

Научный журнал

Молодежный Вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 1 (13) / 2020



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного
института культуры

Научный журнал

№ 1 (13) / 2020

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (13) • 2020

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

Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, 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 23.10.2020. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак. 05122.

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», 2020

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2020

Содержание • Contents

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

К. Ч. Муртузова. Рисунки детей блокадного Ленинграда (Kamilla C. Murtuzova. The pictures made by little children in Leningrad during the Siege)	5
Е. В. Шукурова. «Венецианский купец» и холокост (Elena V. Shkulova. «The Merchant of Venice» and Holocaust)	11
М. С. Шульпина. Образы войны и мира в искусстве публичных пространств XX-XXI вв. (Margarita S. Shulpina. Images of war and peace in the art of public spaces of the XX-XXI centuries)	17
Е. Д. Балкова. Спектакль М. Розовского «Папа, мама, я и Сталин» (Театр У Никитских ворот, 2017) в контексте документального театра (Ekaterina D. Balkova. The play by M. Rozovsky "Father, Mother, Me and Stalin" (Theater at Nikitsky Gate, 2017) in the context of the documentary theater) ..	21
О. А. Королькова. Тема сражения в графике голландских классицистов XVII в. (Olga A. Korol'kova. The theme of battle in the graphics of Dutch classicists of the XVII century)	25
П. А. Тавостина. Тема войны в кинофильме «Бесславные ублюдки» Квентина Тарантино (Polina A. Tavostina. The theme of the war in the movie Inglourious Basterds by Quentin Tarantino)	28
К. С. Ефимова. Мотив терзания в анималистической скульптуре XIX в. (К. С. Efimova. The motif of mauling in the 19th century's animalistic sculpture) ..	32
С. Пашкова. Образ прима-балерины на сцене в творчестве Э. Дега (S. Pashkova. The image of a prima-ballerin on stage in the works of E. Degas) ..	35
Н. А. Цимерман. Ориентализм в европейской моде начала XX в. (Nadezhda A. Tsimerman. Orientalism in European fashion at the beginning of the 20th century)	38
А. В. Пронина. Особенности архитектуры советских музеев второй половины XX в. (на примере стран бывшего СССР) (Anna V. Pronina. Post-Soviet museums architecture in the second half of the 20th century)	41
А. И. Магадеева. Театр художника: фестиваль Яна Фабра в БДТ (A. I. Magadeeva. The artist's theatre: festival of the theatre of Jan Fabre in the BDT) ...	44
П. Н. Сафронова. Феномен каваяи в корейском упаковочном дизайне (Polina N. Safronova. Kawaii phenomenon in Korean packaging design)	49

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

А. Ю. Серикова, И. А. Сташин. Новая экспозиция Музея обороны и блокады Ленинграда: опыт музеевлогического анализа (A. Yu. Sericova, I. A. Stashin. New exposition of the Museum of Defense and the Siege of Leningrad: the experience of museological analysis)	53
А. Н. Шипунов. Влияние фоновых знаний на восприятие посетителем музейной экспозиции (Artiom N. Shipunov. The influence of background knowledge on the visitor's perception of the museum exposition)	56
И. А. Сташин. Развитие филиалов «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда» в черте Санкт-Петербурга (Ivan A. Stashin. Development of branches of the "State Memorial Museum of Defense and Siege of Leningrad" within the boundaries of St. Petersburg)	60
В. С. Картавый. Архитектурно-художественные решения в интерпретации памяти о блокаде Ленинграда (Vlacheslav S. Kartavyi. Architectural and decorative solutions for interpretation of the memory about siege of Leningrad)	63
В. А. Алексахина. Интерпретация темы Великой Отечественной войны в «МИПСР им. А. И. Маринеско» (Varvara A. Aleksakhina. Interpretation of the theme of the Great Patriotic War in the «Museum of Russian submarine forces history named after A. Marinesko»)	67
Н. В. Емельченков. Рефлексия памяти о войне в выставках и диорамах Санкт-Петербурга и Ленинградской области (Nikolay V. Emelchenkov. Reflection of the memory of the war in exhibitions and dioramas of St. Petersburg and the Leningrad region)	72
М. В. Скуднева. Выставки художников-фронтовиков Ленинградского фронта как идеологическое оружие в борьбе с фашизмом (Maryana V. Skudneva. Exhibitions of front-line artists of the Leningrad front as an ideological weapon in the fight against fascism)	76
Р. К. Беглова. Музейные практики формирования исторического сознания подростков на примере мемориального Музея истории Северных конвоев (Renata K. Beglova. Museum practices of formation of historical consciousness in teenagers on the example of the memorial Museum of the history of the Northern convoys)	80
В. М. Ефремова. Школьные музеи Петербурга как один из институтов передачи памяти о блокаде Ленинграда (Valeria M. Efremova. St. Petersburg school museums as an institute transferring memory of the blockade of Leningrad)	84
В. Н. Пучкова. Музей боевой славы МБОУ ООШ № 1 города-курорта Железноводска: история и продолжение традиций (V. N. Puchkova. Museum of Military Glory MBOU OOSH № 1 of Zheleznovodsk resort city: history and continuation of traditions)	88
С. В. Белькова. Частичная реконструкция как способ сохранения памяти о Великой Отечественной войне (Svetlana V. Belkova. Partial reconstruction as a way to preserve the memory of the Great Patriotic War)	92
А. О. Гранкина. Древнерусское наследие как источник патриотизма в фильме «Александр Невский» С. М. Эйзенштейна (Anastasiia O. Granкина. The Old Russian heritage as a source of patriotism in the film "Alexander Nevsky" by S. M. Eisenstein)	96
А. М. Целикова. Музейно-театральный проект «Хранить вечно» в ЦВЗ «Манеж» как один из способов отражения событий Великой Отечественной войны (Alexandra M. Tselikova. Museum-theater project «To be Eternally Preserved» in the CEH «Manege» as one of the ways to reflect the events of the Great Patriotic War)	100
Ф. Д. Мичурин. Судьба Петергофа в годы Великой Отечественной войны (Fedor D. Michurin. The fate of Peterhof in period of Great Patriotic War)	105

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

А. С. Мякоход. Сохранение и актуализация наследия Великой Победы в культурных проектах Волгоградского региона (Anna S. Myakokhod. Preservation and actualization of the heritage of the great victory in cultural projects of the Volgograd region)	109
Н. А. Нерастенко. Фольклорные сюжеты Карелии во время Великой Отечественной войны (Nataliya A. Nerastenko. Folklore plots of Karelia during the Great Patriotic War)	113
Н. М. Мельник. Жизнь и подвиг Героя Советского Союза Романа Ильича Петрова (Natalia N. Melnik. Life and feat of Hero of the Soviet Union Roman Ilyich Petrov)	117
Р. А. Суслов. Культовые сооружения этнических диаспор Ленинграда (С.-Петербурга) во время Великой Отечественной войны (Roman A. Suslov. Religious buildings of ethnic diasporas of Leningrad (St. Petersburg) during the Great Patriotic War)	119
Г. М. Шагоян. Творчество армянских художников во время Великой Отечественной войны (Gurgen M. Shagoyan. Works of Armenian artists during the Great Patriotic War)	122
А. В. Скуйбеда. Жанр массовой песни в годы Великой Отечественной войны (Anastasia V. Skuybeda. The genre of mass song during the Great Patriotic War)	125
А. Д. Якунина. Владимирские музеи в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 г. (Alena D. Yakunina. Vladimir Museums during the Great Patriotic War of 1941–1945)	128
А. А. Адамова. Военные оркестры Красной армии (Aleksandra A. Adamova. Military orchestra of the Red Army)	131
С. С. Багирова. Фронтовые бригады (Svetlana S. Bagirova. Front-line team)	134
М. Д. Баймирзаева. Проблематизация интернациональной идентичности в агитационных материалах времен Великой Отечественной войны (Madina D. Baymirzaeva. Problematization of international identity in propaganda materials of the Great Patriotic War)	137
Е. В. Коршикова. Тема войны в композиторском творчестве Мечислава Вайнберга (Ekaterina V. Korshikova. Theme of war in composite creativity Mechislav Weinberg)	140
П. С. Мартюченко. Джаз в годы Великой Отечественной войны (Polina S. Martuchenko. Jazz during the Great Patriotic War)	143
Хасан Ахед. Жанр песни в военное время (Ahed Hasan. Song Genre in wartime)	145

ФИЛОЛОГИЯ • PHILOLOGY

И. А. Свирская. Трансформации жанра школьной повести на рубеже XX–XXI вв. (Irina A. Svirskaya. Transformations of the genre of the school story at the turn of the XX–XXI centuries)	147
М. Д. Шерих. Французские заимствования в турецком языке. Из истории вопроса (Maria D. Sherikh. French loan words in Turkish language. Historical background)	151

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

Д. Ю. Вернова. Формирование информационной культуры в детских библиотеках (Darya Yu. Vernova. Information literacy in children's libraries)	154
А. С. Пунда. Рекомендательные сервисы общедоступных библиотек (A. S. Punda. Recommendation services for public libraries)	157
А. А. Пюльзю. Медиаарт: проблемы создания и восприятия (Alice A. Pyulzyu. Media art: problems of creation and perception)	161
А. С. Беспальченко. «Идеальное служение науке»: библиотекарь и библиограф Императорской публичной библиотеки Ф. П. Кеппен (1833–1908) (A. S. Bespalchenko. "Ideal Service to Science": the librarian and bibliographer of the Imperial Public Library F. P. Keppen (1833–1908))	164
Е. Л. Шаронова. Региональные библиотечные программы как средство сбережения и использования культурного капитала старших поколений (E. L. Sharonova. Regional library programs as a mean of preserving and using the cultural capital of older generations)	167

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

Г. А. Кирдан. Проектная деятельность учреждений социально-культурной сферы как средство привлечения молодежной аудитории (George A. Kirdan. Project activities of institutions of social and cultural sphere as a means of attracting youth audience)	172
А. С. Казанцева. Формирование местных сообществ в новых микрорайонах средствами социально-культурной деятельности (Anastasia S. Kazantseva. Formation of local communities in new micro-districts by means of social and cultural activity)	175
М. С. Нагорных. Организация смотров любительского творчества как феномен социально-культурной политики военного времени (Maria S. Nagornyykh. Organization of amateur art shows as a phenomenon of socio-cultural policy of wartime)	178
А. А. Лаврикова. Организация кинопоказа и роль кинотеатров в военном Ленинграде (Alexandra A. Lavrikova. Organization of film screening and the role of cinemas in military Leningrad)	181
А. В. Никулина. Средовой подход к гражданско-патриотическому воспитанию старших подростков (Anna V. Nikulina. Environment as a factor in civic and patriotic education of teenagers)	184
О. А. Тутова. Деятельность филармоний в годы Великой Отечественной войны (Olga A. Tutova. Activities of philharmonies during the Great Patriotic War)	186
Сведения об авторах и научных руководителях (Information about autors and supervisors)	189

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

УДК 069:94(470.23)“1941/1945”

К. Ч. Муртузова

Рисунки детей блокадного Ленинграда

Рисунки детей блокадного времени позволяют взглянуть на блокаду Ленинграда детским глазами, понять, как юное поколение справлялось с ужасами осажденного города. Статья посвящена изучению, систематизации и типологизации рисунков детей блокадного Ленинграда из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга, сравнительно-сопоставительному анализу детских работ блокадного Ленинграда и послевоенного времени.

Ключевые слова: блокада Ленинграда, детское творчество, рисунки детей, военная графика

Kamilla C. Murtuzova

The pictures made by little children in Leningrad during the Siege

The pictures that were drawn by Leningrad children give us an opportunity to look at the Siege with their own childish eyes and to understand how they cope with those awful days full of death and fear. The article is devoted to the study, systematization and typologization of children's drawings during the period of the Leningrad Siege taken from the collection of the St. Petersburg historical museum, comparative analysis children's drawings of the Leningrad Siege and the post-war period.

Keywords: the Leningrad Siege, childish creativity, children's drawings, the war graphics

Блокада Ленинграда отражена в различных видах изобразительного искусства: живописи, графике, скульптуре, монументально-декоративном искусстве, декоративно-прикладном искусстве, театрально-декорационном искусстве, диораме. Графика осажденного города превалирует над остальными видами изобразительного искусства в виду своей доступности, мобильности и оперативности. Станковая графика, эстампы и плакаты, как законченные произведения, имеют подготовительные стадии. Рисунки, наброски и зарисовки – основа изобразительного искусства, а в военные годы – изучение и документирование событий войны. Но даже подготовительные рисунки художников имеют выразительные средства, профессиональные взгляды на ситуации, композиционные решения. У рисунков детей – непосредственный, наивный, иной взгляд на мир, но именно он помогает взглянуть на страшные дни блокады Ленинграда другими глазами.

Детям, потерявшим семью в блокаду Ленинграда, детский сад заменил родных и близких, дом, прежнюю жизнь. Бороться с холодом, голодом и страхом детям, находившимся в подавленном, отрешенном, равнодушном, апатичном состоянии, помогало творчество. Все переживания, чувства, эмоции, мечты и надежды отобразились в рисунках. Воспитатели бережно собирали работы, клеили на подложку, записывали высказывания детей о своих рисунках.

На основе коллекции детских рисунков блокадного времени Государственного музея истории Ленинграда искусствовед Э. И. Голубева, писатель и поэт А. А. Крестинский в 1969 г. опубликовали альбом «Рисуют дети блокады»¹. В 1994 он был переиздан с дополнениями².

В 2016 г. в Государственном музее истории Санкт-Петербурга проходила выставка «Рисуют мальчики войну...»³, к которой был выпущен альбом-каталог «Рисунки детей блокадного Ленинграда из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга»⁴.

Данные источники и материалы фондов, не введенные в научный оборот, стали основой для изучения детских рисунков блокадного времени.

О. Л. Некрасова-Каратева, известный специалист по детскому творчеству, в статье «Как смотреть и видеть детский рисунок» пишет, что «мировоззренческие качества детского творчества проявляются в волевом выборе ребенком темы, а также обязательно в ее личной трактовке и поиске способов воплощения»⁵. Предоставляется интересным проследить какие темы вызвали у детей наибольший интерес, как они были истолкованы и реализованы в детском блокадном рисунке.

Отталкиваясь, от того, что в детском творчестве наиболее существенными функциями являются разрешающая и преобразующая, а не иллюстративная⁶, данная статья будет посвящена систематизации и типологизации рисунков детей блокадного Ленинграда прежде всего с точки зрения сюжета.

Рисунки детей блокадного Ленинграда, как и работы художников этого периода, представляют собой художественную летопись. Творческое наследие детей крайне важно, ведь по нему можно судить, как дети жили осажденном городе, что переживали и чувствовали, как менялось их сознание.

Как пишут авторы-составители альбома «Рисуют дети блокады» Э. И. Голубева и А. А. Крестинский: «Изобразительное творчество детей того времени неотделимо от творчества словесного». Рисунки и стихи детей представляют собой неразрывный симбиоз видов искусства, источником которого стала – война. Рисунки детей дополнены высказываниями о своих работах, поэтому все рисунки так прозаически названы.

Тематика детских работ чрезвычайно обширна. Дети отображали в своих рисунках основные этапы блокады Ленинграда и сопутствующие проблемы жизни в осажденном городе.

Начало войны отображает рисунок «День, когда объявили войну...» (1941–1945) Леры Жербин. Летним солнечным днем на город стремительно надвигается туча, словно посланник беды. Люди, ранее гуляющие в саду, стремительно бегут в испуге. Спокойный ритм работы прерывается динамикой бегущих людей. Гармонию рисунка нарушает голос диктора, раздающийся из громкоговорителя. Юному художнику удалось передать изменение гармонии в композиции рисунка. Голос диктора, объявляющий из громкоговорителя о начале войны, отождествляется с тучей, предшествующей неизбежности грозы.

Теме эвакуации посвящены рисунки «Детей стали эвакуировать» (1941–1945) Гени Ивашкина, «Пароходик, пароход...» (1941–1945) Коли П.

Галя Григорьева в рисунке «Немцы решили заморить Ленинград голодом» (1941–1942) иллюстрирует взятие Ленинграда во вражеское кольцо. Надпись на оборотной стороне говорит: «Немцы решили заморить Ленинград голодом, а наши рабочие построили дорогу через Ладожское озеро, и все слали подарки в Ленинград!»⁸. Небольшая работа и дополняющий ее текст раскрывает оптимизм, восхищение советскими бойцами, веру в Победу.

Тему голода продолжает «неразрывное» изобразительное и словесное творчество под названием «Зря толкались...» (1941–1945). Рисунок Люси А. дополняет стихотворение Бори Егорова. Э. И. Голубева и А. А. Крестинский, авторы-составители каталога «Рисуют дети блокады», размещая на одном листе рисунок и стихотворение разных авторов, объединяют два самостоятельных произведения в одно целое. Это действие позволяет взглянуть на работы по-иному. Новая трактовка работ говорит об отсутствии в магазинах города продуктов питания.

Рисунок «На ледоколе через Ладожское озеро везут в Ленинград продукты...» (1941) Димы Бубнова иллюстрирует привоз пищевых товаров в осажденный город по Дороге жизни. Работы «В Ленинграде было мало продуктов...» (1941–1942) и «Партизаны Ленинградской области под носом у немцев...» (1941–1942) Гали Фомины повествуют об успешных операциях партизан, которые привозили продовольствие в осажденный город и смогли остаться незамеченными врагом.

В своей работе «С передовых позиций идет машина в город с сообщением...» (1942) Юра Иванов предсказывает скоро окончание войны. Этот рисунок пронизан оптимизмом, что свидетельствует не о надежде на прекращение обстрелов, а о неминучести победы, об отсутствии мыслей об ином исходе.

Эпизод обороны Ленинграда демонстрирует рисунок «Наши славные балтийцы топили немцев в море...» (1941–1942) Коли Бузцкого. Автор отразил в своем рисунке сцену боя на земле, в воде, и в небе. Тему защиты и атаки осажденного города отражают работы «Наши корабли охраняли город» (1941–1942) Геры Егорова, «Разгромом грозят Ленинграду враги...» (1941–1942) Бори Елисеева, «Наши танки вступили в бой...» (1941–1942) Гени Ивашкина, «Наши красноармейцы шли в атаку» (1941–1942) Юры Ковалевского, «Когда у наших летчиков не хватало патронов...» (1941–1942) и «Партизаны пускали под откос немецкие воинские эшелоны» (1941–1942) Вовы Кононова, «Немцы хотели взять город...» (1941–1942) Алика Коренева, «Наши партизаны храбро сражались с немцами...» (1941–1942) Алика Коробкина, «Немцы обстреливали Ленинград...» (1941–1942) Вовы Нелюба, «Немцы посылали свои танки на нас...» (1941–1942) Вовы Паршаева, «Партизаны держали все дороги под обстрелом...» (1941–1942) Толи Петрова, «Наши летчики были отчаянно храбры...» (1941–1942) Славы Провоторова, «Немцы разрушили дворцы в Петергофе...» (1941–1945) Вовы Владимировой, «Осень, ясный день...» (1941–1945) Киры К., «Война. Моряки стоят на берегу Невы...» (1941–1945) Толи Смирнова, «Это Шлиссельбургская крепость во время боя» (1941–1945) Лорика Федосеева, «Ночной истребитель охраняет подступы к городу Ленина» (1942) Бори Бинецкого, «На страже города Ленина...» (1942) Вити Давида, «Самолеты и корабли защищают город от фашистов» (1942) Вити Ж., «Охрана Ленинграда» (1942) Гали Ниронен, «Наши самолеты и танки идут на фронт защищать Ленинград» (1942) Вовы П., «Немецкие самолеты полетели на Ленинград...» (1942) Вовы Шакулова, «Наши зенитки сбили два немецких самолета над Ленинградом» (1942–1943) Бори Ксендзова, «Бой на улицах города» (1943–1944) Короткова, «Оборона Ленинграда» (1944) Елсукова. Эти рисунки иллюстрируют, как советские бойцы сражаются с врагами. Частое обращение детей к данной теме свидетельствует об излюбленности батального жанра. Дети отдавали предпочтение теме обороны Ленинграда, поскольку она позволяет чувствовать себя более защищенными, подсознательно выразить надежду на скорое спасение и освобождение, окончание войны, победу.

О бытии осажденного города повествуют работы «Рабочие и работницы ушли рыть окопы...» (1941–1942) и «Дяденька, миленький, дай нам отбой!...» (1941–1945) Бори Елисеева, «Воздушная тревога, люди спасаются в бомбоубежище» (1941–1945) Вали А., «Тревога гудит» (1941–1945) Гени, «Работники детского сада возили дрова и воду!» (1941–1945) Гали Григорьевой, «Это зимой бомбежка...» (1941–1945) Бори Давыдова, «В воздух поднимались аэростаты» (1941–1945) Славы Лисицына, «Наступила зима, стало холодно...» (1941–1945) Вовы Паршаева, «Дворники возят снег» (1941–1945) Лени С. «Мы завтракаем в бомбоубежище» (1941–1945) Киры Столярова, «Моя мама рыла траншеи...» (1941–1945) Томы, «У ворот города стояли немцы, а дети встречали Новый год с неизменным другом – елкой» (1941–1945) Гали Федоровой, «Прямое попадание в дом» (1941–1945) Лорика Федосеева, «Я нарисовал дом...» (1941–1945) Элика, «Испортись водопроводы...» (1941–1945) Клары Яцук, «Деревня около Ленинграда» (1942) Вити Тимошенко, «Аэростаты» (1943–1945) Андреева, «Аэростаты над городом» (1943–1945) Колшковского, «Зимний день. Аэростаты» (1943–1945) Мартышева, «После налета» (1943–1945) Романова, «Аэростаты» (1943–1945) Шаповалова, «Блокада» (1943–1945) неизвестного автора, «По городу идут трамваи» (1944) Юры Вас. Тема бытия представляет собой хронику осажденного города. Через эти работы дети передали объективную реальность жизни в блокадном Ленинграде, они помогают прочувствовать атмосферу города, понять, как выживали его жители.

Страшные душераздирающие сцены из жизни блокированного города передают работы «Мальчик плачет весь в слезах – маму убивают» (1942) Юры Шершуновича и «Женщина в лодке с убитым ребенком на руках» (1943) Капреева. Дети, ставшие свидетелями безжалостной жестокости врага, обращаются к теме смерти.

К теме прорыва блокады Ленинграда относятся работы «Прорыв блокады» (1942–1943) Лоры Тюковой, «Бой кончился...» (1943) Али, «Наши танки пошли на фашистские дзоты...» (1943) Юры Богданова, «Бой за крепость...» (1943) Жени В., «Бой кончился...» (1943) Нины Г., «Прорвали кольцо блокады, кругом огонь...» (1943) Иры И., «Прорыв блокады Ленинграда» (1943) Бори К., «Наши самолеты прервали блокаду...» (1943) Веры К., «На Неве наши моряки...» (1943) Киры К., «Фронт прорван. Блокада снята!» (1943) Вовы Канищева, «Прорыв блокады» (1943) Вити Леонова, «Фашистские танки бегут...» (1943) Жени Л., «Прорыв блокады Ленинграда» (1943) Милы М., «В Ленинграде праздник...» (1943) Нины Молодевой, «Части Волховского фронта идут на соединение с Ленинградскими частями» (1943) Толи Молоткова, «Наши разведчики идут в бой» (1943) Жени Н., «Наши войска входят в деревню...» (1943) Али Р., «Фашисты окружены. Наши танки прокладывают дорогу...» (1943) Вити Р., «Бой под Шлиссельбургом...» (1943) Гали Ч., «Бой под Шлиссельбургом» (1943) Геры Ш., «Немцы сидят вокруг Ленинграда, а наши прорвали блокаду» (1943) Риты Шварц, «Блокада прорвана» (1943) И. Шульмана, «Наши освободили от немцев деревню...» (1943) Эди, «Наши палат...» (1943–1945) Вовы Новикова, «Враги сдаются» (1943–1945) Геннадия Шестернева, «Сейчас наши бойцы прогонят немцев, и мы прорвем блокаду, и война кончится» (1943–1945) Вали Яковлева, «Освобождают Ленинград» (1944) Юры Берегового, «Наши немцев убивают, свою родину спасают» (1944) Лени Варзанова, «Наши бьют фашистов» (1944) Гали Катюниной, «Прорвали блокаду...» (1944) Макса Сахарнова, «Блокада снята» (1944) Вовы Шапорина. Прорыв блокады Ленинграда, ставший результатом успешных оборонительных и наступательных действий советских бойцов, не мог не сказаться на жителях осажденного города. Близость неминуемого спасения и скорого освобождения нашла отражение в детском творчестве, об этом свидетельствует незамедлительное обращение к данной теме.

Долгожданное освобождение, последовавшее после прорыва блокады Ленинграда, представляют рисунки «Наши войска заняли город Шлиссельбург» (1942–1944) Эди С., «Захватили наши Пушкин, загремели грозно пушки...» (1944) Юры Захарова, «Недопустим мы врагов...» (1944) Вали Кашовой, «Эти деревни наши бойцы от немцев отбили...» (1944) Маргариты Рогас, «Гатчина. У меня красные идут освобождать» (1944) Вали Семеновой, «Наши освободили от немцев деревню» (1944) Эди.

Тема героизма людей представлена в рисунках «Это дома, их никогда не отдадут немцам» (1941–1945) Гени Елесина, «Всех людей не убить врагу...» (1941–1945) Вовы Лях, «В госпитале раненый боец получает обед» (1941–1945) Люси К. Эти работы выражают мужество, стойкость, честь и отвагу жителей блокадного города и советских бойцов.

Торжество победы изображено в работах «Салют над Невой» (1943) неизвестного автора, «Люди идут смотреть салют» (1943–1944) Р. Вежема, «Салют» (1943–1944) В. Денисова, «Военный корабль на Неве» и «Салют» (1943–1944) В. Лисовского, «Салют» (1943–1944) Ж. Преснякова, «Салют» (1943–1944) Ю. Синиллова, «Ленинград празднует победу» (1943–1944) Сорокина, «Ленинград салютует» (1943–1944) Ю. Федотова, «Салют» (1943–1944) Геры Шановича, «Вой снарядов на Невой...» (1943–1945) Вовы Кононова, «Говорили по радио...», «На Фонтанке летят ракеты» и «Салют» (1944) Сережи Булавина, «Салют» (1944) Гали Багровой, «Салют» (1944) Гени Егереева, «Здесь пушки стреляют, потому что сняли блокаду. Грузовики везут ракеты» (1944) Лени З., «Здесь едет подводка и стреляет» и «Здесь пушки стреляют, потому что сняли блокаду...» (1944) Лени Земского, «Я не видел ничего» (1944) Леши Иванова, «Корабль стоит...» (1944) Бори Карпова,

«Салют» (1944) Иры Колмыченко, «Салют» (1944) Анеллы Кручининой, «Салют» и «Салют дают с катера...» (1944) Юры Крылова, «Ракеты и салют в Ленинграде» (1944) Лиды Марковой, «Домик во дворе...» (1944) Лоры Маркушевой, «Дом в Ленинграде...» (1944) Люси Мартиновской, «Ракеты летят. Человечки смотрят, как ракеты летят...» (1944) Иры Смирновой, «На Неве пускают ракеты...» (1944) Славы Перфильева, «Салют» (1944) Толи Федотова, «Я не видел ничего, мне только рассказали, что было очень красиво» (1944) Леши Хвелова, «Звонко в небе бьют орудья...» (1944) Тамары Шароваровой, «Салют» (1944) Бори Шибаева, «Город. Люди гуляют...» (1945) Раи Щ. Радостный и счастливый день снятия блокады Ленинграда оживаемо нашел отклик в творчестве детей. Салют и парад воинской техники, как неотъемлемые атрибуты праздника, отражают тему победы.

Дети в своем творчестве по-философски размышляют о войне и задаются риторическими вопросами. Авторы-составители каталога «Рисуют дети блокады» Э. И. Голубева и А. А. Крестинский размещают на одном листе стихотворение «Зачем это...» (1941–1945) Гриши Том и одноименный рисунок Юры. Таким образом, соединение двух работ рождает третий смысл. Объединенные работы отображают беспросветную тьму, нависшую над городом. Юный художник Шурик Игнатъев делится своими представлениями о блокаде в экспрессивной работе «Это война, вот и все, а посередине булка. Больше не знаю» (1942), в которой смысловым и композиционным центром является символ жизни и надежды – кусочек хлеба.

Блокада Ленинграда не могла не отразиться на будущем детей. На популярный вопрос «Кем ты хочешь стать, когда вырастешь?» дети ответили серией рисунков «Когда я вырасту...». Так в работе «Когда я вырасту...» (1941–1945) Юра Павлов рассказал о том, что он станет капитаном судна, чтобы топить вражеские корабли и привозить из плавания «...батоны, и шоколаду, и круглые булочки»⁹. Лида в своем рисунке «Когда я вырасту...» (1941–1945) поведала о желании стать санитаркой, чтобы ухаживать за ранеными в госпитале. Работы «Когда я вырасту, летчиком буду летать, буду на самолете «Красная Москва» (1941–1945) Геры Егорова, «Я буду кавалеристом, поеду воевать на фронт» (1941–1945) Симы Заболотцкого, «Хочу быть танкистом и идти впереди пехоты...» (1941–1945) Жени Соколова и вышеупомянутые рисунки из серии «Когда я вырасту...» отражают решительное желание детей помочь советским бойцам и мирным жителям.

Во время бомбардировок, воспитатели, стараясь отвлечь детей от ужасов войны, часто читали им, а затем юные художники создавали рисунки на прочитанные темы¹⁰. Так в творчестве детей блокадного Ленинграда появились иллюстрации к сказкам. Русское народное творчество в военное время претерпевает изменения. В сказках «Репка» и «Крылья мельницы» главных героинь защищает военная техника, поскольку поблизости ведутся ожесточенные бои.

Незамысловатые названия работ (они же подписи к рисункам) дополняют визуальный смысл. За неумением художественными средствами выразить основную идею работы, словесное творчество способно более точно передать мысли и чувства юных художников. Порой без сопроводительного текста, объясняющего работу, трудно интерпретировать и расшифровать рисунок. Благодаря этим маленьким рассказам становится понятнее, что хотели донести авторы.

У некоторых рисунков отсутствуют исходные данные: имя, название, год создания, но в данном контексте это совершенно неважно. Трепетные, полные душевных переживаний, прожженные болью, с большими надеждами на светлое мирное будущее и крепкой верой в Победу рисунки детей ясны и лаконичны.

Произведения, созданные в военное время, пронизаны оптимизмом. В статье «Образ войны в рисунках в детских блокадных дневниках»¹¹ Е. С. Горячева пишет о позитивном характере детских работ. Страх мучительной смерти и пугающая неизвестность будущего затмеваются упованиями на скорое окончание войны и предвкушениями о мирных, спокойных и радостных днях. Об этом свидетельствует изобилие рисунков военной техники и батального жанра, в которых победу одерживают отечественные войска.

Согласно Н. Н. Фоминой, ребенок «изображает не только то, что знает, но и то, что любит (избирает), к чему стремится, что идеализирует»¹². Исходя из данного высказывания, рисунки детей – это то, что дети хотят видеть. Выбирая между ужасами суровой действительностью или успешными боевыми действиями советской армии, юное поколение отдавало предпочтение более жизнерадостным сюжетам.

Несмотря на всю простоту «детских» работ рисунки детей вовсе не детские. Рисунки детей блокадного Ленинграда неожиданно глубокие. Красноречие и выразительность рисунков леденят кровь и наталкивают на размышления о тяжелой доле, выпавшей ленинградцам.

Впреки иному взгляду и различной точке зрения у рисунков детей и произведений взрослых художников общая тематика. Работы юных и взрослых художников посвящены обороне Ленинграда, разрыву и снятию блокады, ужасам голода, холода, бомбардировки, смерти, героизме, мужестве и отваге советский бойцов и жителей осажденного города, долгожданной победе. При всей разности почерков, творческой

манеры, выразительного языка, степени мастерства авторов произведения блокадного Ленинграда обладают глубокой искренностью, острой причастностью к изображенным событиям, верой в Победу.

Систематизация и типологизация сюжетов детских рисунков блокадного Ленинграда по тематикам позволяет понять переживания и чувства детей, выявить влияние войны на их сознание. В данном контексте рисунки являются способом познания их авторов.

Анализ основных тем в творчестве детей блокадного времени показал следующее. Предпочтение отдавалось этапам блокады Ленинграда: началу войны, эвакуации ленинградцев, обороне города, прорыву блокады, полному освобождению Ленинграда и Ленинградской области, победе. Чаще всего дети обращались к темам защиты и атаки осажденного города, его освобождения и первого салюта. Данный выбор излюбленных тем обусловлено психологическим состоянием. Обращаясь к теме обороне города, дети чувствовали себя под защитой советских бойцов. Прорыв блокады подарил чувство близости спасения, а освобождение города – чувство безопасности. Первый салют, как яркое и красочное событие, вызвал сильные эмоции от чувства прекрасного. Бытие осажденного города дети отразили в формате хроники. Тема ужасов войны – голода, холода и смерти была затронута юными художниками, но в меньшем объеме. Тема героизма, отваги и мужества советских бойцов и людей, является больше частью тем защиты, атаки, бытия города, прорыва и снятия блокады, нежели самостоятельной. Зато в детском творчестве отдельно от военных действий представлена военная техника, символизирующая силу и мощь советской армии. Размышляя о своем будущем, дети в своем творчестве отдавали предпочтение военным профессиям или же выбрали те предназначения, которые направлены на оказание помощи раненым и больным. В период блокады изменились и иллюстрации к русским народным сказкам. В пространство сказок вторглись реалии военного времени. Война неизгладимо сказалась на сознании детей.

В 2010 г. в Михайловском замке Государственного Русского музея проходила межрегиональная конкурсная выставка детского творчества «Победа»¹³, посвященная 65-летию Победы в Великой Отечественной войне, к которой был выпущен альбом-каталог «Победа. Спасенные мужеством...»¹⁴.

В преддверии празднования 75-летия Великой Победы Российский центр музейной педагогики и детского творчества Русского музея опубликовал детские рисунки из Фонда детского творчества, посвященные теме Великой Отечественной войны¹⁵.

Данные рисунки написаны детьми в послевоенное время. О жизни осажденного города потомки узнают от старшего поколения, черпают информацию из мемуаров и воспоминаний участников и ветеранов войны, жителей блокадного Ленинграда, получают сведения из собраний мемориальных музеев, вдохновляются художественной литературой, произведениями изобразительного искусства и кинематографа.

В творчестве юных художников отражены бытие блокадного Ленинграда и непрекращающиеся военные действия («Крейсер на Неве» Коли Вьюгинова, «Дежурство на крышах» Ирины Романовой, «Блокадная ночь» Даниила Сергеева, Дани Чернова, Яна Поплавского, «Аничков мост. Война» Кирилла Соколова, «Военный город. Аничков мост» Кати Шуклиной), жестокие реалии осажденного города («Улицы блокадного города» Анны Астафьевой, «Блокадный хлеб» Иры Калмыковой, «Возвращение» Леры Лествинчук, «Блокада. Метель» Маши Сутягиной, «Блокада» Ильи Прокофьева, «Ленинград в блокаду» Сергея Филатова), память о жителях осажденного Ленинграда и трагизм их судеб («Вспомним тех, кто пережил блокаду» Ксении Евстифеевой и «Таня осталась одна» Ани Тульчинской, символические стражники (триптих «Хранители блокадного Ленинграда» Кирилла Пестреева, Саши Третьякова), спасение экспонатов музейными сотрудниками («Закрываем памятник» Дарьи Белянцевой, «1941-й. Хранители музея» Анастасии Бойко, «Любимая ваза» Ксении Борецкой, «Тайник. 1941 год» Насти Бузмаковой, «Эрмитаж» Егора Гордышева, «Павловский дворец во время войны» Вики Григорьевой, «Спасенные картины» Николая Верзунова, «Спасение памятников культуры» Паши Кузьмина, «Реставраторы» Ани Беловой, «Освобождение коней с Аничкова моста» Дарьи Скафарь, «Реставрация Аничкова моста» Тани Василешниковой, «Реставрация изразцовой печи Петра I художником Н. Купидоновой» Лизы Елисейевой, «Реставраторы ковров» Полины Таран), непрерываемая творческая и культурная жизнь («Вячеслав Пакулин пишет блокадный город» Марии Бойко, «Художница Татьяна Глебова рисует бомбоубежище» Ани Келлер, «Портрет мозачиста В. А. Фролова, работавшего в блокадном Ленинграде» Жени Козловой, «Боевой карандаш» Кирилла Кукушкина, «Печальная песня» Кати Лепешкиной, «Изостудия во время войны» Аглаи Лупановой, «Композитор Д. Д. Шостакович создает 7-ю симфонию, посвященную героизму советского народа» Юлианы Мекрюковой, «Ленинградская симфония» Фаины Нежелской, «Ленинградская симфония» Натальи Нуйкиной, «Балет в блокадном городе» Карины Харченко, «Скульптор» Кати Чернышевой, колокола «Художникам-графикам посвящается» Маши Емельяновой, «Посвящается О.Берггольц» Ани Келлер, «Художникам посвящается» Симы Комиссаровой, «Художникам посвящается» Даши Кулясовой), празднования Дня Победы («Салют Победы» Веры Введенской, Вадима Волынского, Коли Громова, Наташи Дмитриевой, «Радостная весть. Весна 1945 года» Дины Гусовой, «День Победы» Даниила Мурзагалина).

Временная дистанция работ позволила выявить отличия произведения военных и послевоенных лет.

Особенность рисунков военных лет – искрение чувства и эмоции художников, сопереживание изображенным событиям, страх перед неизвестностью, оптимизм, надежда на скорое окончание войны, вера в победу. При всей ценности произведений, созданных художниками во время осажденного города, являющихся документальной летописью блокады Ленинграда, нельзя принижать важность работ послевоенного периода, главным достоинством которых является критический анализ и мемориальность.

В послевоенные годы юные художники затрагивают темы значимости и цены победы, создаются работы-посвящения, почитается память героев и участников войны.

Сквозь призму послевоенных работ через выбранную тематику рисунков у молодого поколения прочитываются воспитанность и образованность, бережное отношение к истории страны.

Работы взрослых художников, воспоминания блокадников, документальные и художественные фильмы дают большое представление о тяжелых днях блокады Ленинграда и о той страшной участи, которые героически пережили ленинградцы, взрослое население города. Но пока не познакомишься с детскими работами, и не посмотришь на ситуацию с их стороны, понимание об ужасах и трагизме осажденного города будет неполноценным. Детское творчество блокадного Ленинграда расширяет знания и представления о жизни осажденного города. Взглянув на блокаду Ленинграда глазами разных поколений, можно ощутить невероятный масштаб этой трагедии.

Примечания

¹ Рисуют дети блокады: Альбом / авт.-сост. Э. И. Голубева, А. А. Крестинский. Л.: Аврора, 1969. С. 80. (Никто не забыт и ничто не забыто).

² Рисуют дети блокады: Альбом / авт.-сост. Э. И. Голубева, А. А. Крестинский. Л.: Аврора, 1994. С. 80. (Никто не забыт и ничто не забыто).

³ «Рисуют мальчики войну...». Временная выставка Государственного музея истории Санкт-Петербурга. URL: https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/93/47931/ (дата обращения: 10.04.2020).

⁴ Рисунки детей блокадного Ленинграда из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: Альбом-каталог / авт.-сост. В. Е. Ловягина. СПб.: ГМИ СПб, 2016. С. 320.

⁵ Некрасова-Каратеева О. Л. Как смотреть и видеть детский рисунок // Анализ и интерпретация произведения искусства / под ред. Н. А. Яковлевой. М.: Высшая школа, 2005. URL: <https://studopedia.org/7-41050.html> (дата обращения: 10.04.2020).

⁶ Некрасова-Каратеева О. Л. Как смотреть и видеть детский рисунок // Анализ и интерпретация произведения искусства / под ред. Н. А. Яковлевой. М.: Высшая школа, 2005. URL: <https://studopedia.org/7-41050.html>. (дата обращения: 10.04.2020).

⁷ Рисуют дети блокады: Альбом / авт.-сост. Э. И. Голубева, А. А. Крестинский. Л.: Аврора, 1994. С. 7. (Никто не забыт и ничто не забыто).

⁸ Рисуют дети блокады: Альбом / авт.-сост. Э. И. Голубева, А. А. Крестинский. – Л.: Аврора, 1994. С. 27. (Никто не забыт и ничто не забыто).

⁹ Рисуют дети блокады: Альбом / авт.-сост. Э. И. Голубева, А. А. Крестинский. Л.: Аврора, 1994. С. 18. (Никто не забыт и ничто не забыто).

¹⁰ Рисунки детей блокадного Ленинграда из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: Альбом-каталог / авт.-сост. В. Е. Ловягина. СПб.: ГМИ СПб, 2016. С. 7.

¹¹ Горячева Е. С. Образ войны в рисунках в детских блокадных дневниках // Знак: проблемное поле медиаобразования / под ред. М. В. Загидуллиной. Челябинск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Челябинский государственный университет», 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-voyny-v-risunkah-v-detskikh-blokadnyh-dnevnikah/viewer> (дата обращения: 20.04.2020).

¹² Фомина Н. Н. К проблеме анализа детского рисунка // Педагогика искусства / под ред. Е. М. Акишиной. Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», 2007. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/k-probleme-analiza-detskogo-risunka> (дата обращения: 20.04.2020).

¹³ «Победа». Временная выставка Государственного Русского музея. URL: [http://www.rusmuseum.ru/mikhailovskycastle/exhibitions/win/#rmPhoto\[gallery4344\]/0/](http://www.rusmuseum.ru/mikhailovskycastle/exhibitions/win/#rmPhoto[gallery4344]/0/) (дата обращения: 10.05.2020).

¹⁴ Победа. Спасенные мужеством... Каталог выставки детского творчества, посвященной 65-летию Победы в Великой Отечественной войне / авт.-сост. В. А. Гусев, М. А. Литвинова. СПб.: Palace Editions, 2010. С. 60.

¹⁵ Салют Победы. Рисунки из Фонда детского творчества отдела «Российский центр музейной педагогики и детского творчества» Русского музея. URL: <http://www.muzped.net/афиша-выставок/салют-победы/> (дата обращения: 10.05.2020)..

Е. В. Шулова

«Венецианский купец» и холокост

Антисемитизм стал официальной повесткой нацистской Германии, а комедия «Венецианский купец», написанная Шекспиром в XVI в., стала любимым нацистским текстом. Пьеса Шекспира настолько многогранна, глубока и сложна, что остается актуальной и значимой на протяжении всей своей истории существования. Каждое поколение пытается с ее помощью высказаться и познать свои значимые злободневные проблемы. В работе на примере значимых постановок «Венецианского купца» рассматривается, как менялись спектакли под влиянием происходящих с начала XX в. в Германии, а впоследствии и во всей Европе событий, как одна и та же пьеса ставилась и в пропагандистских целях, и в качестве терапевтического средства, спасающего глубоко травмированное нацистским режимом поколение. Работа актуальна, так как исследуемая автором тема практически не освещена в российских изданиях.

Ключевые слова: Шекспир, «Венецианский купец», образ Шейлока, холокост

Elena V. Shkulova

«The Merchant of Venice» and Holocaust

As Anti-Semitism became the official agenda of Nazi Germany, the comedy "The Merchant of Venice", written by Shakespeare in the 16th century, became a favorite Nazi text. Shakespeare's play is so multifaceted, deep and complex that it remains relevant and significant throughout its history. Each generation tries to use it to express themselves and to explore topics of current importance. This paper examines the change in production of "The Merchant of Venice" under the influence of events taking place from the beginning of the 20th century in Germany, and subsequently throughout Europe, based on few most important productions of Shakespearean comedy. Moreover, this paper elaborates on how the same play can be used both for unscrupulous propaganda purposes, and as a therapeutic tool that saves a generation deeply traumatized by the Nazi regime. This paper is highly relevant, as the topic explored by the author is practically not covered in Russian publications.

Keywords: Shakespeare, «The Merchant of Venice», the image of Shylock, Holocaust

Уильям Шекспир (1564–1616), национальный поэт и драматург Англии, давно стал частью британской идентичности, но каждый год в Германии пьеса Шекспира ставится больше, чем в Великобритании. Старейшее в мире научное шекспировское общество (Deutsche Shakespeare-Gesellschaft), базируется не в Стратфорде-на-Эйвоне, где родился Шекспир и не в Лондоне, а в немецком Веймаре (с 1864 года). И, если где-то есть место, из которого произрастает всеобщая любовь к Шекспиру, то, безусловно, это Германия.

В сезон 1905/06 г. пост руководителя Немецкого театра (Deutsches Theater) в Берлине занял Макс Рейнгардт и в этом же сезоне поставил «Венецианского купца» Шекспира, утвердив себя блестящим постановщиком и заслужив от современников титул волшебника сцены. Театральный критик Зигфрид Якобсон (1881–1926) говорит о том, что в Германии с начала постановок Шекспира и до современного ему времени большинство режиссеров трансформируют комедию о гордом венецианском купце в трагедию о преследуемом Шейлоке¹.

Однако, Рейнгардт показал трагедию обманутого в своих правах еврея как занимательный, веселый розыгрыш, организованный Антонио и его друзьями. Рейнгардт особо не церемонился с привычными театральными устоями и традициями в интерпретации постановки. Он поступил радикально. Как отмечает немецкий драматург Артур Кахане – героем пьесы, ее сутью и сердцем был не Шейлок, а Венеция. Живая, прекрасная, взбалмошная и эгоистичная Венеция². Оставив аутентичным текст пьесы, Макс Рейнгардт представил «Венецианского купца» шумным карнавалом, увлекающим неиссякаемым оптимизмом; каналы, мосты, гондолы изображались стилизовано, живописные уголки Венеции представлялись импрессионистскими зарисовками.

Праздничная солнечная Венеция завораживала театральную публику, становилась прекрасной сказкой, в которой зло бессильно, а счастливый конец очевиден. Цвет, как и свет, был действующим лицом спектакля Рейнгардта, цветовую палитру спектакля взрывала только одна деталь, а именно черный плащ Шейлока. В роли Шейлока в первой рейнгардтовской постановке был Рудольф Шильдркраут. Он, по словам известного немецкого театрального критика Зигфрида Якобсона «не просит жалости и не позволяет раздаться смеху, но доносит правду о страданиях своего племени в тоне беспристрастного отчета»³.

В последствии Макс Рейнгардт не раз возвратится к «Венецианскому купцу» и всякий раз будет все более и более концентрировать мрачные краски. Черный плащ Шейлока станет не просто диссонансирующей деталью, но и приобретет пугающий и жестокий смысл. Шейлок Рейнгардта в течение 30 лет от спектакля к спектаклю «насыщался гневом и болью, а вокруг него вместо карнавальных масок двигался и пульси-

ровал темный, нищий мир гетто»⁴. Спектакли Рейнгардта пронизывала главная идея: идея личностной свободы в изменившемся и ставшем жестоким мире. Гениальный Рейнгардт смог внезапно вывернуть наизнанку образ беззаботной, легкомысленной Венеции, проецируя на сцену деформированную, гипертрофированную тень покинутого, сломленного Шейлока. Социальный эффект его работ всегда был очень сильным, неожиданным и емким.

Приход в 1933 году к власти Гитлера означал установление фашистской диктатуры в Германии. Открывалась страшная страница истории XX века, безумное и чудовищное время. Антисемитизм стал официальной повесткой одной из самых передовых наций в мире.

Драматург Герман Бар делился своими мыслями об этом периоде: «Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда человек не был так мал. Никогда он не был так робок. Никогда радость не была столь мертва. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль в темноте, оно вопит о помощи, оно зовет дух»⁵.

Последнюю постановку «Венецианского купца», пронизанную предчувствием фашизма, Макс Рейнгардт выпустил в 1935 году. В центре его внимания оказывалась одна из самых глубоких эмоций человека – страх.

Фашизм набирал все больше сил, Макс Рейнгардт был вынужден передать театр в другие руки и ничего больше на его сцене не поставил. Сильный и свободный человек, режиссер и владелец двух театров написал германскому правительству письмо, в котором открыто подчеркнул свою национальность и глубокую связь с немецкой культурой, преподнес в дар Германии оба театра и, по сути, дело своей жизни. Гитлеровские власти экспроприировали театры и личное имущество Рейнхардта, а в 1938 году Макс Рейнхардт был вынужден эмигрировать в США.

Появление в 1596 году пьесы Уильяма Шекспира «Венецианский купец» было связано с резонансным политическим процессом, спровоцированным обвинениями в попытке отравить королеву Елизавету, предьявленными придворному врачу еврею Родриго Лопесу⁶. Лопеса приговорили к смертной казни, хотя его вина так и не была доказана.

Шекспировские современники восприняли роль еврея-ростовщика как комическую. В то время ненависть публики к еврею ростовщику была так сильна, что никто не задумывался, что же заставило попираемого всегда и всеми жиды категорически требовать фунт тела уважаемого христианина. И этот чуждый образ уничтожался обществом. В пьесе есть жуткая сцена, демонстрирующая отчаянное положение еврея ростовщика и отношение к этому общества в XVI веке: когда безупречный, благороднейший Антонио подтверждает жалобу Шейлока о том, что называл его «еврейской собакой», плевал на жидовский кафтан, и, нисколько не смутившись, уверяет, что сделает так и следующий раз.

История сделала виток и через 300 лет вернулась в ту же точку, унижая и уничтожая людей, коверкая их жизни и души, лишая их опоры и защиты.

Логично было ожидать, что нацисты, одержимые идеей расовой чистоты, отвергнут национального поэта Англии, но этого не произошло, Шекспира признали приемлемо «нордическим» и нееврейским. Гитлеровская молодежь организовывала «Шекспировские недели» на протяжении 30-х годов⁷.

Когда в 1939 году была объявлена война, Шекспир был единственным «вражеским драматургом», который не был запрещен, более того, пьесы Шекспира активно продвигались, во многом благодаря одному из ближайших соратников Гитлера - министру пропаганды Йозефу Геббельсу, имевшему докторскую степень по искусствоведению, страстному поклоннику Шекспира⁸.

«Венецианский купец» стал любимым нацистским текстом, Гитлер даже однажды назвал образ Шейлока «актуальным»⁹. С 1933 по 1939 годы «Венецианский купец» был поставлен в Германии не менее 50 раз¹⁰, это были разные постановки, но все с антисемитским акцентом. Из-за своей многослойности пьеса создавала множество проблем для режиссеров, кроме того, брак между христианином Лоренцо и еврейкой Джессикой был невозможен¹¹.

А в 1943 году, когда Германия, готовящаяся объявить свою победу над Советским Союзом, потерпела сокрушительное поражение под Сталинградом, нацисты наконец получили «Венецианского купца», высочайшего класса и полностью соответствовавшего национал-социалистической идеологии. Это была постановка в венском Бургтеатре Лотара Мутеля (Lothar Mützel) (1896-1964), члена нацистской партии, убежденным и откровенным сторонником которой он был. Спектакль гастролировал по всей стране.

Джессика, оставшаяся своего отца ради любви христианина, трактовалась как положительная героиня. Поскольку положительной героиней не могла быть еврейка, то сценарная роль Джессики была изменена. Она из родной дочери Шейлока была превращена в приемную, христианку по рождению. В таком виде пьеса не противоречила расовым принципам гитлеровской империи.

Роль Шейлока играл выдающийся немецкий актер Вернер Краусс (Werner Krauß) (1884–1959), на-

чавший свою карьеру под руководством Макса Рейнгардта, признанный Шейлок 1920-х годов, позднее снявшийся в шумевшем антисемитском фильме 40-го года «Jud Süß» («Еврей Зюсс», по мотивам повести В.Гауфа, реж. Вейт Харлану (Veit Harlan)), сторонник Третьего Рейха и поклонник Гитлера. В фильме он исполнил пять разных ролей евреев, каждая из которых была омерзительнее другой.

В «Венецианском купце» Лотара Мутеля Краусс создал отталкивающий образ патологического чудища еврея «выражающий всю его внутреннюю и внешнюю нечистоту»¹². По словам одного из критиков, было достаточно одного его выхода на сцену, чтобы заставить аудиторию содрогнуться: «С грохотом, сопровождаемое странной чередой призраков, что-то отвратительно чуждое и поразительно гадкое ползло по сцене»¹³.

Другой зритель был более конкретным в описании ростовщика: «Бледно-розовое лицо, окруженное ярко-рыжими волосами и бородой, с бегающими, хитрыми маленькими глазами; в засаленном кафтане с потертым желтым талитом, с косолапой, шаркающей походкой; яростно топающий жестикулируя скрюченными руками, с голосом, то вопящим, то бормочущим - все складывается в патологический карикатурный образ ортодоксального восточноевропейского еврея, выражавшем всю его внутреннюю и внешнюю нечистоплотность, он заслуживал только презрения»¹⁴.

Австрийский рецензент Оскар Мавр Фонтана писал, что «Шейлок считает, что выглядит умным, на самом деле это просто неприкрытая глупость, щурящаяся в его полузакрытых глазах. На плоских ногах, повернутых наружу, он двигается вперед. Однако, когда затрагивается его бизнес, его деньги или его семья, его речь превращается в скороговорку, он начинает торопливо бегать на согнутых ногах. Его речь полна гортанных звуков; он смещает гласные и снова и снова раздаются животноподобные визги, хрюканье и шипение...»¹⁵. В дополнение, для усиления воздействия, в момент, когда на сцене появлялся Шейлок, в процесс включались специально нанятые свистуны и крикуны из зала, подначивая зрителей.

«Еврей Зюсс» – Шейлок, гримасничая, читал свой монолог, уже предвкушая, как ловко и хитро обведет он вокруг пальца этих доверчивых и глупых христиан, этих... арийцев. Хорошо, умная арийская девушка Порция не дала преступлению свершиться»¹⁶.

Зрителям становилось понятно, что еврей лживый и жестокий, что он представляет страшную опасность для человечества и в особенности для арийской нации. Душераздирающий монолог Шейлока «Разве у еврея нет глаз?...» остался аутентичным. Громко звучали в театрах нацистского государства отчаянные слова: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», но исполнялся монолог Крауссом вовсе не как призыв милости к ненавистным и гонимым евреям, а как требование к христианам о бдительности к иудейскому двуличию. «Это, конечно, была блестящая игра, но в воздухе висел постоянный холод, даже в сценах с Порцией, даже в садах Бельмонта»¹⁷.

Этот спектакль стал культовым¹⁸ в негативном смысле, пьесу Шекспира использовали для беспринципных пропагандистских целей. Это один из самых постыдных моментов из истории европейского театра 20 в.

Год спустя Геббельс поднял вопрос о передаче режиссеру «Еврея Зюсса» Вейту Харлану спектакля Лотара Мутеля для кинопроизводства. Это был один из последних пропагандистских проектов, к счастью, он не был осуществлен¹⁹.

Показательно, что «Венецианский купец» снова был поставлен в венском Бургтеатре только в 1967 г., в семитской версии с еврейским актером Эрнстом Дойчем в роли Шейлока.

В послевоенное время образ Шейлока был невозможен вне контекста Холокоста. Этот смысл считывался всеми бессознательно, все население земного шара переживало общую для всех травму и нуждалось в длительной терапии. Искусство Европы искало новый язык. «Венецианский купец» в это время ставился и до сих пор ставится очень часто. Как пишет Дж. Булман (Bulman J.C), ни одна из комедий Шекспира не подвергалась такому количеству редакций, как эта.²⁰

В октябре 1947 г. актер и режиссер Морис Шварц (Maurice Schwartz) (1890–1960) продюсировал постановку на идише пьесы «Шейлок и его дочь» (Shylock and His Daughter) в нью-йоркском художественном театре («Yiddish Art Theatre», New York), ремейк «Венецианского купца», основанный на ивритском романе Ари Ибн Захавы (Ari Ibn Zahav) 1943-го года «Шейлок - еврей из Венеции». Спектакль прозвучал как ответ нацистскому «Венецианскому купцу» 1943 года и имел грандиозный успех, получив положительные отзывы на английском, иврите и идише. Еврейская критика оценила этот спектакль как триумфальный.²¹

Конечно, успех еврейской постановки конца 40-х годов – триумф, вопреки только что закончившемуся кошмару. На первый план выносились вопросы веры. Шварц представил сложный образ Шейлока: с одной стороны воинственного, но высоко нравственного и полного сочувствия (в этом спектакле Шейлок произносил влеречивые речи, оправдывающие его жажду мести; намеревался вырезать плоть Антонио, и получил такую возможность). С другой стороны, выбрасывающего нож с воплем: «Я не могу проливать кровь. Я еврей» в знаменитом финале пьесы.²²

Шварц, блестящий актер и промоутер, смог угодить разноплановым зрителям, создав одну из самых популярных вариаций «Венецианского купца». Пьеса призывала бороться против всех врагов еврейского народа. Шварц превратил пьесу в глубокую трагедию и воззвание против несправедливости, выпавшей на долю несчастного народа.

Редакционная статья «Jewish Forum» Исаака Розенгартена (Isaac Rosengarten) демонстрирует популярность постановки, когда он пишет: «Мы ... призываем ... Антидиффамационную лигу, Бней-Брит, Американский еврейский комитет, Американский еврейский конгресс, Еврейский комитет труда и Совет синагог Америки, а также любые другие организации, которые считают, что образ шекспировского Шейлока ранее был истолкован превратно, сделать все возможное для представления «Шейлока и его дочери» Мориса Шварца на английском языке, а также на еврейской сцене во всех общинах страны»²³.

Но, несмотря на восторженные рецензии, сценарий пьесы «Дочь Шейлока» является скорее идеологическим манифестом глубоко травмированного народа, чем увлекательной драмой.

В пьесе отражены взаимоотношения христиан и евреев в венецианском гетто 1559 года. Принявшая христианство Джессика, сожалеет об этом и хочет вернуться в еврейское гетто. Неевреи препятствуют ее возвращению, она отчаянно кидается в воду и пытается доплыть домой по венецианским каналам, но тонет. Это событие представляется в спектакле как Высшее воздаяние за то, что Шейлок пощадил Антонио: потеряв дочь физически, Шейлок вернул ее душу.

Важно понимать, что как радость Шейлока от смерти его дочери, так и пропаганда идеи, что все неевреи являются убийцами, были потребностью времени. Шекспир, как писал американский шекспировед Джоэл Берковитц (Joel Berkowitz), «был зажат между двумя главными событиями современной еврейской истории: Холокостом, который закончился только двумя годами ранее, и образованием в 1948 году государства Израиль»²⁴.

Именно временем постановки может быть объяснен фанатизм и такая реакция на представленный образ Шейлока, на его ненависть к неевреям и на его шокирующую радость по поводу смерти дочери. Слишком глубоко были раны евреям, слишком тяжелы испытания, выпавшие на их долю.

В 1966 году появился политизированный спектакль Джорджа Табори (George Tabori) (1914-2007) и Артура Пенна (Arthur Hiller Penn) (1922-2010) – пьеса в пьесе – как в фашистском концлагере узники ставили «Венецианского купца» перед нацистами.

Постановка Джорджа Табори была основана на легенде: ходили слухи, что пьеса Шекспира была сыграна актерами в лагере для интернированных во время Второй мировой войны. Якобы нацисты создали такой «образцовый» лагерь, чтобы показать всему миру, с какой добротой и состраданием они относились к заключенным. По слухам, нацисты сами предложили заключенным поставить «Венецианского купца».

Абсолютно неизвестно могло ли быть что-либо подобное, Джордж Табори говорил, что читал однажды в венгерском журнале о спектакле в концлагере в Терезине, и о том, что там же заключенными исполнялся «Реквием» Джузеппе Верди²⁵.

Табори был поглощен темой Холокоста: во время войны его родители – евреи, перемещались нацистами из одного концлагеря в другой, пока не попали в Освенцим, где погиб отец, а матери чудом удалось выжить. Вместе с родителями в концлагере находились их друзья – писатели и актеры, и почти все они заживо сгорели в лагерных печах. Именно то, как погибли эти люди терзало Табори. «Комедия» Шекспира стала средством выражения для Джорджа Табори, его исследованием корней антисемитизма и возможностью зарубцевать свою душевную рану.²⁶

Художником спектакля был Вольфганг Рот, ранее работавший вместе с Табори у Брехта. На сцене стоял остов платформы, сильно обстрелянной, сделанной из грубых деревянных досок. Через сцену были натянуты провода между деревянными столбами, на проводах висели старые шерстяные одеяла, скрепленные булавками. Одеяла играли функцию штор, актеры передвигали их, создавая сценическое пространство.

В верхней части сцены на листах ржавого железа были написаны слова: «Arbeit Macht Frei» («Работа делает тебя свободным»). По верху столбов, стоящих в углах сцены, спиралями была накручена колючая проволока. Проекторы отбрасывали тени колючей проволоки на заднюю стенку. На заднике висел огромный (4x8 м) портрет Гитлера. Актеры изображали узников концлагеря, которые вели обычную лагерную жизнь, «умирая» прямо на сцене; при этом они умудрялись справиться с шекспировскими ролями; а зрители, пусть невольно и неохотно, но исполняли роль нацистов!

Окончание спектакля придумал Артур Пенн: Порция, в облике Бальзазара, спрашивает у Шейлока: «Ты доволен, Еврей?». Шейлок, стоя на коленях, отвечает: «Я доволен». После чего он наклоняется еще ниже и целует ботинок Антонио. Далее актер, играющий Шейлока, повторяет свою реплику «Я доволен» в то время, как он на четвереньках пересекает всю сцену, целует пол, и подползает к охраннику-нацисту, держащему в руках раскрытый том Шекспира и читающему текст пьесы. Повторяя: «Я доволен», актер-

Шейлок целует ботинок охранника и внезапно обхватив его ноги, роняет его (охранника) на пол. «Полное собрание сочинений Шекспира» падает на пол с тяжелым стуком. Желтая тюбетейка с красной оборочкой падает с головы Шейлока, отваливается его приклеенный нос. Охранник пытается высвободиться из рук вцепившегося в него Шейлока. Оба мужчины катаются по сцене, тяжело дыша и пытаясь.

Внезапно раздается крик актера, играющего Шейлока, и охранник привстает. Актер (Шейлок) тянет руки, чтобы опять сбить охранника с ног, но его руки бессильно падают на сцену. Актер, играющий Шейлока, перестает двигаться. Теперь охранник встает на ноги, держа в руке окровавленный нож. Он убил актера, играющего Шейлока. Он поправляет свою форму, подбирает «Полное собрание сочинений Шекспира» и возвращается на свой пост в правом углу сцены. Длинная пауза. Охранник находит, где он остановился в книге, ожидая продолжения представления. Остальные актеры в шоке: их друг мертв, убит прямо у них на глазах. Они не знают, как их тюремщики (зрители) отреагируют на то, что случилось.

Через какое-то время несколько актеров подбирают тело актера-Шейлока, и уносят в глубину сцены. Порция, Антонио, Грациано, Бассиано и другие окружают своего мертвого друга. Старейший из актеров начинает цитировать еврейскую заупокойную молитву. То, что начинается как невнятное бормотание становится единым горем над телом актера-Шейлока, свет медленно гаснет. Никто не едет на Бельмонт. Здесь нет счастливого конца.

Спектакль был очень сильным, высокую оценку дали «Berkshire Eagle» и «The New York Times». Но не все смогли вынести портрет Гитлера, почти во всю стену. Увидев его, Эрик Лейнсдорф, директор Бостонского симфонического оркестра в Танглвуде, поднялся со своего места в первом ряду и покинул театр, несмотря на то, что его дочь Эстер в тот вечер дебютировала в театре, в роли горничной Порции²⁷.

Тибор Эгервари (Tibor Egervari) начал череду постановок «Венецианского купца» со своим студентами в середине 70-х, тем же приемом пьесы в пьесе, что и Джордж Табори.

В 1993 г. это вариант пьесы был впервые поставлен в профессиональном театре в Оттаве (Академический зал Университета Оттавы) и Монреале (Théâtre Gesu), на английском и французском языках. В Монреале премьера состоялась в тот же день, что и премьера классической версии пьесы в Театре Нового Мира, режиссера Даниэля Руссела. Такое стечение обстоятельств вызвало целую бурю эмоций у прессы. Несмотря на это, положительных отзывов было мало.

В 1998 году состоялась премьера траговки Эгервари в двуязычном варианте. В ней оригинальный текст Шекспира читался на английском, а текст, написанный Эгервари и Эли Визель (литературный деятель, связанный с работами по Холокосту, и лауреат Нобелевской премии мира 1986 года) - на французском. Эта постановка была важна обоим: Эгервари родился в Венгрии незадолго до начала войны и был свидетелем всех происходящих гонений, а вся семья Визеля была депортирована из Сигета в Освенцим, где он потерял мать и сестру, а потом его с отцом перевели в Бухенвальд, выжить в котором смог только он.

««Венецианский купец» в Освенциме» обращается к антисемитизму в контексте немислимых ужасов Освенцима. Эгервари обращается именно к «Освенциму», поскольку упоминание названия «Освенцим» ужасает любого человека, являясь символом абсолютного зла²⁸.

Работа Эгервари использует нацизм, антисемитизм, оригинальную пьесу «Венецианский купец», и архивные материалы, и документы нацистской эпохи, чтобы усилить воздействие эффекта антисемитизма, который он намеренно демонстрирует (в одном из спектаклей Шейлок выглядел пугающей карикатурой с надписью «евреи - убийцы Мессии»). Спектакль Эгервари буквально «кричит» о человеческой жестокости и дикости фашизма.

Шекспир написал свою «Превосходнейшую историю о венецианском купце...» в тридцатилетнем возрасте. Роль Шейлока невелика и, как будто, абсолютно неуместна в шумном карнавале бурлящей жизни Венеции. Но именно этот образ будоражит сознание публики на протяжении многих веков, именно он заставляет искать ответы на очень трудные для человечества вопросы.

Лондон в XVI в., времени создания пьесы, кипел ненавистью к евреям. История в XX в. вернулась в ту же точку, уничтожая людей и коверкая их души, лишая опоры и защиты. Массовое истребление людей, антисемитизм и ужас концентрационных лагерей были страшной явью. Фашизм стал слишком тяжелым испытанием для человечества, полная беззащитность и страх ломали психику не только очевидцев, но и последующих поколений.

Гениальная шекспировская пьеса всякий раз отражает социально-политическое настроение общества. В XX в. один и тот же текст используется и для пропаганды фашизма, и в качестве терапевтического средства, спасующего глубоко травмированное нацистским режимом поколение.

XX в. пришлось бороться с психологической травмой, XXI в. с большим трудом выходит из этого адава круга, проблемы общества из национальной плоскости переходят в социальную, в проблему неприятия «Чужого».

«Венецианский купец» остается и сегодня актуальной пьесой.

Примечания

¹ Цит. Manfred P., Barbara S. Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice. 1999. С. 170.

² Там же.

³ Цит. Manfred P., Barbara S. Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice. 1999. С. 170.

⁴ Бояджиева Л. Г. Чародей театра XX в. / Л. Г. Бояджиева. Театр № 9. 1973. С. 80–87.

⁵ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. М.: Изд-во московского университета, 1993. С. 72.

⁶ См. Бартошевич А. В. Для кого написан Гамлет: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI.../ А. В. Бартошевич. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 496.

⁷ См. John Gross Theater; Shylock and Nazi Propaganda The New York Times April 4, 1993. Доступ по ссылке: <https://www.nytimes.com/1993/04/04/theater/theater-shylock-and-nazi-propaganda.html> (дата обращения: 10.04.2020).

⁸ См. John Gross Theater; Shylock and Nazi Propaganda The New York Times April 4, 1993. Доступ по ссылке: <https://www.nytimes.com/1993/04/04/theater/theater-shylock-and-nazi-propaganda.html> (дата обращения: 10.04.2020).

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ См. Andrew G. Bonnell, *Shylock in Germany: Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis* (London and New York: Tauris, 2008), especially chapter 3, pp. 119–70.

¹² Gross, *Shylock: A Legend and its Legacy* (London: Chatto & Windus, 1992), pp. 321–23.

¹³ John Gross Theater; Shylock and Nazi Propaganda The New York Times April 4, 1993. Доступ по ссылке: <https://www.nytimes.com/1993/04/04/theater/theater-shylock-and-nazi-propaganda.html> (дата обращения: 10.04.2020).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Par Ludwig Schnauder Shakespeare en devenir № 9, 2015. Доступ по ссылке: <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=865> (дата обращения: 10.04.2020).

¹⁶ Клугер Д. М. Мой Шейлок / Д. М. Клугер Литературно-публицистический журнал Лехаим. Доступ по ссылке: <https://lechaim.ru/events/moj-shejlok/> (дата обращения: 10.04.2020).

¹⁷ John Gross Theater; Shylock and Nazi Propaganda The New York Times April 4, 1993 Доступ по ссылке: <https://www.nytimes.com/1993/04/04/theater/theater-shylock-and-nazi-propaganda.html> (дата обращения: 10.04.2020).

¹⁸ Schnauder P. L. The most infamous Shakespeare Production in History? The Merchant of Venice at Vienna’s Burgtheater in 1943/P. L. Schnauder Shakespeare en devenir № 9. 2015. Доступ по ссылке: <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=865> (дата обращения: 10.04.2020).

¹⁹ Andrew Dickson Worlds Elsewhere: Journeys Around Shakespeare’s Globe

²⁰ См. Bulman, J. C. and Coursen H. R. Shakespere on Television. Hanover: UP of New England, 1988. С. 27.

²¹ Dror Abend-David My lecture, “Morris Schwartz’s Adaptation of The Merchant of Venice, Shyloks Tokhter – 1947”, delivered at the 13th World Congress of Jewish Studies, Jerusalem, August 12–17, 2001. Доступ по ссылке: https://www.academia.edu/9427983/My_lecture_Morris_Schwartz_s_Adaptation_of_The_Merchant_of_Venice_Shyloks_Tokhter_1947_delivered_at_the_13th_World_Congress_of_Jewish_Studies_Jerusalem_August_12_17_2001 (дата обращения: 10.04.2020).

²² Там же.

²³ Dror Abend-David My lecture, “Morris Schwartz’s Adaptation of The Merchant of Venice, Shyloks Tokhter – 1947”, delivered at the 13th World Congress of Jewish Studies, Jerusalem, August 12–17, 2001. Доступ по ссылке: https://www.academia.edu/9427983/My_lecture_Morris_Schwartz_s_Adaptation_of_The_Merchant_of_Venice_Shyloks_Tokhter_1947_delivered_at_the_13th_World_Congress_of_Jewish_Studies_Jerusalem_August_12_17_2001 (дата обращения: 10.04.2020).

²⁴ Там же.

²⁵ Maloney P. Theater Stockbridge: Summer 1966, A memoir of the Berkshire Theatre Festival’s inaugural season – Part II (of 3): George Tabori’s Production of The Merchant of Venice, set in a Nazi concentration camp. 20 march 2019. Доступ по ссылке: <https://hudson-housatonic-arts.org/2019/03/stockbridge-summer-1966-a-memoir-of-the-berkshire-theatre-festivals-inaugural-season-episode-ii-of-3-george-taboris-production-of-the-merchant-of-venice-set-in-a-nazi/> (дата обращения: 10.04.2020).

²⁶ Там же.

²⁷ Maloney P. Theater Stockbridge: Summer 1966, A memoir of the Berkshire Theatre Festival’s inaugural season – Part II (of 3): George Tabori’s Production of The Merchant of Venice, set in a Nazi concentration camp. 20.03.2019. Доступ по ссылке: <https://hudson-housatonic-arts.org/2019/03/stockbridge-summer-1966-a-memoir-of-the-berkshire-theatre-festivals-inaugural-season-episode-ii-of-3-george-taboris-production-of-the-merchant-of-venice-set-in-a-nazi/> (дата обращения: 10.04.2020).

²⁸ Tibor Egervari (translated by Annick Léger) Shakespeare’s The Merchant of Venice in Auschwitz (1999). Доступ по ссылке: http://www.canadianshakespeares.ca/a_auschwitz.cfm (д ата обращения: 10.04.2020).

М. С. Шульпина

Образы войны и мира в искусстве публичных пространств XX–XXI вв.

В статье исследуются образы войны и мира в современном искусстве, раскрываются понятия «публичное пространство» и public art (общественное искусство). Объекты public art выставляются в публичных пространствах, которые изначально могут быть не предназначены для демонстрации искусства. Памятники, создаваемые в публичных пространствах, связанные с темой войны, апеллируют скорее к чувственной составляющей, репрезентируют идею сопротивления социальной амнезии, привлекают внимание к болевым точкам общественной жизни, в том числе и через осмысление трагических исторических событий, например, холокоста. Военные мемориалы могут находиться в неожиданных местах и часто носят временный характер; идет смещение акцентов с эстетики на смысловую нагрузку, наблюдается отказ от героизации военных образов. Современные художники создают интерактивные объекты, приветствуют диалог со зрителем. Тема мира в актуальном искусстве связана с визуализацией идеи толерантности, которая рассматривается как осознанная ценность и черта личности, готовой сотрудничать и принимать поведение, обычаи, верования и взгляды других людей.

Ключевые слова: публичное пространство, паблик-арт, монументальная скульптура, контрмонумент, уличное искусство, образы войны и мира в актуальном искусстве

Margarita S. Shulpina

Images of war and peace in the art of public spaces of the XX–XXI centuries

The article examines the images of war and peace in modern art, reveals the concept of public space, as well as such trends in modern art as public art. Its social and cultural significance in art is analyzed, and key trends are identified. The role of the public in the creation and interpretation of art objects is revealed. Examples of alternative sculpture and street art as tools of social influence are described. The conclusion is made about the transformation of war memorials, namely, the shift of emphasis from aesthetics to semantic load, the rejection of the heroization of military images in modern art and the identification of tolerance as the main and fundamental theme of understanding.

Keywords: public space, public art, monumental sculpture, counter-monument, street art, images of war and peace in contemporary art

Объекты современного искусства в общественном пространстве стали неотъемлемой частью многих городов мира, функцией которых является развитие, реабилитация и оживление среды. Этот феномен принято называть – public art – что в дословном переводе на русский язык означает «общественное искусство», то есть искусство в общественном пространстве. Либо возможно более широкое определение – форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры, рассчитанная на разрушение привычной пассивно-созерцательной формы восприятия, на коммуникацию со зрителем, активное взаимодействие с которым является продолжением самого произведения искусства. Объекты public art выставляются в публичных пространствах, которые изначально могут быть не предназначены для демонстрации искусства, кроме того они рассчитаны на широкую аудиторию, не отличающуюся высоким уровнем «насмотренности». Данное явление расширяет территорию современного искусства и делает его доступным для большого числа зрителей¹. Поскольку искусство кроме всего прочего преследует цель социализации личности и введении ее в актуальную для общества систему нравственных и эстетических ценностей и моделей поведения, одной из самых важных и неисчерпаемых тем в современном искусстве является тема войны и мира. Художники предлагают оглянуться и дать оценку произошедшим во времена Второй мировой войны событиям, а так же поразмышлять на тему толерантности, как о новом этапе в эволюции человечества.

Немецкий философ Мартин Хайдеггер считал, что суть пространства раскрывает сам язык, то есть это нечто просторное, свободное от преград². Борис Гройс, раскрывая суть публичного пространства, предлагает рассматривать это явление как своего рода вакуум – открытое и пустое пространство, в котором могут располагаться некие строения, объекты искусства, памятники, коммерческая реклама, политическая пропаганда и много других вещей. Далее он добавляет, что задачей

художников и архитекторов в данном случае является создание такого вакуума, в котором общество могло бы конституировать³. Публичное (общественное) пространство – это принадлежащее, а точнее доступное любому желающему пространство. Очевидно, что такими пространствами в городе являются все территории, которые нельзя отнести к частным пространствам. Однако важно отметить, что основным критерием здесь является не форма собственности, а предназначение.

Скульптура – самый распространённый вид искусства, который можно встретить в экспозициях под открытым небом. В 1960-е появляются примеры альтернативы традиционному памятнику. В Западной Германии 1970-х – 80-х гг. это было связано с творчеством художников, работавших над проблемой памяти жертв холокоста. Они целенаправленно создавали объекты, разительно отличающиеся от классических мемориалов, что впоследствии исследователь Джеймс Янг называет контрмонументом⁴. Суть контрмонумента заключается в допущении диалога со зрителем, в отличие от традиционного монумента, где тема выражена монологично, в одностороннем порядке. Традиционный монумент на тему войны характеризуется чаще всего гигантскими масштабами, возвышенно-героическими образами, говорящими о победе одной идеологии над другой, огромными пьедесталами и порой ограждениями, не подпускающими к себе людей, что приводит к прямым ассоциациям с тоталитарным режимом и, следовательно, к недоверию идеям, которые может выражать такого рода монумент. Контрмонумент воплощает в себе подлинно глубокое размышление о сложных исторических событиях. Авторам было абсолютно ясно, что память о преступлениях нацизма должна оставаться вечной болью в коллективном сознании, ведь дело не столько в победе, сколько в недопущении. Джеймс Янг призывал к отказу от традиционной иконографии и сообщал, что контр-монументы не должны вызывать ощущения эстетического удовольствия, зато их главной задачей является прямое воздействие на человека, а именно пробуждение уснувшего сознания, призыв к критическому мышлению и личной ответственности за выбор того, в каком мире жить⁵.

Пожалуй, один из самых известных контр-монументов, характеризующийся достаточно большой радикальностью – «Мемориал памяти убитых евреев в Европе» авторства Питера Айзенмана в центре Берлина. Здесь нет привычных каждому фигур солдат и главнокомандующих. Напротив, мемориал абстрактен и представляет собой поле из 2711 серых бетонных плит разной высоты от 0,95 м до 2,37 м, узкие проходы между которыми заставляют преодолевать пространство в одиночестве, от чего у посетителя появляется ощущение потерянности и чувство незащищенности, страха, хаоса и тревоги, понимание чужого ужаса и боли. Объект, созданный не для того, чтобы нравиться, а чтобы воздействовать. Этот монумент неорганичен, негармоничен и дискомфортен, представляет собой явный диссонанс с окружающим ландшафтом. Находясь внутри этого лабиринта, нельзя выбрать короткий путь и пройти по диагонали, пространство разрывается и само направляет туда, куда ему нужно. Однако благодаря этому мемориал имеет очень сильное эмоциональное воздействие на зрителя и таким образом сообщает о вещах, которые забывать нельзя⁶.

Еще один известный пример контрмонумента на территории Германии – «Монумент против фашизма», установленный в 1986 г. в Гамбурге. Авторами проекта Й. Герцем и Э. Шалев-Герцем было предложено установить в малопривлекательном рабочем районе 12-метровую металлическую колонну таким образом, чтобы со временем она уходила под землю и постепенно совсем пропала, в знак окончательной победы над чумой XX в.⁷ Приветствовались надписи на колонне, как бы символизировавшие сохранение бдительности, понимание опасности и важности роли каждого в противодействии фашизму. Место, выбранное для установки монумента, подчеркивало его временность. Эта работа не требует восхищения и трепета, но она требует твердого внутреннего стержня, она напоминает, настаивает и призывает к осознанию выбора.

Необычный памятник жертвам холокоста скульптора Дьюла Пауэра появился в 2005 г. в Будапеште на берегу Дуная. В данном случае объект не требует какого-то физического взаимодействия – прохождения или оставления автографа, на первый взгляд он не вызывает каких-либо скорбных чувств, но только до тех пор, пока проходящий по набережной невольный зритель не вспомнит историю войны. Вдоль набережной установлено 60 пар бронзовой различной обуви, цель этого объекта напоминать о страшных событиях 1944–1945 гг., а именно о массовых расстрелах евреев прямо на берегу реки. Об этом напоминает мемориальная надпись рядом с экспозицией. Перед казнь людей заставляли разуться, так как обувь стоила больших денег и ее потом продавали на черных рынках, а тела скидывали в воду⁸. Контекст позволяет совсем иначе взглянуть на композицию и показывает насколько пронзительным и сильным может быть монументальное искусство. Объект служит неким маяком, напоминанием жестокости, до которой может скатиться человек и, которую необходимо было искоренить и не допускать вновь. Известно, что история повторяется, но искусство публичных пространств в данном случае может сдерживать этот процесс.

Похожий памятник жертвам Холокоста в 2005 г. появился так же в Кракове. На месте бывшего гетто, обнесенного трехметровой бетонной стеной, открыли мемориал: 70 чугунных стульев – 33 стула высотой 1,4 м и 37 стульев поменьше, высотой 1,2 м, которые установили по периметру площади и на автобусных остановках⁹. Эти стулья символизируют мебель, выброшенную нацистами из квартир бывших жильцов, казненных или угнанных в концлагеря. Любой может сесть на этот стул – точно так же, как любой в то жуткое время мог стать жертвой нацистов. Скульптурная композиция вызывает чувство холода, кажется очень пустынной, специально отлитые царапины на стульях сообщают о борьбе и страданиях, с которым пришлось столкнуться ни в чем не повинным людям.

Впечатляющий мемориал жертвам Холокоста был воздвигнут в центральной части Бостона в 1995 г. по проекту Стэнли Сайтовиц¹⁰. Мемориал представляет собой шесть стеклянных башен, символизирующие шесть самых крупных лагерей смерти. Колонны выстроены в ряд и через них может пройти каждый желающий. Однако прежде чем это делать, нужно запастись внутренними сил и выдержки, так как прямолинейность этого объекта по-настоящему шокирует. На стеклах колонн написаны личные номера шести миллионов погибших в концлагерях, плюс ко всему через решетки на тротуарах видны светящиеся угли и идет пар, напоминающий печи крематория. На выходе на тротуарной плите на английском и иврите написано: «Помните». Равнодушных людей здесь быть не может, восхищаться – нечему, зрителю остается переосмыслить ценность жизни.

В разговоре об образах войны в искусстве необходимо вспомнить русских художников. В частности будет любопытно рассмотреть творчество молодого художника Тимофея Рады, одного из ярчайших представителей российского уличного искусства, чьи работы всегда актуальны и находятся на повестке дня. Российские дети воспитаны на военной прозе, каждый с раннего детства смотрел советские военные фильмы и знает наизусть песни, которые исполняют 9 Мая. Школьников каждый год отправляют на парады и возложение цветов у Вечного огня, а за последние несколько лет укрепились традиции шествия «Бессмертного полка». В обществе наметилось сильное противоречие в отношении к празднику, одни собираются повторить и отомстить, другие не допустить. Именно о том, чтобы не допустить работа Тимофея Рады. Проект «Вечный огонь» 2011 г. посвящен памяти павших в Великую Отечественную войну¹¹. Для своей работы художник выбрал заброшенный бывший военный госпиталь в центре Екатеринбурга, где в годы войны принимали раненых. На месте оконных проемов художник размещает шесть огромных портретов людей, погибших на войне. Портреты выполнены с помощью открытого огня, что делает их уязвимыми перед внешними обстоятельствами. В этом проекте работает память места, таким образом, художник обращает внимание общественности на здание, которое следует реставрировать и призывает в очередной раз к осознанному диалогу.

Обычным видением темы войны и мира обладал Вадим Сидур, художник, имеющий международную известность и, как оно часто с отечественными художниками случается, признанного за рубежом намного быстрее, чем на своей Родине. Сидур – автор огромного диапазона, в его произведениях звучит тема излома человеческой судьбы. Он создавал поразительные по своей силе образы и призывал к миру, а не героизации войны. В одном из своих интервью Вадим Сидур говорит: «Сотни, тысячи, миллионы людей погибли от насилия. Пули, виселицы, бомбы, газовые камеры, концлагеря, пытки, смертная казнь – это перечисление невозможно продолжать, ибо оно бесконечно. Кажется, должно же это когда-то прекратиться! Но человечество, как бы лишенное разума, ничему не научается...». Его работам свойственны лаконизм, обобщенность форм, обтекаемость и вместе с этим экспрессивность. Среди работ художника «Памятник погибшим от насилия» в Касселе, «Памятник жертвам холокоста» в Пушкине, «Взывающий» в Дюссельдорфе. В этих работах – ужас войны и насильственной смерти, поиск гармонии в рушащемся мире, преклонение перед созидательной силой человеческого гения и величием человеческих чувств. Работы Сидура заставляют иначе взглянуть на окружающий мир, проанализировать окружающее вокруг и возможно изменить будущее к лучшему¹².

Художественный проект «Корабль толерантности» Ильи и Эмилии Кабаковых – образец современного public art. Проект запустили в 2007 г. и, на сегодняшний день, он уже был реализован в Венеции, Нью-Йорке, Майами, Берлине, Чикаго, Москве и многих других городах. Как говорят сами авторы, выступающие в данном случае кураторами, проект обращен ко всем, а не только к избранному кругу интеллектуалов¹³. Идея состоит в том, что за определенное время строится корабль в натуральную величину, а паруса изготавливаются из детских рисунков на заданную тему – здесь поднимаются такие вопросы как проблемы сохранения мира, толерантности, мультикультурности, понятий «свой» и «другой», а так же в целом дальнейшего развития современного общества. На отведенное проекту время проводятся семинары, круглые столы, по итогу которых дети готовят

свои эссе, рассказы и рисунки. Получается очень метафорично – ребенок видит свой рисунок на парусе среди нескольких сотен других детских работ, таким образом, появляется понимание формулы «я среди других». Создатели корабля считают, что с какими ценностями будет расти молодое поколение, таким и будет мир в будущем. Проект по праву имеет международную значимость и особенно ярко работает в местах, где есть горячие точки.

Как видно из вышеуказанных примеров, современное искусство стремится к принципиально иному подходу: оно отказывается от героизации войны, на задний план уходят мужество, смелость, отвага и решительность солдат. Но наблюдается обратный процесс – обращение внимания общественности на жестокость и разрушительные невосполнимые последствия, а так же попытка построить новый мир, состоящий из многообразия культур. Военные мемориалы более не ассоциируются огромными масштабами и высокими пьедесталами, могут находиться в совершенно неожиданных местах и часто носят временный характер, кроме того они приветствуют диалог со зрителем, т.к. апеллируют к чувственной составляющей процесса восприятия, сопротивляются социальной амнезии, привлекают внимание к болевым точкам общественной жизни, что провоцирует незамедлительную реакцию публики. Открывается отличная возможность работы с коллективной памятью и раскрепощения человека за счет снятия табу и разрушения барьеров. Образы войны и мира в современном искусстве обретают новые смыслы, важной темой рефлексии становится толерантность на различных уровнях. В своих работах художники поднимают вопросы укрепления межнационального единства, обеспечения устойчивой гармонии между различными конфессиями и этническими группами. Кроме того, толерантность рассматривается как осознанная ценность и черта личности, готовной сотрудничать и принимать поведение, обычаи, верования и взгляды других людей.

Примечания

¹ Паблик-арт – это... // Про паблик-арт: современное искусство в общественных пространствах. URL: <http://propublicart.ru/article?id=6> (дата обращения 03.03.2020)

² Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие. Статьи и выступления. Санкт-Петербург: Наука, 2007. С. 433-437

³ Гройс Б. Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. URL: https://vk.com/doc560098185_536276716?hash=19ff7db617de6b5553&dl=cb2bf6b37b24533674 (дата обращения: 03.04.2020).

⁴ Янг Д. Э. Контрмонумент: память против памяти в сегодняшней Германии // Процессы, № 5, 2017.

⁵ Holocaust monuments and counter-monuments. URL: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%2-%203659.pdf (дата обращения: 03.04.2020).

⁶ Владимир Белоголовский. Интервью с Питером Эйзенманом: «Я не убежден, что у меня есть стиль». // Architectural Design School. URL: <https://rus.architecturaldesignschool.com/interview-with-peter-eisenman-46735> (дата обращения: 03.04.2020).

⁷ «Место памяти» в ГЦСИ: русско-немецкий взгляд на Великую Отечественную. // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/20100507/231764869.html> (дата обращения: 03.04.2020).

⁸ Туфли на набережной Дуная - памятник жертвам холокоста в Будапеште. Портал «Культурология РФ». URL: <https://kulturologia.ru/blogs/251214/22690/> (дата обращения: 03.04.2020).

⁹ Мемориал «Стулья» в Кракове. // Необычные места и памятники. URL: <http://unplaces.ru/Monument.php?id=544> (дата обращения: 03.04.2020).

¹⁰ Впечатляющий мемориал жертвам холокоста в Бостоне. URL: <https://ekogradmoscow.ru/galerist/vpechatlyayushchij-memorial-zhertvam-kholokosta-v-bostone> (дата обращения: 03.04.2020).

¹¹ Тимофей Радя. Вечный огонь. // URL: <http://flame.t-radya.com/2/> (дата обращения: 22.03.2020).

¹² Нольде-Лурье, Наталья Львовна. Драма человека в творчестве Вадима Сидура. Москва: Канон-плюс, 2014.

¹³ Илья и Эмилия Кабаковы: «не игнорировать публику» // Искусство. 2012. № 3. С. 60–71

Е. Д. Балкова

Спектакль М. Г. Розовского «Папа, мама, я и Сталин» (Театр У Никитских ворот, 2017) в контексте документального театра

Статья посвящена проблеме взаимодействия документального и недокументального (драматического) театра. Рассматривается краткая предыстория становления документального театра, а также причина сложности конкретизации его понятия. На примере спектакля режиссера Марка Розовского «Папа, мама, я и Сталин» рассматриваются вопросы использования документальных материалов в драматическом театре, проблема конфликта документальных источников. Анализируются формы таких принципов документального театра как «вербатим», «ноль-позиция» и методы их реализации в драматическом спектакле. Посредством сравнения с документальными работами М. Г. Патласова, Е. Греминой и спектаклей ТЕАТРА.DOC прослеживаются художественные приемы, заимствованные у документального театра, а также методы их реализации в драматической постановке.

Ключевые слова: драматический театр, документальный театр, Марк Розовский, ТЕАТР.DOC, вербатим

Ekaterina D. Balkova

The play by M. G. Rozovsky "Father, Mother, Me and Stalin" (Theater at Nikitsky Gate, 2017) in the context of the documentary theater

The article reveals the problem of the interaction of documentary and non-documentary (drama) theater. It examines the brief background of the formation of the documentary theater, as well as the reason for the difficulty of concretizing its concept. As an example, the author considers the play of the director Mark Rozovsky "Father, Mother, Me and Stalin", reveals the issues of using documentary materials in the drama theater and the problem of the conflict of documentary sources. The article analyzes the forms of such principles of the documentary theater as "verbatim", "zero-position" and methods for their implementation in a drama performance. Comparing the documentary works of M. G. Patlasov, E. Gremina and the TEATR.DOC performances, the author traces the artistic techniques borrowed from the documentary theater, as well as the methods of their implementation in a dramatic setting.

Keywords: drama theater, documentary theater, Mark Rozovsky, TEATR.DOC, verbatim

Документальный театр возникает в XX в. как реакция общества на экономические, политические и социальные события и дальнейшая попытка переосмысления их через искусство. Единого определения документального театра нет, а значит, нет и точного понимания, когда данный вид театра появляется. Если основываться на том, что документальный театр – это «представленный на сцене текст, не предназначенный изначально для сцены и не сочиненный драматургом», то можно сказать, что его родоначальником был Э. Пискатор¹. Именно он первым начал обращаться к документам и использовать их в своих спектаклях². В то же время в своем «Словаре театра» П. Пави дает определение документальному театру, как использующему в качестве текста только первоисточники и документы, отобранные «в соответствии с социально-политической программой драматурга»³. Хотя сам же автор уточняет, что первоисточники цитировались в исторических драмах уже в XIX в.⁴. В отечественном театре элемент документальности в своих спектаклях использовал театральный режиссер В. Э. Мейерхольд. Например, в постановке «Зори» 1920 г. актеры зачитывали сводки с фронта. В дальнейшем в советской России в связи со становлением тоталитаризма и полной недоступностью каких-либо актуальных документальных материалов, документальный театр не смог найти самобытную форму и следовал принципам театра немецкого. Так в 1965 г. на сцене театра на Таганке Ю. Любимов ставит спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» на основе сюжета одноименной документальной книги Дж. Рида⁵.

Документальный театр в постсоветской России возрождается на рубеже XX–XXI вв. и остается актуальным до наших дней. Наиболее значимым театром документальной пьесы в России стал ТЕАТР.DOC, открытый в 2002 г. Е. Греминой и М. Угаровым⁶. Сам театр позиционирует себя как существующий «на стыке искусства и злободневного социального анализа»⁷. Характерной чертой любого документального театра является работа с подлинными документами (дневниками, записями уголовных дел, видеоматериалами, связанными со следственной деятельностью и т. п.), однако творческие группы ТЕАТРА.DOC также работают с людьми и создают спектакли на основе разговоров и обсуждений на актуальные темы. ТЕАТР.DOC является наиболее ярким представителем современной российской документальной театральной сцены.

Существуют различные подходы и способы использования документов, а также самой подачи материала. Например, документы могут цитироваться дословно, иногда даже целыми фрагментами

зачитываться с листа, или же наоборот, не фигурировать в речи актеров, но служить основой для всего сюжета спектакля. Таким образом, становится очевидно, что понятие документального театра многогранно, оно охватывает множество аспектов, включает в себя большое количество критериев за счет чего сложно для формулирования конкретного определения. При этом приемы, которые использует документальный театр, обширны и не локальны – они могут использоваться в спектаклях других видов, что дает нам возможность исследовать драматические спектакли современной, в том числе и российской, театральной сцены на предмет наличия в них приемов, заимствованных у документально театра. Подробнее рассмотреть данный вопрос можно на примере спектакля режиссера М. Г. Розовского «Папа, мама, я и Сталин».

Впервые спектакль был поставлен в 2017 г. на сцене московского театра «У Никитских ворот». В его основу легло одноименное автобиографическое произведение режиссера. Спектакль – история о семье М. Г. Розовского, которая стала жертвой сталинских репрессий.

При создании спектакля использовались материалы из архивов КГБ, а также письма родителей режиссера⁸. М. Розовский не заявляет данную работу как документальную, однако в официальной аннотации к спектаклю сказано, что произведение создано на «сугубо документальной основе»⁹. К тому же в постановке неоднократно используются приемы именно документального театра, что позволяет нам говорить об этом спектакле в контексте российской документальной сцены.

Как было сказано ранее, в основу спектакля легла документальная проза, изначально не предназначенная для постановки на театральной сцене. Не приходится говорить о различиях или противоречиях основы и сюжета постановки, так как режиссер ставит свое собственное произведение. Однако тот факт, что в основе лежит не пьеса, вынуждает режиссера преобразовывать основу, делая ее более подходящей для театра. Например, в спектакле звучат советские детские песни или цитируются стихотворения знаменитых отечественных поэтов, однако делается это в ироническом ключе. В то время как детские голоса советской песни прославляют вождя, действия на сцене отражают ужасы сталинского времени. С такой же иронией звучат и тексты документальных материалов.

Спектакль «Папа, мама, я и Сталин» рассказывает о событиях прошлого, что, как правило, не характерно для документального театра. Однако похожая проблема касалась и работы Е. Греминой «67/871» (реж. Э. Кёлер) о блокаде Ленинграда в годы Великой Отечественной войны. Для создания основы спектакля драматург брала интервью у очевидцев, а также использовала материалы архивов¹⁰. В спектакле М. Г. Розовского практически идентичная ситуация, за исключением того, что режиссер сам являлся свидетелем событий, отраженных в постановке.

От исторической драмы спектакль «Папа, мама я и Сталин» отличается тем, что в своей постановке М. Г. Розовский обращает внимание на конкретную ситуацию, идя от нее к общему, в то время как для исторического театра характерно обратное¹¹. Режиссер оставляет центральное место истории одной семьи и через это раскрывает масштабные события тех лет, выражая свое отношение к ним. Такой же принцип мы можем видеть в документальной постановке режиссера М. Патласова «Антитела», в основу которой легли события, случившиеся 11 ноября 2005 г. в Санкт-Петербурге, когда у магазина «Буквоед» был убит молодой человек, причисляющий себя к движению «антифашистов». М. Г. Патласов строит спектакль таким образом, что произошедшие события раскрываются с разных сторон, а также затрагивают более широкий спектр проблем, например, об общественных настроениях начала двухтысячных годов.

Еще одна характерная черта документального театра в постановке «Папа, мама, я и Сталин» – это отсутствие антракта. В документальном театре этот аспект используется для того чтобы гарантировать полное погружение зрителя в атмосферу спектакля и избежать разрыва между залом и реальностью сцены, что и происходит в спектакле Розовского¹². Хотя стоит отметить, что в отличие от современного документального спектакля, продолжительность которого небольшая, а подача информации происходит быстро, в спектакле «Папа, мама, я и Сталин» режиссер использует иной подход, разбавляя напряженность и необходимую тяжесть сюжета более легкими сценами.

К приемам, которые использует современный документальный театр, относится вербатим, то есть точное воспроизведение со сцены слов реальных людей¹³. В контексте спектакля «Папа, мама, я и Сталин» данная техника не используется напрямую. Однако стоит учитывать тот факт, что спектакль поставлен на основе автобиографического произведения самого режиссера, что само по себе гарантирует наличие дословного цитирования слов участника события, лежащего в основе сюжета постановки. В целом в спектакле М. Г. Розовского нарратив играет большую роль, хотя документ в данной работе становится основой для повествования все-таки художественного, а не документального.

В отношении сценографии спектакль «Папа, мама, я и Сталин» в некоторой степени соответствует критериям документального театра. Кулисы оформлены аскетично: слева – имитация кирпичной стены, справа – стена, полностью обитая дверями, откуда в некоторых сценах выходят персонажи. Сценография минималистична, но те немногие предметы, находящиеся на сцене, универсальны, а поэтому они используются совершенно по-разному в зависимости от сюжетной линии. Важным элементом является экран, находящийся за спинами актеров. На этом экране проецируются изображения, в том числе и документального характера. Такой прием зачастую можно увидеть в документальных спектаклях, где оформление сцены остается статичным и не отвлекает зрителя от сюжета, при этом меняющиеся образы на заднем плане отсылают к действиям, происходящим в данный момент на сцене.

Цветовая гамма спектакля холодная, в основном приглушенная, хотя иногда используются более яркий свет, который отражает настроение персонажей или символизирует место действия. Подобный прием хорошо прослеживается в моменте, когда происходит разговор между матерью и отцом Марика: красным светом подсвечивается часть сцены, где располагается персонаж, находящийся в Москве, а синим – где персонаж, пребывающий в лагере. Такие художественные приемы не характерны для документального театра и в данном случае отражают образную составляющую драматического спектакля.

Специфика игры актеров в спектакле «Папа, мама, я и Сталин» соответствует скорее традиционной, жизнеподобной. Из общей картины выделяется только один актер, который исполняет роль Марика, то есть самого автора, а также выполняет функцию рассказчика. В какой-то степени, он принимает «ноль-позицию», соответствующую позиции режиссера, который в данной работе является еще и автором. Его отличная от остальных позиция выражается, в том числе, и в костюме. Марик является единственным героем, который на протяжении всего спектакля не меняет одежду, к тому же костюм актера современный и не соответствует времени действия постановки. Костюмы же других актеров меняются в соответствии с сюжетными поворотами и сменой места действия, например, отец одет в бушлат только когда его арестовывают, и он находится в лагере.

Подобным образом реализуется игра актеров в спектакле «Правозащитники» режиссера Е. Греминой, в основе которого лежат истории о работе людей, занимающихся правовой защитой различных категорий граждан. Этот спектакль полностью построен на технике вербатима, все актеры зачитывают тексты, состоящие из слов реальных героев событий. При этом их костюмы, как и в случае с Мариком, не меняются. Сходство есть и в сценографии спектаклей: художественное оформление минимально, на сцене присутствует только несколько предметов, которые создают необходимую атмосферу, а также в той или иной степени включены в действия. Декорации также не изменяются, хотя в отличие от постановки М. Г. Розовского, в работе Е. Греминой пространство сцены условно – оно практически не отделено от зрительного зала, не разделено на зоны, не имеет кулис.

Среди документов, которые используются в спектакле «Папа, мама я и Сталин» материалы из архивов КГБ, а также письма из личных семейных архивов режиссера. Если обратить внимание на подачу документальной составляющей основы спектакля, то становится очевидно противостояние частных источников и официальных. Если письма родителей отражают субъективную оценку происходящего, то материалы архивов отражают, казалось бы, объективный взгляд на события того времени. Однако именно этот конфликт между официальным и личным формирует вопросы о достоверности и объективности документов. В сюжете спектакля поднимаются вопросы политического характера, в частности события «Большого террора», периода массовых сталинских репрессий, а также Великой Отечественной войны. В каком-то смысле этот спектакль можно отнести к политическому театру, однако основной акцент делается именно на истории человека в системе политических событий. По мнению В. Г. Левицкого такое взаимодействие документального политического и личного человеческого можно считать точкой соприкосновения драматического и документально театра¹⁴.

Рассматривая спектакль режиссера М. Г. Розовского «Папа, мама, я и Сталин» в контексте документального театра, можно выделить несколько принципов, которые, очевидно, были заимствованы.

В первую очередь, важно отметить, что в спектакле используются документальные материалы, которые играют далеко не последнюю роль в сюжете произведения. Несмотря на то, что в постановке освещаются события далекого прошлого, что для документального театра хоть и не характерно, но и не ново, постановка «Папа, мама, я и Сталин» строится по принципу от частного к общему, что присуще спектаклям документальной пьесы. Отсутствие антракта, обеспечивающее непрерывную

концентрацию зрительского внимания к происходящему на сцене и большая, по сравнению с документальными работами, продолжительность компенсируется за счет постоянного чередования нарастания и спада напряжения событий, происходящих на сцене.

Также стоит отметить, что в спектакле Розовского очень важен нарратив, а за счет того, что в основе лежит биографическое произведение, присутствуют слова очевидца событий. И хотя будет спорно утверждать, что режиссер прибегает к вербатиму, но некоторые принципы данного вида представлений точно присутствуют в спектакле М. Г. Розовского. Среди них можно выделить аскетичную сценографию, которая выражается в оформлении сцены и особенностях костюмов, минимальный реквизит, а также манеру игры одного из актеров, которая почти полностью реализуется за счет нарратива и крайне редкого прибеганию к пластическим приемам.

И наконец, стоит сказать о связи драматического театра и документального, которая проявляется в виде конфликта документальных материалов. Письма из семейных архивов, выражая субъективную сторону событий, противостоят официальным документам из государственных архивов. В этом столкновении под вопрос ставится достоверность объективных источников, тем более относящихся к советскому периоду истории, но конфликт этот неразрешим, а поэтому он дает множество возможностей для дальнейших споров и выражения этих споров посредством театрального искусства.

Примечания

¹ Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. 2011. № 2. С. 112–125.

² От политического театра Пискатора к театру реальных людей Rimini Protokoll // Петербургский театральный журнал. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/97/aesthetic-memory-of-the-theater/otpoliticheskogo-teatra-piskatora-kteatru-realnyh-lyudej-rimini-protokoll/> (дата обращения: 09.04.2020).

³ Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 351.

⁴ Там же.

⁵ Десять дней, которые потрясли мир // Театр на Таганке. URL: <https://tagankateatr.ru/> (дата обращения: 23.03.2020).

⁶ Театр.doc // Театр.doc. URL: <https://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about> (режим доступа: 04.04.2020).

⁷ Там же.

⁸ Папа, мама, я и Сталин // Театр «У Никитский восток». URL: http://www.teatrunikitskiavorot.ru/play/papa_mama_ya_i_stalin (дата обращения: 23.03.2020).

⁹ Там же.

¹⁰ 67/871 // ТЕАТР.DOC. URL: <https://www.teatrdoc.ru/events.php?id=249> (дата обращения: 06.04.2020).

¹¹ Апчел Е. А. Процессуальность художественных принципов и форм современного документального театра // Наука. Искусство. Культура. 2013. № 2. С. 180.

¹² Там же. С. 181.

¹³ Что такое VERBATIM // Театр.doc. URL: <https://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim> (дата обращения: 24.03.2020).

¹⁴ Левицкий В. Г. Спектакль о блокаде «67/871» по пьесе Е. Греминой на сцене Театра поколений: опыт художественного осмысления документального материала // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2019. № 3. С. 499.

О. А. Королькова

Тема сражения в графике голландских классицистов XVII в.

Искусство голландского классицизма XVII в. практически не изучено как в российском, так и зарубежном искусствоведении. В настоящей работе предпринимается попытка проанализировать один из аспектов голландского классицизма – исторический жанр в графике, в частности, рассмотрена тема сражения, сопротивления. Сцены сражений, борьбы в графике голландских классицистов связаны с эстетическими взглядами художников, так и международными вооруженными конфликтами с европейскими странами в XVII веке, к которым художники не остались равнодушны. Художники создавали произведения не только на мифологические сюжеты, но и на батальную тему, что характеризует голландский классицизм как стиль, основанный на взаимодействии формальных правил французского классицизма с барочными приемами, реалистической трактовкой образа и интересом к современным событиям.

Ключевые слова: голландский классицизм, графика классицизма, голландское искусство XVII в., тема сражения в графике, голландская графика XVII в.

Olga A. Korol'kova

The theme of battle in the graphics of Dutch classics of the XVII century

The art of Dutch classicism of the XVII century is practically not studied in both Russian and foreign art criticism. In this paper, an attempt is made to analyze one of the aspects of Dutch classicism—the historical genre in graphics, in particular, the theme of battle and resistance is considered. Scenes of battles and struggles in the graphics of the Dutch classicists are associated with both the aesthetic views of artists and international armed conflicts with European countries in the XVII century, to which the artists were not indifferent. The artists created works not only on mythological subjects, but also on a battle theme, which characterizes Dutch classicism as a style based on the interaction of formal rules of French classicism with Baroque techniques, realistic interpretation of the image and interest in modern events.

Keywords: Dutch classicism, classicism graphics, Dutch art of the XVII century, the theme of the battle in graphics, Dutch graphics of the XVII century

Искусство голландского классицизма XVII в. уникальное явление с точки зрения интерпретации стиля. Голландские классицисты также мечтали воскресить классическую культуру античности, Ренессанса, присущую им эстетику гармонии и порядка. Однако местная художественная среда оказывала столь сильное воздействие, что формальные правила французского классицизма сосуществовали одновременно с тяготением к реалистической трактовке образа и барочным мотивам, что ставит голландский классицизм в промежуточное положение между двумя крупными стилями. Стоит отметить, что подобная переработка художественных влияний извне характерна для Нидерландов в целом. Уместно привести слова Поля Клоделя, который писал следующее о поздних мастерах нидерландского Возрождения: «наука Веронезе смешивается с холодным дыханием Зюйдер-Зее, а заальпийская лазурь – с яшмовой зеленью полдеров»¹. В сущности, это смешение стилистических тенденций относится и к искусству голландских классицистов. Голландские художники вновь обратились к изучению искусства великого прошлого вслед за литераторами, на воззрения и призыв которых они откликнулись. Голландские писатели начали распространять идеи классицизации искусства с театра: «В 1617 г. Самюэль Костер основал «Нидерландскую академию»... Театральная «Академия» ставила перед собой задачу пропагандирования классического искусства. На сцене первого стационарного театра в истории Нидерландов можно было увидеть барочную драму и постановки, основанные на классицистических теориях»². Дополнительным импульсом к обращению к классике послужила практика большого путешествия по Европе, вследствие чего: «границы стирались, школы смешивались, художники теряли свое национальное лицо»³.

Исследование графики голландских классицистов позволяет наглядно увидеть трансформацию стиля в Голландии. Так, некоторые графические листы определенных мастеров позволяют заметить реалистические отголоски или светотеневые контрасты и композицию, специфичные для барокко. К сожалению, проблема интерпретации стиля практически не изучена как в России, так и за рубежом, в связи с чем в данной статье предпринята попытка проанализировать один из аспектов искусства голландского классицизма – исторический жанр в графике. В частности, предстоит несколько расширить тему и проанализировать не только сцены сражения, но и тему борьбы, сопротивления. Так, будет рассмотрен мифологический эпизод, посвященный похищению Прозерпины Плутоном, заимствованный из «Метаморфоз» Овидия.

В Голландии XVII в. печатная графика преимущественно являлась массовой продукцией, позволяющей распространению различных новостей, взглядов и идей. Конечно, в большей степени это относится

к художникам средней руки, однако можно сделать предположение, что классицисты также могли пользоваться преимуществами большого распространения среди людей графических листов в целях популяризации искусства классицизма. Помимо этого, голландские классицисты создавали множество иллюстраций к сочинениям прославленных писателей, тема которых была заранее predetermined, и художники при помощи своего инструмента создают классицистически строгие композиции, придавая листу в некоторой степени монументальность, однако не лишённые некоторых барочных приемов.

Несмотря на различия между французским и голландским классицизмом, исторический жанр в обеих школах занимает главенствующее положение. Для Голландии XVII в., история которой насыщена международными конфликтами, такими как Восьмидесятилетняя война, войны с Англией и Францией, тема борьбы, сражения является весьма актуальной. Художники воплощают не только образы античности, эпизоды из Священного Писания, но и современные им события. Для голландских классицистов в целом характерен отклик на окружающее их искусство, на современные им события, поэтому они изображали батальные сцены как в технике масляной живописи, так и печатной графике. Данная практика совершенно не приемлема для французских классицистов, однако вполне характерна для их голландских последователей, что демонстрирует достаточно сильную переработку стиля с некоторым изменением основополагающих принципов. Тем не менее, классицистический идеал сверхчеловека, героя побуждал мастеров обращаться к сюжетам, посвященным сражениям мифологических героев в контексте победы добра, справедливости. Нельзя утверждать, что сцена героического подвига в графике голландских классицистов обусловлена именно историческими событиями. Безусловно, это соответствует эстетическим предпочтениям классицистов, поскольку в яростной схватке персонаж проявляет всю свою силу, мощь, готовность защитить людей от зла. Уместно привести цитату В. Н. Бодровой, которая пишет: «Литературные классицисты указывали на мифологические и исторические темы для драматургии как наиболее убедительные, поскольку эти сюжеты не затерялись в потоке времени»⁴. Конечно, это затрагивает не только театр и живопись, но и графику. Однако давление Испании и Англии не могло не воздействовать на сознание людей, которые стремились обрести независимость, свободу. В связи с этим представляется возможным рассматривать тему сражения в графике голландских классицистов в контексте исторических событий в том числе, как аллюзия на соперничество с европейскими странами в реальной жизни.

Работая в технике офорта, голландские классицисты уверенно и четко оперируют иглой, создавая полные сил и мужества образы. Линия созвучна напряженности сцены, акцентируя внимание на важности изображаемого события, что подчеркивается глубиной тона и светотенью. Если в сценах повседневного быта мастера строго не придерживаются классицистических установок, то в историческом жанре художники стараются поставить свои листы в один ряд с произведениями французских и итальянских учителей. Перед тем, как подойти к своим инструментам, художники тщательно изучали избранный ими сюжет, вплоть до исследования деталей костюма, чтобы изображаемые образы были аутентичными. Внимательно изучив первоисточники, голландские классицисты не допускали, чтобы персонажи были облачены в костюмы, соответствовавшие современной моде, поскольку это разрушает один из главных догматов классицизма – единство времени, места и действия.

Создавая офорты на мифологический сюжет, художники преимущественно обращались к «Метаморфозам» Овидия, служившим важным источником для поисков сюжетов для голландских художников в XVII в. В частности, об этом свидетельствует теоретическое и практическое наследие Герарда де Лэресса, который в своих сочинениях, написанных в конце жизни, сетовал, что художники по большей части создают произведения на одни и те же сюжеты, взятые, конечно, не только из Овидия, но и из трудов других авторов: «Материала здесь на десять тысяч лет, да и за это время мы сможем изобразить лишь десятую часть, но как волы или овцы следуют за вожаком, так художники переписывают одни и те же сюжеты, разве что тех, кто был внутри, изображают на площади, сидевших – стоящими, и, довольные этими изменениями, считают, что потрудились на славу»⁵. Однако его офорт из собрания амстердамского Рейксмузеума, созданный в 1668 г., демонстрирует, что и он сам в пору своей юности был тем самым волом, изобразив сцену похищения Прозерпины. Художник избрал момент, когда Плутон несет испуганную Прозерпину к своей колеснице, фрагмент которой представлен справа. Проводя параллель мифологического эпизода с историей Голландии XVII в., можно узреть своего рода аллюзию ограничения свободы нижних земель, как и Плутон лишает независимости Персефону. Примечательно, что один из заветов классицизма – замкнутость формы – нарушен художником, предлагающему зрителю построить композицию самостоятельно. Де Лэресс не дает также информации об окружающей природе, которую описывал Овидий, лишь нейтральный фон, обозначенный горизонтальными линиями. Все это позволяет сделать вывод о том, что это одно из состояний, либо художник только начинал работать с печатным станком. В моделировке фигур отчетливо прослеживается внимательное изучение наследия художников Возрождения, в частности, Рафаэля – «принца итальянских живописцев»⁶. Де Лэресс умело

использует преимущества графики, заключающееся в противостоянии света и тени. Так, солнечный свет, направленный на Плутона и Персефону, озаряет разыгравшееся действия. Тени художник рисует перекрестными штрихами, становящимися более частыми в самых темных фрагментах одеяний. Можно заметить некий контраст между тем, сколь учащенные и глубокие штрихи использованы де Лэрессом в образе Плутона, представляя его богом Подземелья, и какой воздушной и легкой кажется Персефона, благодаря коротким, аккуратным нажимам.

Более монументальной представляется аллегорическая композиция Яна де Лэресса, вероятно, родственника вышеупомянутого художника, посвященная восстановлению религии в Англии Вильгельмом III в 1688–1689 гг. Вильгельм III, бывший некогда Виллемом Оранским, вззошел на престол в 1689 г. в результате Славной революции. Художник поместил короля в центр композиции, спасающего деву в образе Религии, нимб которой изображен в виде звезд. Слева за спасением наблюдает Моисей со скрижалями закона, щит Вильгельма украшен его гербом, как короля Англии, Шотландии и Ирландии. Справа Геракл сражается булавой с врагами, которому помогает Афина, направившая копье на недругов, аллегория Славы радостно трубит в честь победы. Сверху в облаках восседает Зевс, который указывает на изображение нового короля, словно благословляя его на правление. Перекрестное диагональное движение фигур придает композиции динамичность. В целом композиция напоминает спектакль, что подчеркивается окружающим персонажей замкнутым архитектурным сооружением, детали которого Я. де Лэресс скрупулезно выгравировал, а также театральной позой поверженного врага, погруженного в тень. На первом плане, на подмостках, путти держат лист со стихотворением, в котором говорится, как «угнетенную Религию спасает герой, чья храбрость сокрушила обман и принуждение». Автор тщательно прорабатывает каждую деталь, не оставляя без внимания ни единого фрагмента. Тема изображения и ее реализация является примером излишней эффектности, присущей барокко, что свидетельствует в пользу «вбирания» классицизмом черт, характерных для других стилистических тенденций.

Тяжелая политическая ситуация, приведшая к военным столкновениям сначала с Англией, а затем с Францией, так или иначе затрагивала людей во всех уголках Семи Соединенных провинций. Голландские классицисты также не могли остаться в стороне и потому отображали в своих произведениях сухопутные и морские сражения, демонстрирующие доблесть и силу голландской армии. В частности, очередному морскому сражению посвящен офорт Саломона де Брая, созданный в 1637–1697 гг. Композиция строго симметрична, очевидно, художник целенаправленно компоновал отдельные элементы для придания изображению упорядоченности и гармонии, что, в сущности, противоречит хаотичности настоящей битвы. В центре переднего плана удачные действия экипажа привели к уничтожению двух вражеских кораблей, тонущих по обеим от него сторонам. Главное сражение происходит в центре, вокруг которого симметрично тонут поверженные судна. Дым от пушечных выстрелов, огонь не позволяют определить ни время суток, ни количество сражающихся друг с другом кораблей, также, как и неизвестно между какими странами ведется война. Возможно, де Брай создал обобщенное изображение войны в принципе, которая приводит к гибели тысяч солдат.

Голландские классицисты XVII столетия не оставались в стороне от происходящих событий, создавая не только аллегорические и мифологические сцены, но и батальные. Несмотря на то, что в композиционном отношении офорты симметричны и пропорциональны, сделаны рукой мастера, придерживающегося линии классицизма, однако само обращение к современности нарушает одно из главных правил стиля. Помимо этого, некоторые барочные эффекты ставит голландский классицизм в совершенно обособленное положение, не имеющего аналогов. Таким образом, гибкость жанровой структуры, отражение современных событий и средства реализации расширяют рамки классицизма, делая его более гибким и восприимчивым к различным новациям, что характерно исключительно для Голландии XVII в.

Примечания

¹ Клодель П. Глаз слушает / П. Клодель. М.: Б. С. Г. ПРЕСС, 2006. С. 91–92.

² Бодрова В. Н. Античные образы в голландской живописи XVII в. [Текст]: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / В. Н. Бодрова. М., 2005. С. 32.

³ Фромантен Э. Старые мастера / Э. Фромантен. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 117.

⁴ Бодрова В. Н. Античные образы в голландской живописи XVII в. [Текст]: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / В. Н. Бодрова. М., 2005. С. 34.

⁵ Тиллес О. История страны Рембрандта / О. Тиллес. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 887.

⁶ Lairese, G. de. Groot schilderboek. In 13 v. V.1. / G. de Lairese. Amsterdam: By Hendrick Desbordes, 1712. P. 175.

П. А. Тавостина

Тема войны в кинофильме «Бесславные ублюдки» Квентина Тарантино

Тема Второй мировой войны вызывает интерес у многих кинорежиссеров современности. Не является исключением и один из самых значимых голливудских режиссеров Квентин Тарантино. С помощью языка постмодернизма он рассуждает об актуальных вопросах через призму авторской интерпретации военных событий. В его работе «Бесславные ублюдки» исследуются киноштампы, используется ирония и элементы игры, происходит погружение зрителя в происходящее на экране с помощью крупных планов и необычных ракурсов. Тарантино деконструирует историю, применяет интертекстуальные отсылки и двойное кодирование. Все это составляет уникальный визуальный язык автора, с помощью которого режиссер репрезентует авторский взгляд на проблемы жестокости и насилия в реальном мире и свое прочтение кинематографической традиции.

Ключевые слова: Квентин Тарантино, «Бесславные ублюдки», киноискусство, постмодернизм в искусстве, Вторая мировая война, тема войны в искусстве

Polina A. Tavostina

The theme of the war in the movie *Inglourious Basterds* by Quentin Tarantino

The theme of the Second World War is of great interest to filmmakers of our time. One of the most significant Hollywood directors Quentin Tarantino is no exception. Using the language of postmodernism, he discusses pressing issues through the prism of military events. In his work, *Inglourious Basterds*, an element of the game is manifested through immersion of the viewer in what is happening on the screen using close-ups and unusual angles. Tarantino deconstructs the real history of the past, uses intertextual references and double coding. All this makes up the author's unique visual language, with the help of which the director raises the problems of cruelty and violence.

Keywords: Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds*, cinema, postmodernism in art, the Second World War, the theme of war in art

Современные кинорежиссеры все чаще стали обращаться к теме Второй мировой войны. События того времени до сих пор вызывают эмоциональный отклик у зрителей, а новейшие технические достижения в кино позволяют наиболее достоверно отобразить военную историю. Данная тема заключает в себе множество морально-этических аспектов, что позволяет раскрыть проблемы современности через призму прошедших событий. Таким образом поступает яркий представитель эпохи постмодернизма Квентин Тарантино. Режиссер создает картину «Бесславные ублюдки» в 2009 г., где с помощью языка постмодерна освещает насущные вопросы современности. В фильме присутствуют элемент игры, ирония, интертекст, деконструкция, двойное кодирование, что присуще всем работам автора. «Режиссерская манера Тарантино в целом родственна спагетти-вестерну: он ироничен, рефлексивен по отношению к жанрам, постоянно играя с их устоявшимися канонами»¹.

В одном из своих интервью Тарантино сказал, что неважно, о чем будет снята его картина, в ней обязательно будет юмор². Но режиссер не просто наполняет юмором свой фильм, он иронизирует над шаблонными образами героев и в принципе над сформировавшимися штампами военного кино. Так, например, положительные герои обычно оказываются умнее, смелее и находчивее отрицательных, что ведет первых к логичной победе. Но в «Бесславных ублюдках» мы видим, что дело обстоит наоборот. Здесь самым хитрым и проницательным оказывается штандартенфюрер Ганс Ланда, которого называют «охотником на евреев». Ланда действительно оказывается умнее всех положительных героев, быстро раскрывая как план «ублюдков», так и замысел Шошанны. Герой наслаждается своей проницательностью, когда, например, в самой первой сцене он ведет диалог с Парье ЛаПадитом, хозяином молочной фермы, укрывающем семью Шошанны. Вся сцена выглядит как допрос в полицейском участке, где единственным источником света становится лампа, которую в данном случае не видит зритель. Ланда мнит себя сыщиком, отсылая зрителя к образу Шерлока Холмса. Перед допросом он незаметно считает пульс дочерей Парье, а затем закуривает трубку, хотя перед этим кладет на стол пачку сигарет. В момент этого разговора, когда камера показывает одновременно двух героев, съемка ведется с нижнего ракурса, говоря о том, что беседу слушают

спрятанные под полом Дрейфусы. Но как только Ланда приступает к самому разоблачению, напряжение нарастает за счет приближения камеры к лицам героев, чья мимика совершенно меняется. Настроение также передается с помощью цветовых пятен, так как Ланда показывается в темном цвете на фоне темно-серого камина. Одежда Парье в розовых и коричневых цветах сочетается с такой же цветовой гаммой заднего плана. Наслаждение Ландой его победой также выражается в том, что он отпускает сбегавшую Шошанну, позволяя ей остаться в живых. Именно благодаря этому герою в итоге «ублюдкам» и Шошанне удается убить всю верхушку командования фашистской армией, включая Гитлера. Ланда позволяет этому случиться, понимая, что война уже проиграна, а он хочет быть на стороне победителей.

Дела обстоят иначе с положительными героями. Здесь Тарантино показывает шаблонный образ американцев, которые выглядят развязно с некоторой глупой смелостью. Глава «ублюдков» лейтенант Альдо Рейн предстает высокомерным, дерзким начальником, готовым повести свою команду в бой. Например, в сцене первого сбора американских евреев Рейна показывают крупным планом. Впечатление съемки снизу вверх достигнуто благодаря тому, что Альдо чуть приподнимает подбородок, добавляя своему образу уверенности и превосходства. В данном случае не камера приближается к лицу героя, а сам Рейн как будто врывается в пространство зрителя. Это напоминает образ командиров, которые громко разговаривают со своими солдатами, очень близко приближаясь к их лицам. Тарантино часто прибегает к съемке из-за спин обычно положительных героев. В этой сцене так показан Рейн. Когда офицер ходит вдоль строя «ублюдков», зрители видят затылки героев и лицо командира. Создается ощущение, что зритель находится в этом ряду и стоит на стороне мстителей. Но «ублюдки» как положительные герои оказываются не такими находчивыми, как ожидалось. К ним на помощь присылают британского лейтенанта Арчи Хикокса, чтобы под прикрытием проникнуть на кинопоказ, где должна была собраться вся верхушка немецкого командования. Но при тайной встрече в кабаке Хикокса и Штиглица с британской шпионкой Бриджит фон Хаммерсмарк офицер гестапо Дитер Хельстром раскрывает их прикрытия. Офицер с самого начала понимает, кто сидит за столом. Фотографии Штиглица были напечатаны во всех немецких газетах, и это главная ошибка плана «ублюдков». Несмотря на это Хельстром не спешит так быстро перейти к разоблачению, ему интересно поиграть с заговорщиками. Но офицер гестапо не может не заметить роковой ошибки Хикокса, когда тот показывает пальцами цифру три иначе, чем немцы. С помощью симметричной композиции показывается противостояние Хикокса и Хельстрома, сидящих напротив друг друга. В данном случае героев разделяет только свет, падающий от лампы. Происходит перестрелка, при которой выживает только актриса. Эта ситуация приводит к изменению изначального замысла, что в дальнейшем вынуждает сопровождать Хаммерсмарк на кинопремьеру неподготовленных к этому Рейна, Доновитца и Омара Ульмара. Их план с треском проваливается при встрече с Гансом Ландой, который уже знает о перестрелке и о выжившей в ней Хаммерсмарк. Прикрытие «ублюдков» получилось крайне нелепым. Они притворились итальянцами, не зная данного языка, которым в совершенстве владеет Ланда. Конечно «охотник на евреев» с легкостью разоблачает «ублюдков», не упуская при этом возможности поиграть со своей «жертвой». Несмотря на это, плану команды Рейна «КИНО» и задумке Шошанны Ланда позволяет исполниться. Но требования штандартенфюрера не были выполнены, он не рассчитал все до конца и получил кровавую метку свастики на лбу.

Тарантино деконструирует ход истории, убивая Гитлера, иронизирует над устоявшимися штампами героев и злодеев, а также, как всегда, наполняет свою работу отсылками на кино прошлого. Умберто Эко писал, что, если «прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности»³. Создавая фильм, Тарантино обращается к таким картинам, как «Этот проклятый бронепоезд» 1978 г. Кастеллари, «Грязная дюжина» 1967 г. Олдрича, «Бригада дьявола» 1968 г. Маклаглена, «Большая красная единица» 1980 г. Фуллера. Так, например, само название «Бесславные ублюдки» повторяет прокатное название фильма «Этот проклятый бронепоезд» 1978 г., но с намеренными орфографическими ошибками. Образ Альдо Рейна сильно напоминает майора Джона Рейсмана из «Грязной дюжины» 1967 г., что видно в сходстве их одежды и манере поведения в начале фильмов. Оба одеты в схожую форму болотного и коричневого цветов с пилоткой на голове, что исторически повторяет обмундирование офицеров военного времени. Также первая сцена собрания «ублюдков» композиционно повторяет строй «дюжины» в начале фильма Олдрича, как и пространство военных тюрем. Строй в обоих случаях снимается сверху, «дюжина» и «ублюдки» стоят в шеренге, а командиры ходят вдоль солдат. Образ Альдо Рейна отсылают зрителя к фильму «Вздерни их повыше» 1968 г. Поста, где у героя Клинта Иствуда такой же шрам на шее, как и у лейтенанта «ублюдков». А в сцене кинопремьеры образ Рейна под прикрытием напоминает героя Вито Корлеоне из «Крестного отца» 1972 г. Копполы из-за выдви-

нутой вперед нижней челюсти. Штампированное понимание американцев представляется также в фильме «Бригада дьявола» 1968 г., где они показываются как несобранные, развязные разгильдяи в сравнении с канадцами, что при этом помогает им при столкновении с врагом.

Помимо явных и скрытых отсылок к наследию прошлого Тарантино постоянно оставляет «пасхалки» к своим собственным работам, что связывает его картины в единую Вселенную. Режиссер снимает культовое кино, наполненное штампами и яркой неестественной жестокостью, что приближает картины к массовому зрителю. «Нонклассика акцентировала внимание на маргинальных в какомто смысле для классической эстетики принципах игры, иронизма, безобразного, понимая их в качестве базовых принципов инновационного артсознания современности»⁴. Несмотря на это фильмы Тарантино также можно назвать и авторским кино, так как для его создания он использует свой уникальный визуальный язык. Это видно в любви режиссера к долгим сценам с диалогами, которые определяют основную смысловую часть фильма. Для зрителя такие сцены не выглядят скучными или затянутыми, потому что суть разговора захватывает, даже если это просто обсуждения массажа ног. Чтобы придать большую динамику таким сценам режиссер использует движения камеры вокруг дискутирующих или восьмеркой. Это видно в первой сцене «Бесславных ублюдков», где Ланд разговаривает с хозяином молочной фермы, а также в сцене в кабаке в момент разоблачающего разговора перед перестрелкой. В данном случае камера двигается вокруг героев, что придает драматизм происходящему. Здесь же Тарантино использует еще один свой излюбленный прием приближения камеры к лицам героев, чтобы показать их крупным планом. Это позволяет отобразить внутреннее напряжение героев. В сценах с Гансом Ландой крупным планом показываются лица в момент разоблачения. «Охотник» сменяет свое милое выражение лица на жесткое и серьезное, что вызывает скрытую панику в мимике героев. Так, например, первая сцена допроса композиционно повторяет сцену Ланда с Шошанной. Герои также сидят, Ланда мило беседует с девушкой, заказывая ей стакан молока. Этот заказ говорит зрителю и героине о том, что штандартенфюрер знает, кто такая Шошанна. И в этой сцене также показывается эмоциональное напряжение с помощью крупного плана лиц, когда зрителю кажется, что сейчас произойдет разоблачение. Но в очередной раз Ланда позволяет Шошанне остаться нераскрытой и свершиться ее плану мести. «Ублюдки» также наслаждаются своими победами над фашистами, как Ланда. В сцене захвата и допроса немцев команда Рена показывается с ракурса снизу вверх. Это говорит о превосходстве «ублюдков» над фашистами. Что также видно в излюбленном Тарантино «взгляде трупа», когда герои возвышаются над побежденным. Зритель не видит последнего, а сам становится «трупом» из-за такого ракурса съемки. Данный прием несколько раз используется в этом фильме в сценах, когда «ублюдки» смотрят на вырезанную свастику на лбу их противников. Тарантино также неоднократно использует в своих фильмах «крик Вильгельма». В «Ублюдках» этот прием применяется при падении из окна убитого солдата в «Гордости нации» и горящего человека в кинотеатре. Все это признаки двойного кодирования, которое встречается во всех работах режиссера.

«Бесславные ублюдки» действительно отличается от других фильмов о войне, так как он снят в эпоху постмодернизма и наполнен элементами этого направления, а также потому что эта работа создана уникальным визуальным языком автора. Поэтому несмотря на то, что действие фильма происходит во время Второй мировой войны, его все же трудно назвать военным. Во-первых, картина Тарантино совершенно не совпадает с исторической действительностью, а просто является авторской выдумкой. Тарантино меняет ход истории, убивая Гитлера так, как захотелось режиссеру. А сам образ вождя показан шаблонно – неврастеником с манией величия. Это видно в сцене, где Гитлер ругается на своих подчиненных. Он представлен кричащим мужчиной с красным лицом на фоне своего огромного портрета в рост. Во-вторых, в фильме практически нет батальных сцен, что составляет основную часть стандартных фильмов о войне. Режиссер тяготеет к камерности происходящего, наполняя свои сцены длинными диалогами. Чаще всего герои сидят за столом и разговаривают. Это видно в сценах допроса, первого «свидания» Шошанны и Цоллера, обсуждения фильма в ресторане, в кабаке. Сцены сражения немногочисленны и проходят очень быстро. Например, в момент перестрелки в кабаке эффект скорости происходящего получается за счет применения хип-хоп монтажа. В-третьих, режиссер иронизирует не только над героями, но еще и над самим зрителем. Этого режиссер добивается эффектом фильма внутри фильма, когда зрители «Гордости нации» смеясь смотрят на убийства американских солдат. Здесь Тарантино также использует прием съемки из-за спин героев, но в данном случае фашистов. У зрителя создается ощущение, что он сам сидит в этом кинотеатре, хотя это происходит и в реальности. В этот момент приходит осознание, что зритель также наблюдает за происходящим, радуясь кровавым победам положительных героев. Здесь встает проблема жестокости и ее оправдания. В своей книге «Бесславные

ублюдки, бешеные псы. Вселенная Квентина Тарантино» Александр Павлов говорит о том, что это оправдание положительных героев происходит из-за дарованного им зрителем «права мстить»⁵.

«Язык – это не окно в мир, а структура, определяющая наше представление о нем»⁶. Таким представлением о современности служит язык постмодернизма, с помощью которого через призму военных действий Тарантино говорит о вечном вопросе жестокости и насилия. В фильме представлены основные принципы постмодерна, которые отличают работу режиссера от стандартных военных фильмов. Тарантино переписывает историю на свое усмотрение, тем самым деконструируя события прошлого. Иронизирует над героями, показывая и разрушая привычные шаблонные образы. Уникальный авторский визуальный язык выражается в любви режиссера к крупным планам лиц, необычным ракурсам и многослойной композиции. Интертекстуальные отсылки позволяют раскрыться смысловой многогранности происходящего на экране. Тем самым проявляется двойное кодирование, заключенное в работах режиссера, что позволяет понять их как массовому, так и элитарному зрителю. За комедийной составляющей фильма скрывается сверхзадача кинокартины. Только от точки зрения зависит разделение на плохих и хороших, но насилие остается насилием, и неважно, какая из сторон его проявляет.

Примечания

¹ Захаров Д. История спагетти-вестерна от Серджо Корбуччи и Серджо Леоне до Квентина Тарантино. URL: <https://kinoart.ru/>

² Хиггинсон Н. «Бесславные ублюдки»: видеоинтервью с Квентином Тарантино. URL: <https://www.kinopoisk.ru/>

³ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // У. Эко. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 14.

⁴ Бычков В. В. Эстетика: учебник // В. В. Бычков. М.: КНОРУС, 2012. С. 426.

⁵ Павлов А. В. Бесславные ублюдки, бешеные псы: вселенная Квентина Тарантино / А. В. Павлов. М.: Дело, 2018. С. 307.

⁶ Тош Дж. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка // Дж. Тош. М.: Весь Мир, 2000. С. 170.

К. С. Ефимова

Мотив терзания в анималистической скульптуре XIX в.

Мотив терзания в анималистической скульптуре XIX в. как отдельный и самостоятельный феномен не рассматривался в текстах отечественных исследователей. Статья посвящена изучению того, как данный мотив возник и развивался на примере работ разных скульпторов. Рассматриваемые произведения в основном принадлежат французским мастерам, а также крупному американскому скульптору. Проанализированы и выделены характерные черты мотива терзания у А.-Л. Бари, который одним из первых обратился к этой теме. Именно его влияние считается ключевым в контексте анималистической скульптуры, поэтому в настоящей работе предпринята попытка проследить, как придуманные Бари формы находят отражение в творчестве его коллег. В частности, акцент сделан на преобразование идей французского анималиста в работах американского мастера Э. Кемейса.

Ключевые слова: анималистический жанр, французская скульптура, XIX в., терзания, А.-Л. Бари

Kseniya S. Efimova

The motif of mauling in the 19th century's animalistic sculpture

The motif of mauling in the 19th century's animalistic sculpture as independent phenomenon wasn't considered in the texts of Russian researchers. This article discusses appearance and evolution of this subject in oeuvres by different artists. Several works of French and American artists were chosen for examples. The characteristic features of the mauling motif were analyzed and noticed in art of Barye, the one of the first sculptors, who uses it. His influence was the most significant, so this article attempts to deduce the interpretation of Barye's ideas in works of his contemporaries. In particular, the E. Kemeys's reinvention was emphasized.

Keywords: animalistic genre, French sculpture, the 19th century, mauling, A.-L. Barye

Мотив терзания был распространен в западноевропейской живописи XVII–XIX вв. в многочисленных сценах королевской охоты. Среди работ Рубенса, Снейдерса, Депорта, Ж.-Б. Удри и многих других живописцев можно встретить картины, где натравленные на зверя охотничьи псы рвут его плоть когтями и зубами. Помимо охоты, в центре внимания художников нередко оказывались драки между дикими животными (Снейдерс, Стаббс, Делакруа). В скульптуре XVII–XVIII вв. мотив терзания встречался довольно редко, в это время сама анималистическая скульптура развивается медленно, так как в центре внимания скульпторов находится человек.

Постепенно научный интерес к миру животных возрастает; уже в XVIII в. появляются многочисленные труды («Естественная история животных» Бюффона 1749–1783), которые активно переиздаются. Зоология как наука делает большой шаг вперед на рубеже веков, на протяжении всего XIX в. ученые выдвигают новые и новые гипотезы. Все это приводит к тому, что представители мира животных становятся объектом изучения со стороны живописцев и скульпторов.

Тема терзания также встречается в литературе XIX в. Писатели романтизма, обращающиеся к теме Востока (Ф.-Р. Шатобриан, Г. Р. Хаггард), оказываются заинтригованы фауной и флорой, начинают включать описания животного мира, охотничьих сцен разной степени подробности, которая иногда даже шокирует читателя¹. В поэзии этот мотив чаще имеет символическое значение, однако это не умаляет тщательности, с которой поэты создают словесный образ пожирающих друг друга зверей (Дж. Китс, Ш. Бодлер, О. Барбье, А. Рембо и др.)² или убивающих добычу охотников (А. де Виньи «Смерть волка» 1864). Параллельно возникает еще одна линия, где явно прослеживается сострадательное отношение к животным и где авторы осуждают эстетизацию подобного насилия³ (У. Блейк), что также влияет на распространенность мотива терзания.

Романтизм, интерес к животным и природе в целом не могли не сказаться на скульптуре XIX в., где мотив терзания получает особую популярность. О нем можно говорить в контексте охотничьих сцен, в которых либо присутствует, либо подразумевается человек, и в контексте дикой природы, неконтролируемой людьми борьбы зверей друг с другом. Если первая группа, по сути, наследует древней традиции изображения священных и королевских охот, то вторая, не помещенная в рамки религиозного или мифологического сюжета, выступает впервые. Происходит это усилиями французских мастеров. Именно А.-Л. Бари является ключевой фигурой в разговоре о развитии мотива борьбы животных друг с другом.

Бари был одним из первых скульпторов, кто решил сделать мотив терзания центральным в своем творчестве. Он не вел дневников, поэтому трудно сказать, что побудило его обратиться к подобной жестокости. Интерес Бари к изображению животных подпитывали работы Т. Жерико, которого в том числе интересовал вопрос динамики, однако более заметными кажутся взаимовлияния Бари и Делакруа. Так, при сравнении некоторых их работ очевидны заимствования (Делакруа «Лев и крокодил» 1863 и Бари

«Ягуар, пожирающий крокодила» ок. 1855). Если Делакруа популяризировал данный мотив в живописи, то в скульптуре это делал Бари. Его работы имели новаторские черты, которые вызвали отклик у публики и породили многочисленных последователей.

Первой характерной чертой скульптур Бари является целостность композиций. Бари учился какое-то время у А.-Ж. Гро. Именно там он увидел экспрессию борьбы и – что более важно – единство ее композиции, которая предстает не раздробленной на микрогруппы структурой, а неделимой массой⁴. Такая цельность затем найдет отражение в сценах терзаний у Бари, где тела зверей буквально сплавляются в схватке.

Второй особенностью можно назвать поразившую публику кровожадность и эмоциональность хищников, их динамичность. Скульптор проходил обучение в мастерской Ф. Бозио, чей застылый классицизм казался пережитком и не подходил для Бари, попавшего в струю романтизма. Стремясь наполнить металл энергией и добиться крайнего динамизма, Бари обратился к природе, где экспрессия ярко проявлялась в различных драках. За выживание звери боролись отчаянно, и в момент их стычки эмоциональный накал достигал своего апогея – в этом скульптор видел идеал и возможность выйти за традиционные рамки. Бари очень много внимания уделяет именно эмоциональной составляющей своих работ. Так, он нарочно создает такие композиции, когда на совсем ясен исход битвы («Лев и змея») или когда хищник и добыча меняются местами («Слон убивает тигра»).

Третьим несомненным новаторством является анатомическая точность зверей. Бари тщательно изучал физиологию животных, наблюдая за ними в зверинце и препарируя трупы. Такая научная педантичность, тем не менее, не уничтожила страстную наполненность его работ. Наоборот, она помогла найти пропорциональность и природную естественность. Это позволило отказаться от очеловечивания морд животных и при этом сделать каждого зверя непохожим на другого. Научная точность художественного метода Бари смогла придать его скульптурам натуралистичную и оттого гармоничную завершенность.

Кроме того, Бари питал страсть к экзотическим животным. Он стал активно включать в свои композиции различных рептилий (гавиал, змеи, крокодилы), доселе не достаивающихся пристального внимания. Подобное связано с Египетским походом французской армии под командованием Наполеона и эстетикой романтизма, обратившего внимание на культуры восточных стран.

Наконец, важной особенностью творчества Бари стал практически полный отказ от присутствия человека в изображении терзания, за исключением нескольких сцен охоты и мифологических сюжетов.

Пример Бари не мог не вдохновлять его коллег, некоторые из которых пытались впоследствии подражать ему. Огюст Николя Кэн иначе решал подход к изображению терзания. Его больше волновали драматические сцены, чем сама природа звериной борьбы. Со свирепости, с которой хищники рвали своих жертв когтями и зубами, акцент смещается на взаимодействие животных друг с другом: фигуры не сливаются, между ними есть пространство, сразу понятно, где какое животное и что происходит. Скульптора скорее интересует момент, предшествовавший терзанию, когда нападение вот-вот перерастет в ожесточенную драку. Так, в скульптурной группе «Лев и львица спорят из-за кабана» (1878) хищники только готовятся разорвать добычу. Вибрирующие под шкурой мышцы, напряженные позы львов, беззащитность кабана напоминают пластику Бари. Однако Кэн решает не доводить драку до кульминации, сохраняя благородство и величественность образов львов⁵. То же самое можно сказать и о композициях «Львы нападают на носорога» (1882) и «Лев побеждает крокодила» (1870-е).

Кроме того, Кэн явно подчеркивает величавость и царственность диких кошек, их превосходство над другими животными, а также поднимает проблему выживания в более мягком, лирическом контексте, обращаясь к теме кормления детенышей. Так появляются скульптуры «Львица приносит кабана своим малышам» (1880) и «Тигрица приносит павлина своим детенышам» (1873), где тема терзания затрагивается опосредованно. Хотя кабан извигается в предсмертных муках в пасти львицы, он уже не привлекает внимание как жертва, но подчеркивает трогательную заботу матери о львятах. От беспощадности Бари в скульптуре Кэна осталось мало. Более того, она скрадывается тем, что исследователь Н. Калитина назвала «скульптурным графизмом»⁶.

У К.-Э. Массона, ученика Бари, можно обнаружить большую преемственность. Он чаще обращался к мотиву терзания и подражал своему учителю. Неустойчивые композиции, сплетающиеся тела, интерес к изображению ран («Битва оленей»), закручивающееся в спираль единое движение всей массы бронзы («Битва за добычу», «Удав, убивающий львицу»), – все это сближает Массона с Бари и отличает от Кэна.

И все же почти никто из соотечественников Бари не делает мотив терзания основным. Постепенно вслед за Кэном скульпторы обращаются к теме «хищник и его детеныш», наполняя произведения сентиментальным содержанием. Иногда зверь появляется с дичью в зубах (Э.-П. Делабриер, «Первая добыча» 1895), а иногда мастера и вовсе отказываются от любого проявления насилия (В. Пете «Львица и львята» ок. 1890). У Ж. Гарде можно встретить работу «Драма в пустыне» (1891), которая, несомненно, восходит ко «Льву и змее» Бари по выраженному противопоставлению шипящей змеи и рычащей львицы. Однако Гарде включил в обычную сцену борьбы двух хищников драматическую историю. Поместив тело убитого львенка, он отказался от чистого любования борьбой и выдвинул на передний план личную трагедию персонажей.

Вместе с тем здесь Гарде полемизирует с другой скульптурной группой, имеющей аналогичное название, мастера А. Фуке (1887), где лев нападет на человека. Интерес к человеку и его борьбе с животными, к охоте никуда не исчезает, поэтому сцены охотничьих терзаний с присутствием людей также появляются (Ж. Муанье).

Учениками Бари были не только французы. У него проходил обучение русский скульптор А. Обер, воспринявший некоторые принципы учителя. Хотя в сюжетном плане он отдал предпочтение сценам охоты, человек незначителен в его произведениях. Ярким примером симпатии художника, прежде всего к зверю, служит знаменитая работа «Тигр и сипай» (1896–1901), которая изначально задумывалась как схватка сипая с хищником, но в итоге представила полную победу тигра.

Любопытно отметить, что мотив терзания был подхвачен в основном французскими мастерами, что возможно связано с многочисленными военными конфликтами, происходившими во Франции как во внешней политике, так и внутри страны на протяжении всего XIX в. Бари сам вырос, видя ужасы войны. Возможно, открытый показ насилия животного мира был призван пробудить реакцию публики и провести параллель с человеческим миром, ничуть не уступающим по кровожадности. Борьба за выживание в дикой природе для скульпторов того времени могла символизировать и борьбу людей за жизнь. Вероятно, обращение мастеров в конце века к нежным и лирическим аллегориям материнства можно объяснить всеобщей усталостью от кровопролитий и агрессии.

Влияние А.-Л. Бари на общеевропейское развитие анималистической скульптуры огромно. Он сформировал новые принципы отображения животных в скульптуре, создал совершенный пластический образец для решения фигур в металле. Однако далеко не все его последователи продолжили линию сцен терзаний. Одним из немногих скульпторов, ценивший именно этот мотив, был американец Э. Кемейс. Америка в целом восхищалась Бари, местные коллекционеры активно скупали его произведения и поддерживали его финансовое положение тогда, когда французское общество воспринимало его работы всего лишь как пресс-папье⁷. В этом плане закономерно, что первый американский анималист опирался во многом именно на Бари.

Э. Кемейс был поражен изящными и жестокими баталиями диких зверей Бари, но талант не позволил ему остаться на уровне подражателя. Не вдохновившись Парижским зверинцем, он вернулся в Америку, где обратился к родной фауне. Бизоны, техасские быки, канадские рыси, гудзонские волки – стали любимыми персонажами наряду с крупными кошками. Кемейс уделял много внимания тому, как хищники терзают жертв, как плоть добычи рвется под их когтями и зубами – все, что когда-то делал сам Бари. Тем не менее, американский мастер иначе прорабатывал тела зверей, не преследуя анатомическую точность, не превращая рельеф мышц в сильные и выразительные линии, подчеркивающие общую динамику композиции. Кемейс делал поверхность металла фактурной, создавая иллюзию включенной или короткой шерсти, так что тела не кажутся идеально гладкими («Гудзонские волки» 1873). При этом нельзя сказать, что Кемейса не интересовала натуралистичность. Более того, он был убежден, что наблюдать за дикими кошками можно только в естественных условиях для получения полного о них представления⁸. Так, для американского мастера на первом месте стояла не анатомия, а поведение животных.

Нужно сказать, что хотя Кемейс восхищался схватками в мире животных, он не обошел стороной и тему «хищник и детеныш», где в нежных образах выразил идею материнства, подобно своим французским коллегам.

Таким образом, А.-Л. Бари одним из первых стал разрабатывать мотив терзания в анималистической скульптуре, не связывая его с мифологическим или религиозным сюжетом, и представлять свои работы как независимые в Салоне. Он выработал ряд характерных особенностей, свою индивидуальную манеру изображения животных и проработки анатомии зверей в металле. Хотя приносили Бари успех и признание именно сцены терзания, практически никто из его учеников или других скульпторов не сделал их центральными в своем творчестве. Многие мастера, попавшие под его влияние, воспроизводили мотив борьбы зверей всего лишь несколько раз, отдавая предпочтение охотам, сентиментальным историям или одиночным фигурам, да и в этих случаях часто копировали Бари. Свообразием художественного языка отличились О.-Н. Кэн и Э. Кемейс.

Примечания

¹ Лаштабова Н. В., Садовая Н. Д. Мотив охоты в романах Г. Р. Хаггарда // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. №1-1 (67). С. 3–38

² Например, Дж. Китс «Послание Джону Гамильтону Рейнольдсу», Ш. Бодлер «Путешествие на остров Цитеру» (1840-е гг.), О. Барбье «Царица мира» (1835 г.) и Машина (1842 г.) и проч.

³ Казакова И. Б., Полякова О. Л. Анималистика в живописи и литературе эпохи романтизма // Вестник ННГУ. 2011. №6–2. С. 233.

⁴ Раздольская В. И. Европейское искусство XIX в.: классицизм, романтизм. СПб: Азбука-классика, 2009. С. 83.

⁵ Sturgis R. Appreciation of sculpture. New York: The Baker. 1904. P. 149

⁶ Калинина Н. Н. Французская скульптура второй половины XIX в.: очерки. Санкт-Петербург. гос. ун-т. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2007. С. 89

⁷ Ballu R. L'oeuvre de Barye. Éditeur: Quantin. 1890. P. 47.

⁸ Смитсоновский музей американского искусства URL: <https://americanart.si.edu> (дата обращения: 17.03.2020).

С. Пашкова

Образ прима-балерины на сцене в творчестве Э. Дега

Данное исследование посвящено изучению ряда произведений французского художника второй половины XIX в. Эдгара Дега на тему классического балета. В нем рассматривается небольшая серия холстов и графических листов, посвященных особому театральному мотиву - образам прима-балерин на сцене Парижской оперы.

Ключевые слова: Эдгар Дега, балет, Парижская опера

S. Pashkova

The image of a prima-ballerina on stage in the works of E. Degas

The research is focused on the study of a number of works by the French artist of the second half of the XIX century Edgar Degas on the theme of classical ballet. It examines a small series of canvases and graphic sheets dedicated to a particular theatrical motif - the images of prima-ballerinas on the stage of the Paris Opera.

Keywords: Edgar Degas, ballet, The Paris Opera

Ряд произведений французского художника второй половины XIX в. Эдгара Дега на тему классического балета привлекает к себе особое внимание как зрителей, так и исследователей. О театральной теме в творчестве писал В. Н. Прокофьев в своем сборнике «Эдгар Дега. Письма, воспоминания современников»¹. Предисловие к сборнику написано выдающимся русским ученым Я. А. Тугендхольдом. Доктор искусствоведения Т. В. Портнова посвятила не одну статью этому французскому художнику. Ее статья «Э. Дега – летописец французского балета: к вопросам исследования творчества художника»² анализирует тематику танца и, в том числе, образ балерины на сцене в творчестве художника. Большинство исследователей Дега при этом считали, что художник не интересовался звездами театра, самими балеринами, а только их позами и движениями³.

Работы Дега необычны по построению пространства. Он строит свои интерьеры и расставляет фигуры балерин нетипичным, для того времени, способом. Графичность, тонкие линии, четко вычерченные контуры фигур, прием кадрирования, срез предметов и фигур рамой картины, случайность выбора, но при этом точный расчет композиционных схем, станут главными отличительными особенностями взгляда Дега на балетный сюжет. Чаще всего на своих полотнах он запечатлевал балерин, репетирующих у станка, балерин, завязывающих пуанты, поправляющих бант на спинке лифа, наслаждающихся небольшой переменной после длинных и утомительных упражнений, а также зевающих, чешущих спину, грызущих ногти. Художник зафиксировал те моменты, и те позы, которые зритель, сидящий в зрительном зале, никогда не увидит. Тем не менее, художником была создана небольшая серия холстов и графических листов, посвященных особому театральному мотиву - образам прима-балерин на сцене Парижской оперы.

Исследователи утверждают, что балерина в буржуазной Франции XIX века явно относилась к низкому сословию общества, и пробиться к вершине казалось невозможным. В одном из выпусков сороковых годов французской газеты «Journal des Débats» писали о балеринах, которые ходят в поношенных туфлях и надевают шаль и шляпу, которые пропахли дымом от лампы⁴. С другой стороны их часто презирали, но ими же и восхищались. По словам балетного критика Ю. Ю. Яковлевой, Франция второй половины XIX в., это век балерин⁵. Балет настолько нравился парижанам, что они могли проводить в театре по несколько вечеров в неделю. Парижанам нравилось не только лишь показывать себя в выгодном свете, сидя на эlegantных балконах или находясь в обитом бархатном фойе. Для мужчин театр являлся единственным местом, где можно было насладиться женской красотой без опасений за свое доброе имя⁶.

Художники Жан-Луи Форен (1852–1931) и Жан Бери (1849–1935), писавшие картины на тему балета до Дега, показывали его обратную сторону, не ту идиллию, которую якобы представляет собой профессия балерины. В последние десятилетия XIX века они неоднократно обращались к тематике балета. На полотнах часто встречаются танцовщицы в своей гардеробной или за кулисами, где находилось небольшое танцевальное фойе для репетиции перед выходом на сцену. Однако, в этом помещении, под названием «foyer de la danse», запечатлевались сцены, где балерины были окружены богатыми мужчинами. Несмотря на то, что на их полотнах танцовщицы отображены в невероятно эстетичных и elegantных образах, они оба в своих работах стремились к отображению нравов и морали французского общества на рубеже XIX–XX столетий. В отличие от Дега, который не уж так сильно интересовался вопросами социального положения. У самого Дега можно увидеть балерин не только у станка или в бытовых ситуациях. Художника привлекали и сложные танцевальные

движения, создававшие гипнотический ритм и сценическую иллюзию, хотя он не концентрирует свое внимание на пышности, торжественности или же «глянцевости» балета.

Значительно реже Дега изображает балерин на сцене, чем за кулисами. В этих композициях Дега иногда представляет актрису в реверансе (фр. *reverence* – глубокое почтение, уважение), или *книксене* (нем. *knicksen* – кланяться). Как отмечает О. В. Роговец в своей статье «Поклон в хореографическом искусстве: исторические преобразования и культурная значимость», оба они трансформировались и вошли в обиход как синонимы слова «поклон»⁷. Момент поклона является настолько же важным, как и само выступление – балерина должна обратиться ко всем уровням зала. Она им выражает уважение, покорность и благодарность, но в то же время в поклоне присутствует эротичность – это соблазн и недоступность.

Так, на листе «Балерина с букетом в поклоне» (1877) изображена кланяющаяся прима-балерина в глубоком реверансе со слегка оставленной назад ногой. Она окружена фигурами с воздушными юбками из тюля, не обведенными контуром, что способствует контрасту с четко прописанными линиями ног. Освещение сцены искажает лица окружающих ее балерин, из-за чего они кажутся всего лишь фигурами с непроработанными лицами. Часть из этих безликих фигур присела под соломенный зонтик, грациозно склонив, друг к другу голову, в то время как прима-балерина на переднем плане замерла в позе с полувыворотной позицией ног, смягченным положением рук, причем верхняя часть тела, вне зависимости от глубины приседания, кажется совершенно спокойной.

Произведение с названием «Танцовщица и дама с веером» (1878) имитирует вид на сцену из театральной ложи. Балерина обращается к зрителям (а одновременно и к зрителям картины) с букетом цветов в руках. Она благодарит публику в конце представления. Нижнюю часть ее фигуры заслоняет веер, который находится в руке женщины, сидящей в ложе первого этажа. Ее фигура, срезанная рамой, создает имитацию случайно схваченного кадра, иллюзию настоящей динамичной жизни. Справа от примы представлен ряд балерин, с повторяющимся движением – переносной симметрией – использование которой можно заметить почти во всех произведениях художника, посвященных балету.

Необычными по построению пространства являются картины «Танцовщица с букетом» (1876) и «Звезда балета» (1876), которые были созданы в одном и том же году, и в одной технике. Это живопись пастелью поверх масляной краски. Фигуры танцовщиц помещены в левый нижний угол композиции. Движением своих рук они обозначают четкую диагональ, проходящую сквозь центр изображения. Балерину, склоняющуюся с букетом цветов, будто бы обрамляют нечетко прописанные фигуры танцовщиц, которые расположены в верхней части картины и заполняют по ширине задний план. А картину с изящно подпрыгивающей балериной дополняют кулисы, за которыми прячутся остальные артисты и загадочная фигура мужчины в черном костюме. В отличие от картин с изображением танцевальных классов, где, как правило, балерины выполняют свои упражнения под пристальным своего балетмейстера, на данной картине, фигура мужчины фигурирует как мрачная тень, ожидающая встречи с балериной в «фойе де ла данс», после ее завершения на сцене.

В композиции «Балерина с букетами» (1895) еще одна прима, получившая букеты, выходит на сцену, чтобы отблагодарить публику за их аплодисменты. Нежными пальцами она едва касается тюлевой юбки, склоняясь на фоне кулис, имитирующих романтический природный пейзаж. Она чуть сгибает свои ноги в коленях и делает легкий кивок. Приседание в данной позе – в *книксене*, не столь глубокое, как в реверансе. И, несмотря на то, что это произведение можно было бы назвать портретом, лицо, изображенной прима-балерины узнать почти невозможно. Даже в том случае, когда сама танцовщица выписана четко, а остальные балерины, кулисы и декорации на сцене выглядят более размазанными. Тем не менее, известно, что Дега приглашал моделей в свою студию. Девушки могли часами позировать, пока он пополнял свои альбомы эскизами и зарисовками. Среди позирующих танцовщиц студию Дега навещали и широко известные примы, такие как Клео де Мерод (*Cléo de Mérode*, 1875–1966) или Росита Маури (*Rosita Mauri*, 1850–1923), которых он неоднократно изображал в поклоне с букетами.

Невероятной динамикой и неустойчивостью наполнена работа «Балерина в поклоне» (1877). Линия рук балерины поддерживается параллельными ей стыками панелей деревянного пола, а также расположением декораций. Тогда как движение танцовщицы, направленное в сторону зрительного зала, перпендикулярно этим прямым. Живости работе придает и излюбленный прием Дега: декорации частично перекрывают фигуры танцовщиц второго плана. Все произведения будто отображают имитацию кадра случайно схваченного на фотоаппарат. Но на самом деле, в произведениях Дега нет ничего случайного. Он совсем уходит от традиционных правил построения живописной композиции, и его решения построения композиции тщательно продуманы. Удивительно грациозной предстает перед нами прима-балерина на картине «Звезда» (1871–1881). В отличие от предыдущих работ, на этой картине Дега изображает девушку в позе скорее женственной, нежели театральной. Она склоняет голову на бок и прикрывает глаза, ее правая рука поднята, будто бы балерина только

что поправляла волосы. Фигура прима выделяется не только за счет композиционного решения, но и благодаря тому, что только ее костюм выполнен с использованием лососевых оттенков, детально проработан, тогда как все прочие балерины сливаются в одно воздушное голубое облако. Так или иначе, Дега подошел к изображению балерин своеобразно, в соответствии с его индивидуальным подходом и импрессионистическим методом, к которому он был причастен. У Дега мы не видим подробностей и красоты женских лиц – его балерины решены без какой-либо идеализации, их образы отличаются обобщенностью и декоративностью. Вместе с тем, он правдив при воспроизведении их фигур. Их тела часто далеки от идеальных пропорций и форм. У них короткие шеи, некрасивые, иногда кривые ноги, короткий торс. С другой стороны, эти грубоватые фигуры и их позы отражают некую новую пластику и красоту натренированного тела танцовщицы того времени.

В изображениях прима-балерин на сцене Дега отчетливо концентрировал внимание на определенных конкретных задачах. Неоднократно он обращался к мотиву прима-балерины в поклоне с букетом цветов в руках, которая повернута к зрительному залу, чтобы поблагодарить публику в конце представления. Художник, бесспорно, увлекался движением, тем, как танцовщицы или представители других профессий управляют своим телом. Жест поклона, многократно воспроизведенный Дега, как раз отличается особой эффектностью, в силу его необычности и асимметрии. Изящество наклона головы или верхней части туловища, иногда сопровождаемые опусканием на колени, вдохновляли художника не меньше, чем резко повторяющиеся ритмичные движения во время выступления.

Движение, которое пишет Дега не механическое, а одухотворенное. Оно заставляет зрителя переживать действие, происходящее на сцене. Правда большинство из работ, изображающих сцену театра, представляет всего лишь ее фрагменты. В отличие от картин, изображающих репетиционные залы, пространство которых можно мысленно продолжить, произведения с изображениями сцены не всегда это позволяют. Здесь художник не стремится охватить все, что было бы можно. Чаще всего видна обширная поверхность пола сцены, выделенного при помощи высокой точки зрения. В произведениях, фиксирующих момент выхода прима на сцену, наблюдается отход художника от типичной для него структуры пространства. Выбор одного фрагмента театральной сцены помогает художнику сконцентрироваться на передаче атмосферы. Укрупненных, почти плоскостных форм и стесненности пространства он добивался интенсивностью и богатством колорита. Дега не прописывает детали и не пишет четких линий, которые бы определяли пространство. Больше внимания он уделяет подбору палитры цветов.

Судя по выбору мотива заключительной позы танцовщицы, выражающей в наклоне головы, легким приседанием и умением обращаться с платьем, являлся для художника настолько же интересным и богатым в плане движения, как и момент репетиций или момент самого танца. К тому же произведения Дега, в которых художник обращается к образу прима-балерины, являются уникальными. Они совершенно иные, чем картины, приводящие нас в закрытые, недоступные публике помещения танцевальных классов, которые раскрывают загадку изящного волшебного движения, за которым стоит большой физический труд. И, несмотря на то, что в картинах, где изображены танцевальные классы, балерины лишены какой-нибудь идеализации и своей профессиональной «маски», прима-балерин на сцене он пишет с широкими улыбками и блестящими глазами, которые приходят на смену опущенным головам и уставшим взглядам. Полотна и графические листы с образами прима-балерин также несут эффект случайности, который подразумевает полный отход от классических принципов построения композиции. Тот создается не только срезанными фигурами на переднем плане, но и кулисами, частично скрывающими фигуры на заднем плане. Для усиления случайного эффекта художник оставляет пустые непрописанные участки бумаги.

Примечания

¹ Прокофьев, В. Эдгар Дега. Письма, воспоминания современников / В. Прокофьев. М.: Искусство, 1971. 303 с.

² Портнова, Т. В. Э. Дега – летописец французского балета: к вопросам исследования творчества художника / Т. В. Портнова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 45–1. С. 109–121.

³ Тугендхольд Я. А. Эдгар Дега и его искусство / Я. А. Тугендхольд. М.: Изд. З. И. Гржебина, 1922. 90 с.

⁴ Coons L. *Artiste or coquette? Les petits rats of the Paris Opera ballet* / Lorraine Coons // Sage Journals. 2014. № 2. P. 140–164.

⁵ Яковлева Ю. Ю. Создатели и зрители. Русские балеты эпохи шедевров. / Ю. Ю. Яковлева. СПб.: Изд. «Новое литературное обозрение», 2018. 200 с.

⁶ Фукс Э. *Иллюстрированная история нравов: Буржуазный век.* [пер. с нем.] М.: Республика, 1994. С. 391.

⁷ Роговец О. В. Поклон в хореографическом искусстве: исторические преобразования и культурная значимость / О. В. Роговец // Вестник «Молодой ученый». 2018. № 37. С. 182–184.

Н. А. Цимерман

Ориентализм в европейской моде начала XX в.

Европейская мода в начале XX в. была подвержена влиянию восточной эстетики. Ориентальная тема в творчестве кутюрье создавалась с помощью определенных художественных приемов, которые можно проследить на примерах костюмов. В статье рассматривается ориентализм начала XX в., который оказал влияние на развитие моды всего XX в. и до сегодняшнего дня.

Ключевые слова: европейская мода, ориентализм, восточный стиль, модельеры, мода модерна, мода ар-деко

Nadezhda A. Tsimerman

Orientalism in European fashion at the beginning of the 20th century

European fashion at the beginning of the 20th century was influenced by oriental aesthetics. An oriental theme in the work of couturiers was created using certain artistic techniques that can be traced to examples of costumes. The article discusses the orientalism of the beginning of the twentieth century, which had an impact on the development of fashion throughout the twentieth century and to this day.

Keywords: European fashion, Orientalism, Eastern style, fashion designers, Art Nouveau fashion, Art Deco fashion

Современные исследователи часто упоминают в работах о значении ориентализма в становлении европейской культуры и посвящают научные работы изучению восточной темы. О. А. Хорошилова в своей статье рассматривает доминирующее влияние творчества Бакста Л. на формирование моды [7]. В статье «Влияние восточной эстетики на европейскую художественную культуру XVIII–XX вв.» Чистякова Э. Э. описывает большой срез интерпретаций восточных традиций в художественных европейских произведениях, включая интерьеры, архитектуру, моду, ландшафтный дизайн, декоративно-прикладное творчество [8]. Горенкова Ю. А. пишет об ориентальной моде в современной России на примере выставок и культурных мероприятий в Хабаровске [1]. Статья «Ориентализм в европейской моде. Восток приходит к Западу» посвящена главным образом причинам и истокам восточного влияния [6].

Чаще всего исследователи лишь обобщенно описывают, каким образом проявляется восточное влияние в искусстве и моде, не прибегая к классификации приемов. В данном исследовании раскрываются приемы, с помощью которых можно проследить отсылки к Востоку на примере творчества кутюрье начала XX в. – этим объясняется актуальность работы.

После проведения анализа костюмов начала XX в. с ориентальной тематикой, были выявлены следующие приемы, которые модельеры использовали в своих работах:

- включение элементов национального костюма, аксессуаров;
- использование силуэта, свойственного определенным костюмам;
- применение декоративной отделки;
- стилизация национальных орнаментов в декоре;
- обращение к интерпретации восточного макияжа.

Своеобразие эстетики Востока в начале XX в. повлияло на художественную жизнь Европы, а также нашло отражение в творчестве ведущих кутюрье. Благодаря дягилевским «Русским сезонам» парижское общество стало активно интересоваться искусством Востока. Ориентализм распространился на стиль жизни: модным было жить в интерьерах с балдахинами, коврами и множеством подушек. Новая эстетика предполагала и создание иных фасонов и силуэтов костюмов.

Стоит отметить, что ориентализм – направление в искусстве, основанное на интерпретации восточного, азиатского, арабского искусства. Европейские художники и кутюрье в своем творчестве черпают вдохновение в эстетике турецкого, персидского, японского, индийского, китайского, египетского искусства. Интерес к образам Востока у европейского общества появился вместе с развитием торговых отношений. В конце XVII в. в Европе получил распространение стиль шинуазри, который проявился в стилизации архитектуры, интерьеров и предметах декоративно-прикладного творчества [8, с. 143]. В России шинуазри активно применяли в декоре кабинетов императорских дворцовых комплексов в XVIII в. Восточная культура в Европе формировала спрос на товары «эк-

зотических стран». Подражая Китаю, мастера создавали фарфор в Делфте, в Германии появилась Мейсенская фарфоровая мануфактура. Производили шпалеры и шелка, опираясь на опыт восточных стран. Европейские мастера воплощали собственное видение восточного искусства, создавая тем самым «ориентальный стиль» [2, с. 156].

Один из основоположников ориентализма в искусстве и моде начала XX в. – Бакст Л. С. В сценическом искусстве Бакст использовал ориентальные мотивы в балете «Клеопатра». Его красочный ориентальный стиль получил развитие позднее в триумфальной хореографической постановке «Шехеразада» в 1910 г. Костюмы и декорации, созданные Бакстом Л. С., привели в восторг зрителей. Особенно парижанам понравились костюмы со смелыми цветовыми решениями, тонкой отделкой и изысканными восточными силуэтами. Фантазия Бакста Л. С. облеклась в удивительные костюмы персонажей драмы, которые были расшиты жемчугом и пайетками, артисты балета были одеты в туники, шаровары с золотыми обручами и юбки-абажуры [7].

Бакст Л. С. был сильно увлечен ориентальными веяниями, вслед за «Шехеразодой» костюмы к следующим постановкам тоже были наполнены атмосферой арабского Востока. В балетах «Жар-птица», «Голубой бог», «Тамар» и дивертисменте «Ориенталии» костюмы также имели псевдovосточные мотивы. Костюмы художника, показанные на сцене, вдохновили интересующихся модой парижан на новый путь развития моды. Модными стали насыщенные и смелые цветовые решения, сочетания фактур, которые ранее казались несовместимыми: газ с бархатом, тонкий муслин с плотным шелком, золото с серебром [7].

Бакст Л. С. сам выделил все, что мода позаимствовала тогда из его театральных костюмов: из «Шехеразоды» пришли яркие цвета, парики модные дамы взяли из «Клеопатры», а туфли, украшенные стразами, из «Пизанеллы». Из ориентального цикла постановок кутюрье в своем творчестве позаимствовали театральную бижутерию, жемчужные нити и крупный жемчуг, ненатуралистично крупные камни, множество браслетов, длинные шарфы и шали, тюрбаны, обилие декоративной косметики [4].

Одним из первых, кто попал под влияние образов Востока в творчестве Бакста Л. С., был французский модельер Поль Пуаре. Вдохновившись костюмами «Шехеразоды», он приступил к созданию смелых, ярких, контрастных костюмов. В первые годы XX в. в творчестве Поля Пуаре заметно влияние искусства Ближнего Востока: модельер предложил женщинам одеться в юбку-брюки и шаровары, туники, тюрбаны и накидки, используя элементы национального костюма. Следующий творческий этап модельера в эпоху ар-деко представляет интерпретацию китайского и японского стиля. Кутюрье применил прием декоративной отделки, щедро расшив костюмы золотыми нитями, бисером, стеклярусом, бахромой. При создании платьев дизайнер использовал силуэт японского кимоно с четкими линиями, прямыми широкими рукавами, узкими юбками. Ранее Поль Пуаре уже обращался к японскому костюму, но в стиле модерна такие модели имели плавные извилистые линии в силуэте, небольшой шлейф, который тянулся за платьем. Именно Полю Пуаре приписывают создание интерпретации покроя кимоно, что отчасти позволило женщинам освободиться от корсета.

Испанский художник и модельер Мариано Фортунни более известен созданием плиссированного платья в античном стиле, но в эпоху всеобщей «любви к Востоку», он создавал также и модели в ориентальном стиле. Художника еще до волны популярности «Шехеразоды» привлекала история Византии, исламского искусства и Дальнего Востока. В 1890-х он занялся работой над художественным текстилем. Знаковыми стали ткани, созданные в технике набойки. С изобретением технологии окраски текстиля и печати по ткани ему удалось воспроизвести цвет и глубину старинных материалов.

Вдохновляясь восточным искусством, Фортунни стилизовал арабскую вязь, флористические орнаменты, затем делал набойку по этим мотивам и набивной рисунок использовал в качестве декора для своих моделей [4, с. 30]. Примером стилизации орнамента из произведений искусства и перевода рисунка на ткани Фортунни может служить пальто коричневого цвета с узором «Персеполис». Оно выполнено из шелкового бархата с набойкой, имеет стилизованный орнамент, схожий на фрагменте изразцового панно из Турции второй половины XVI в. Шелковое платье 1915 г. с набивным рисунком имеет стилизованный рисунок с флористическими элементами, схожий с растительным рисунком на блюде второй половины XVI в. из Турции, которое находится в коллекции Государственного Эрмитажа.

Создание одежды в ориентальном стиле тесно связано и с модным домом «Сестры Калло». В 1910-х и начале 1920-х гг. одежда их дома так же, как и многих дизайнеров, опиралась на яркие цвета и дизайн в восточном стиле, которые были важной частью визуальной культуры того периода [3, с. 117]. Сестры Калло создали одежду, в которой использовали декор и специальные технологии,

полученные из Азии и Африки. Некоторые из этих платьев (иногда называемые финикийскими халатами) объединяли элементы дизайна двух континентов в одном предмете одежды. Например, рукав кимоно может использоваться с алжирской формой бурнуса – тем самым кутюрье применяли прием включения элементов национального костюма. Восточные мотивы в работах модного дома «Сестры Калло» проявлялись не только в крое, но и в декоре. Увидеть применение приема стилизации национальных орнаментов в декоре можно на платье из коллекции Музея Метрополитен: дизайн блесток был вдохновлен японскими принтами укиё-э с цветочными мотивами.

Многие модельеры не отходили от ориентализма в своих коллекциях. Жанна Ланвен свои платья декорировала вышивкой в китайском стиле, создавала костюмы, отсылающие к форме кимоно. Драконы, птицы, растения в стилистике японской графики получали воплощение в costume стилизации ориентализма. Одно из платьев Жанны Ланвен 1924 г. декорировано с помощью приема стилизации орнаментов по мотивам стиля шинуазри. Вышивка выполнена серебряными нитями, стеклярусом и бусинами. Также кутюрье использовала японские мотивы в своем творчестве. Например, декор пояса в виде банта, повязанного сзади, напоминает пояс японского кимоно.

Костюмы с восточной темой создавал также Жан-Филипп Ворт, сын Чарльза Ворта. Длинная мантия 1904 г. из пурпурного шелка расшита розовыми, голубыми и белыми цветами. Темно-синяя бархатная отделка на запястьях и воротнике отсылает к японизму, используется прием включения элементов национального костюма и силуэт японского кимоно. Красное бархатное платье-кимоно 1910 г. из коллекции института Киото выполнено с помощью стилизации элементов национального костюма.

Влияние японского кимоно можно проследить в работах Жанны Пакен. Пальто 1912 г., напоминающее шаль, сделано из синего шелка, воротник и нижняя часть пальто выполнены из черного шифона. Жанна Пакен применила прием стилизации орнамента для декора вышивкой с флоральными японскими мотивами, а также элемент национального костюма – открытая шея как у кимоно и широкие рукава. Интерес к китайской культуре у Жанны Пакен проявился в декоре платья 1925 г. Она использовала прием стилизации китайских рисунков, выполнив вышивку с драконами бисером и серебряными нитями.

Силуэт созданных платьев отражал европейский взгляд на восточную одежду, мягкость, приподнятую талию и низкую посадку на груди, предлагая принты укиё-э и другой японский стиль. Направление ориентализма охватило широкий спектр влияний, включая турецкое, североафриканское, египетское, персидское и дальневосточное. Восточный стиль удачно вошел в моду модерна с плавными линиями и извилистыми цветами и продолжил свое развитие в эпоху ар-деко, где был реализован в костюмах с прямыми линиями кимоно, низкой посадкой талии, блестящими пайетками и бисером в вышивках, навеянных китайской и японской графикой.

Кутюрье реализовывали восточный стиль, прибегая к определенным приемам. Поль Пуаре использовал элементы национального костюма, применял прием декоративной отделки, шил платья с силуэтами японских кимоно. Мариано Фортунти стилизовал орнаменты произведений искусства Востока, а потом печатал их на ткани. Сестры Калло синтезировали элементы разных национальных костюмов и стилизовали японский орнамент для вышивки. Жанна Ланвен, Жан-Филипп Ворт и Жанна Пакен создавали разные вариации японского кимоно.

Примечания

1. Горенкова Ю. А. Ориентализм в искусстве или мода на Японию в России // Вопросы развития творческой среды Дальнего Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона. Хабаровск, 2018. С. 299–304.
2. Джекобсон Д. Китайский стиль / Доон Джекобсон. М.: Искусство – XXI век, 2004. 239 с.
3. Ермилова Д. Ю. История домов моды: учебное пособие для высших учебных заведений / Д. Ю. Ермилова. М.: Академия, 2003. 288 с.
4. Инглес Э. Бакст. Искусство театра и танца / Э. Инглес. М.: Магма, 2011. 184 с.
5. Мариано Фортунти. «Волшебник из Венеции». Коллекционер. Художник. Кутюрье: каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2017. 296 с.
6. Ориентализм в европейской моде. Восток приходит к Западу // История моды. М. 2018. № 87. С. 4–47.
7. Хорошилова О. А. Сценическое творчество Льва Бакста и ориентальная мода XX в. // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена: Общественные и гуманитар. науки. 2009. № 92. С. 271–273.
8. Чистякова Э. Э. Влияние восточной эстетики на европейскую художественную культуру XVIII–XX вв. // Четвертые востоковедные чтения памяти О. О. Розенберга. Доклады, статьи, публикации документов. СПб. 2011. 143–153 с.

А. В. Пронина

Особенности архитектуры советских музеев второй половины XX в. (на примере стран бывшего СССР)

Процесс обновления стиля, начавшийся по инициативе Н. С. Хрущева в середине 1950-х гг., прежде всего способствовал переориентации отечественной архитектуры на принципы европейского модернизма с его функциональным подходом. Однако не во всех республиках архитекторы четко следовали его догмам. Многие на их основе разрабатывали свой уникальный язык, отличительными чертами которого стали включение в архитектурный ансамбль монументально-декоративного искусства, обращение к национальным традициям и контекстуальность. Музейная архитектура стран бывшего советского государства представлена немногочисленными, но индивидуальными и выразительными по своему решению проектами, в которых отразились все основные методы работы с архитектурными формами, характерные для советского зодчества второй половины XX в.

Ключевые слова: советская архитектура, архитектура стран бывшего СССР, архитектура музеев, монументально-декоративное искусство, национальная идентичность, архитектура постмодернизма

Anna V. Pronina

Post-Soviet museums architecture in the second half of the 20th century

The process of style renewal began in the Soviet architecture on Khrushchev's initiative in the 1950's. The new style was based on the principles of modern European architecture. However, not all architects of the Soviet republics followed its foundations. Many of them developed their own language of architecture distinguished by monumental and decorative art, indigenous elements and contextuality. Museum architecture of the Post-Soviet states is represented by a small number of individual and expressional projects, which reflected all the main methods of work with architectural forms, typical for Soviet architecture of the second half of the 20th century.

Keywords: Soviet architecture, architecture of the Post-Soviet states, museum architecture, monumental and decoration art, national identity, postmodern architecture

Начиная с середины 1950-х гг. в советском зодчестве наступает новый этап, характеризующийся радикальной сменой стилистической направленности. Приход к власти Н. С. Хрущева повлек за собой принятие ряда постановлений, предопределивших дальнейшее развитие архитектуры и строительства. Принятые партийным аппаратом документы регламентировали, во-первых, развитие индустриализации строительства, во-вторых, обязывали архитекторов полностью отказаться от использования так называемых излишеств. Процесс обновления стиля базировался на двух ключевых аспектах. Прежде всего, как считает С. О. Хан-Магомедов, Н. С. Хрущева интересовали переход на сборное строительство, внедрение типовых проектов и снижение затрат на их реализацию¹. Таким образом, уменьшение стоимости стало первым ключевым фактором в отказе от ордера и другого декора, присущего ушедшему сталинскому неоклассицизму.

Кроме того, нельзя не отметить и этическую составляющую. Образованию нового стиля также способствовали изменения ценностных предпочтений и мировоззрения общества. О. В. Казакова связывает это с процессом развенчания культа личности Сталина, который привел к убеждению в лживости всей системы предшествующего периода, искусства в том числе². Из чего следует, что устранение излишеств стало важным звеном в ходе полного уничтожения символов сталинской эпохи.

Обозначенные факторы требовали от архитекторов новых подходов к формообразованию, новых стилистических приемов. За основу были взяты тенденции современной западноевропейской архитектуры. Архитектура послевоенного западноевропейского модернизма представляла собой несколько типизированный образец функциональной архитектуры. Таким его и восприняли советские архитекторы: с обилием стекла, бетона, стали и доминантой геометрических объемов и форм. Как пишет О. Якушенко, «было необходимо перестроить систему визуальных архитектурных ориентиров и встроить буржуазный международный модернизм в систему социалистических ценностей»³.

Первоначально все силы были брошены на решение жилищного вопроса. Новые строительные технологии активно применялись при возведении массовой жилой архитектуры. Однако не менее важным было проектирование общественных зданий, которые должны были восполнять всевозможные культурно-бытовые потребности современного советского общества. Наиболее активно велось строительство школ, кинотеатров, клубов, санаториев, предприятий торговли и общественного питания, нередко с использованием типовых проектов, и, конечно, строили музеи,

которые должны были удовлетворять культурные запросы населения. Важно отметить, что данный тип сооружений представлен весьма немногочисленными примерами, что в свою очередь обеспечило индивидуальный характер большинства реализованных проектов.

Музейная архитектура данного периода ранее не становилась предметом отдельного исследования. Советская архитектура 1955–1991 гг. в целом недостаточно изучена, что безусловно свидетельствует и о малой степени разработки ее отдельных аспектов. Строительство общественных сооружений, музеев в частности, велось на территории всего советского государства. И если архитектура Советской России относительно полно представлена в исследованиях таких авторов, как А. В. Иконников⁴ или А. М. Журавлев⁵, то в имеющихся публикациях об архитектуре стран бывшего СССР обнаруживается весьма низкий уровень раскрытия материала.

В данном исследовании предпринята попытка восполнить недостаток информации, связанной как с вопросом художественно-эстетической составляющей архитектуры музеев, так и с выявлением общих методов реализации задач советского зодчества заданного периода на конкретных примерах.

Для начала следует выделить те музейные здания, в которых наиболее отчетливо прослеживается влияние западноевропейской архитектуры. Главным образцом можно назвать Латвию, архитектуру которой черпали вдохновение в архитектуре модернизма скандинавских стран. Исторически архитектура Латвии на протяжении многих веков развивалась в русле европейской традиции, что, вероятно, только поспособствовало наиболее быстрому освоению языка модернистской архитектуры. Национальная художественная галерея в Вильнюсе, построенная по проекту архитекторов Г. Баравикаса и В. Велюса в 1980 г.⁶, по своему формальному решению соотносится с образцами послевоенного интернационального стиля. Прямые линии геометрических форм, гладкие поверхности фасадов, обилие бетона и стекла придают зданию лаконичности и строгости. Отсутствие наносных декоративных элементов, асимметрия и многоплановость позволяют сделать главный акцент на форме. Объемная композиция, составленная из нескольких параллелепипедов и поддерживаемая сплюснутыми столбами-опорами, имеет весьма динамичный характер, что обеспечивает пластическую выразительность здания галереи.

Уникален по своему формальному решению Музей Ильи Чавчавадзе в Кварелии в Грузии. Строительство музея проходило по проекту В. Н. Джорбенадзе и К. Кобахидзе и завершилось в 1979 г.⁷. По своему характеру архитектура Грузии 1955–1991 гг. представляет собой сдержанную версию так называемого «советского модернизма», в ней отсутствуют декоративность, характерная для некоторых других республик советского государства. Однако если обратиться к национальной грузинской архитектуре, например, средневековым храмам, можно заметить, что излишний декор им не свойственен. Их облик так же лаконичен, как и облик Музея Ильи Чавчавадзе. Сложная, живописная компоновка объемов здания подчеркнута простотой белых стенных плоскостей. Плавные, перетекающие друг в друга объемы, практически полное отсутствие прямых линий создают максимально целостное впечатление. Архитектоническое построение музея тяготеет к скульптурной монолитности, что напоминает о поздних опытах Ле Корбюзье (Капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане) и архитектуре неоекспрессионизма.

Близость к рациональности, свойственной западноевропейскому модернизму, обнаруживается и в архитектуре Армении. К. В. Бальян очень точно описал армянскую архитектуру 1955–1991 гг. следующим образом: «рациональность, которая стала воплощаться в строгих, но чрезвычайно пластически и декоративно богатых объемно-пространственных формах⁸». Ключевым фактором здесь становится декоративность, тесно связанная с национальной традицией. Она может быть не столь очевидна, как, например, в Историко-археологическом музее-заповеднике «Мецамор», построенном в 1970 г. архитектором М. Манвеляном⁹. Здание музея отличается четким функциональным решением, а простые геометрические объемы подчеркнуты отделкой из красного туфа. Именно туф, широко использовавшийся в национальной искусстве Армении, становится основным выразительным средством, создающим индивидуальный характер здания музея, несмотря на его простую объемную композицию.

Как главный облицовочный материал красный туф также использован в Музее «Эребуни». Он возведен двумя годами ранее, в 1968 г. в Ереване, по проекту Ш. Р. Азатяна и Б. А. Аразумяна¹⁰. Объем здания имеет еще более простую форму, нежели музей «Мецамор». Однако главный фасад украшен барельефом, на котором изображен царь Аргишти I. Важно заметить, что для советской архитектуры конца 1950–1960-х гг. характерно тяготение к упрощению форм в виду сложности в работе с объемной композицией. Поэтому нередко за счет монументально-декоративного искусства архитекторам удавалось восполнить ограниченность эмоционального и художественного воздействия. Данное замечание в некотором роде может быть справедливо и для музея «Эребуни». Между тем, в данном случае необходимо отметить географическое расположение музея и его смысловую связь с находящейся неподалеку одноименной крепостью. Строительство музея было приурочено к 2750-летию создания города Эребуни, основателем которого считается Аргишти I. В таком случае использованный в рельефе

мотив заставляет взглянуть на назначение декора с иной стороны. Кроме того, здание музея по типологии напоминает архитектуру урартских замков, которые состояли из кольца жилых домов с плоской крышей, размещенных вокруг внутреннего двора и окруженных по периметру толстыми стенами.

Таким образом, обнаруживается принципиальный для армянской архитектуры 1955–1991 гг. средовой подход. Армянские архитекторы обращались к традиционным материалам и использовали декоративные элементы из камня в виде барельефов, имея цель приблизить современную архитектуру к национальным истокам и сохранить целостность городской среды.

Схожие принципы характерны и для архитектуры советского Узбекистана. Одна из центральных площадей Ташкента, площадь Независимости (ранее площадь им. В. И. Ленина), была подвергнута серьезной реконструкции после землетрясения 1966 г.¹¹ В ансамбль площади вошел Государственный музей истории Узбекистана (ранее Музей В. И. Ленина), возведенный в 1970-м г. архитекторами Е. Г. Розановым, В. Н. Шестопаловым и Ю. А. Болдычевым¹². Как и в случае с Музеем «Эребуну», именно элементы монументально-декоративного искусства сообщают простому геометрическому объему ташкентского музея особую пластическую выразительность. Эту роль выполняет такой конструктивный элемент, как солнцезащитные решетки, орнамент которых напоминает «узбекские декоративные решетки типа панджара»¹³.

В обоих случаях монументально-декоративное искусство становится не только приемом, с помощью которого архитекторы решают проблему недостаточного художественно-эстетического содержания формы, оно становится важной частью самоидентификации народов. Здесь представляется необходимым обратиться к зарубежной архитектурной практике, в которой в то время происходило активное становление постмодернизма. Несмотря на мнение некоторых исследователей о том, что в отечественную архитектуру постмодернизм пришел лишь к 1980-м гг.¹⁴, контекстуальность, обращение к национальной традиции, средовое проектирование, которое в данном случае мы встречаем в архитектуре Армении и Узбекистана уже в конце 1960-х гг., свидетельствуют об обратном. Об этом в журнале «Архитектура СССР» впервые пишет А. Рябушин: не используя термин «постмодернизм», он рассуждает о новых тенденциях в советской архитектуре 1970-х гг., заявляя о преодолении функционалистской догматики и переходе к историчности и включающему подходу¹⁵.

Появление данных постмодернистских методов в советской архитектуре представляется процессом, не связанным с зарубежными влияниями. Их применение становится органичным дополнением модернистской архитектуры, на которой базировался творческий метод советских архитекторов.

Подводя итог, необходимо отметить, что архитектура музеев является неотъемлемой частью вышеописанных процессов стилистических преобразований. Проектирование и строительство музейных зданий проходило в связи с основными тенденциями, характерными для советской архитектуры второй половины XX в. В свою очередь, их формальное решение демонстрирует сразу несколько подходов работы с обновленным набором средств выразительности.

Примечания

¹ Эстетика «оттепели». Новое в архитектуре, искусстве, культуре / Под ред. О. В. Казаковой. М.: РОССПЭН, 2013. С. 127–128.

² Там же. С. 163.

³ Якушенко О. Советская архитектура и Запад: открытие и ассимиляция западного опыта в советской архитектуре конца 1950-х–1960-х гг. / О. Якушенко // *Laboratorium*. 2016. № 2. С. 83.

⁴ Иконников А. В. Архитектура Москвы. XX в. / А. В. Иконников. М.: Моск. рабочий, 1984. 222 с.

⁵ Архитектура Советской России / М. И. Астафьева, Н. Ф. Гуляницкий, А. М. Журавлев и др.; под ред. Ю. С. Яралова. М.: Стройиздат, 1975. 224 с.

⁶ Reklaitė J., Leitanaite R. Vilnius 1900–2012. Naujosios architektūros gidas. Vilnius: Architektūros fonadas, Baltos lankos, 2011. С. 167.

⁷ Chaubin F. СССР. Cosmic Communist Constructions Photographed / Frederic Chaubin. Karlsruhe: TASCHEN, 2011. С. 265.

⁸ Эстетика «оттепели». Новое в архитектуре, искусстве, культуре / Под ред. О. В. Казаковой. М.: РОССПЭН, 2013. С. 188.

⁹ Архитектура Советской Армении / М. Л. Товмасын, А. Г. Григорян. М.: Стройиздат, 1986. С. 169.

¹⁰ Brief History of Museum [Электронный ресурс] / Erebuni. Historical and Archaeological Museum-Reserve. Режим доступа: URL: http://www.erebuni.am/index.php?option=com_content&view=article&id=1249&Itemid=280&lang=en

¹¹ Иконников, А. В. Архитектура XX в.: Утопии и реальность: В 2 т. Т. 2 / А. В. Иконников. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 419.

¹² Архитектура советского Узбекистана / Т. Ф. Кадырова, К. В. Бабиевский, Ф. Ю. Турсунов. М.: Изд-во литературы по строительству, 1972. С. 84.

¹³ Там же. С. 85.

¹⁴ Иконников А. В. Архитектура XX в.: Утопии и реальность: В 2 т. Т. 2 / А. В. Иконников. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 438; Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связь с мировым зодчеством / Д. О. Швидковский. М.: Архитектура-С, 2016. С. 475.

¹⁵ Рябушин А. Творческие поиски и тенденции 70-х–80-х гг. Попытка анализа // Архитектура СССР. 1984. № 5. С. 31–36.

А. И. Магадеева

Театр художника: фестиваль Яна Фабра в БДТ

Исследование посвящено изучению спектаклей современного бельгийского художника, режиссера и перформера Яна Фабра. В нем рассматриваются спектакли, показанные в декабре 2019 г. на сцене Большого драматического театра в рамках фестиваля Яна Фабра. Все спектакли были показаны в России впервые. Два спектакля явились премьерами. Постановки Фабра рассматриваются в категории «театр художника». Разбираются основные методы работы Фабра в театре, и уделено внимание их связи с приемами перформанса.

Ключевые слова: Ян Фабр, театр художника, фестиваль Яна Фабра в БДТ

Alina I. Magadeeva

The artist's theatre: festival of the theatre of Jan Fabre in the BDT

The research is aimed at the study of performances by a modern Belgian artist, Director and performer Jan Fabre. It analyzes the performances shown in December 2019 on the stage of the Bolshoi drama theatre as a part of Yan Fabre festival. All performances were shown in Russia for the first time. Two of the performances were premieres. The Fabre theatre is covered in the category «theatre of the artist». The main methods of Fabre's work in the theater are analyzed, and the attention is paid to their connection with the techniques of performance.

Keywords: Jan Fabre, theatre of Jan Fabre, theatre of the artist, performances of Jan Fabre, festival of Jan Fabre in BDT

Исследование посвящено творчеству бельгийского художника, перформера и режиссера Яна Фабра, чьи спектакли были показаны в рамках фестиваля Яна Фабра, получившего название «Love is the power supreme» / «Любовь – высшая сила» и проходившего в Санкт-Петербурге в Большом драматическом театре со 2 по 16 декабря 2019 г. Ян Фабр является одним из востребованных современных художников, воплощающих себя в различных видах искусства, но тем не менее существует лишь небольшое количество исследований на русском языке, посвященных его деятельности, в частности, о Яне Фабре как театральном режиссере, из-за чего эта тема является актуальной.

Ян Фабр работает как режиссер еще с 1980-х гг., начав с небольших перформативных представлений и акций в своем родном городе Антверпене, где он закончил Королевскую академию изящных искусств¹. Одной из последних публикаций, посвященных теме театра и перформанса Яна Фабра является статья театроведа М. В. Хализевой «Мировоззрение перформанса»², в которой она рассматривает как спектакли, которые были показаны в России, в частности, в Москве, так и выставку, проходившую в Государственном Эрмитаже в 2016 г., автор исследует Фабра именно как перформера, периодически демонстрирующего свое творчество в разных формах в России с конца 1990-х гг. Целью же данной статьи является рассмотрение театра Яна Фабра, как театра художника, на примере его последних спектаклей, вошедших в программу его фестиваля в БДТ.

Театр художника как особый вид сценического творчества сформировался и стал распространенным на протяжении XX в., в частности, благодаря опытам художников авангарда в театре в 1910-е гг.³, и кратко характеризуя его, необходимо отметить, что в театре художника, в отличие от театра драматурга или режиссера, главенствующим становится пластическое творчество, но при этом, конечно, театр каждого художника индивидуален по своим методам и категориям мышления.

Рассматривая театральную биографию Фабра с целью очертить круг интересующих его тем, стоит отметить, что за свое сорокалетнее творчество художник обращался к античным темам, примером чего может быть, поставленный в 2015 г. и показывавшийся на сценах многих стран Европы спектакль «Гора Олимп». А также к современным, примером чего является работа «Оргия толерантности», в котором жестко критикуется общество потребления. Помимо этого, в его спектаклях есть особые категории, важные для понимания всей эстетики театра Фабра – это время и тело. В одном из своих интервью Фабр говорит: «Я экспериментировал с длиной спектаклей еще с 80-х. Время – очень важная часть моих спектаклей». И далее он приводит в пример уникальную «Гору Олимп» – спектакль, длившийся 24 часа, характеризуя затем эксперименты с длительностью постановки, как отрезок времени, за который возможно привести зрителя к катарсису⁴. Но поставленные во время фестиваля в БДТ спектакли имеют продолжительность около 1–1,5 часа. Два из них – моноспектакли, но по мнению Фабра, именно моноспектакль – это проникновение в суть театра⁵. Тело в спектаклях Фабра, в частности обнаженное тело, также играет важную роль, примером чего вновь может быть «Гора Олимп», где большую часть постановки актеры находятся на сцене обнаженными, используя

свое тело и как костюм, и одновременно демонстрируя свою пластику в танце. Наличие таких элементов, как время и тело, несомненно, сближает Театр Фабра с понятием перформанса, практически в каждом виде которого – время, место и тело являются обязательными составляющими⁶. Тем не менее, вопрос о степени влияния одного вида искусства на другое в случае с творчеством такого многогранного художника, как Фабр, является довольно сложным. Одна из задач статьи – выявление основных методов и приемов театра Яна Фабра на примере спектаклей, показанных на фестивале в БДТ и их анализ как особенностей театра художника.

Всего за время фестиваля Яна Фабра было показано три спектакля. И первой явилась мировая премьера моноспектакля «Воскресение Кассандры» с актрисой из бельгийской труппы Фабра Стеллой Хеттлер, которая играла в ранее упомянутом спектакле «Гора Олимп». Согласно древнегреческим мифам, Кассандра – троянская царица, которую бог Аполлон наделил даром пророчества, но, отвергнутый ею, сделал так, чтобы никто не верил в ее предсказания⁷. Спектакль не имеет литературной основы. Для роли Кассандры был написан специальный текст известным итальянским писателем Руджеро Капуччио⁸. В спектакле Фабра Кассандра предстает в образе молодой светловолосой девушки, а за ее спиной на сцене находятся пять больших экранов, на каждом из которых транслируются видео с ее изображением. В каждом видео Кассандра предстает в платье определенного цвета, каждое из которых, по словам автора, символизирует элемент или стихию природы, в котором находится героиня, например, в одном из них она одета в зеленое платье, символизирующее туман и росу, в другом – в черное, обозначающее ветер, синее платье – символ огня и дыма, красное – это пар, а белое – дождь⁹. Кажется, словно Кассандра действительно воскресла из прошлого и вновь взывает к людям, наполненная эмоциями, пытается сообщить увиденное ею пророчество. Она восстала из могилы, из природы, которую в спектакле олицетворяет земля, рассыпанная по всей сцене. Как на каждом из экранов Кассандра находится в определенной стихии, например, туман или дождь, так и во время спектакля на сцене она по очереди вступает в связь с ними. Она валяется в земле, трогает ее руками, ползает на коленях, а переход к следующей стихии знаменуется сменой костюма на сцене, когда Кассандра снимает его с себя в движении, оставаясь лишь в черном белье, а затем облачается в платье другого цвета. Взаимодействие со стихиями выглядит так, словно Кассандра прислушивается к ним, слышит то, что неслышно зрителю, а затем ее начинают переполнять эмоции, с каждым разом все сильнее, будто бы сказанное ей силами природы все сильнее воздействует на нее. Всего это происходит пять раз, и после каждой стихии Кассандра совершает попытку обратиться к людям, поведать им об услышанном, но с каждым разом ей все труднее, силы словно покидают ее, потому что сегодняшний зритель не слышит, как девушка взывает к нему, а Кассандра, хоть и понимая это, уже не может контролировать себя, не может остановиться, ведь ею управляют силы природы, они захватили ее чувства. Она перемещается по сцене как, словно невидимые силы препятствуют ей, движения ее тела от более сдержанных и менее резких в начале спектакля, когда Кассандра только воскресает и до конца, когда она находится во власти последней стихии, и в ней уже нет ни капли спокойствия, она кажется обессиленной от того состояния, в котором находится. На протяжении всего спектакля выразительная пластика тела актрисы сообщает зрителю сильнейшие эмоции, которые переживает героиня. Спектакль сопровождается музыка, написанная французским композитором Артуром Лавандье, которая тоже является одним из голосов для зрителя, благодаря которому он получает еще одну возможность понять происходящее с Кассандрой. Также некоторые моменты игры Кассандры подчеркиваются светом прожектора, выделяющим лишь ее фигуру и оставляя остальную часть сцены в темноте, придавая некоторую важность и этим моментам, делая их чем-то сакральным. Манера ее речи и голос изменяются – Кассандра шепчет, воет или даже вопит, она повторяет то, что знает уже много лет, она пытается рассказать зрителю об ужасных вещах, которые видит своими глазами, то ужасное будущее, от которого ее переполняет боль и, поведав о котором, она, возможно, смогла бы кого-то спасти, но никто не видит в ней древнюю жрицу, но скорее женщину, стоящую на грани сумасшествия. Помимо пластики Кассандры и ее пророческих обращений к зрителю, атмосферу неистовства и даже некоторой мистики добавляют находящиеся на сцене две черепахи, которых она держит в руках, выполняя с ними завораживающие движения, словно проводя какой-то обряд. Как говорил сам Ян Фабр, с одной стороны, черепахи были помещены в спектакль потому, что в античности они были действительно особенными животными – на них гадали, но помимо этого, художник писал в своих дневниках о черепахах, как о существах медленных, но имеющих долгую жизнь и защиту в виде жесткого панциря, в отличие от мягкого и беззащитного человека¹⁰. Из-за этого черепах с их спокойным поведением и прочной защитой визуально возможно воспринимать и как некоторое противопоставление чувствующей и переживающей все Кассандре, которая не в силах защитить

себя от такого «дара». «Воскресение Кассандры» – спектакль, через который Фабр ведет диалог со зрителем, показывая ему не действия, но состояния, и эти состояния, эмоции, выраженные пластикой актрисы, а также музыкой и светом и проявляющиеся вроде бы только в образе персонажа древнегреческой мифологии, но своей силой и искренностью ставшие актуальными для публики сегодня, и им вдруг удается затронуть чувства сидящих в зале.

Следующим спектаклем, показанным на сцене БДТ, стало «Приготовление к смерти». Как и в «Воскресении Кассандры» в нем сыграла актриса из бельгийской труппы Фабра Анабель Шамбон. Но если предыдущий спектакль был поставлен впервые, то премьера «Приготовления к смерти» состоялась еще в 2005 г. на Авиньонском фестивале¹¹, и с того момента ставился множество раз, и был дополнен. Данный спектакль не имеет литературной или драматургической основ. Сюжет был придуман самим Яном Фабром. Такое отсутствие традиционной литературной основы является характерным для театра художника. Спектакль начинается с полной темноты в зрительном зале и на сцене, и звуков органа, и это продолжается около десяти минут. В течение этого времени постепенно сцена начинает освещаться очень тусклым светом, после чего зритель видит на сцене большой гроб, полностью усыпанный цветами, среди них красные гвоздики, желтые хризантемы, белые ромашки и гладиолусы. Всего в спектакле задействовано около трех тысяч цветов. Как отмечает сам Фабр, они должны напоминать те цветы, которые в реальной жизни можно встретить на европейских кладбищах. Затем это цветочное покрывало начинает двигаться в ритм музыке, и из-под него показывается часть руки, ноги или головы. В один момент актриса скидывает часть цветов так, что становится видно почти все ее тело, которое совершает плавные движения на поверхности прозрачного гроба. Далее актриса, одетая лишь в черное белье, скатывается на пол сцены, и, разбрасывая, собирая, обнимая и ломая горсти цветов, перемещается по сцене вокруг гроба. Некоторые ее движения напоминают танец, но в целом это больше похоже на очень выразительную пластику тела, периодически сопровождаемую разными звуками, например стонами, крихтением, кашлем. Если в «Воскресении Кассандры» помимо пластики, немаловажную роль несли еще ее эмоциональные обращения к зрителю, то в «Приготовлении к смерти» пластический язык становится первостепенным источником информации и впечатления для зрителя. Актриса расправляется со всеми цветами и заканчивает свой танец. Затем свет снова гаснет на короткий промежуток времени, но запах свежих, благоухающих цветов еще остается на сцене после схватки с актрисой, и далее, когда зрителю вновь предоставляется возможность увидеть что-то, помимо кромешной темноты, на сцене остается все тот же прозрачный гроб, на котором теперь, когда он не закрыт цветами, становится видна гравировка с датой рождения актрисы «17.01.1975»¹², что наводит на мысль о том, что она играет саму себя. Также Анабель теперь полностью обнажена и находится внутри гроба вместе с живыми черными бабочками, выполняя уже менее резкие и эмоциональные, чем в танце с цветами, но скорее плавные движения и одновременно рисуя на прозрачной стенке гроба. Если ее поведение в начале и середине спектакля было наполнено силой, а спектр эмоций доходил от эйфории до агрессии, подкрепленный не менее активной пластикой тела, похожей на бой, то в ее движениях, выполняемых внутри гроба, зритель ощущает спокойствие, нежность и гармонию, словно вся сила и энергия, что недавно так переполняли ее, теперь вышли наружу, а сама актриса медленно готовится ко сну, в то время как летающие вокруг нее бабочки, невольно наводят на ассоциации с душой, из-за чего этот образ Анабель кажется еще более лиричным. Таким образом, спектакль начинается с пробуждения актрисы и заканчивается отходом ко сну, своей цикличностью отсылая и к жизни человека, которая тоже начинается со своего рода пробуждения, проходит, словно танец Анабель Шамбон с цветами – наполненная всем спектром эмоций, переживаний и состояний и завершается уходом в вечный сон. Характерной как для этого спектакля, так и для всего творчества Фабра, является тема смерти и того, что происходит после нее. Но Ян Фабр своим спектаклем демонстрирует зрителю, что смерть – это важная тема, равнозначная жизни, неотделимая от нее и достойная разговора о себе, а лично для автора она становится еще и вдохновением для новых идей и мечтаний.

Третьим спектаклем на фестивале стала премьера «Ночной писатель», созданная на основе личных дневников Яна Фабра¹³ и некоторых текстов его театральных пьес. В отличие от двух предыдущих спектаклей, где играли актрисы из бельгийской труппы Фабра, в этой постановке сыграли российские актеры, отобранные для Яна Фабра художественным руководителем БДТ Андреем Могучим. Главным героем спектакля – сам Фабр, но в спектакле его играет Андрей Фесков. Еще одним важным отличием этого спектакля от двух предшествующих является то, что премьера его состоялась на сцене фанерного театра в БДТ, созданного в честь 100-летия театра по проекту художника А. Шишкина-Хокусая, архитектора А. Воронова и режиссера А. Могучего. Если большая сцена БДТ

имеет стандартную планировку XIX в., и при постановке на ней спектакля «Приготовление к смерти» активно использовались такие традиционные элементы сцены, как занавес, который закрывал сцену после танца актрисы в момент, когда она переодевалась и ложилась в гроб, то фанерный театр – это архитектурный объект, своего рода театр в театре, так как своим носом он врежется прямо в зал основной сцены БДТ, контрастируя своими острыми и четкими углами и аскетизмом с ее пышностью. Помимо этого, зал фанерного театра рассчитан всего на тридцать мест, из-за чего спектакль воспринимается, как что-то более личное, избранное, не нацеленное на широкую публику. Во время спектакля «Ночной писатель» на небольшой треугольной сцене с низким потолком, стены которой сужаются в глубину, находится лишь прозрачный стол на деревянных ножках, на котором стоят два графина со стаканом, один из графинов в форме черепа и в него налита бордовая жидкость, напоминающая кровь или вино. Также на столе, за которым сидит актер, находятся ручка, листы бумаги, салфетки и пепельница, так как сам Фабр, согласно своим дневникам, в молодости выкуривал по три пачки сигарет в день¹⁴. Фабр сидит за столом в костюме, пытается писать, курит, наливает себе воды, встает и ходит по сцене, местами кричит и спорит с самим собой. Но все его, казалось бы, реальные для любого человека действия во время спектакля не выглядят натуралистичными. Например, наливая воду в стакан, он делает это в такт с музыкой, которая одновременно имея джазовые мотивы, довольно сильно накаляет обстановку, словно действуя зрителю на нервы. Также под музыку Фабр берет листок бумаги, поправляя его и остальные предметы на столе, приводя их в строгий порядок, от которого становится еще более жутко. В один момент, когда художник говорит о своей бессоннице и параллельно с этим играет блюз, он встает и начинает раздеваться. Одновременно с этим он исполняет танец, больше напоминающий припадок или конвульсии, во время которого он движется вглубь сужающегося треугольника сцены. Также во время спектакля он ползает по песку, рассыпанному на сцене, из-за чего на его ногах появляются раны, а на спине художника находится рисунок изображение синего червяка – именно с этим животным ассоциировал себя Фабр в одной из дневниковых записей, поведая даже о том, что создал автопортрет в этом образе¹⁵. Из всего спектакля становится заметным большая роль, отведенная телу художника и его движениям. Для Фабра тело и процессы, которые с ним происходят, такие как выделение пота, мочи, слез и в особенности кровь, являются немаловажными для понимания искусства, например, характеризуя своей творческий метод, он писал: «Я плачу искусством. Я мочусь искусством. Я потею искусством. Искусство не делают. Его выделяют телом»¹⁶. Написанное, а затем произнесенное на сцене, это высказывание становится своего рода ответом на вопрос, почему в спектаклях Фабра так важен даже не человек, актер, а состояния, в которых он прибывает перед зрителем. И этим состоянием художник находит эффектное визуальное воплощение. Примеры тому – эмоциональный предсмертный танец в слезах Кассандры и импульсивная пластика тела Анabelle Шамбон с цветками в руках вокруг гроба, ставшие наиболее важными для восприятия зрителем этих спектаклей. И в «Ночном писателе» для Фабра также важен визуальный эффект. Несмотря на то, что в постановке немалую роль играют высказывания актера, которые являются своеобразным манифестом художника, наравне с этим зритель видит Фабра вместе с его манерами, привычками и своего рода атрибутами, а главное действиями и движениями тела, которые также входят в манифестируемый героем образ. То, что в данном спектакле немаловажная роль отведена тексту, возможно, объясняется тем, что это своего рода автобиографичный спектакль, некое послание художника зрителю, но даже здесь Фабр говорит о теле, цитируя отрывки собственных текстов, в частности пьесы «Я – кровь», «История слез». Также, особенно впечатляющими становятся произнесенные на сцене под напряженную музыку отрывки из произведения Фабра «Я – ошибка»: «Я – ошибка. Потому что не отношусь ни к какой расе. Я – ошибка. Потому что я арт-движение из одного человека...»¹⁷. Эти строки произносятся так, словно догмы, выведенные художником секунду назад во время очередного размышления над собой. Достаточно этого примера, что понять какую роль в творчестве Фабра играет его собственная личность. Некоторые высказывания автора звучат амбициозно, что, вероятно, должно продемонстрировать зрителю, что перед ним художник, находящийся в вечном процессе наблюдения, анализа и поиска себя. Представляется, что для понимания спектакля есть смысл привести слова одного из актеров, сыгравших Фабра. В своем интервью для БДТ Андрей Феськов признался, что по прибытии в Бельгию для репетиций с Фабром и, прочитав текст впервые, он почувствовал внутри себя неприятие и отторжение, а затем, во время разбора строчек с художником, осознал, что каждая дневниковая запись имеет множество символов и скрытый смысл, изначально понятный лишь автору¹⁸. Слова, цитируемые из дневников и театральных пьес героя, слишком сложны для зрителя, да и во время спектакля нет времени на то, чтобы вникнуть в их суть, но впечатление на него оказывает именно все вместе – цельная картина, состоящая и из странных по своей пластике

танцевальных движений, и из манеры обращения с предметами, которым аккомпанирует весьма жутковатая музыка, и, наконец, из внешности героя, которые только будучи соединенными и исполненными производят впечатление на зрителя и погружают его в созданную на сцене атмосферу.

Театр Яна Фабра, с которым он предстал на фестивале в БДТ – это театр, где есть актеры, производящие текст, их атрибуты, музыкальные и световые эффекты, элементы пластики и который местами оказывается на грани перформанса, примером чего может быть спектакль «Приготовление к смерти», где то, что выполняет Анабель Шамбон на сцене по своей силе чувств, отдаче актрисы состоянию, в котором находится ее тело и впечатлению, которое это производит на зрителя, кажется неповторимым даже дважды. Как уже упоминалось ранее, в действительно большую роль играют те же элементы, что в перформансе – время и тело. Но если в перформансе художник зачастую в большей степени взаимодействует напрямую со зрителем, может вступить с ним в диалог, то в Театре Фабра, несмотря на то, что телу уделена немаловажная роль, а художник зачастую экспериментирует с длительностью спектаклей, в нем все же присутствует элемент перевоплощения, вхождения в роль, тогда как в перформансе важнее присутствие настоящего в данный момент на сцене. Помимо этого, в спектаклях Фабра все же есть четвертая стена, из-за которой диалог со зрителем, как в перформансе, становится невозможен. Также анализируя постановки Фабра в их взаимосвязи с изобразительным искусством, необходимо отметить, что Театр Яна Фабра является одним из вариантов театра художника, так как своими методами и приемами воздействия на зрителя и диалога с ним, он апеллирует по большей части визуальными категориями, такими как тело актера, элементы пластики и символика цвета, а остальные элементы чаще всего работают на создание зрительного образа.

Примечания

¹ Хализева М. В. Мироззрение перформанса // Вопросы театра. 2018. №1-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovozzrenie-performansa> (дата обращения: 12.04.2020).

² Хализева М. В. Мироззрение перформанса // Вопросы театра. 2018. №1-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovozzrenie-performansa> (дата обращения: 12.04.2020).

³ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX в. / В. И. Березкин. Изд. 2-е, испр. М.: URSS Издательство ЛКИ, 2011. С. 9–12.

⁴ Ян Фабр: «Мы лучше, чем ангелы»: интервью Аллы Шендерович // Журнал Театр: театральный журнал. М., 2010–2020. URL: <http://oteatre.info/yan-fabr-my-luchshe-chem-angely/> (дата обращения: 13.04.2020).

⁵ Ян Фабр: «Мы лучше, чем ангелы»: интервью Аллы Шендерович // Журнал Театр: театральный журнал. М., 2010–2020. URL: <http://oteatre.info/yan-fabr-my-luchshe-chem-angely/> (дата обращения: 13.04.2020).

⁶ Русский орфографический словарь Российской академии наук. Отв. ред. В. В. Лопатин. Электронная версия, «Грамота.ру», 2001–2007.

⁷ Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / [Послел., с. 910–932, и примеч. А. А. Тахо-Годи]. М.: Мысль, 1996. С. 437–443.

⁸ Информация о спектакле Яна Фабра «Воскресение Кассандры»: сайт труппы Яна Фабра. [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://www.troubleyn.be/eng/performances/resurrexit-cassandra> (дата обращения: 12.04.2020).

⁹ Информация о спектакле Яна Фабра «Воскресение Кассандры»: сайт БДТ. [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://bdt.spb.ru/фанерный-театр/fanerateatrprogramma/fabre/> (дата обращения: 12.04.2020).

¹⁰ Информация о спектакле Яна Фабра «Воскресение Кассандры»: сайт БДТ. [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://bdt.spb.ru/фанерный-театр/fanerateatrprogramma/fabre/> (дата обращения: 12.04.2020).

¹¹ Информация о спектакле Яна Фабра «Приготовление к смерти»: сайт БДТ. [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://bdt.spb.ru/фанерный-театр/fanerateatrprogramma/fabre/> (дата обращения: 12.04.2020).

¹² Информация об актрисе Анабель Шамбон: сайт труппы Яна Фабра. [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://www.troubleyn.be/eng/annabelle-chambon> (дата обращения: 12.04.2020).

¹³ Фабр Я. Ночные дневники: избранное / Ян Фабр; в переводе [с нидерландского] Ирины Лейк [ответственный редактор Ю. Чегодайкина]. М.: Эксмо, 2018. 301 с.

¹⁴ Фабр Я. Ночные дневники: избранное / Ян Фабр; в переводе [с нидерландского] Ирины Лейк [ответственный редактор Ю. Чегодайкина]. М.: Эксмо, 2018. С. 32.

¹⁵ Фабр Я. Ночные дневники: избранное / Ян Фабр; в переводе [с нидерландского] Ирины Лейк [ответственный редактор Ю. Чегодайкина]. М.: Эксмо, 2018. С. 124.

¹⁶ Фабр Ян. Я – ошибка. / Ян Фабр; [Пер. И. Лейк]. М. Театр и его дневник, 2018. С. 123–149.

¹⁷ Фабр Ян. Я – ошибка. / Ян Фабр; [Пер. И. Лейк]. М. Театр и его дневник, 2018. С. 19–29.

¹⁸ Мир 24 (2019) Фестиваль Яна Фабра в России. В Россию с любовью [документальное видео]// YouTube. 16.12.2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=xLtlruc0FII&feature=youtu.be>) Просмотрено: 11.04.2020.

П. Н. Сафронова

Феномен каваяи в корейском упаковочном дизайне

Корейский упаковочный дизайн совсем недавно вышел на российский рынок, и потому был мало исследован в контексте культурных парадигм дальневосточного региона. Исследование корейского дизайна затрагивает методы, используемые в его исполнении, а также причины его формирования, которые включают в себя как социальные, так и культурные факторы. Феномен каваяи в упаковочный дизайн Кореи пришел из Японии, пережив трансформацию под вкусы корейцев, он стал узнаваемым во всем мире. Таким образом, корейский дизайн продолжил японскую маркетинговую стратегию на новом уровне в мировых масштабах. Методы корейского дизайна не являются уникальными, но их сочетание с традициями региона дало успешный результат. Корейский «кавайный» дизайн обнаруживает своих подражателей как в странах дальневосточного региона, так и в России.

Ключевые слова: дизайн, кавайный, Корея, упаковка, продукт, косметика

Polina N. Safronova

Kawaii phenomenon in Korean packaging design.

Korean packaging design has recently entered the Russian market, and therefore has been little studied in the context of the cultural paradigms of the Far Eastern region. The study of Korean design touches on the methods used in its execution, as well as the reasons for its formation, which include both social and cultural factors. The kawaii phenomenon in the packaging design of Korea came from Japan, having experienced a transformation to the tastes of Koreans, it has become recognizable throughout the world. Thus, Korean design continued Japanese marketing strategy to a new level on a global scale. Korean design methods are not unique, but their combination with the traditions of the region gave a successful result. The Korean «kawaii» design finds its imitators both in the countries of the Far Eastern region and in Russia.

Keywords: design, kawaii, Korea, packaging, product, cosmetics

На сегодняшний день влияние азиатской культуры на жизнь европейцев или американцев стало более значительным. Оно началось с пришедшей в 90-е популярности аниме, которая открыла миру культуру современной Японии. В нулевые годы сфера аниме, манги, J-rock развивалась быстрыми темпами, снабжая весь дальневосточный регион своей культурной продукцией¹. На ее базе кинематограф и музыкальная сфера Кореи начала свое развитие, сначала основанное на подражании, а затем корейцы выработали собственный неповторимый стиль. В 10-е годы Европу и Америку охватила лихорадка k-поп, музыкального стиля, ставшего одной из самых прибыльных индустрий Южной Кореи. Вместе с популярностью k-поп и корейских сериалов на российский рынок, сначала в качестве небольших интернет-магазинов, а позже уже в качестве продукции для крупных косметических ритейл-сетей стала поступать корейская косметика.

Целью данной работы стало изучение феномена каваяи в контексте корейского дизайна упаковки косметических средств. Для этого сначала следовало выяснить причины формирования феномена каваяи и его влияния на азиатский дизайн, а конкретно на упаковочный дизайн Южной Кореи, затем разобрать и описать в отдельности все элементы корейского упаковочного дизайна косметических средств, для выяснения их оригинальности и причин коммерческого успеха.

Особенность, которая так привлекает потребителей в корейской косметике – это ее дизайн. Он не похож на все то, что обычный российский покупатель привык видеть на полках магазинов. Яркие стилизованные изображения зверушек или фруктов, необычная форма упаковки вызывают чувство умиления. И как сказала бы всякая японская девушка при виде такого дизайна: «Каваяи!».

Японское слово каваяи переводится как милый/прелестный. Оно могло бы навсегда остаться в лексиконе исключительно японцев, если бы не такая популярность аниме, косплея и видеоигр. На сегодняшний день этим словом в японском языке можно назвать все то, что говорящий считает привлекательным². При этом каваяи это не эlegantное или попросту что-то красивое, это может быть что-то неуклюжее, например, сонный толстый котик.

Популярность слова каваяи и всевозможной «кавайной» атрибутики связана с образом японской девушки, который в дальнейшем распространился на Корею. Многие азиатки в отличие от

европеек до определенного возраста играют в маленьких девочек. Таким образом, они выглядят хрупкими и нежными в глазах мужчин. Это выражается в манере речи, одежде, телодвижениях. Каких-то мужчин такая стратегия поведения привлекает, и поэтому женщины продолжают ее придерживаться. Производители знают об этом, следовательно, рынок дальневосточного региона не имеет дефицита «кавайной» продукции.

Помимо этого, общества Кореи и Японии глубоко консервативны и в них в первую очередь женщина должна быть красивой, чтобы выйти замуж. Поэтому производителями одежды и косметики поддерживается образ милой девушки, которая до последнего должна оставаться юной и «кавайной».

В Южной Корее особенно это развито, так как в большей степени, чем в Японии, на женщин давит культ красоты и молодости. Если мужчина должен много зарабатывать, то женщина обязана быть красивой. Треть жителей Кореи имеют пластические операции, а самим кореянкам приходится вставать на пару часов раньше, чтобы сделать все необходимые процедуры для своего лица, включая макияж³.

Для поддержания этого уклада, и для того, чтобы корейские девушки не отказывались от косметических средств, дизайнеры делают их максимально привлекательными для каждой категории потребителей. Дизайн косметики класса люкс в Корее мало отличается, от европейского дизайна лидирующих марок, и предназначен он для женщин в возрасте, которые имеют достаточно средств для ухода за собой. Зато масс-маркет косметика в своем дизайне имеет цель привлечь не столько составом из эффективно-действующих компонентов, сколько своей упаковкой. Она направлена на более молодое поколение, которое еще не заработало на дорогие косметические процедуры, но также обязано выглядеть безупречно. Маркетологи пытаются приучить молодых кореянок к косметике и завоевать их симпатию к своему бренду.

Наиболее часто встречающимися методами создания дизайна косметической упаковки в Корее является мимикрия, использование маскотов, стилизация, сочетание различных фактур на поверхности упаковки, игры со шрифтом и языками в композиции, своеобразие цветовых решений.

Мимикрия представляет собой подражание в дизайне чему-либо. Часто упаковки кремов для рук подражают своей формой основному компоненту в их составе, это, например, баночки в форме персика или томата. Подобный дизайн создаёт контраст с другими средствами в обычной упаковке и заставляет потенциального покупателя обратить на этот товар внимание. Упаковка одного продукта может копировать упаковку другого. Так картонная коробка для крема подражает коробке для сливок. Такая мимикрия намекает на схожую текстуру и натуральность продуктов. Ассоциации с фруктами нередко используют для декоративной косметики. Также в дизайне емкости для кремов используется зооморфная мимикрия в очень стилизованной и упрощенной форме. Баночка может напоминать панду или нерпу (из-за нанесенной печати), но форма будет представлять собой слитые воедино две сферы разного размера с плавным переходом между ними (наподобие матрешки) с добавлением объемных ушей или лап животных.

Также подражание животному миру происходит в дизайне упаковок масок для различных частей тела (кистей рук или ступней). Компания ESFOLIO создает упаковку для масок в форме лап панды, тем самым поясняя, что это средство не для лица. Панды априори являются милыми и почитаются на дальнем востоке.

В большинстве своём в корейском упаковочном дизайне преобладает минимализм и изображения создаются при помощи векторной графики. Такой дизайн выгодно отличает корейскую косметику от продукции других стран. Дизайнеры используют привлекательную цветовую палитру, которая сочетает пастельные тона с насыщенными оттенками. Пастельные оттенки адресуют продукцию конкретной категории потребителей. Без труда можно заметить преобладание нежных цветовых сочетаний в продукции для женщин⁴.

Например, частый прием – это использование в одной композиции для упаковки нескольких оттенков одного цвета. Это может быть три оттенка жёлтого на упаковке трех фазного средства для тела. Таким образом упаковка без пояснительных надписей говорит о том, что в ней содержатся три различных средства, использование которых, предполагается, одно за другим в соответствии с повышением насыщенности цвета.

Использование двух цветов теплой или холодной цветовой гаммы решает проблему создания нужного производителям эффекта. Так на тюбике крема с экстрактом яичного желтка используется желтый и коричневый цвета, которые как контрастируют, так и дополняют друг друга за счет своей принадлежности к теплым цветам спектра. Этим он делает акцент на компоненты состава крема минимальными средствами дизайнера. Подобный цветовой минимализм характерен и для произ-

водителей из других стран, но в корейском дизайне этот минимализм дополняется упрощенными изображениями и игрой со шрифтами, которые создают эффект «кавайности».

Другой способ создания запоминающегося «кавайного» бренда – это использование маскота. Маскот – это персонаж-талисман, используемый различными компаниями или сообществами людей в качестве рекламного знака своего объединения⁵. Для примера, маскотами можно назвать символы олимпиад или кролика с упаковки Несквик.

Наиболее известный маскот корейской косметической фирмы – это свинка фирмы Elizavessa. В Корею иное отношение к этим животным, поэтому корейские девушки не брезгают употреблением свинины, так как считают ее источником коллагена. Следовательно, появление свинки на упаковке косметического средства, которое имеет в своей линейке и антивозрастные продукты, закономерно.

На каждом новом продукте свинка предстает в новом образе, что делает даже само рассмотрение продукции Elizavessa на магазинной полке занимательным делом. В зависимости от сферы применения средства или его основного компонента в составе свинка меняет свой облик, превращаясь, то в золотого стимпанк робота на упаковке золотосодержащей эссенции, то в рассыпчатое очертание свинки на коробочке с энзимной пудрой. Такой дизайнерский ход создает запоминающийся образ, который откладывается в голове потребителя значительно сильнее, чем логотип и название фирмы Elizavessa.

Помимо свинки в линейке средств для волос Elizavessa появляется новая героиня. Она выглядит как нарисованный маркерами скетч, так как ее черты лица динамичные, как и ее волосы. Введение нового маскота фирмой Elizavessa логично, так как хрюшка, не имея прекрасной шевелюры, рекламировать средства для волос не может. Девушка имеет только голову и волосы, так как остальные части тела ей не требуются. Ее волосы изображаются в различных состояниях: в процессе сушки, уходовых процедур, тем самым заменяя инструкцию или описание действия средства.

Также маскот используются непосредственно в инструкциях к каким-либо средствам. Вместо стилизованного и чаще всего одинакового изображения женского лица маску примерять какой-либо монстр (конечно, «кавайный») или любой другой маскот.

Продолжая тему стилизации, стоит отметить, что на большинстве продуктов можно встретить плоскостные изображения, созданные при помощи векторной графики. Дизайнеры изменяют пропорции изображаемых персонажей, упрощают их, меняют цвет, тем самым вписывая их в общую цветовую гамму. Изображённые животные, люди или растения выглядят как герои мультфильмов для самых маленьких и потому подкупают своей наивностью и простотой. Подобный дизайн пробуждает чувство ностальгии, а то что он выдержан в пастельных цветах побуждает потенциальных покупателей выбирать именно этот продукт, так как помимо приятных эмоций, связанных с детством, он будет вызывать чувство эстетического комфорта, когда женщина будет каждое утро видеть его в своей ванной комнате.

Дополнительный метод создания «кавайного» дизайна – это одушевление каких-либо продуктов. Это может быть изображение персика с нарисованным на нем схематичным лицом. Таким образом, дизайн становится эмоциональным, изображение задаёт покупателю ту эмоцию, с которой он должен употреблять этот продукт для достижения лучшего результата.

Другой отсылкой, намекающей на игривость и юность, являются орнаменты, используемые на всей поверхности упаковки. Они могут представлять собой атрибуты счастливой юности (роликовые коньки, мяч для игр в воде, коктейли), таким образом производитель намекает на возрастную категорию потребителей его продукции и психологически соотносит использование его средств с какими-либо развлечениями. Уход за своей кожей превращается для девушки в игру с собственной психологией⁶. Изображение голубых роликов и желтых молний на розовом фоне, как метафора энергии и бодрости. Такой дизайн на упаковке патчей для кожи вокруг глаз, которые по уверениям производителей снимают усталость и придают лицу отдохнувший вид, является наиболее логичным решением.

Сочетание различных фактур на поверхности упаковки успешно используемый корейцами метод. Часто корейские косметические средства помимо разглядывания хочется и потрогать, так как производители задействуют максимальное количество чувств, которые только возможно представить в дизайне упаковки. Часто они сочетают матовую и глянецовую поверхности в соответствии с изображенным рисунком. Из-за этого покупатель дольше держит продукт в руках, изучая его поверхность, из чего следует большая вероятность покупки товара.

К тому же использование матовой поверхности делает продукт менее марким, так как на нем не остается жирных отпечатков пальцев и на полке он будет выглядеть более презентабельно. Минус

такой поверхности заключается в том, что некоторым подобная матовость может показаться пылью, и потребитель откажется от данного средства в пользу гляцевой упаковки.

Еще одной чертой, присущей корейской косметике, является комплексность ее действия, следовательно, марки имеют линейки средств в одной стилистике, предполагающие последовательное их использование. Имея общую цветовую гамму эти продукты образуют на магазинной полке единое цветовое пятно, привлекающее к себе внимание. Таким образом, вместо одного средства покупатель возьмет несколько. К тому же единые дизайнерские решения для комплекса продуктов создадут законченную композицию, так как тюбики и баночки будут сочетаться по размеру и форме. Следовательно, помимо своего основного назначения они будут выполнять функцию декора ванной комнаты или туалетного столика.

Также средством решения дизайнерских задач является шрифт. Для Кореи это особенная история, так как корейский язык хорошо читается как сверху вниз, так и слева направо. Это дает большую свободу для выстраивания композиции. Помимо этого, в упаковке часто сочетается латиница и хангыль (корейский алфавит). Кроме информации, написанной на обороте упаковки для корейских надписей используются шрифты со смягченными углами, часто они напоминают написанный текст от руки фломастером или кистью. Мягкие линии дополняют каваяи-эффект и визуально выделяют то, на что покупателю в первую очередь нужно обратить внимание⁷. Также подражание рукописному тексту отсылает к натуральности компонентов (этот аспект очень важен для корейских потребителей), создавая эффект ручного труда, будто бы травы и масла были собраны вручную, а каждая упаковка подписана теплой человеческой рукой.

Таким образом, создание «кавайного» корейского дизайна включает в себя многие известные его принципы. Мимикрия воспроизводит образы продуктов питания (фруктов или сладостей), маскируют задают стиль бренду и обеспечивают его узнаваемость, колористические решения и сочетания различных фактур на поверхности упаковки играют с потребительской психологией, провозглашая эмоциональные покупки, а композиционные решения, созданные при помощи работы с языками (корейский и английский) делают этот дизайн уникальным.

Примечания

¹ Ёмота И. Теория каваяи / Инухико Ёмота; [перевод с японского, вступительная статья А. Беляева]. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 15.

² Ёмота И. Теория каваяи / Инухико Ёмота; [перевод с японского, вступительная статья А. Беляева]. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 31.

³ Эволюция социального положения женщин в Корее: от традиционного общества к современному. URL: <https://koryo-saram.ru/evolyutsiya-sotsialnogo-polozheniya-zhenshhin-v-koree-ot-traditsionnogo-obshhestva-k-sovremennomu/> (дата обращения: 23.03.2020).

⁴ Хембри Р. Графический дизайн: как научиться понимать графику и визуальные образы: самый полный справочник / Райн Хембри; [пер. с англ. А. В. Банкрашкова]. М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 27.

⁵ Маскоты: новый источник визуального контента. URL: <https://smmplanner.com/blog/maskoty-novyj-istochnik-vizualnogo-kontenta/> (дата обращения: 23.03.2020).

⁶ Рунге В. Ф. Основы теории и методологии дизайна / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. М.: МЗ-пресс, 2001. С. 45.

⁷ Шпикерманн Э. О шрифте / Эрик Шпикерманн; пер. с англ. Л. Лаврухиной. С. 47–49.

УДК 069:94(470.23-25)“1941/1944”

А. Ю. Серикова, И. А. Сташин

Новая экспозиция Музея обороны и блокады Ленинграда: опыт музееологического анализа

В статье рассматривается новая экспозиция «Государственного музея обороны и блокады Ленинграда», предпосылки его возникновения, современная концепция и экспозиционное решение основных мотивов, заложенных в ней – патриотического и гуманистического. Затрагиваются такие темы, как источники поступления музейных предметов, представленных в обновленной экспозиции, информационное сопровождение экспозиции. Особое внимание уделяется месту фотографии в экспозиции как средству репрезентации «трудного» наследия, к которому относится память о блокаде.

Ключевые слова: Государственный музей обороны и блокады Ленинграда, экспозиция, нарратив, музейные предметы, фотография, «трудное» наследие

Anastasia Yu. Sericova, Ivan A. Stashin

New exposition of the Museum of Defense and the Siege of Leningrad: the experience of museological analysis

The article takes an eye on the new exposition of “The State Museum of Defense and the Siege of Leningrad”, the prerequisites for its occurrence, the modern concept and the exposure solution of the main motives inherent in it – patriotic and humanistic. Such topics are involved, as sources of museum items presented in the updated exposition, informational support of the exposition. Particular attention is paid to the place of photography in the exposition as a means of representing the “difficult” heritage, which includes the memory of the blockade.

Keywords: State Museum of Defense and Siege of Leningrad, exposition, narrative, museum items, photography, “difficult” heritage

8 сентября 2019 г. после реконструкции, длившейся с июня 2018 г., открылся Государственный музей обороны и блокады Ленинграда, представив публике обновленную экспозицию¹. Она совмещает в себе два основных мотива – патриотический, посвященный героизму и подвигу солдат и мирных жителей, и гуманистический, антивоенный, направленный на показ трагедии и жертв невиданного масштаба.

Соединение подобных, казалось бы, противоположных друг другу мотивов обусловлено новой концепцией музея. Динамику ее изменения можно проследить по смене наименований учреждения. Изначально, в момент открытия музея в 1945 г., он носил название «Музей обороны Ленинграда»². Свое начало он ведет от выставки, организованной военным советом Ленинградского фронта («Героическая оборона Ленинграда»), и это название полностью отражало концепцию музея – подчеркнуть особую роль Ленинградского фронта в войне, подвиг солдат и граждан города в борьбе с противником.

Впоследствии, в 1953 г. «Музей обороны Ленинграда» был закрыт, а по сути «репрессирован». В качестве официальных причин указывались различные преступления сотрудников – от подготовки диверсионных действий музейными работниками³ до связей музейного руководства с антипартийными группами и троцкистскими элементами⁴. В современной историографии принято связывать закрытие музея с общим ходом «Ленинградского дела»⁵.

Высшие партийные чиновники из Ленинградского обкома ВКП(б) в той или иной степени подверглись гонениям и репрессиям. Так как большая часть из них непосредственно участвовала в обороне города во время блокады, логичным решением для центральной власти в Москве было намеренно принизить роль обороны города в общем ходе Великой Отечественной войны⁶. В качестве цели для удара был выбран, в том числе, «Музей обороны Ленинграда».

Возможность вновь вернуться к теме блокады появилась в ходе перестройки. В сентябре 1989 г. музей был вновь открыт для публики и с декабря следующего года именовался «Государственным мемориальным музеем обороны и блокады Ленинграда»⁷. В этом названии получила отражение иная концепция. В ней акцент был смещен с прославления исключительно военного подвига на освещение одной из самых значительных гуманитарных катастроф XX в. – блокады Ленинграда. Следует сказать, что в западной историографии существует мнение, согласно которому перекокс именно в сторону возвеличивания военного подвига и послужил одной из причин ликвидации музея в 1953 г.⁸

Так или иначе, с 1989 г. музей был возрожден с новой концепцией. В 2019 г., после реконструкции, было совершено переосмысление содержания этой концепции с использованием новых музеологических методов и подходов к созданию экспозиции.

В настоящий момент вся экспозиция разделена на отдельные комплексы. Каждый из экспозиционных комплексов посвящен либо военной, либо гражданской жизни в период блокады города. Среди гражданских комплексов стоит отметить галерею, ограниченную от остальной части экспозиции фальш-стенной. Эта галерея состоит из ряда макетов, воспроизводящих различные характерные и знаковые для блокадного Ленинграда помещения – вход в бомбоубежище, школьный класс, комната в городском доме.

Экспозиционный комплекс, связанный с военной тематикой состоит из двух рядов витрин, расположенных у восточной стены главного зала. Содержание витрин посвящено отдельным боевым операциям, различным периодам войны и родам войск – флоту, воздушным силам, пехоте, артиллерии. Наполнение этих витрин составляют солдатские дневники, военная отчетная документация, предметы экипировки и оружие солдат.

Рядом с каждой витриной расположен электронный киоск, содержащий в себе историческую справку, основную на документах и исторических исследованиях. Эти исторические справки посвящены событиям, которые являются центральной темой витрины, и позволяют расширить информационный потенциал экспонатов.

Значительное количество материала посвящено деятельности сотрудников госпиталей, а также отрядов гражданской обороны – наблюдателей, пожарных команд. Предметный ряд витрин, посвященных обозначенным темам, включает в себя подлинные удостоверяющие документы членов пожарных команд, схемы тушения отдельных видов авиационных бомб, снаряжение медицинских работников, в том числе, пробитый осколками фугасного снаряда белый халат.

Источники поступления материала для музея различные. Два основных – это предоставление предметов родственниками участников событий блокады и находки «военных археологов» и поисковых отрядов. По отношению к первому источнику следует отметить, что передают в музей не только большое количество дневников и документов солдат, но и гражданских лиц. На входе в главный зал располагается трофейный мотоцикл вермахта, который был во время войны подарен командованием в личное пользование солдату, в бою лично завладевшему данной техникой. Впоследствии этот мотоцикл был передан музею родственниками бойца, им владевшего. Таким образом, музей получает не только ценный предмет, но и историю, контекст, этот предмет окружавший, и эта история кратко отражена в этикетке, расположенной на мотоцикле.

Благодаря сотрудничеству музея с рядом поисковых отрядов экспозиция насыщается предметами, обнаруженными в ходе полевых исследований. Стоит отметить, что среди этих предметов встречаются не только обнаруженные в результате традиционных раскопок, но и полученные со дна Ладожского озера. Такими предметами являются, например, воздушный винт поршневого самолета и детские игрушки, оказавшиеся на дне в результате налета люфтваффе на колонну эвакуируемых из блокадного Ленинграда детей.

В экспозиции, демонстрируется большое количество подлинного вооружения. Покрытие полов у витрин, посвященных действиям морской пехоты балтфлота, выполнено из оргстекла, под которым расположено значительное количество оружия и деактивированных снарядов, покрытых ржавчиной. Это создает впечатление культурного слоя поля боя. Пространство между экспозиционными комплексами заполняют станковые пулеметы, артиллерийские выстрелы и мины.

Важным элементом репрезентации трагического исторического события, коллективной травмы в экспозиции музея является фотография. Фотографии обладают большой силой убеждения для посетителя в подлинности тех или иных событий, поэтому такую форму медиа – фиксации трагических исторических событий (преступлений против человечности) можно отнести к доказательству их подлинности. При этом, еще больший вес и авторитет медиа-репрезентации трагических исторических сюжетов посредством фотографии придает тот факт, что это авторское свидетельство о реальности⁹.

Фотография фиксирует след определенного события в произвольной памяти и становится мнемоническим средством, при этом фотография парадоксальна тем что, с одной стороны дает смотрящему ощущение сокращения дистанции с прошлым, с другой же стороны, смотрящий, поддавшись этому ощущению только отдаляется от истинного события, так как он идет по материальному следу этого события, который связан с символическим образом события¹⁰. Ж. Ф. Лиотар подчеркивает, что задача фотографии по сравнению с прочими формами изобразительного искусства – «уберечь людей от сомнений»¹¹.

При этом, когда посетитель музея рассматривает фотографии, на которых запечатлены трагические исторические события, тогда через набор образов, транслируемых фотографиями, у зрителя формируется пост-память – по определению М. Хирш, это «память последующих поколений о событии, о котором они на самом деле ничего не могут помнить». Пост-память формируется через пассивное свидетельствование ужасных, травмирующих событий и травматизацию посредством этих визуальных свидетельств – фото-

графий¹². Документальная фотография, взаимодействуя с посетителем музея и оказывая на него сильное эмоциональное воздействие, предотвращает процесс забвения жертв трагедий.

В Государственном мемориальном музее обороны и блокады Ленинграда фотографии, как и другие материальные свидетельства – дневники, личные вещи жителей и защитников блокадного города, игрушки, обращены к эмоциям посетителей, помогают им почувствовать себя не сторонним наблюдателем, а представить себя на месте людей, оказавшихся в условиях гуманитарной катастрофы. В отличие от других артефактов в экспозиции музея, аутентичные фотографии всегда копиины – они могут быть растиражированы как в печатном так и электронном формате, при этом оставаясь подлинными и часто единственными свидетельствами событий, и парадоксальны с позиции участников – человек, делающий снимок, не может вмешаться в происходящее, и наоборот, когда он является участником события, уже не может зафиксировать его в виде фотографии¹³. Фотографии как объект музейного показа соединяют в себе подлинность, привлекательность и экспрессивность, однако некоторые из них настолько шокирующие, что их показ в музее может быть неэтичен. Музеи, сохраняющие «трудное» наследие (музеи совести¹⁴) используют различные приемы включения фотографий в экспозицию: экспонирование фотографий жертв – домашние фотографии, которые обычно хранятся в семейных альбомах, в экспозиции музея пытаются поставить посетителя на место жертвы (Музей холокоста в Вашингтоне), количественный показ фотографий – когда количество переходит в качество, и тысячи фотографий практически сливаются в одну (Музей «Туольсленг» в Камбодже). Этот прием призван напомнить посетителям, что жертвы точно такие же люди, как и они, любой может оказаться на месте жертвы. В экспозиции Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда пока преобладает один прием показа фотографий – их применяют для презентации личных историй людей, героев и жертв наряду с другими историческими артефактами, кроме того, фотографии блокадного города используются для проекции на стены и окна музея, а также в слайдшоу. При этом большая часть фотографий находится в информационных киосках и пока выполняет сопутствующую роль, не раскрывая полностью своего потенциала эмоционального воздействия на посетителей.

Новая экспозиция Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда посвящена историческому сюжету, который можно отнести к «трудному» наследию – памяти о блокаде и защите города. Обширный ряд материальных и документальных свидетельств подробно повествуют о подвиге и трагедии тех лет. Однако формирование музейного пространства, направленного на эмоциональное сопереживание и эмпатию посетителей, еще не завершено и пока продолжается.

Примечания

¹ Официальный сайт «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда». URL: <http://blokadamus.ru> (дата обращения: 05.06.2020).

² Там же.

³ «Ленинградское дело» / Сост.: В. И. Демидов, В. А. Кутузов. Ленинград: Лениздат, 1990. С. 116–117.

⁴ Там же.

⁵ Бранденбергер Д. «Репрессированная» память? Кампания против ленинградской тракторки блокады в сталинском СССР, 1949–1952 гг. (на примере музея обороны Ленинграда) // НИР. 2016. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/repressirovannaya-pamyat-kampaniya-protiv-leningradskoy-traktovki-blokady-v-stalinskom-sssr-1949-1952-gg-na-primere-muzeya-oborony> (дата обращения: 05.06.2020).

⁶ Там же.

⁷ Официальный сайт «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда». URL: <http://blokadamus.ru> (дата обращения: 05.06.2020).

⁸ Maddox S. «Cold war complications: soviet patriotism, historic restoration, and the end of blockade commemorations» Saving Stalin's Imperial City: Historic Preservation in Leningrad, 1930–1950. Indiana University Press, 2015. P. 170–193. URL: www.jstor.org/stable/j.ctt16gz6z8.10 (дата обращения 05.06.2020).

⁹ Мороз О. В., Суверина Е. В. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. 2014. № 1. С. 59–74.

¹⁰ Старикашкина Д. А. Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs искусство памяти // Международный журнал исследователей культуры. 2016. №3 (24). С. 122–130.

¹¹ Там же. С. 127.

¹² Там же. С. 125.

¹³ Хлевнюк Д. Почувствовать права человека; аффект в музеях памяти // Политика аффекта. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 55–63.

¹⁴ Гнедовский. М. Б. Старые и новые исторические музеи. Панорама мемориальных музеев («музеев совести»). URL: <https://urokiistorii.ru/article/1194> (дата обращения: 20.05.2020).

А. Н. Шипунов

Влияние фоновых знаний на восприятие посетителем музейной экспозиции

В статье рассматривается проблема восприятия информации, представленной в музейной экспозиции, посетителем музея под влиянием собственных знаний по определенному вопросу. На примере отзывов ряда СМИ об обновленной в 2019 г. экспозиции Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда демонстрируется ситуация, при которой определенный экспозиционный комплекс получает диаметрально противоположную оценку критиков по причине наличия у них различных представлений об одном и том же историческом событии. На основании анализа опыта экспозиционного представления отдельных блокадных реликвий в прошлом автором выдвигаются практические предложения по нивелированию подобных рисков в будущем.

Ключевые слова: музейная экспозиция, фоновые знания, отзывы в СМИ, восприятие, Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда

Artiom N. Shipunov

The influence of background knowledge on the visitor's perception of the museum exposition

The article takes an eye on the problem of perceiving information presented in a museum exposition by a museum visitor under the influence of their own knowledge on a particular issue. Based on the example of reviews by a number of media outlets about the exposition of the State Memorial Museum of Defense and Blockade of Leningrad, which was updated in 2019, a situation is shown in which a certain exhibition complex receives a diametrically opposite assessment from critics because of the fact that they have different ideas about the same historical event. Based on the analysis of the experience of the expositional presentation of certain Blockade relics in the past, the author puts forward practical proposals for leveling such risks in the future.

Keywords: museum exposition, background knowledge, reviews in the media, perception, State Memorial Museum of Defense and Blockade of Leningrad

Анализируя информационный потенциал вещи в контексте экспозиции музея исторического профиля, выдающийся отечественный этнограф и антрополог А. К. Байбурин¹ пришел к следующему выводу: «Информационная емкость музейной вещи прямо пропорциональна объему знаний посетителя о той эпохе, о которой вещь должна повествовать. <...> ... сама вещь является лишь намеком, который должен мобилизовать знания посетителя и спровоцировать его на построение такой конфигурации фрагмента культуры, в которой все ниточки тянутся к этой вещи. Только в этом случае вещь может «приоткрыться» и привнести нечто новое (и прежде всего самую себя) в имеющиеся фоновые знания»¹. Данный взгляд на существующую в музеях России и мира практику экспозиционного представления исторических реликвий в общих чертах совпадает с воззрениями автора настоящей работы, однако, как представляется, требует определенного уточнения. Дело в том, что всякий музей, осуществляя, среди прочих, свои образовательно-воспитательные социокультурные функции, представляет посетителю не только особым образом подобранный комплекс предметов и коллекций, но также обширный ряд пояснительных материалов научно-вспомогательного характера, формирующих у зрителя нужный объем знаний для раскрытия информационного потенциала представленных вещей и задающий необходимый вектор их восприятия. Таким образом, мы можем говорить о том, что информационная емкость музейной вещи в экспозиции прямо пропорциональна не только и не столько объему знаний самого посетителя о той эпохе, о которой вещь должна повествовать, но скорее тому объему разъясняющей информации, которым экспонат пожелал снабдить музейный специалист.

Формами пояснительных экспозиционных материалов могут быть как тестовые экспликации (наиболее распространенный и простой в реализации вариант), так и различные формы визуальных реконструкций той исторической действительности, с которой, по замыслу музейщиков, посетитель экспозиции должен связать вещь на витрине в своем сознании – художественные, скульптурные и иные трехмерные (диорамы, ансамблевые реконструкции, манекены и др.), а также мультиме-

дийные. Визуальные музейные реконструкции различных типов имеют весьма широкое и повсеместное применение на протяжении уже более ста лет, поскольку, по мнению научного сотрудника Государственного Эрмитажа Н. С. Онегина, «показали себя как одна из наиболее аттрактивных форм демонстрации исторических памятников»². Однако, на наш взгляд, при всех исторически рекомендовавших себя достоинствах решения экспозиционного пространства с помощью данного типа научно-вспомогательных материалов, в их применении в наши дни, в свете широкой огласки плюралистических трактовок ряда исторических процессов и явлений, заложена порочная особенность, способная при определенном стечении обстоятельств дискредитировать в глазах некоторых групп потенциальных посетителей ценность репрезентуемого им подлинного вещественного памятника прошлого, а также статус самого музея как общественно значимого социокультурного института. Эта особенность выражена, с одной стороны, изначальной заданностью, предопределенностью всякого экспозиционного решения подобного рода, ограничивающей число и вектор возможных интерпретаций информационного потенциала подлинной вещественной реликвии самими зрителем до тех рамок, которые требуются экспозиционеру, с другой стороны – очевидной условностью, искусственностью этих рамок, созданных посредством новодельных средств, выводящих на второй план информационный потенциал подлинно исторических вещей. При наличии у посетителя собственных (пусть даже и ошибочных) фоновых знаний об историко-социальном контексте демонстрируемой эпохи эти факторы могут вызвать неприятие всего экспозиционного комплекса, формирование по отношению к нему чувств неискренности, обмана, манипуляции.

Для обоснования нашего тезиса приведем пример из актуальной музейной практики. Осенью 2019 г. в Санкт-Петербурге была открыта обновленная экспозиция Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда – учреждения, деятельность которого связана с одной из наиболее трагических и героических страниц местной и общенациональной истории, сохраняющих актуальность и особую значимость для петербургских музейщиков и рядовых жителей города на Неве уже более семидесяти лет. Один из разделов данной экспозиции, посвященный наиболее мрачному периоду ленинградской блокады – голодным месяцам конца 1941 г., когда минимальный продовольственный паек для служащих, иждивенцев и детей равнялся 125 граммам хлеба, решен в форме ансамблевой реконструкции. Она представляет собой фрагмент продуктового магазина рассматриваемой исторической эпохи: опустевшие полки, на прилавке несколько бутылочек с продуктовыми суррогатами и типичные для магазинов Советского Союза 1930–1940-х гг. торговые весы (единственные из представленных артефактов – подлинный музейный предмет), на которых помещены 125 грамм блокадного хлеба, уравновешенные несколькими гирьками (благодаря чему зрителю виден реальный вес порции). Перед прилавком с весами установлен манекен, изображающий закутанного в зимнюю одежду ребенка, печальным взглядом (манекен выполнен с высокой степенью реализма) взирающим на предназначенную ему скудную дольку хлеба на весах.

Описанный экспозиционный комплекс, несмотря на свою обобщенность, практически дословно визуализирует целый ряд дошедших до нас воспоминаний людей, переживших блокаду в детском или подростковом возрасте. В частности – знаменитого впоследствии скульптора и мастера детской игрушки Л. С. Разумовского, которому на момент описываемых событий было 15 лет: «На следующий день моя очередь идти за хлебом. В сотый раз ощупываю-проверяю – карточки в перчатке. Убеждаюсь, что они на месте и успокаиваюсь. В этот день, 25 декабря, увеличили норму хлеба. Теперь папа получает 300 граммов, а все мы по двести. Встав в очередь, я отдаю карточки и деньги и неотрывно слежу за тем, как она ножницами ловко отрезает розовые хлебные талоны, а потом режет и взвешивает хлеб. 900 граммов хлеба, – это чуть больше половины буханки плюс довесок с полпальца. Прячу хлеб в сумку, потом дважды пересматриваю вырезку талонов. Все правильно. Карточки в перчатку, довесок в рот. Поворачиваюсь – и останавливаюсь. Передо мной падает человек. Народ замолкает»³. На первый взгляд может показаться, что перед нами безупречное по своей эмоциональной и фактической наполненности экспозиционное решение. Ряд отзывов первых посетителей музея даже подтверждает эту мысль: «Но больше всего тех, с кем мне довелось пообщаться на экспозиции, «зацепила» блокадная булочная. Пустые полки, на прилавке – весы с крошечными гирьками, уравновешивающими почти невесомый кусочек хлеба. И закутанный мальчик, в шапке-ушанке со звездочкой, глаза которого устремлены на это сокровище. На моих глазах одна из посетительниц, мама с сыном, не могла сдержать слез...»⁴.

Однако, среди рецензий, появившихся в прессе, мы можем встретить и те, что содержат совершенно иную, фактически – полярную по своему содержанию оценку анализируемого решения: «А еще – булочная. На прилавке – весы с кусочком хлеба, бутылки с льняным маслом и витаминным концентратом из хвои. По ту сторону прилавка – фигура закутанного в серый платок ребенка с

пронзительным взглядом. Эмоциональный прием понятен, но маленьких детей в блокадном городе никогда не отпускали из дома одних. Причина, по которой родители боялись это делать, в экспозиции, конечно, не упоминается. На переднем плане – подвиг, а не ужас и страдания»⁵. Приведенное высказывание демонстрирует именно ту реакцию на интересующее нас экспозиционное решение, о которой нами говорилось несколькими абзацами ранее, и именно по тем причинам, что были нами обозначены. Представления о, выражаясь словами А. К. Байбурина, «конфигурации фрагмента культуры», в нашем случае – облике булочной в дни блокады Ленинграда, в сознании журналиста В. Галеевой частично не совпали с тем образом, который был реконструирован в пространстве экспозиции научно-вспомогательными средствами вокруг подлинной вещественной реликвии музейными специалистами. Таким образом, по отношению, как минимум, к данному конкретному посетителю музей не выполнил свою образовательно-воспитательную функцию – ошибочное суждение не только не было опровергнуто, но и спровоцировало критическую публикацию в средствах массовой информации. И в дальнейшем данная проблема «несогласия» части зрителей с моделью исторической действительности, воссозданной в экспозиции, может проявиться еще неоднократно, ведь в публичном поле дискуссий о различных аспектах жизни в осажденном Ленинграде по сей день нет единства мнений и оценок, притом, что сама тема вызывает широкий интерес у значительной части жителей современного Санкт-Петербурга.

Существует ли решение выявленной нами проблемной ситуации? На наш взгляд – да. И кроется оно в истории экспонирования в качестве блокадной реликвии той единственно подлинной вещи, а точнее – однотипных ей, представлению которой по существу и был посвящен рассмотренный нами выше экспозиционный комплекс – советским торговым весам 1930-х–1940-х гг., характерным для ленинградских продуктовых магазинов рассматриваемой эпохи. Впервые данный предмет появился в разделе, посвященном теме голода в блокадном Ленинграде, еще в экспозиции существовавшего в 1946–1952 гг. Музея обороны Ленинграда в Соляном городке, организованного на базе открытой там же в 1944 г. выставки «Героическая оборона Ленинграда». О том, как данный артефакт был представлен посетителям, и какое впечатление на них производил, сохранилось множество воспоминаний, в частности – доктора исторических наук, профессора Института истории СПбГУ Г. Л. Соболева, посещавшего музей в Соляном в школьные годы: «Особенно привлекал внимание макет ленинградской булочной с ее главным предметом – весами, на одной чаше которых находились 2 маленькие гирьки, а на другой – 125 г хлеба. Над весами расшифровка состава хлеба в декабре 1941 г.: мука ржаная дефектная – 50%, соль – 10%, жмых – 10%, целлюлоза – 15%, соевая мука, мучная пыль, древесные опилки – 5%»⁶. Аналогичные по смыслу свидетельство оставила нам кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств В. В. Сомина – дочь сотрудницы музея: «Еще воспоминание: один экспонат, он даже сейчас, в восстановленном Музее, воспроизведен. За стеклом там, по-моему, весы, на одной чаше – кусочек хлеба, на другой – гирька маленькая. И понятно, зримо, как это мало. Помню, сколько я там простаивала... Мама шла на работу, запускала меня в музей. Иди-броди. И я бродила... И подолгу, подолгу простаивала именно около этого хлеба. Там были экспонаты, которые поражали воображение: самолет, в который можно было влезть, оружие. Мальчишки облазали эти залы вдоль и поперек. А я стояла у самого для меня достоверного экспоната»⁷.

При первом взгляде на интересующее нас экспозиционное решение в музее 1946 г. мы обнаруживаем множество сходств с рассмотренным ранее решением в музее 2019 г.: аналогичные весы, гирьки, крошечный кусок хлеба, их взаимодействие. Но есть и существенные отличия. Во-первых – сами весы из прошлого направлены не к реконструирующему их историческую действительность манекену, а непосредственно на зрителя. Таким образом, между вещью и человеком частично восстанавливается, казалось, утраченная в процессе музеефикации связь по первоначальному предназначению – весы продолжают взвешивать, обозначать меру веса, т. е., используя терминологию знаменитого немецкого философа XX в. М. Хайдеггера, осуществлять выраженную в их морфологии «вещественность», благодаря которой происходит сближение человека и материального мира, но в нашем случае – не мира нынешнего, а мира прошлого, смоделированного в витрине фрагмента действительности блокадного Ленинграда. Во-вторых, и это представляется нам наиболее важным, – данный экспозиционный комплекс взаимодействует с другой моделью человеческого знания, непосредственной, т. е. полученной в рамках собственного жизненного опыта – памятью. Ведь экспозиция 1946 г. создавалась очевидцами блокадной трагедии, в первую очередь, для таких же очевидцев, чьи задокументированные воспоминания и стали в дальнейшем источником для формирования представлений об исторической действительности военного времени. Поэтому приемы музейной реконструкции в данном случае значительно скромнее и ограничены лишь

самой вещью (весами и тем, что на них лежит), а не окружающим ее предметным миром. Эти приемы использованы в большей степени не для того, чтобы шире раскрыть информационный потенциал музейного предмета (потенциальные посетители экспозиции тех лет без подсказок представляли себе, для чего и как используются торговые весы), а лишь для того, чтобы определить требуемые для раскрытия темы хронологические рамки. Таким образом, в пространстве экспозиции 1946 г. была установлена прямая связь «вещь в контексте своего фрагмента культуры – живая память о ней в той исторической действительности в сознании зрителя» и достигался нужный эмоциональный эффект, столь ярко отпечатавшийся в воспоминаниях очевидцев.

Со временем описанная выше связь, по объективным причинам, утрачивалась – поколение очевидцев сменилось новыми, для которых знания о блокаде были уже иными, опосредованными весьма обширным и противоречивым корпусом источников, научных работ, а также литературных, кинематографических и иных художественных произведений по данной теме. Таким образом, к 2019 г. перед специалистами музея встала проблема того, что имеющееся у потенциальных посетителей разрозненное знание нужно подвести к некому общему знаменателю. Для чего ими и были использованы средства музейной реконструкции. Но в результате этих действий для части зрителей подлинная вещественная реликвия так и не получила надлежащего документального обеспечения, следствием чего и стала обозначенная нами ранее проблема «неприятия».

В дальнейшем, во избежание повторения подобных ситуаций, нам представляется возможным до определенной степени восстановить утраченную связь вещи и живого свидетельства. В первую очередь, для этого необходимо вновь сместить акцент экспозиционного показа на подлинную реликвию – весы, сделав их, как в прошлом, центральной частью экспозиции, освободив от трогательных и живописных, но в корне своем искусственных наслоений музейной реконструкции. Кроме того, желательно дополнить экспозицию теми или иными средствами документального сопровождения: аудио, видео или текстовыми, содержащими материалы с зафиксированными свидетельствами очевидцев о блокадном бытовании рассматриваемой вещи. Возможно, тогда получившаяся экспозиция несколько утратит в своей аттрактивности, станет на первый взгляд более «скудной», однако, при таких условиях вновь сможет быть в полной мере раскрыт информационный потенциал непосредственно музейного предмета и подлинная вещь из прошлого расскажет о себе словами тех, кто действительно видел ее в деле в те тяжелые дни.

Примечания

¹ Байбурин А. К. Этнографический музей: семиотика и идеология // Журнальный зал – Русский толстый журнал как эстетический феномен. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/1/etnograficheskij-muzej-semiotika-i-ideologiya.html> (дата обращения: 01.03.2020).

² Онегин Н. С. «Музейная реконструкция» в музеологии // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 2(35). С. 130.

³ Разумовский Л. С. Нас время учило... М.: Издательство АСТ, 2019. С. 56–57.

⁴ Глезеров С. Е. Притяжение памяти. Новую экспозицию Музея обороны и блокады Ленинграда показали посетителям / Санкт-Петербургские ведомости. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/prityazhenie-pamyati-novuyu-ekspozitsiyu-muzeya-oborony-i-blokady-leningrada-pokazali-posetiteliyam/> (дата обращения: 01.03.2020).

⁵ Галеева В. Гордость и преодоление: что не показали в обновленном Музее обороны и блокады Ленинграда / фонтанка.ру. URL: <https://www.fontanka.ru/2019/09/06/163/> (дата обращения: 01.03.2020)

⁶ Соболев Г. Л. Блокада Ленинграда: от новых источников к новому пониманию // Новейшая история России / Modern history of Russia. – 2012. – №3. – С. 72–73.

⁷ Скрыпникова А. О ленинградской блокаде лучше забыть, чем лгать [Интервью с В. Соминой] / Город-812. URL: <http://gorod-812.ru/o-leningradskoy-blokade-luchshe-zabyit-chem-igat/> (дата обращения: 01.03.2020).

И. А. Сташин

Развитие филиалов «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда» в черте Санкт-Петербурга

В статье рассматриваются предпосылки и основания для создания и развития филиалов Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда в 2019–2020. Анализируется связь локаций и конкретных памятников, выбранных для размещения этих филиалов, в контексте общей тематики музея, его целей и миссии. Особое внимание в статье уделяется филиалу музея, который создается в Парке Победы.

Ключевые слова: Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда; ГММОБЛ; Парк Победы; памятники блокады; блокадное наследие

Ivan A. Stashin

Development of branches of the "State Memorial Museum of Defense and Siege of Leningrad" within the boundaries of St. Petersburg

The article discusses the features of the creation and development of branches of the State Memorial Museum of Defense and the Siege of Leningrad in 2019–2020. The relationship of locations and specific monuments selected for the placement of these branches in the context of the general theme of the museum, its goals and mission is analyzed. Particular attention is paid to the branch of the museum, which is being created in Victory Park.

Keywords: State Memorial Museum of Defense and Siege of Leningrad; GMMOBL; Victory Park; monuments of the blockade; blockade heritage

Деформация исторической памяти является значительной угрозой для современного российского общества¹. Преодоление этой угрозы является задачей, в том числе, музейных институций. По инициативе городских властей Санкт-Петербурга и в ответ на социальный заказ, существующий среди граждан города, на освещение темы блокады, экспозиционные пространства «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда» расширяются. Сейчас основная экспозиция расположена в том же здании и зале Соляного городка, в котором она существовала с 1989 г.², с момента воссоздания музея, после его закрытия в 1953 г.³.

По распоряжению губернатора А. Д. Беглова музею было передано здание главного павильона в Парке Победы, в Московском районе Санкт-Петербурга⁴. Директор музея Е. В. Лезик также выдвигала инициативу по музеефикации «бункера Трибуца» – одного из Дотов для высшего командного состава РККА и РККФ, откуда могла осуществляться координация действий вверенных им подразделений, а также окружающих этот ДОТ укреплений⁵. Эти инициативы содержательно взаимосвязаны с концепцией «Открытого музея памяти блокады Ленинграда», образно названной М. Б. Пиотровским «Архипелагом памяти»⁶. В этот архипелаг должны быть включены различные знаковые для тяжелого периода жизни Ленинграда 1941–1944 гг. исторические памятники – Левашовский хлебозавод, Блокадная подстанция, комплекс мясокомбината. Предметное насыщение экспозиций в этих зданиях должно соответствовать условиям их функционирования в годы блокады.

Филиал «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда» на месте Парка Победы в Московском районе будет базироваться в здании главного павильона (ранее «шахматного павильона»). С этим парком связана одна из трагических страниц в истории блокадного Ленинграда. До начала войны на этом месте располагался кирпично-пемзовый завод №1. После начала боевых действий все промышленные объекты в зоне досягаемости вражеской авиации были приоритетными точками для ударов. Уже к первым месяцам блокады производственные мощности этого завода были повреждены в результате авианалетов.

К зиме 1941–1942 гг. в Ленинграде складывалась сложная санитарная ситуация. С нуждами блокадного времени существующие похоронные организации не справлялись, нормы и порядок захоронения не выполнялись, фиксировались случаи, когда тела погибших оставались не погребенными на кладбищах в принципе⁷. По этим причинам к похоронному делу было необходимо привлекать новые силы. Зимой 1942 г. некоторые печи цехов Ижорского завода были переоборудованы под использование в качестве крематория⁸. Опытным путем была доказана возможность достижения в них достаточных для кремации температур. Этот опыт посчитали удачным, а его использование признали необходимым в условиях блокадного времени. Ленгорисполком начал поиски базы для создания подобного крематория.

Кирпично-пемзовый завод №1 в силу частичного разрушения не мог выполнять свою производственную функцию. В связи с этим оставшиеся печи для обжига кирпично-пемзового завода №1 в начале весны 1942 г. были переоборудованы под крематорий⁹. Действовал он до 1943 г., впоследствии завод

вновь пытались вернуть к его изначальному кирпичному производству, так как руинированному городу требовались строительные материалы. В полной мере это переоборудование не было совершено. Уже к октябрю 1945 г. на месте пространства завода был заложен парк¹⁰. Котлованы, в которые сыпался прах кремированных, были превращены в озера. В парке была сооружена аллея с бюстами знаменитых главнокомандующих Ленинградского фронта. Зеленые насаждения и прогулочные площадки не имеют никакого отношения к «пляскам на костях». В идее этого парка глубокий символизм, выражение победы жизни над смертью – зеленый сад раскинулся над прахом сотни тысяч захороненных здесь ленинградцев¹¹.

С 1990-х гг. в парке была открыта часовня, памятная доска и поставлена на пьедестал поднятая со дна одного из озер вагонетка, на которой тела умерших отправлялись в печи крематория. С этого же времени использование некоторых объектов в парке приобретает коммерческий уклон, к примеру, в «шахматном павильоне» стал размещаться ресторан. В недавнем времени ресторан перестал продлевать договор аренды, и здание отошло администрации Московского района. Впоследствии оно было передано Государственному мемориальному музею обороны и блокады Ленинграда.

В южных районах современного Санкт-Петербурга существуют иные по своему виду памятники, связанные с блокадой, которые признаются значимой частью исторического наследия, что отмечено их официальным охранным статусом. Значительная часть из них – это укрепления, которые были воздвигнуты на территориях, ранее находившихся за чертой города, а ныне являющихся его окраинами. В этом ключе следует вновь упомянуть отмеченную выше инициативу Е. Н. Лезик по включению в состав музея фортификационных памятников, вроде «бункера Трибуца». Массовое наличие фортификационных сооружений на юге Санкт-Петербурга объясняется необходимостью максимально обезопасить город, минимизировать количество солдат, требуемых для его обороны (в связи с трудностями снабжения). Оборонная мощь Ленинграда наращивалась на протяжении всей блокады. Вывозилось сложное промышленное оборудование, специалисты и гражданские. В одном только Московском районе города на протяжении 1941–1943 гг. было возведено 486 дотов и дзотов тяжелого типа, 515 огневых точек легкого типа, 65 тяжелых убежищ¹²

Опыт боев на территории «Лужского рубежа» требовал от советского командования создания эшелонированной обороны. К весне 1943 г., когда появились возможности и ресурсы, начальник обороняющей Ленинград 42-й армии выступил с инициативой создания на южных рубежах Ленинграда дополнительного кольца долговременных бетонных оборонительных сооружений. Их предполагалось возвести на линии Угольный порт – Средняя Рогатка – Купчино – Александровская¹³. Эта полоса должна была занимать приблизительно 30 км.

Народный комиссариат путей сообщения получил от Ставки приказ на материальное обеспечение этого предприятия. От военных советов армий поступили сообщения о требующихся ресурсах. Исходя из сложных ландшафтных условий, на многих участках требовалась специализированная техника¹⁴. Работа началась с конца мая и шла по октябрь, строительством занимались тыловые части, инженерные войска и добровольческие стройотряды, в том числе состоявшие из женщин¹⁵. Линия укреплений получила название «Ижора». Было сооружено 92 тяжелых железобетонных дота¹⁶. Да нашего времени сохранились 35 дотов на юге Санкт-Петербурга. Они были вооружены как пулеметными, так и артиллерийскими системами и обладали возможностью автономного функционирования даже при захвате соседних огневых точек благодаря внутренним системам жизнеобеспечения и фильтрации воздуха. Памятники фортификации, имеющиеся в 2020 г., в современном Московском районе Санкт-Петербурга включают в себя 10 дотов и бункеров. Однако в настоящее время они не используются, и их реальное состояние зачастую отличаются от официально заявленного, к примеру, у оборонительных укреплений рубежа «Ижора».

В таком случае, описанная выше практика использования памятников музейными институциями может способствовать включению памятников в современную культурную среду и наделению их функциями памятных мест. Музеефикация может происходить как с ориентацией памятника под расположение в нем музейной институции, так и с ориентацией под использование памятника в нуждах музейной институции. Особенности расположения и архитектуры фортификационных сооружений создают сложности для их использования «под музей», соответственно, рациональнее выглядит вариант их использования «как музея», то есть включение их в экскурсионные программы. Однако устраивать большое количество экскурсий, а значит и вести исследовательскую деятельность, на большом удалении от самого музея может быть трудозатратно. Поэтому создание филиала «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда» на территории Парка Победы окажет положительное влияние на подобные начинания.

В выборе мест, которые подлежат музеефикации или иному способу актуализации, проявляется сверхидея «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда». Она состоит не только в том, чтобы освещать героизм бойцов, защищавших город, но также рассказать историю одной из самых значительных гуманитарных катастроф XX в. и раскрыть тему подвига граждан Ленинграда и гражданской администрации города. Лишения, тяжелый труд и опасность для жизни подстерегали не только солдат Ленинградского фронта. Рабочие заводов, подростки, члены отрядов гражданской обо-

роны в перерывах между осуществлением своей основной деятельности копали траншеи для братских могил, помогали доставлять тела умерших к крематориям и кладбищах, чистили трамвайные пути от снега зимой, причем даже тогда, когда трамвай не ходил – для того чтобы в любой момент в городе его движение могло быть восстановлено¹⁷. Причем все эти действия, как совершаемые добровольно, так и входящие в круг обязанностей того или иного трудящегося, не отменяли нужду в решении бытовых вопросов: пропитания, обеспечения бытовых удобств, функционирования систем дренажа в подвалах домов и уборки дворов. История этой блокадной жизни – тот самый урок, который она может преподать ныне живущим и последующим поколениям и который состоит в возвеличении гуманистических, духовных начал.

Поэтому филиал размещается на месте бывшего кирпично-пемзового завода № 1, печи которого использовались как печи крематория, для того чтобы решить актуальную для зимы 1941–1942 г. проблему захоронения погибающих жителей. Располагающиеся вблизи Парка Победы доты «Ижоры» в блокаду находились во внутреннем секторе обороны, они в меньшей степени были прямо задействованы в непосредственных боевых столкновениях. Тем не менее, строили укрепления в опасной близости от вражеских позиций помимо военных инженеров еще и граждане города, голодные и истощенные, причем по ночам, после основной работы.

Таким образом, мы видим, что в настоящее время Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда ведет активную деятельность по разработке новых экскурсионных программ и расширению музея в пределах Санкт-Петербурга. Эти программы способствуют актуализации (в разной форме) памятников, связанных с блокадой. Благодаря этому многие из них вновь приобретают функцию памятных мест. В выборе памятников для актуализации музей остается верен своей новой миссии института памяти – быть не только музеем героизма военных подвигов, но в большей степени антивоенным музеем, возвеличивающим силу духа и победу гуманизма. Подобная музейная деятельность, расширение Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда является еще одним шагом к осмыслению блокадного наследия, к реализации тех направлений деятельности, которые были недоступны для музея до 1989 г.

Примечания

¹ Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. №808 «Об утверждении основ государственной культурной политики». Ч. II, п. 2. URL: <https://base.garant.ru/70828330/> (дата обращения: 04.06.2020).

² Официальный сайт «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда». URL: <http://blokadamus.ru> (дата обращения: 05.06.2020).

³ «Ленинградское дело» / Сост.: В. И. Демидов, В. А. Кутузов. Ленинград: Лениздат, 1990. С. 118.

⁴ Официальный сайт «Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда». URL: <http://blokadamus.ru> (дата обращения: 05.06.2020).

⁵ Интервью Е. В. Лезик журналисту СМИ «Фонтанка.ру». [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://calendar.fontanka.ru/articles/9001/> (дата обращения: 25.02.2019).

⁶ Официальный новостной ресурс правительства Санкт-Петербурга «Санкт-Петербургские ведомости». URL: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/arkhipelag_pamyati/ (дата обращения: 25.02.2019).

⁷ Стенограммы заседаний исполкома Ленинградского городского Совета. Записи обсуждений, замечаний к проектам, решения ноябрь 1941 – декабрь 1942 гг. Сборник документов. ЦГА Санкт-Петербург: Арт-Экспресс, 2017. С. 40–41.

⁸ Официальный сайт администрации Санкт-Петербурга. Список памятников Колпинского района. Братские могилы возле цеха №2 «Ижорских заводов». URL: https://www.gov.spb.ru/gov/terr/reg_kolpino/kolpinskiyrayon-voinskoj-slavy/spisok-pamyatnikov-kolpinskogo-raiona/g-kolpino-na-territorii-oao-izhorskije-zavody-vozle-ceha-2-bratskaya-mo/ (дата обращения: 05.06.2020).

⁹ ЦГА СПб. Ф. 7384. Оп. 36. Д. 72. Л. 59–59 об. URL: https://blockade.spbarchives.ru/section_5/document_121.html (дата обращения: 05.06.2020).

¹⁰ Марков В. И. Парки Победы. Ленинград, 1962. С. 53–55.

¹¹ ЦГА СПб. Ф. 3200. Оп. 5. Д. 39. Л. 11–11 об. URL: https://blockade.spbarchives.ru/section_5/document_129.html (дата обращения: 05.06.2020).

¹² ЦГАИПД СПб, Ф. Р25, О. 12, Д. 13, л. 89.

¹³ Маляров В. Н. Строительный фронт в годы Великой Отечественной войны. Создание стратегических рубежей и плацдармов для обеспечения оборонительных операций вооруженных сил в годы войны 1941–1945 гг. СПб.: Военно-инженерный ун-т, 2000. С. 220–240.

¹⁴ ЦАМО, Ф. 1174, О. 0000001, Д. 0080, Л. 20. URL: https://pamyat-naroda.ru/documents/view/?id=450395422&backurl=und%5C1174::inventory%5C0000001::file%5C0080::use_main_string%5Ctrue::group%5Ccall::types%5Copersvodki:rasporyaje_niya:otcheti:peregovori:jbd:direktivi:prikazi:posnatovleniya:dokladi:raporti:doneseniya:svedeniya:plani:plani_operaciy:karti:shemi:spravki:drugie&static_hash=1bbda8db4e8ee5ffff9863379a7290e (дата обращения: 05.06.2020).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Маляров В. Н. Указ. соч. Там же.

¹⁷ Стенограммы заседаний исполкома Ленинградского городского Совета. Записи обсуждений, замечаний к проектам, решения. С. 40–65.

В. С. Картавый

Архитектурно-художественные решения в интерпретации памяти о блокаде Ленинграда

Статья посвящена сравнению и интерпретации двух подходов к освещению событий блокады Ленинграда в современной музейной практике Санкт-Петербурга. Объектами исследования являются концепция архитектурного бюро «Студия 44» для создания музейно-выставочного комплекса «Оборона и блокада Ленинграда» и концепция обновленной экспозиции Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда в Соляном городке. Автор акцентирует внимание на анализе архитектурно-художественного решения обоих проектов.

Ключевые слова: блокада Ленинграда, Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда, «Студия 44», музейная экспозиция, архитектурно-художественные решения

Viacheslav S. Kartavyi

Architectural and decorative solutions for interpretation of the memory about siege of Leningrad

The article is devoted to the comparison and interpretation of two approaches to reporting about the siege of Leningrad in contemporary St. Petersburg's museum practice. The objects of research are the concept of the «Studio 44» architectural bureau for the creation of the museum and exhibition complex Defense and Blockade of Leningrad and the concept of the updated exposition of the State Memorial Museum of Defense and Siege of Leningrad in the Salt Town. The author focuses on the analysis of architectural and decorative solutions of both projects.

Keywords: siege of Leningrad, State Memorial Museum of Leningrad Defense and Siege, “Studio 44”, museum exposition, architectural and decorative solutions

История музея обороны и блокады Ленинграда в Соляном городке началась в 1944 г. Спустя 8 лет он был закрыт и возобновил свою деятельность с 1989 г., но уже на значительно уменьшенной площади. По прошествии почти трех десятилетий экспозиция музея устарела, а скромные площади перестали казаться достаточными для отражения масштаба произошедшего. Авторы концепции историк Ломагин Н. А. и заместитель генерального директора Центра выставочных и музейных проектов, заказчик строительства Третьякова М. Н ссылаются на социологические опросы. Согласно их данным, музей в Соляном городке оказался на последнем месте по уровню комфорта и подачи материала. Экспозиции не хватало эмоциональной выразительности. Необходимо было увеличить количество свидетельств и личных вещей жителей блокадного Ленинграда¹.

В 2017 г. Комитет по градостроительству и архитектуре Санкт-Петербурга в сотрудничестве с Центром выставочных и музейных проектов объявил конкурс на создание обширного мемориального комплекса, посвященного блокаде. Внутри комплекса должен был разместиться новый музейный и научно-исследовательский центр. Конкурс завершился победой архитектурного бюро «Студия 44». Вскоре городские власти отказались от данного намерения. Было решено оставить музей в Соляном городке и обновить его экспозицию. Интересно сравнить архитектурно-художественное решение задуманного комплекса и той экспозиции, которая была создана.

Согласно проекту, мемориальный комплекс представлял собой высокий круглый подиум со ступенями. В центре подиума находилась круглая площадка, отделенная глубоким рвом. На ней размещались прямоугольные конструкции, похожие на обелиски или заброшенные здания. Ступени подия были разорваны прямоугольными горизонтально уложенными блоками, выступающими из толщи монумента. В целом композиция имела центрический характер.

Проект практически сразу был подвергнут критике. В Санкт-Петербургском журнале «Город 812» появилась небольшая заметка А. Мухина «Чем отличается музей блокады от памятника немецким солдатам?»². Автор сравнил проект музея блокады с Танненбергским мемориалом, построенным немцами в 1927 г. в память о победах Германии в Первой мировой (1914 г.). Данный памятник представлял собой восьмиугольную крепость с высокими башнями на каждом из углов. Внутри, посреди обширного поля находился спуск в подземную часть.

Геометрические формы, в частности куб, являются составной частью многих мемориалов. Куб имеет геометрически правильные очертания и благодаря этому несет на себе отпечаток человеческого присутствия. Куб лишен изобразительности сам по себе, но может заключить в себе любой скульптурный образ. Такое свойство геометрической фигуры сделало ее одним из символов эпохи массовых войн, с огромным количеством жертв (вспомним памятники безымянному солдату)³. Памятник в Танненберге был построен в 1927 г. и принадлежит той эпохе, когда отношение к войне было другим. Подчеркивался ее героический характер. Сегодня же мы воспринимаем войну как трагедию и стихию разрушения. Современные мемориалы позволяют человеку дать выход своему горю и скорби, чтобы осмыслить их и продолжить жизнь без неразрешимого внутреннего конфликта. Можно сравнить проект «Студии 44» с кладбищем Сан-Катальдо архитектора Альдо Росси, напоминающим заброшенный городской район, или с Еврейским музеем в Берлине архитектора Даниэля Либескинда, имеющим на стенах характерные трещины и сколы. Внешнее сходство мемориальных комплексов нацелено на пробуждение культурной памяти посетителя, воспоминаний обо всех мемориалах, которые он видел до этого. Данный эффект во много раз усиливает эмоциональное воздействие. «Выстоявший город» в центре мемориала, не был бы пустынным и заброшенным, предполагалось, что на ступенях вокруг него будут разбиты клумбы, рядом с которыми можно было бы гулять или отдохнуть на каменном выступе-скамейке. А в самом «городе» предполагалась высадка деревьев и кустарников.

В проекте «Студии 44» музейная экспозиция как ядро мемориального комплекса находилась под землей, в центре окружности. В главном зале круглой формы должна была находиться мультимедийная стена с лентой времени «872 дня блокады». На ней были бы отмечены важнейшие даты. В формате реального времени транслировались бы фотографии и фрагменты кинохроник. Деления на ленте времени были более редкими в самый тяжелый период блокады, что позволяло зрителю почувствовать, насколько тяжело и медленно текли минуты в окруженном городе⁴.

В этом же пространстве располагалась военная техника. В стене с лентой времени были сделаны входы в тематические разделы экспозиции. Наиболее примечателен комплекс «Дорога жизни». Посетитель проходил вдоль стены, где изображалось, как по ломающемуся льду Ладожского озера ехали грузовики под обстрелом. Другие комплексы были посвящены попыткам прорыва блокады и операции «Искра», в ходе которой удалось прорвать блокаду. Посетителю предлагалось пройти по длинному коридору к ярко освещенному пространству, где он оказывался на обзорной площадке с панорамным видом на «выживший город», Санкт-Петербург. На крыше комплекса должен был располагаться мемориальный сад, символизирующий послевоенное восстановление⁵.

В центре круглого зала находились восемь выстоявших блокадных домов с заколоченными окнами. В четырех из них было лишь пустое гулкое пространство, где можно было размещать масштабные инсталляции с сильным эмоциональным эффектом. Например, в блоке «Голод» предполагалось рассказать о роли блокадного хлеба. В других четырех помещениях предлагалось устроить постоянную экспозицию, посвященную жизни и труду жителей блокадного города. Например, в блоке «производство» символически изображался один рабочий день и др. На площадке между домами предполагалось устроить пространство блокадных дневников (зона сменяемой экспозиции). Над этой зоной, этажом выше, должно было находиться помещение с выбитым в камне поименным списком жителей блокадного Ленинграда. Посетителю предлагалось пройти от абстрактных дат на мультимедийной стене к подлинным документам и познакомиться с личными впечатлениями современников событий. Таким образом, посетитель сам выбирал маршрут освоения экспозиции. Он мог двигаться по окружности, приближаясь к центру, либо по радиусам, посещая отдельные залы. В любом случае посетитель знакомился с различными сторонами жизни блокадного Ленинграда⁶.

Концепция новой экспозиции в Соляном городке на первом этапе создавалась компанией ООО «РЕСТ-АРТ» при участии сотрудников музея. Компания существует более десяти лет и занимается реставрацией помещений, созданием выставок. Среди заказчиков есть Государственный Эрмитаж и Музей-институт семьи Рерихов⁷. Контракт на дальнейшую разработку и создание экспозиции был заключен с компанией ООО «МТ». Согласно техническому заданию экспозиция должна была состоять из двадцати трех блоков⁸, что не было реализовано.

При реконструкции исторические элементы здания были сохранены: фрагменты старой плитки на первом этаже, потолочная лепнина и др. На первом этаже расположена небольшая экспозиция, освещающая историю музея, а в пространстве под лестницей создана инсталляция «Ленинградское дело», иллюстрирующая сцену допроса. Выше, на лестничной площадке, расположены образцы военной техники (на плане экспозиции раздел назван «Парад победы»), а стена вплоть до второго

этажа закрыта портретами командующих войсками. В целом интерьеры лестницы и первого этажа выглядят парадно и торжественно, они оформлены в стиле сталинский ампир⁹.

О событиях блокады повествует экспозиция в помещениях второго этажа. Рассказ предвзвешивает «стена-пролог», состоящая из прямоугольных блоков. Ее центральная часть оборудована под витрины, где выставлены несколько блокадных дневников и образец блокадного хлеба. На верхних блоках помещены цитаты, «характеризирующие значение битвы за Ленинград для мировой истории»¹⁰. По изначальному плану, вместе с цитатами здесь должна была демонстрироваться кинохроника Нюрнбергского процесса¹¹. Стена выкрашена под цвет бетона, что придает ей давящую тяжесть. Напротив, вдоль окон, стоят стенды с оружием и элементами обмундирования (на плане экспозиции раздел «Начало войны»). По проекту здесь должен был находиться шкаф-картотека с историями и биографиями жителей блокадного города. Чтобы увеличить площадь зала, стенды расположили вдоль стен. Закрытые окна служат экраном для проекции изображений и отрывков из кинохроник. Посетитель, глядя в окно, будто видит блокадный Ленинград. В оформлении зала использованы серый и красный цвета. Свет слегка приглушен, яркими пятнами подсвечены лишь важные объекты экспозиции. Посетитель как бы попадает внутрь черно-белого документального фильма, где архитектура служит фоном для экспонатов.

В центре зала находится круглая площадка, окруженная разомкнутыми стенами (символ города, зажатого кольцом блокады). На стенах можно прочесть фрагменты писем солдат, а внутри круга послушать отрывки «Ленинградской симфонии». По периметру зала, окружая «город», на полу под стеклом расположена имитация фронтовой траншеи, раскопанной археологами. Траншея засыпана оружием, боеприпасами, фрагментами обмундирования.

Вдоль зала, напротив окон, расположен большой макет с надписью «Убежище», внутрь помещены отдельные историко-бытовые комплексы на разные темы («Блокадная булочная», «Милицейский кабинет», «Бомбоубежище» и др.). Данный раздел называется «Блокадный город». Снаружи на покатую фальш-крышу макета проецируется трехмерная карта центра Ленинграда. Пройдя через «Блокадный город» посетитель попадает на «вокзал», а затем на «Дорогу жизни». Инсталляция «Дорога жизни» помещена под прозрачным полом и представляет собой изображение ломающегося льда и груды оружия, обмундирования. На стенды и макет нанесены косые линии, символизирующие лучи прожекторов и заколоченные окна домов.

Оба проекта используют похожие образы: окруженный город, выстоявший город и стремятся показать различные стороны жизни блокадного Ленинграда. Проект «Студии 44» совмещал в себе музей, мемориал, исследовательский центр и парковую зону. В реализованном проекте музея тематика экспозиции посвящена рассказу об обороне Ленинграда, о сражениях. На первый план выходит военная история, а не память о блокаде и жителях города. Это совпадает с позицией директора музея Е. В. Лезик, которая видит музей не местом скорби, а пространством познания и изучения истории обороны города и блокады¹². Разместить в Соляном городке исследовательский центр и расширить экспозицию станет возможным лишь в случае, если Министерство обороны передаст музею свою часть здания.

Проект «Студии 44» оформлен в едином стиле. Большие кубические объемы, много свободного пространства, преобладание оттенков серого цвета. Надземная часть комплекса напоминала мемориал-сад. Всюду должны были расти деревья и кустарники, по дорожкам и по ступеням мемориала могли бы прогуливаться люди. Тем самым передавалось ощущение выстоявшего, выжившего города. Подземная часть и музейный комплекс были посвящены событиям блокады и обороны города, жизни людей осажденного Ленинграда. История человека, оказавшегося в осажденном городе, была в центре экспозиции (зона дневников). Оружие служило лишь фоном. Новая экспозиция в Соляном городке распадается на две части. Первый этаж и лестница оформлены в стиле сталинский ампир, более характерном для Москвы, чем для Петербурга. Осмотр экспозиции посетитель начинает с раздела «Парад победы» и лишь затем попадает в зону, посвященную событиям обороны и блокады города. Тем самым создатели хотели напомнить о большой цене, человеческом страдании и горе, которым пришлось заплатить за победу. Центральной темой такой экспозиции становится война и ее последствия. Ясный образ блокадного Ленинграда вызывает лишь вагон трамвая, стоящий у входа в «Убежище», инсталляция «Дорога жизни» и макет в центре зала, символизирующий окруженный город.

Сотрудники «Студии 44» в своем проекте отразили разные аспекты жизни блокадного Ленинграда с помощью единого архитектурно-художественного образа. Экспозиция четко делилась на связанные тематические блоки. При этом авторы задействовали самое сильное средство – воспоминания участников событий. В реализованном проекте музея блокады акцент сместился на

демонстрацию оружия и рассказ об обороне города, люди в этом повествовании практически отсутствуют, как и цельность архитектурно-художественного образа. Причины этого следующие. Проект «Студии 44» широко обсуждался в обществе, и его разработка длилась более года. Проект по реорганизации экспозиции музея и реконструкции помещений в Соляном городке был подготовлен фирмой ООО «РЕСТ-АРТ» за месяц¹³. Реализацией проекта занималась другая фирма, ООО «МТ».

Проект был реализован за пять с половиной месяцев¹⁴. Широкого обсуждения проекта в общественных кругах не было. Второй причиной разрозненности экспозиции является стремление сотрудников музея сохранить преемственность новой экспозиции с экспозицией, созданной здесь изначально в 1944 г. Первый музей был посвящен истории обороны города, а о блокаде рассказывалось в небольшом разделе. На фотографиях видно, что повсюду стояли бюсты И. В. Сталина и В. И. Ленина, на стенах висели портреты советских лидеров. Сегодня о первоначальной экспозиции напоминают интерьеры первого этажа и парадной лестницы, где на площадке между этажами размещен большой парадный портрет И. В. Сталина. А также общий состав экспозиции, в которой преобладает оружие и элементы военного обмундирования.

Примечания

¹ «Будем предупреждать людей, что они могут столкнуться с информацией, вызывающей эмоциональное потрясение». В Петербурге спорят о будущем музее блокады. URL: <https://www.colta.ru/articles/specials/19886-budem-preduprezhdad-lyudey-chto-oni-mogut-stolknutsya-s-informatsiyey-vyzyvayuschey-emotsionalnoe-potryasenie> (дата обращения: 24.05.2020).

² Мухин А. Чем отличается музей блокады от памятника немецким солдатам? // Город 812. 2017. №17. С. 11.

³ Басс В. Г. Монумент: who controls the past? Об одном механизме архитектурной коммеморации // Социология власти. Социология архитектуры по ту сторону текста и коммуникации. 2017. №1. С. 137.

⁴ Концепция планировочного и объемно-пространственного решения музейно-выставочного комплекса «Оборона и блокада Ленинграда». 2017. С. 20–21.

⁵ Там же. С. 27–29.

⁶ Там же. С. 30–43.

⁷ Профиль компании ООО «РЕСТ-АРТ» на сайте поиска и аналитики электронных тендеров «СИНАПС» URL: <https://synapsenet.ru/searchorganization/organization/1089847011737-ooo-restart/postavlyaemye-tovary> (дата обращения: 23.05.2020).

⁸ Техническое задание на проведение открытого конкурса на право заключения государственного контракта Санкт-Петербурга на оказание услуг по созданию новой экспозиции (1-й этап) в СПб ГБУК «Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда». 2018. С. 4–5. URL: <https://synapsenet.ru/zakupki/fz44/0372200266818000015%231-sanktpeterburg-uslugi-po-sozdaniyu-novoj-ekspozicii-1> (дата обращения: 25.05.2020).

⁹ Проектная документация по созданию новой экспозиции (1-й этап) в СПб ГБУК «Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда». 2018. Том 3.3. С. 33.

¹⁰ Официальный сайт Государственного музея обороны и блокады Ленинграда. Раздел «Новая экспозиция музея». URL: <http://blokadamus.ru/> (дата обращения: 24.05.2020).

¹¹ Указ. соч. Т. 3.3. С. 31.

¹² Сатановский С. Место не для скорби (интервью с Н. А. Ломагиным, Е. В. Лезик и М. Н. Третьяковой) // Новая газета. 2019. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2019/05/31/80722-mesto-ne-dlya-skorbi?print=true> (дата обращения: 24.05.2020).

¹³ Сайт «СИНАПС». Обзор договоров между СПб ГБУК ГММОБЛ и ООО «РЕСТ-АРТ» URL: <https://synapsenet.ru/searchorganization/1047841036286-spb-gbuk-gmmobl/1089847011737-ooo-restart/svyazannye-dogovory> (дата обращения: 25.05.2020).

¹⁴ Сайт «СИНАПС». Обзор договоров между СПб ГБУК ГММОБЛ и ООО «МТ» <https://synapsenet.ru/searchorganization/1047841036286-spb-gbuk-gmmobl/1037832002966-ooo-mt/svyazannye-dogovory> (дата обращения: 25.05.2020).

В. А. Алексахина

Интерпретация темы Великой Отечественной войны в «МИПСР им. А. И. Маринеско»

В статье рассматриваются практики работы с наследием Великой Отечественной войны в «Музее истории подводных сил России им. А. И. Маринеско». Отмечается, что музей использует в своей работе классические формы вербальной интерпретации, которые не позволяют продемонстрировать всю полноту его коллекций. В качестве альтернативного варианта, направленного на актуализацию наследия ВОВ, предлагается разработать комплексную внемузейную программу, построенную по принципу «музея в чемодане».

Ключевые слова: Музей истории подводных сил России, экспозиция, коллекции музея, интерпретация наследия, «Музей в чемодане», Великая Отечественная война

Varvara A. Aleksakhina

Interpretation of the theme of the Great Patriotic War in the «Museum of Russian submarine forces history named after Alexander Marinesko»

The article discusses the practices of working with the heritage of the Great Patriotic War in the «Museum of Russian submarine forces history named after Alexander Marinesko». It is noted that the Museum uses classical forms of verbal interpretation in its work, which do not allow to demonstrate the collections in their entirety. As an alternative option aimed at updating the heritage of the Great Patriotic War, it is proposed to develop a comprehensive non-museum program based on the principle of «museum in a suitcase».

Keywords: The museum of Russian submarine forces history, exposition, museum collections, interpretation of heritage, «museum in a suitcase», The Great Patriotic War

Великая Отечественная война оставила глубокую рану в судьбах и сердцах жителей нашей страны. Невозможно, непозволительно забыть то страшное время, навсегда изменившее мировую историю. Память о Великой Победе советского народа над фашистскими захватчиками передается из поколения в поколение. Местом, сохраняющим эту память для широких масс, являются, в первую очередь, музеи. Практически в каждом отечественном музее, несмотря на его профиль, представлены коллекции, посвященные Великой Отечественной войне. Все музеи от небольшого краеведческого, литературного, мемориального, расположенного в отдаленном уголке России, до крупнейших музеев в мегаполисах могут рассказать свою историю, связанную с войной, историю города и края, личности или семьи. Особое место во множестве музеев, раскрывающих тему войны, занимают музеи военно-исторические. К их числу относится расположенный в Санкт-Петербурге «Музей истории подводных сил России им. А. И. Маринеско».

Основанный в 1997 г., «Музей истории подводных сил России» сейчас является единственным в нашей стране музеем, рассказывающим о становлении отечественного подводного флота от опытных подводных аппаратов XVIII в. до современных атомных подлодок. Сама история создания учреждения во многом определяет его нынешний подход к работе. Изначально «Музей истории подводных сил России им. А. И. Маринеско» был основан в рамках работы группы юных следопытов «Поиск», существовавшей на базе ленинградской школы №189¹. Увлеченные изучением действий подводных лодок типа «С» на Балтике ребята собирали и систематизировали историческую информацию, общались в моряками-подводниками участниками Великой Отечественной войны, устраивали памятные встречи и, конечно, собирали коллекцию предметов, связанных с историей подводных сил нашей страны. К 1990-м гг. собранная коллекция подлинных вещей, документов, фотографий и формы одежды моряков-подводников уже позволяла оформить музей как государственный и получить под него помещение. Инициативу учреждения музея развивали и поддерживали «всем миром»: были задействованы ветераны ВМФ, политические деятели, общественные организации и просто неравнодушные жители города. В результате распоряжением губернатора Санкт-Петербурга В. А. Яковлева от 07.05.1997 г. был основан «Музей истории подводных сил России», навсегда получивший славу народного².

С самого начала перед музеем стояла задача собирать и сохранять предметы моряков-подводников независимо от их ранга, должности, боевых заслуг. В настоящий момент коллекция музея

насчитывает около тринадцати тысяч единиц хранения и продолжает пополняться. Основу собрания составляют личные вещи подводников, документы и фотографии из семейных архивов, фрагменты боевого оружия и элементы подводных лодок разных периодов. Стоит отметить, что основным источником пополнения музейного собрания являются дарения (пожертвования) предметов. Вещи в музей передают не просто посторонние люди, а родственники, сослуживцы, коллеги, друзья моряков-подводников или же они сами. Рассказанные ими истории, оживляют полученные предметы, наделяют их культурной биографией, наполняют духом личности, которой они принадлежали, делают больше, чем просто артефактами из истории подводных сил нашей страны. Практически каждый даритель музея отдает с вещами частичку своей семейной истории, делится ею через предмет с сотрудниками музея, а потом и с посетителями. Фактор преемственности, личностная окраска коллекций, формируют лирический характер музея, позволяя интерпретировать историю страны через имена конкретных людей.

Комплексный принцип, который выражается в собирании коллекций персоналий моряков-подводников всех рангов и должностей без акцента на значимость и достижения, позволяет формировать многосоставные коллекции, раскрывающую всю историю жизни человека. В музее есть ряд подобных коллекций, посвященных морякам – участникам Великой Отечественной войны. Среди них особенно выделяются персоналии С. П. Лисина, А. М. Каутского, Н. Я. Редкобородова, П. П. Ветчинкина.

Капитан 1 ранга Сергей Прокофьевич Лисин прошел долгий и выдающийся путь в Военно-Морском Флоте. Начав свою службу в 1931 г., С. П. Лисин в разное время служил на подводных лодках «Щ-313», «Щ-401», «С-4», «С-2». В 1938 г. назначен на должность командира подводной лодки «С-7», которой командовал в годы ВОВ³. Подводная лодка «С-7» под командованием Лисина прославилась своей результативностью, а экипаж бесстрашием: «в июле-августе 1942 года <...> произвела 9 торпедных и артиллерийских атак; потопила четыре транспорта и один повредила»⁴. За этот боевой поход С. П. Лисин был удостоен звания Героя Советского Союза. Именно с присвоением данного звания связано, пожалуй, одно из самых трагически известных событий в истории подплава. 21 октября 1942 г. подводная лодка «С-7» находилась на боевом задании в районе Ботнического залива (Балтийское море)⁵, когда была торпедирована финской подводной лодкой и затонула. В живых остались только несколько членов экипажа, находившихся в момент подрыва на мостике, среди них был Сергей Прокофьевич Лисин. Моряки попали в финский плен и провели там четыре года. Звание Героя Советского Союза Лисин получил, находясь в плену, из которого был освобожден только после выхода Финляндии из войны. После возвращения в Россию Лисин некоторое время находился в спецлагере НКВД, а затем был восстановлен в рядах ВМФ⁶. Коллекция предметов, связанных с С. П. Лисиным, состоит из подлинных фотографий из семейного архива подводника, документов и наградных листов, в том числе и за добровольное участие Лисина в боевых действиях республиканского флота в Испании в 1936–1939 гг.; наград, формы одежды.

Коллекция капитана 3 ранга Александра Моисеевича Каутского в собрании МИПСР им. А. И. Маринеско представлена фотоизображениями военных лет. Служба Каутского началась в 1928 г. Вступив во флот краснофлотцем, Александр Моисеевич прошел долгий путь, завершившийся командованием Краснознаменной подводной лодкой «Щ-402» на Северном флоте, в которое он вступил в 1943 г. Главная причина наличия в музее такой скромной коллекции, рассказывающей о героическом подводнике, конечно, трагическая гибель подводной лодки «Щ-402» под командованием А. М. Каутского в октябре 1944 г. (погибли все 45 членов экипажа). «Щ-402» стала последней потерей подводников-североморцев в годы Великой Отечественной войны⁷.

Еще одна коллекция вещей, о которой пойдет речь, принадлежала капитану 1 ранга Николаю Яковлевичу Редкобородову. Николай Яковлевич известен своим участием в качестве штурмана подводной лодки «С-13» в знаменитой «Атаке века» 30 января 1945 г. В этот день ПЛ «С-13» под командованием капитана 3 ранга Александра Ивановича Маринеско потопила немецкий транспорт «Вильгельм Густлоф»⁸, став самой результативной подлодкой по потопленному тоннажу, Маринеско же тогда нарекли «личным врагом Гитлера». За мужество и отвагу, проявленную в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками, Н. Я. Редкобородов был награжден Орденом Красного Знамени. Особенно ценными экспонатами, рассказывающими о штурмане Н. Я. Редкобородове, являются его мемориальные вещи.

Павел Петрович Ветчинкин – капитан 1 ранга, участник Великой Отечественной войны. В ВМФ с 1936 г. Служил на подводных лодках «Щ-116», командовал подводными лодками «М-13», «Щ-137», «К-54» (строящаяся), «Щ-303», «Щ-309». Именно под командованием Павла Петровича «Щ-309» потопила три немецких транспорта⁹. Среди советских подводников Ветчинкин являлся третьим по

количеству побед и пятым по уничтоженному тоннажу. Тем не менее, несмотря на хорошие результаты, известности не получил. Коллекция личных вещей, фотографий и документов П. П. Ветчинкина в «Музее истории подводных сил России» появилась только в 2018 г. Архив своего героического деда в музей передала его внучка. Из-за неизвестности имени подводника в широких кругах даже в семье героя мало что знали о его военной деятельности. Переданные в музей предметы были атрибутированы и изучены, что позволило родственникам больше узнать о своем предке. В частности, в архивах была найдена единственная газетная статья, посвященная гвардейской подводной лодке «Щ-309» и ее боевому командиру Павлу Петровичу Ветчинкину.

Для работы с наследием Великой Отечественной войны «Музей истории подводных сил России» использует классические формы визуальной интерпретации, реализуемые через постоянную экспозицию и временные выставки (в том числе выездные). На постоянной экспозиции музея предметы, связанные с ВОВ, представлены в соответствующих разделах четвертого и пятого отсеков первого зала музея (целиком посвящены периоду ВОВ). Отсеки поделены на блоки, каждый из которых повествует о вкладе в Победу одного из четырех флотов ВМФ СССР – Балтийского, Северного, Тихоокеанского и Черноморского. Так, персоналия С. П. Лисина, воевавшего в рядах Балтийского флота, раскрывается тематическим комплексом, где представлены личные вещи героя, фотографии, наградные документы, награды, типовые предметы того периода. История А. М. Каутского в экспозиции музея рассказана в общей канве с историей подводной лодки Северного флота «Щ-402». Основным элементом здесь – фотографии лодки и ее командиров, а также подробная информация о боевых действиях Северного флота, важнейшей задачей которого в годы ВОВ была защита внутренних и внешних рубежей, коммуникаций страны¹⁰. Наиболее полно в экспозиции МИПСР им. Маринеско представлена коллекция Н. Я. Редкобородова. Посвященный ему тематический раздел включен в экспозиционный комплекс «Члены экипажа подводной лодки «С-13». Предметы из данной коллекции всегда вызывают особый интерес у посетителей, привлекая их своей аттрактивностью: здесь и подлинные письменные принадлежности военного времени, фуражка образца 1945 г., фотографии подводника.

Выставочная деятельность в «Музее истории подводных сил России им. А. И. Маринеско» организована через персональные и тематические временные выставки. Так, коллекция героя-подводника П. П. Ветчинкина была представлена в рамках проекта «Герой морских глубин». Временный характер выставки позволил сосредоточить внимание на личности П. П. Ветчинкина, рассказать не только о его военной службе, но и об обучении в военно-морском училище, семейной жизни, послевоенных годах. Помимо предметов из персональной коллекции для наилучшего раскрытия темы на выставке были использованы типологические предметы времен Великой Отечественной войны из собрания музея, информационные печатные и мультимедийные материалы.

В музее проводятся и тематические комплексные выставки, которые повествуют сразу о нескольких персоналиях, событиях и т. д. Примером может послужить временная выставка, приуроченная ко Дню командира подводного, надводного и воздушного корабля ВМФ России, который ежегодно отмечается в нашей стране 8 октября. На выставке были представлены персоналии командиров подводных лодок разного времени, в том числе командира подводной лодки «С-7» С. П. Лисина. Выставка «Черноморцы на страже» рассказывала об истории Черноморского флота России. Среди прочего на выставке был представлен тематический блок, акцентирующий внимание на участии подводных лодок Черноморского флота в событиях ВОВ.

Общепризнанность и актуальность описанных форм интерпретации историко-культурного наследия по тематике Великой Отечественной войны позволяет использовать их в практике любого музея при условии наличия экспозиционно-выставочных площадей, способных вместить желаемое. В то же время в малых музеях, к числу которых относится и «Музей истории подводных сил России», потенциал коллекций, как правило, существенно превышает имеющееся экспозиционно-выставочное пространство. Именно поэтому для «Музея истории подводных сил России» новым вариантом интерпретации наследия ВОВ может стать многофункциональный мобильный выставочный проект «Музей в рундуке». «Музей в рундуке» (адаптированная под военно-морскую тематику форма «Музея в чемодане») – это одно из интереснейших направлений работы, используемое как в музее, так и за его пределами. В ее основе лежит музейный предмет – первоисточник знаний. Именно культурный потенциал артефактов, используемых в данной форме, позволяет, подбирая соответствующие предметы, интерпретировать ее под любую тему, под любой возраст слушателей и их социальную категорию. Данная форма музейной работы способствует решению целого ряда научно-исследовательских, образовательно-воспитательных и социально значимых

задач, стоящих перед современными музеями. Основные отличительные особенности описанной формы – два взаимосвязанных фактора: ее коммуникационный характер и мобильность. Так, тема и наполнение «Музея в рундуке» может меняться в зависимости от поставленных задач, аудитории, места проведения формы и др. Использование подобной формы в работе музея позволит значительно расширить его возможности по взаимодействию с различными категориями граждан: военнослужащими и школьниками, ветеранами и воспитанниками детских садов, депривированными категориями граждан, постояльцами социальных учреждений и др. «Музей в рундуке» может быть небольшой выставкой или полноценным музейно-образовательным проектом.

Для работы с наследием ВОВ в «Музее истории подводных сил России» предлагается разработать проект «Письма Победы». В МИПСР им. А. И. Маринеско хранятся письма моряков-подводников времен Великой Отечественной войны – их голоса с фронта. Эти короткие записи, адресованные самым родным, любимым и близким людям, рассказывают историю войны порой лучше, чем документы, личные вещи и проч. Авторы писем – участники боевых действий на море – члены экипажа подводной лодки «С-13» В. С. Пархоменко и В. Ф. Осипов, а также М. П. Тильзо – член экипажа подводной лодки «Щ-301». Василий Спиридонович Пархоменко – старшина 2 статьи, трюмный машинист ПЛ «С-13», участник «Атаки века». Все письма В. С. Пархоменко адресованы его жене Марии Васильевне и написаны в конце 1944 г. В этот период – за полгода до знаменитого третьего боевого похода «С-13», во время которого были потоплены немецкие транспорты «Вильгельм Густлоф» и «Генерал Штойбен» – подлодка проходила доковый ремонт в финском городе Хельсинки¹¹. Василий Спиридонович в письмах сообщает жене о своем местонахождении и состоянии здоровья. Отдельное внимание стоит уделить оформлению этих военных писем. Одно из них – письмо-секретка – представляет собой согнутый пополам разлинованный лист бумаги, который заклеивался специальным клапаном¹². На одной стороне нанесена адресная сетка, на другой патристическое изображение трезубца, поражающего собаку, символизирующее победу СССР, США и Великобритании над Германией. Второе письмо выполнено в формате открытки, с текстом с одной стороны, адресной сеткой и изображением трех танкистов с другой.

Старшина группы торпедистов этой же подводной лодки «С-13» Василий Федорович Осипов предпочитал свои послания сыну отправлять на художественно-оформленных открытках. Это и мальчик на лыжах, и котенок, и даже поздравление с Новым годом. Открытки датируются 1945 г. и в каждом послании их автор пишет о том, как сильно надеется на скорое возвращение к семье и любимому сыну.

Еще одна коллекция военных писем принадлежит инженер-капитан-лейтенанту, командиру БЧ-5 подводной лодки «Щ-301» Мартину Петровичу Тильзо. Мартин Петрович писал трогательные и очень личные письма, наполненные любовью и заботой своей жене Вере, родителям, друзьям в июне-июле 1941 г. В конце августа 1941 г. подводная лодка «Щ-301» подорвалась на mine. Погибли 36 членов экипажа, в их числе был и М. П. Тильзо¹³.

Представленные письма – основа проекта «Письма Победы», состоящего из цикла мероприятий. Целевая аудитория – дети среднего школьного возраста (5-й–7-й классы). Проект включает в себя выездное музейное занятие в школьном классе, мастер-класс и выставку работ учеников в музее. Так, школьное внемузейное занятие строится на базе «Музея в рундуке», наполненного подлинными музейными предметами – военными письмами подводников, фотоизображениями их и членов их семей, личными вещами. Предметный ряд может быть дополнен типологическими предметами из фондов музея, рассказывающими о персоналиях подводников, их службе в годы ВОВ, о понятии и особенностях воинского письма. В качестве средств выразительности используются методические и мультимедийные материалы – музыка, видео, фотоизображения. Данный этап предполагает выполнение самостоятельного домашнего задания: школьникам следует узнать у своих родителей о родственниках, принимавших участие в событиях Великой Отечественной войны: их имена, биографию, посмотреть их фотографии, написать эссе о выбранном родственнике, почитать их военные письма (если такие имеются в семейном архиве). Второй этап проекта – мастер-класс в «Музее истории подводных сил России им. А. И. Маринеско». Его цель – написание и оформление школьниками писем, адресованных своим родственникам – участникам ВОВ. Здесь ученикам предлагается на выбор несколько вариантов военных писем – секретка, треугольник, открытка и др., которые им следует заполнить под руководством музейного педагога. Третий этап цикла – выставка «Письма к Победе» в «Музее истории подводных сил России». Выставка основана на персоналиях родственников школьников и их письмах. Каждый участник ВОВ на выставке может быть представлен фотографией, биографической справкой, его письмом с фронта (если такое имеется) и письмом, адресованным ему от его правнука (праправнука) из XXI в.

Комплексный проект «Письма Победы» позволяет «Музею истории подводных сил России» решить сразу несколько задач. Так, главная задача здесь, конечно, направлена на патриотическое воспитание подрастающего поколения. Школьники в рамках проекта не только узнают историю ВОВ, но и историю своей собственной семьи – материальную и нематериальную. Личный характер полученной информации способствует лучшему восприятию и запоминанию. Благодаря мобильности формы «Музея в рундуке», на котором базируется часть музейно-образовательной программы, становится возможным показать больше музейных предметов из собрания МИПСР им. А. И. Маринеско, актуализировать хранящиеся в музее артефакты. При этом форма не ограничивает музей в выборе места проведения – это может быть школа любого района города или области. Немаловажно, что охват новой потенциальной аудитории способствует увеличению посещаемости музея, так как форма частично проводится непосредственно в музейном здании.

Примечания

¹ Алексахина В.А. Музей истории подводных сил России им. А. И. Маринеско и его роль в социально-культурном пространстве Калининского района Санкт-Петербурга // Журнал института наследия. 2019. № 4 (19) // URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/37/316.html> (дата обращения: 20.04.2020).

² Распоряжение о создании музея подводных сил России им. А. И. Маринеско от 07.05.1997 на официальном сайте «Музея истории подводных сил России им. А. И. Маринеско» URL: <http://xn--80ajbfhekdjdmntqs.xn--p1ai/6429-2/> (дата обращения: 25.04.2020).

³ Платонов А. В., Лурье В. М. Командиры советских подводных лодок 1941–1945. Санкт-Петербург, 1999. С. 74.

⁴ Военные моряки – Герои подводных глубин. Москва; Кронштадт: Кучково поле; Морская газета, 2006. С. 163.

⁵ Морозов М. Э. Подводные лодки ВМФ СССР в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. М.: Полигон, 2001. С. 42.

⁶ Военные моряки – Герои подводных глубин. С. 164.

⁷ Дмитриев В. И. Атакуют подводники. Москва: Воениздат, 1964. С. 118.

⁸ Морозов М. Э. Подводные лодки ВМФ СССР в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. С. 49.

⁹ Там же. С. 61.

¹⁰ Козлов И. А., Шломин В. С. Краснознаменный Северный флот. Москва: Военное издательство, 1983. С. 210.

¹¹ Энциклопедия отечественного подводного флота. URL: <http://deepstorm.ru/DeepStorm.files/17-45/c%20IX-b/S-13/S-13.htm> (дата обращения: 01.05.2020).

¹² Позабыть нельзя. URL: <http://voyna.gaspiko.ru/blog/28.html> (дата обращения: 05.05.2020).

¹³ Энциклопедия отечественного подводного флота. URL: <http://deepstorm.ru/DeepStorm.files/17-45/sh%20III/sh-301/sh-301.htm> (дата обращения: 01.05.2020).

Н. В. Емельченков

Рефлексия памяти о войне в выставках и диорамах Санкт-Петербурга и Ленинградской области

В статье представлен анализ способов презентации наследия Великой Отечественной войны в музейно-выставочной практике Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Определен ведущий принцип сбалансированности классических и современных приемов показа, в том числе и с использованием мультимедиа. Новизна исследования заключается в комплексном изучении разнообразных форм трансляции памяти о войне: диорам и панорам, мемориальных музеев и персонифицированных выставок.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, блокада Ленинграда, память, историческая реконструкция, панорама, диорама

Nikolay V. Emelchenkov

Reflection of the memory of the war in exhibitions and dioramas of St. Petersburg and the Leningrad region

Article shows systematical view and analyses historical heritage of the World War II in Saint-Petersburg and Leningrad region. Show about how different institutes connecting and including in historical memorial acts of the World War II, siege of Leningrad. Balance of classical and temporary methods, including the modern multimedia systems was found. Research was innovated in complex approach in presentations monuments of military glory in Saint-Petersburg and Leningrad region, like dioramas and panoramas, memorial museums and personified exhibitions.

Keywords: the World War II, Siege of Leningrad, memories, historical reconstruction, panorama, diorama

Удивительно чутка и верна цитата белорусской писательницы С. Алексиевич: «Если не забывать войну, появляется много ненависти. А если войну забывают, начинается новая. Так говорили древние»¹. Она о том, что память об общенародной трагедии войны служит для нас нравственным ориентиром, мерилom того мира и процветания, которых мы должны достичь для себя и своих детей. Сохранение памяти о войне – задача, требующая особой щепетильности в вопросах этики и морали. При верной подаче, исторические сведения о войне помогут воспитать здравомыслящее молодое поколение и предотвратить угрозы новых войн. Воспитательная работа проводится как в школах, так и в музеях. Музеи, конечно, уже не в той степени наделены функцией патриотического воспитания молодежи, которая была им присуща в СССР. Несмотря на это, сегодня все новые площадки включаются в исторический дискурс, применяя современные выразительные средства.

Когда речь идет о реконструкции военных событий, нет более подходящего из статичных художественных средств показа, чем панорама. Панорама представляет собой картину, на которой плоский живописный фон совмещается с объемным предметным планом. Панорамы «Прорыв» на сорок первом километре шоссе «Кола» под Кировском, Ленинградская область и «Память говорит» на Кожевенной линии Васильевского острова, дом №40, в здании завода «Севкабель» («Севкабель-Порт»), дополняют картину событий, иллюстрируя как подвиг всего народа, так и отдельных героев, чьи лица они передают с фотографической точностью. Показательно и то, что в преддверии годовщины окончания Великой Отечественной войны объединение «Невский Баталист» рассказывает личные истории из жизни этих героев в своем интернет-сообществе². Создание диорамы «Память говорит» происходило с участием президентского гранта, и велось организацией «Невский баталист». В помещениях бывшего завода раскрываются 14 исторических эпизодов и явлений. В этом посетителям помогает аудиогид либо повествование экскурсовода. В некоторых пространствах дополнительно используются аудиовизуальные эффекты. Рассказ начинается в деревенском доме его хозяином, – сельским учителем. Далее рассматриваются Лужский рубеж, Курская битва, форсирование Днепра, оборона Сталинграда и взятие Рейхстага. Отдельно рассматриваются фашистский концлагерь в тылу и работа цеха в военное время: в последнем даже задействован подъемный кран, оставшийся от «Севкабеля», и на нем подвешена башня собираемого там же танка с надписью «За Родину!». Ведь люди трудились как на передовой, так и в цехах, и даже вынужденно, в застенках концлагерей. К сожалению, диорама просуществовала в исходном виде до мая 2020 г. Что ждет диораму теперь, все еще неизвестно, ведь она создана в арендованном помещении. Обсуждается вопрос о перемещении панорамы «Память говорит» в помещения Соляного городка, воз-

вращенные Музеем Оборона. Во всяком случае, переговоры с военными, долгое время занимавшими помещения, ранее принадлежавшие Музею Оборона, в этом году приобрели положительную риторичность.

Панорама «Прорыв» под Кировском, открытая 18 января 2018 к 75-й годовщине прорыва блокады Ленинграда, также заслуживает внимания. Стоит отметить, что первоначально она была создана в 2012 г., а в 2014 г. впервые показана в выставочном зале Кировска. Проект своей принципиальной новизной и инновационностью заслужил дальнейший отклик и развитие в кругу исторических реконструкторов, заручившихся поддержкой ветеранов и президента, но только к 2018 был построен специальный павильон напротив музея «Диорама», ведущего свою историю с 1985 г. В павильоне размещены фигуры бойцов, прообразами, для создания которых послужили реальные герои войны, дожившие до нашего времени. Театр военных действий «Прорыва» показан в движении: прямо над зрителем висит немецкий «Лапотник» или «Юнкерс», а в землянке второпях скомкана постель, все в беспорядке, как будто только что поднятые ночной тревогой ринулись на врага наши бойцы. Показан эпизод рукопашного боя, а рядом девушка с собаками и санками-волокушами для доставки боевой амуниции и продовольствия, (которые, к сведению, весили порой 100–150 г). Был создан целый специальный женский батальон, а служебные собаки были обучены доставлять средства первой помощи бойцам. Так как посмотреть на панораму прибывает много детей и школьников, которые обладают новым типом мышления и плохо воспринимают статичную информацию, здесь используются мультимедийные сценические возможности. С помощью мультимедиа посетителям показывается интерактивный эпизод ведения ночного боя в действительности, когда все небо озаряется вспышками орудийных залпов и светлыми полосами трассирующих пуль, и отблески их отражаются на металле. Вдали виднеется зарево. Примечательно, что оригинальная техника на панораме не задействована, а воссозданы лишь точные ее модели. Это лишний раз доказывает компетентность проектировщиков и моделеров, скрупулезно работающих над материалом. Реальные образцы техники можно видеть во дворе музея: это бронетранспортеры, танки, артиллерийские орудия. Они стали частью коллекции разными способами, в частности, были подняты водолазами со дна Ладоги. Отдельно об этом расскажет красочный буклет «Музей-заповедник Прорыв блокады Ленинграда: танки Прорыва», изданный в 2019 г. в Кировске.³

Диорамы – результат совместной работы непосредственно реконструкторов, поисковиков, музейных работников и историков; представляют собой лентообразные, изогнутые полукругом живописные картины с передним предметным планом. Панорама «Прорыв» положительно контрастно смотрится в сравнении с изначально созданной художниками Ю. А. Гариковым, К. Г. Молтениновым⁴ и другими, диорамой – ранее, центральной частью комплекса, начавшего формирование с 1985 г. Сейчас в него входит коллекция военной техники и оружия, музеи «Диорама» и панорама «Прорыв». Место было выбрано не случайно: здесь 18 января 1943 г. произошла встреча Волховского и Ленинградского фронтов. Многие, как и эти, края боевой славы, стали также местами забвения воинов, так и остающихся в списках, без вести пропавших... Каждый пропавший без вести солдат Победы – это чей-то родной человек, отец или мать, брат или сестра, дедушка или бабушка. Важно похоронить всех их с честью, восстановить детали их биографий, позволив родным знать о его подвиге и гордиться ими.

Александр Васильевич Суворову, великому русскому полководцу, принадлежат слова: «Война закончена лишь тогда, когда похоронен последний солдат».

Такова возложенная на поисковиков миссия: установить имена и предать погребению павших бойцов и всех тех, чьи жизни унесла Великая Отечественная война. Временная экспозиция «Неоконченная война», расположенная в историческом парке «Россия – моя история», посвящена именно этим людям.

Сам феномен становления поисковых отрядов берет начало с 80-х гг. прошлого века, когда это дело, поначалу привлекавшее только энтузиастов, вышло на государственный уровень. В это время официально разрешается поисковая работа в группах. Инициативные члены общества начинают массово перезахоранивать и идентифицировать бойцов, восстанавливать страницы их судеб и память о них.

Акцент экспозиции «Неоконченная война» сделан на поисковом движении, в изобилии имеются и информационные стенды с общеобразовательной информацией по истории Великой Отечественной войны.

Каждый экспонат заслуживает особого внимания и достоин отдельного рассказа. Местами быт поискового движения резко перекликается с бытом воинов Великой Отечественной войны: например, инсталляция с палаткой, рюкзаком «Ермак», стоящей в углу парой сапог и послевоенной радиотехникой. Интересно вплетение нескольких побочных тем, таких, как религия (старообрядческий крест, найденный в болоте рядом с погибшими войнами РККА), окопное творчество и солдатский быт красноармейцев, судьбы военных-женщин (форма, экипировка и оружие погибшей на «Невском пятачке» девушки-снайпера). Органично вплетаются отдельные истории поднятых и опознанных поисковиками солдат, но количество подобных историй исчисляется, по меньшей мере, десятками или сотнями, а представлено их в разы меньше.

Стоит отметить, что открытие выставки было приурочено ко Дню памяти неизвестного солдата – 3 декабря, считающегося памятной датой с 2014 г., берущей начало в 1966 г., когда прах из могилы неизвестного солдата оборонявших Москву бойцов РККА был торжественно перезахоронен у стен Кремля. Создать собирательный образ солдата представляется возможным, в то время как образы отдельных личностей, напрямую не связанных с военным ремеслом, но внесших свой посильный вклад в дело победы, очень разноплановы и не поддаются общим стандартам.

В 2020 г. музеи самых разных профилей и типов готовят выставки, посвященные взаимосвязи войны и личности, включению деятелей науки и культуры в исторический процесс. Личность неразрывна с деятельностью, которая, будучи творческой, способствует развитию культуры. В военное время культура, рожденная в тылу, занимает особое место, проникая во все сферы жизни, сопутствуя бойцам и на передовой.

В то время, когда одни воевали на фронте, другие трудились в тылу. Для многих ученых, художников и писателей был важен интеллектуальный труд, ставились цели издать литературные альманахи в осажденном городе, запечатлеть для памяти будущих поколений сюжеты блокадной жизни на холсте, так как фотографировать было запрещено и далеко не все имели право выполнять зарисовки.

Выставка «Яков Рубанчик: они не пройдут!!!» в мемориале героическим защитникам Ленинграда посвящена судьбе ленинградского архитектора, активного защитника исторического наследия Ленинграда от разрушения. Представлены серии его рисунков, сделанных в осажденном городе. Ведь важно, что помимо основной работы у многих были и своеобразные «хобби», включающие завуалированные доблестные примеры гражданского долга, которые в дальнейшем помогли пролить свет на события Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Этот художник и архитектор всю блокаду жил и работал в Ленинграде, так как по трагической случайности лишился глаза. Он запечатлел все тяготы военного времени в серии рисунков «Ленинград в дни Отечественной войны. Дневник архитектора». Также руководил демонтажем и укрытием статуй коней Клодта на Аничковом мосту, составил архитектурно-строительные проекты «Дороги Жизни», развития новых районов Ленинграда и работал над книгой «Неизвестный Ленинград», которую ему не суждено было закончить. Выставка производит должное впечатление, хотя некоторые работы бликуют, кое-то видно плохо из-за приглушенного освещения. Архитектор-график относился со скрупулезностью хрониста к войне: вот как подействовала окружающая атмосфера и видимая почти ежедневно смерть на улицах осажденного города. Это видно хотя бы по одному из названий работы, посвященной Эрмитажу: «Расстрелянный Растрелли» или рисунку Эрмитажа с дымящей трубой буржуйки: «Растрелли не подумал об отоплении». Стоит добавить, что Рубанчик как член КГИОП имел разрешение на выполнение технических эскизов многих, переустроенных во время блокады зданий и памятников⁵.

Выставка «Предостережение моего лейтенанта. Д. А. Гранин. Воин – Мыслитель» в Государственном музее обороны Ленинграда приурочена к 100-летию со дня рождения писателя. Музей обороны Ленинграда был создан во время войны для воспитания молодого поколения и поднятия боевого духа бойцов Ленинградского фронта и жителей самого Ленинграда, однако через десятилетие музей был закрыт на долгие годы из-за политической обстановки в стране. Но спустя более четверти века, в 1989 г., писатель Даниил Гранин возглавил инициативную группу по его восстановлению. Юбилейная выставка писателя создана по книге «Мой лейтенант».

Встречает зрителя витрина с похоронками, тревожными письмами с вымаранными цензурой строчками и трогательными детскими рисунками военного времени. Над столом развешаны таблички с фрагментами детского дневника, каждая строчка которого буквально кричит о голоде. У задней стены экспозиции находится чайник со стаканами – символ нехитрого быта ленинградской блокады. Там же, на стене, листки с описанием самого распространенного блокадного явления, такого как дистрофия. Кстати, существует пока научно не доказанная гипотеза о том, что прошедшие через блокаду люди не болели вирусными заболеваниями. Это можно связать с тем, что в суровых условиях войны и стресса требовалась постоянная мобилизация резервов организма. Вернемся к выставке: она, в первую очередь, литературная, так как основана на книге Даниила Александровича Гранина «Мой лейтенант»; в экспозиции представлены личные вещи и форменное обмундирование его командира, Павла Литвинова; сопроводительным текстом служат строки выдержек из книг писателя. Особые эмоции вызывает специфическая группа экспонатов: безысходное письмо о том, что нечем кормить домашнего любимца и что придется его усыпить, и здесь же шкурка любимца-кота рядом с коробочкой, в которой она хранилась. Литература зачастую, как и в случае с этой юбилейной выставкой, выступала связующим звеном между военными и гражданскими сторонами жизни людей.

Выставка «Блокадная графика: подвиг, повседневная жизнь, память» в Музее политической истории рассказывает о ряде художников и поэте Юрии Воронове. Прослеживается схема, говорящая о сопротивлении Ленинградцев с войной в период постепенного взросления, восхождения и становлении личности. Так, художник Александр Исаакович Харшак проиллюстрировал тему блокадного детства в

своих работах, Нина Николаевна Новосельская показала в работе «Занятия продолжались» школьные будни, а Татьяна Эмильевна Визель запечатлела свою напарницу во время маскировочных работ на шпигеле Адмиралтейства, показывая трудовые будни ленинградцев. Было важно также запечатлеть портреты героев фронта и тыла для истории. Эту работу взяли на себя Георгий Семенович Верейский, написавший портреты летчиков и моряков, и Елена Оскаровна Марттила, автор портретов Ольги Берггольц и Дмитрия Шостаковича. Политическая организационная работа занимала особое место. Это подтверждает творчество Николая Евгеньевича Муратова – автора политических плакатов и одного из создателей творческого объединения «Боевой карандаш». Все эти творческие люди, работы которых были представлены на выставке в Музее политической истории, повлияли на послевоенную культуру и формирование личности новых поколений⁶.

Школьный музей «А музы не молчали...» открыт по инициативе простого школьного учителя Е. А. Линдта в 1968 г. и ныне находится в школе им. Д. Д. Шостаковича, здание которой было реконструировано в 2005 г. Экспозиция этого музея посвящена культуре и искусству блокадного Ленинграда, а название музея – вызов греческому изречению: «Когда идет война, - музы замолкают», ведь, вопреки мифам, искусство только поддерживает общественную жизнь. Это же название имеет книга А. В. Королькевича, планируемая к переизданию в скором времени.

Экспозиция, созданная в том числе, и жителями-блокадниками, организована по темам: в холле первого этажа зрителя встречают скульптурные группы жителей и потомков, воевавших на фронте и трудящихся в тылу ленинградцев. Второй этаж посвящен фронтовым театрам и Театру Комедии, единственному работавшему в осажденном Ленинграде. Живопись, радио, издательская деятельность... Отдельная комната посвящена детству: в ней мягкие игрушки и куклы, развивающие игры. Есть даже парта со школьной доской и счетами. На третьем этаже в основном экспозиция, посвященная Дмитрию Шостаковичу и созданной им 7-й «Ленинградской» симфонии, история ее написания и премьеры.

В преддверии 75-й годовщины победы в Великой Отечественной войне музей подготовил цикл выставок, центральное место в которых отведено детям, под общим названием «Блокадных детей просветленные лица». Акцент этот важен, потому что именно поколение «детей войны» стало последним свидетелем тех печальных событий и донесло память очевидцев до более молодых поколений ленинградцев, позволив современным исследователям соприкоснуться с подлинной историей. Ключевой является выставка цикла, посвященная блокадным будням, нашедшим отражение в дневниках Александры Владимировны Семенович-Тян-Шанской, дочери знаменитого ученого. Пример их семьи – это пример осознанного выбора остаться в оккупации ради идеи: сохранив квартиру ученого вместе с его архивом и коллекциями.

Выставка, посвященная Тамаре Владимировне Сталевой – популяризатору и хронисту незаслуженно забытых деятелей культуры и искусства блокадного Ленинграда, созвучна концепции музея, а культура и искусство, рожденные в те нелегкие времена, – воплощение подвига таланта, послужившие примером для подражания и нравственного воспитания новых поколений⁷.

Открытие новых разноплановых музейных выставок с использованием инновационных экспозиционных приемов, создание диорам с применением современных мультимедиа-средств, включение в музейную экспозицию подлинных свидетельств военного времени, наполнение экспозиций художественным, научным и биографическим смыслом, личными переживаниями участников и очевидцев делают память о Великой Отечественной войне максимально доступной и достоверной.

Примечания

¹ Алексиевич С. А. У войны – не женское лицо... Минск: Мастацкая літаратура, 1985. С. 62.

² «Невский Баталист». Официальный сайт. URL: <https://vk.com/batalist.neva/> (дата обращения: 29.04.2020).

³ Новиченко С. Л. Танки «Прорыва». Кировск: ПремиумПресс, 2019. 20 с.

⁴ Музей-диорама «Прорыв блокады Ленинграда» // «Оборона и блокада Ленинграда». Информационный ресурс. URL: <http://www.blokadamuseum.ru/resursy/mesta-pamyati/museums/muzei/musej-diorama-proriv-blokadi-leningrada/> (дата обращения: 26.05.2020).

⁵ Выставка «Яков Рубанчик: они не пройдут!» Музей истории Санкт-Петербурга. Официальный сайт. URL: https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/93/50945/ (дата обращения: 29.04.2020).

⁶ Выставка «Блокадная графика: подвиг, повседневная жизнь, память» // Музей политической истории России. Официальный сайт. Анонс. URL: http://www.polithistory.ru/visit_us/view.php?id=20521/ (дата обращения: 27.05.2020).

⁷ Прутт О. Г. К 75-летию победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов: Блокадных детей просветленные лица / [инт. А. Бузулукский, главн. ред. О. Д. Владимирская. – Санкт-Петербург: АНОО «Центр дополнительного профессионального образования АНЭКС», журнал «Педагогика онлайн», №1, 2020. С. 17–22. URL: <http://педагогика.онлайн/images/issues/2020-01.pdf> (дата обращения: 29.04.2020).

М. В. Скуднева

Выставки художников-фронтовиков Ленинградского фронта как идеологическое оружие в борьбе с фашизмом

В представленной работе освящается роль выставок художников-фронтовиков, проходивших в годы Великой Отечественной войны с 1942–1945 гг. В статье раскрыты важные аспекты, связанные с влиянием выставок на патриотический настрой советского народа в борьбе с фашизмом. Организация данных выставок заложила основу для формирования постоянных музейных экспозиций. Данная тема исследования актуальна в связи с малой разработанностью военно-выставочной тематики, а также в связи с юбилейной датой победы в Великой Отечественной войне. Исследования в данной области требуют большей проработки из-за отсутствия открытого доступа информации об этих выставках.

Ключевые слова: художники-фронтовики, выставка, живопись, графика, плакат, блокада, Ленинград

Maryana V. Skudneva

Exhibitions of front-line artists of the Leningrad front as an ideological weapon in the fight against fascism

The presented work highlights the role of exhibitions of front-line artists that took place during the Great Patriotic War from 1942 to 1945. The article reveals important aspects related to the influence of exhibitions on the patriotic spirit of the soviet people in the fight against fascism. The organization of these exhibitions laid the foundation for the formation of regular Museum exhibitions. This research topic is relevant due to the low development of military exhibition themes, as well as the anniversary date of victory in the Great Patriotic War. Research in this area requires more development due to the lack of open access to information about these exhibitions.

Keywords: front-line artists, exhibition, painting, graphics, poster, blockade, Leningrad

Роль художника в годы Великой Отечественной войны была не менее важна, чем роль бойца-красноармейца, так как перед художником стояла важная задача – не только сохранить для будущих поколений образ патриотического подвига ленинградцев, но и запечатлеть раны, потери и ущерб, нанесенные городу в годы войны.

Созданные в дни блокады Ленинграда художественные работы легли в основу будущих произведений и являлись средством борьбы с врагом в военные годы. Портрет героя, батальная композиция, газетный рисунок, политическая сатира, живописный лозунг или плакат с призывом имели сильное, глубокое воздействие на чувства зрителя. Среди творцов-фронтовиков были и сложившиеся художники-профессионалы, и творческая молодежь, ушедшая в армию с первых курсов Академии художеств, и художники-самоучки.

8 января 1942 г. вышло Постановление Ленинградского Союза советских художников о ходатайстве перед специализированными организациями о предоставлении группе художников разрешения делать зарисовки Ленинграда в дни Великой Отечественной войны. Эти работы должны были стать документальной ценностью правдивого изображения блокадной истории. Мастера живописи и графики запечатлели не только отдельные моменты жизни города, но и детально зафиксировали раны, нанесенные ему войной¹.

Во время блокады в Ленинграде, а именно в 1942–1943 гг. развивалась художественно-документальная устремленность к военным событиям: открывались художественные выставки, в которых принимали участие авторы, фиксировавшие картины разрушений города и выезжавшие на линию фронта, в партизанские отряды для создания зарисовок в жанре репортажа. Откомандированные на партизанские базы художники писали военные портреты, работы, связанные с партизанской тематикой, бытовым жанром, городским пейзажем. Это было выражение гражданской позиции художников, не воевавших на фронте, но готовых служить Родине, бойцам и народу своим творчеством и высоким духовным потенциалом, документируя в своих произведениях события войны. В марте 1942 г. в Ленинграде первая весенняя выставка ленинградских художников дополнялась новыми работами. Затем, 12 июня 1942 г. при поддержке Городского комитета партии и Политуправления Ленинградского фронта открылась экспозиция, включавшая в себя более двухсот работ. Для дальнейшего экспонирования и показа выставки ленинградских художников в Москве

предъявлялись более жесткие идеологические требования, включавшие исключительный показ героизма, сопротивления и веру в победу, и носившие пропагандистский характер. Выставка «Работы ленинградских художников в дни Великой Отечественной войны» проходила в Москве в октябре 1942 г. Экспонаты выставки были приобретены Советом Министров СССР. При этом скрывалась трагическая сторона ленинградской блокадной повседневности². В те годы уже была явная переориентация советского искусства написание станковых произведений, требовавшая следовать более строгим правилам. Художникам необходимо было придерживаться определенного списка тем и сюжетов, утвержденных руководством Ленинградского отделения Союза советских художников и представителями Политуправления фронта³.

После прорыва блокады, 16 мая 1943 г. по инициативе Политуправления Ленфронта произошло открытие выставки художников-фронтовиков, которая стала своеобразным отчетом о работе фронтовых художников. Выставка, на которой было представлено около пятисот работ, проводилась в Ленинградском доме Красной армии им. С. М. Кирова. Инициатором выставки стали художник А. Н. Яр-Кравченко и начальник Политуправления Ленфронта генерал-майор Г. И. Кулик. Перед открытием выставки была проведена конференция художников-фронтовиков. Заслуженный деятель искусств БССР, кинокритик Б. Л. Бродянский отмечал: «Атмосфера фронта дала художникам очень многое. У художников вырос запас богатых наблюдений, накопились факты, они запомнили множество волнующих встреч, голос художника окреп, сами мастера выросли в грозе событий. Суровая атмосфера фронта наложила неизгладимый отпечаток на все созданное ими. Этот отпечаток, лежащий на работах художников-фронтовиков, можно определить простыми словами – большая, человеческая правда»⁴. К выставке был выпущен каталог со вступительной статьей Б. Л. Бродянского и фоторепродукциями работ художников, выполненных фотографом С. Г. Красиловым.

В выставке принимали участие 37 художников, графиков и скульпторов, как уже сформировавшиеся профессионалы, так и творческая молодежь – студенты первых курсов Академии художеств. Представленные на этой выставке работы своеобразны: одни отличаются высоким мастерством зрелого автора, а другие написаны рукой молодого творца, делающего свои первые, но ответственные шаги. Разные по своему жанру и материалу, они отражали мысли, вкусы, уровень мастерства, идеологию и отношение художника к жестоким реалиям того времени. Художники успевали запечатлеть то, что представлялось их взгляду сиюминутно; рисунки обладали характером незаконченности, торопливости; военная графика была представлена большим количеством зарисовок. Эти зарисовки в альбомах фронтовых художников превращались в серии и напоминали графический дневник событий на фронте, важных жизненных наблюдений. Постепенно начала проявляться тенденция к написанию полноценных продуманных композиций, а не этюдного исполнения. Широко присутствовал батальный жанр, а также военные, городские и производственные темы⁵.

Портретный жанр стал наиболее популярным и востребованным в годы войны. Лаконичные портретные зарисовки небольшого размера печатались в местных фронтовых газетах методом цинкографии. Художники в своих работах сохраняли облик героя, точно передавая сходство и раскрывая характер. Так, художник А. Н. Яр-Кравченко посвятил свое военное творчество написанию героев-летчиков авиационных соединений, с которыми столкнулся на Ленинградском фронте. Не только портреты, но и композиции, передававшие живые подвиги героев воздушных боев, и зарисовки быта на аэродромах имели место в его творчестве. На выставке были представлены психологические портреты Героев Советского Союза: Свитенко, Литаврина, Шишканя, Маркуцы, Харитонова; композиция, посвященная комсомольскому экипажу и отражающая героический подвиг самопожертвования. В дни войны вышел один из его больших альбомов, содержащий более ста пятидесяти рисунков, посвященных ленинградским летчикам. Также Н. И. Пильщиков связывает свое творчество с тематикой авиации, изображая работу и людей авиации, в результате чего работы приобретают значение ценных свидетельств о подвигах летчиков Ленинграда. На фронтовых портретах А. И. Харшака изображены танкисты и снайперы; на картонах – композиции с интерьерами цехов Кировского завода, где разворачивается момент возникновения батальонов Народного ополчения; также художник писал пейзажи Ленинграда. Примечательна его работа, изображающая психологический портрет четырехлетнего мальчика Гени Микулинаса, раненного осколком. Творчество Харшака – это творчество художника-агитатора, художника-политика, призывающее народ дать отпор врагу. Художник Ленфронта Н. Н. Володимиров писал полотна на масштабные темы, посвященные переправе через Неву войск Ленинградского фронта и теме двадцати восьми героев-панфиловцев. Н. Е. Тимков писал Ленинград зимы 1941–1942 гг. как сумрачный, но прекрасный город с темой психологического пейзажа. Художник В. В. Морозов показал Ленинград довоенных лет, в мирную жизнь которого ворвалась война. Тему блокадного Ленинграда он развернул в своих

иллюстрациях к книге Н. Тихонова «Ленинградский год», где книжная графика раскрывает особенности стиля писателя, сочетая литературный и графический образы. Изображая разные уголки Ленинграда, будь то Лебяжья канавка или площадь Зимнего дворца, Александровская колонна в строительных лесах, художник достоверно передавал события, связанные с сохранением в годы войны памятников архитектуры, скульптуры как части архитектурных ансамблей. Изображение в графике памятника Петру I реалистично отражает его состояние в годы войны. В результате проведенного мероприятия по укрытию памятника, «Медный всадник» оказался обложенным мешками с песком и укрыт деревянным футляром. Портреты сильных людей А. А. Горбова, погибшего во время войны, отличаются особой тонкостью и исключительным вкусом. Индивидуальность художника В. А. Кочегура проявляется в ощущении подъема, динамичности произведения, отражающего как этюды сюжетов после боя, так и портреты. Работы художника А. В. Белова, представленные в портретном жанре, показывают высокое художественное мастерство, где гармонично сочетаются фигура персонажа и пейзаж. На другой его работе изображен аэростат напротив Исаакиевского собора, предположительно, для укрытия шпиль специальными чехлами. Художником Н. Т. Куликовым создана трилогия офортов, посвященных Первой Конной армии. Л. И. Коростышевский направил свое блокадное творчество в русло армейской печати, представленное, в основном, портретами героев, штрихами боевых эпизодов, политическими карикатурами, размещенными в газете «Знамя победы». Стоит также отметить роль художника А. Н. Яр-Кравченко в авиационной газете «Атака», в которой он размещал рисунки, показанные на первой выставке в 1943 г. Редакция газеты в дни войны издавала рисунки отдельными выпусками «фронтowych альбомов художников», которые первые вышли в свет и были оценены читателями. Скульптура на первой выставке была представлена такими авторами, как Б. Р. Шалютин, П. Д. Ярымбаш, М. Р. Габбе и отражала тематику обороны и жизни Ленинграда.

Успех ленинградской выставки преопределил ее транспортировку в Москву, где 23 ноября этого же года она была организована в Центральном Доме Красной Армии. Данная выставка представлялась наиболее важной для поднятия боевого духа солдат и тружеников тыла, а также предполагала объединение художников с целью борьбы против врага при помощи искусства, которое «тоже воюет»⁶.

Во вступительной статье к каталогу первой выставки Б. Л. Бродянский обозначил дальнейший итог проведения выставок – создание музея Ленинградской обороны и галереи героев Ленинградского фронта⁷.

Вторая выставка работ художников Ленинградского фронта прошла в залах Государственного Русского музея. В ней участвовало более 70 художников, представивших свыше 700 работ. Выставке, организованной в мае 1944 г., предшествовала вторая январская конференция фронтowych художников⁸.

Третья выставка художников Ленинградского фронта прошла в Академии художеств в мае 1945 г. и стала своеобразным отчетом выпускников академии об их творческой работе за годы Великой Отечественной войны. В выставке приняли участие 54 художника и были представлены 610 работ⁹.

На выставках был широко представлен жанр типографской карикатуры и плаката. Например, на первой выставке 1943 г. была показана новогодняя газетная композиция с календарем художника-карикатуриста Л. И. Коростышевского и названа «1942 год», впоследствии ставшая известным в Ленинграде плакатом. Плакаты М. А. Гордона были широко известны ленинградцам, а именно изображавший памятник В. И. Ленину, стоящий перед Смольным, и А. А. Жданову. На выставке также были представлены: эскизы плакатов авторства С. Ф. Панкратова, отражающие агитационный замысел; плакат автора А. И. Харшака «Вперед за Родину!» и его эскиз. Карикатура отображает политическую тематику и представлена в авторстве Л. И. Коростышевского: здесь изображены политические лидеры фашистской Германии, события и сцены из жизни врага, высмеянные автором¹⁰.

В это же время проводилась организация масштабной выставки, которая была учреждена постановлением №1823 «Об организации выставки “Героическая защита Ленинграда”» от 4 декабря 1943 г. Позже выставка была переименована в «Героическую оборону Ленинграда» и была подготовлена в Соляном городке¹¹. Из художественных произведений экспонировалось панно художника В. А. Серова «Строительство оборонительных сооружений», портреты первых Героев Советского Союза, удостоенных этого звания впервые в годы Великой Отечественной войны – летчиков М. П. Жукова, С. И. Здоровцева и Т. П. Харитоновна. В залах также представлены панорамы «Разгром гарнизона СС вблизи Пушкинского заповедника», «Рельсовая война» художников А. А. Блинкова и И. Ю. Берзина. В пятом разделе выставки экспонировалась картина В. И. Барановского, посвященная

подвигу танкиста З. Г. Колобанова, портреты летчиков С. П. Косинова, И. Т. Черных и Н. П. Губина. В благодарность за проведение выставки были выданы 116 наград за активную самоотверженную работу по ее организации¹².

Около полутора тысяч живописных и графических работ Музея героической обороны Ленинграда, расформированного в 1953 г. в результате «ленинградского дела», были переданы из «репрессированного» собрания в Государственный музей истории Ленинграда, расположенного в Особняке Румянцева. В наши дни данные экспонаты являются основой коллекции живописи и графики военных лет Музея истории Санкт-Петербурга¹³.

Особое место занимают работы ленинградских архитекторов, участвовавших в годы войны над восстановлением разрушенных памятников. Одними из главных задач архитекторов являлись выполнение обмеров зданий и проведение маскировочных работ. Но также они фиксировали жизнь Ленинграда 1941–1945-х гг. через рисунки и акварели. Архитекторы М. А. Шепилевский, Б. Н. Журавлев, А. Л. Ротач, А. К. Барутчев, В. А. Каменский с документальной достоверностью зафиксировали облик блокадного города, запечатлев разрушенные здания, замаскированные памятники, пожары, аэролаты, баррикады на улицах и городских площадях. В поле зрения архитекторов попадали и бытовые зарисовки, а также портреты коллег, друзей и близких. По инициативе архитекторов в блокадном Ленинграде с ноября 1942 г. проводились выставки, на которых были представлены проекты будущих архитектурных ансамблей города¹⁴.

В заключение следует обобщить роль выставок, проводившихся в блокадном Ленинграде художниками, художниками-фронтовиками и архитекторами. Художественные произведения, представленные на этих выставках в тяжелые годы Великой Отечественной войны, стали мощным духовным оружием в защите Ленинграда. Творчество художников, графиков и скульпторов отразило самоотверженные подвиги советских людей. На линии фронта, в осажденном городе, художественные и графические произведения поддерживали боевой дух ленинградцев и бойцов Красной армии. Следует отметить идеологическую, политическую и агитационную роль произведений художников и выставок.

Выставки получили восторженные отклики в прессе и пользовались огромной популярностью у зрителей. Сотрудничество художников с писателями и редакторами газетных издательств помогло с большим реализмом отобразить всю повседневную действительность военного времени. Творческие работы, как правило, являлись точным документированием исторических событий военного времени. Работы художников-фронтовиков, представленные на выставках, в будущем послужили основой коллекции графики фонда изобразительного искусства Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда и Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

Примечания

¹ Ленинград, 4 января 1944: Художники поднимали боевой дух солдат // ТАСС. 4.01.2014. URL: <https://tass.ru/spb-news/866654> (дата обращения: 31.05.2020).

² Кантор Ю. З. Отражение событий Великой Отечественной войны в музеях РСФСР в 1941–1945 гг. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2015. №3 (142). С. 13.

³ Бахтияров Р. А. Живопись блокадного Ленинграда: Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. С. 11.

⁴ Бродянский Б. Л. Вступительная статья // Каталог первой выставки художников-фронтовиков. Л., 1943. С. 5–6.

⁵ Бахтияров Р. А. Живопись блокадного Ленинграда: Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. С. 12.

⁶ Яр-Кравченко А. Н. Предисловие к фронтовому альбому // Летчики-истребители в боях за Ленинград. Л., 1941. 40 с.

⁷ Бродянский Б. Л. Вступительная статья // Каталог первой выставки художников-фронтовиков. Л., 1943. С. 3.

⁸ Харлашова Е. А. Коллекция фронтового рисунка в собрании Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда // Фронтовой рисунок, 1941–1945: каталог коллекции. СПб.: Европейский дом, 2016. С. 7.

⁹ Там же.

¹⁰ Бродянский Б. Л. Вступительная статья // Каталог первой выставки художников-фронтовиков. Л., 1943. С. 19.

¹¹ Добротворский Н. П., Шишкин А. А. Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда // История Петербурга. 2004. №1 (17). С. 73.

¹² Там же. С. 76.

¹³ Блокадный дневник. Живопись и графика блокадного времени из фондов ГМИ СПб. URL: http://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/93/1308/?sphrase_id=50771 (дата обращения: 08.06.2020).

¹⁴ Ленинградские архитекторы в годы Великой Отечественной войны. URL: http://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/93/1293/?sphrase_id=50780 (дата обращения: 08.06.2020).

Р. К. Беглова

Музейные практики формирования исторического сознания подростков на примере мемориального Музея истории Северных конвоев

В статье рассматривается проблема формирования исторического сознания подростков посредством музейно-педагогических практик на примере создания «Школы юного экскурсовода» в мемориальном Музее истории Северных конвоев.

Ключевые слова: историческое сознание, музейная педагогика, работа с подростками, Полярные конвои, школа экскурсоводов

Renata K. Beglova

Museum practices of formation of historical consciousness in teenagers on the example of the memorial Museum of the history of the Northern convoys

The article deals with the problem of forming the historical consciousness of teenagers by means of Museum and pedagogical practices on the example of the creation of the «School of young guides» in the memorial Museum of the history of Northern convoys.

Keywords: historical consciousness, patriotic consciousness, museum education, work with adolescents, the Arctic convoys, the school guides

Проблема формирования исторического сознания подростков наиболее остро стоит перед образовательными учреждениями, такими как школы, колледжи, высшие учебные заведения и учреждениями культуры: музеи, библиотеки, досуговые центры. Сегодня музей помогает адаптироваться человеку в предметно-культурной среде, тем самым решая задачи информационного общества. Оставаясь местом хранения реликвий, музей становится местом общения, культурно-образовательной средой, центром досуга. Общеизвестно, что современные подростки недостаточно интересуются историей своего города, страны, это затрудняет формирование у них исторического сознания. Данная проблема становится общенациональной. Ее решение выходит на государственный уровень, а это лишь подчеркивает значимость и необходимость ее изучения. Усилия учителей, музейных сотрудников, родителей связаны с попыткой преодолеть «историческую глухоту» за счет походов в музеи. Однако не всегда и музеи готовы к работе с подростками. Одна из сложностей – это отсутствие учета психологических особенностей данной аудитории.

Решить эту проблему возможно на основе современных музейно-педагогических практик. Одной из распространенных форм работы с аудиторией является экскурсия¹. Именно она создает наиболее успешные условия для передачи информации, аккумулированной в музейных экспонатах. Экскурсия в музее имеет свою специфику, которая связана с местом проведения, объектами показа, тематикой, интересами и потребностями, психологическими характеристиками экскурсантов. Важно, что после коллективного осмотра, в группе людей, которые связаны «общим интересом», может появиться особая атмосфера, вызванная общими эмоциональными переживаниями. Экскурсия обязательно проходит под руководством экскурсовода по определенной теме и маршруту, следовательно, является заранее продуманной и организованной. В его работе главной задачей является формирование представлений, ассоциативного ряда и исторической памяти в целом. Особая атмосфера создается во время совместного прослушивания, обсуждения услышанного, что способствует формированию личной оценки по заданной теме. Можно получить ответную реакцию от слушателей при грамотной культурной речи, с помощью жестов и мимики, иллюстративного и информационного материала. Для работы с подростками в экскурсию стоит внедрять активные методы взаимодействия, что приводит к проявлению интереса к экскурсии. Таким образом, формируется интерес к посещению и работе музея, возникает желание приходить вновь. Часто на экскурсиях в музее подростки становятся более внимательными и сосредоточенными, чем в образовательном процессе учебного заведения.

Музей может стать некой основой для разнообразных видов деятельности, которые могут заинтересовать подростков. Это и познавательная, творческая, поисковая, организаторская деятельность, которые проявляется в музейной деятельности. Стоит отдельное внимание уделить тому, как экспозиция влияет на эмоциональное состояние и сознание подростка. Поэтому для более продуктивной работы, по окончании экскурсии, важно обсудить полученные знания и впечатления. Могут быть и другие способы проверки эффективности музейно-педагогического процесса в музейной деятельности. Такой подход способствует закреплению полученной информации и впечатлений, которые перерастают в личное

мнение, чувство, убеждение. Наибольший эффект может дать систематическое посещение различных музейных форм, особенно интерактивных программ, разработанных специально для подростков. Важно уделять этому аспекту должное внимание и заниматься этим и во время учебного процесса².

Для подростков посещение музеев очевидно является полезным, так как они становятся более вдумчивыми, рассудительными, особенно если они самостоятельно занимаются творческой, поисковой деятельностью. Важно, если труд подростков становится виден и подвергается оценке со стороны общества. Благодаря этим критериям можно выявить те процессы, которые пробуждают воображение, творчество, поиск новых знаний и формируют чувство патриотизма к своей стране и уважения к своей культуре. Встречи с интересными людьми и лекции в музеях, открытие новых выставок и интерактивных программ помогают сохранять и развивать у данной аудитории интерес к истории своего города. Совместная творческая, поисковая деятельность объединяет коллектив подростков, где каждый получает задание и совместно с учителем разрабатывает программу, формулирует цели, задачи работы и ее реализацию³.

Посещение и создание подростками музея является важным критерием патриотического воспитания. Это способствует формированию любви и гордости за свою страну и предков, укреплению в сознании подростков исторической памяти. Без этого не может существовать народа и страны в целом. Занимаясь изучением этой проблемы, можно выделить принципы, необходимые для построения музейной экспозиции, экскурсии и работы с подростковыми группами. Такими принципами становятся: преемственность, историзм и объективность. Это помогает в учебно-воспитательной работе с данной возрастной аудиторией⁴.

Образовательный процесс в музее, в отличие от школы, происходит в особенной художественной и информативной составляющей предметно-пространственной среды. Здесь подросток ощущает себя частью прошлого. В наши дни музей стал неотъемлемой частью духовной жизни населения, явился центром отбора, атрибуции, сохранения и экспонирования исторического и культурного наследия. Современный музей занимает важное место в изучении появления, развития и становления культуры, в распространении информации о прошлом, в концентрировании содержательной и форменной составляющей образовательной деятельности. Музей сегодня интерпретирует свои функции как сложный механизм, являющийся частью социокультурной коммуникации общества, способствует воспроизводству, взаимодействию и взаимообогащению разных культурных общностей⁵.

В наши дни существует множество музеев различного профиля. Но отдельное внимание хочется уделить музеям при образовательных учреждениях. Обучаясь в таковых, подростки каждый день тесно связаны с «историей», но далеко не все могут даже побывать в них.

Объектом данного исследования стал Мемориальный зал памяти моряков Полярных конвоев, существующий при Колледже ГУМРФ им. адмирала С. О. Макарова. Здесь обучаются подростки с 14 до 18 лет. Посещение музея не является для них обязательным, и практически все время он пустует. В штате не числится профессиональных сотрудников, а самим обучающимся тяжело сделать музей интересным для себя и сокурсников.

В каждом военно-историческом музее существуют свои практики по формированию исторических знаний среди аудитории. В свою очередь это обеспечивает им хорошую посещаемость. Поэтому целью нашего исследования была разработка интересных музейных практик по привлечению подростков к созданию уникального мемориального Музея истории Северных конвоев.

Одной из интересных для подростков музейной практикой, по мнению автора данного исследования, может служить создание «Школы юного экскурсовода», так как многие еще и живут в общежитии при колледже и свободное время могут проводить в музее. Данный способ музейно-педагогической практики не так давно начал свою активную работу. Так, на Московской городской станции юных туристов существует «Школа гидов», обучение в которой проходит в течение 2 лет. Она предназначена для подростков с 8-го по 11-й класс. Занятия строятся по программе «Воспитание личности музейными средствами» автора В. В. Кутя. В селе Коптелово Свердловской области работала летняя школа юных краеведов. Обучение проходило в течение 8 дней для подростков с 12 до 16 лет. Помимо лекционной части, в которую входила история родного села и его архитектуры, подростков возили на конеферму, разнообразные мастер-классы. При Государственном мемориальном историко-художественном и природном музее-заповеднике В. Д. Поленова существовала «Школа юного экскурсовода» в Страховской средней школе, рассчитанная на подростковую аудиторию. Анализируя опыт данных «школ», можно сделать вывод о том, что это новое перспективное, познавательное и коллективное времяпрепровождение. Здесь занятия происходят с регулярной активностью, образуя при этом постоянную аудиторию, заинтересованную не только в своем развитии, но и в музее⁶.

В ходе нашего исследования было выявлено, что наиболее интересной формой работы с подростковой аудиторией в Мемориальном зале памяти моряков Полярных конвоев будет создание «Школы юного экскурсовода». Актуальность музейно-педагогической программы связана с необходимостью знакомства подростков с героическими страницами истории страны, событиями Второй мировой

войны и непростой судьбой участников Северных конвоев. Это формирует историческое сознание и воспитывает патриотизм.

Социальная значимость: формирование у подростков исторической осведомленности, собственной позиции. Умение проанализировать ситуацию, оценить и обсудить со сверстниками. В ходе обучения подростки смогут развить навыки совместной работы. Познакомиться с работой музея и спецификой деятельности экскурсовода. Это повлияет на формирование уважительного отношения к музею и к деятельности его сотрудников. Программа поможет участникам научиться отбирать, анализировать полученную информацию и уметь правильно донести ее до аудитории.

Этапы реализации программы: лекционные и практические занятия. В рамках программы подросткам будут прочитаны лекции по истории Второй мировой войны, истории Полярных конвоев, по основам музееведения, экскурсоведения, культуры речи, проведены экскурсии по военно-историческим музеям Санкт-Петербурга, организованы практические работы, просмотры и обсуждения документальных фильмов, кинохроник, видеочастей с фрагментами экскурсий по экспозициям музеев, встречи с участниками Полярных конвоев, ветеранами военно-морских сил. Главным элементом практической части программы станет создание авторского текста экскурсии, который покажет подросткам, как можно привлечь своих сверстников к изучению истории.

Обучение данной программе будет рассчитано на 1 учебный год, объем 128 академических часов. Периодичность занятий – 2 раза в неделю по 2 академических часа. Категория обучающихся – курсанты Колледжа ГУМРФ им. адмирала С. О. Макарова. В будущем планируется приглашать в «Школу юного экскурсовода» и учащихся ближайших школ с 14 до 18 лет. Программа разбита на разделы. В рамках каждого раздела будут чередоваться практические и лекционные занятия. В завершение программы юный экскурсовод проведет авторскую экскурсию для сокурсников, затем для учащихся 9-х–11-х классов ближайших школ и сможет разработать свою музейно-педагогическую форму, приуроченную ко Дню Победы. Это может быть как мастер-класс, так и создание плаката или стенгазеты для школы. Наблюдать и проводить обучение в «Школе юного экскурсовода» будут музейные педагоги. Экскурсионную часть проведет профессиональный экскурсовод. По окончании выпускники «школы» получат сертификат об окончании курса и смогут проводить свои авторские экскурсии в Мемориальном зале памяти моряков Полярных конвоев, а потом и в мемориальном Музее истории Северных конвоев наряду с профессиональными музейными сотрудниками.

Разделы программы тесно связаны друг с другом, так как в начале обучения подростки получают теоретические знания для написания собственного текста экскурсии. Данная музейная практика находится в стадии апробации автором исследования. Результат работы будет выложен на официальном сайте Колледжа ГУМРФ им. адмирала С. О. Макарова, где каждый желающий сможет посетить Мемориальный зал памяти моряков Полярных конвоев и услышать экскурсию, проведенную первыми выпускниками «Школы юного экскурсовода». Свою работу подростки посвятят 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. Программа поможет осуществить такие задачи, как формирование у подростков уважительного и бережного отношения к истории страны. Познакомит их с внутренней работой музея и спецификой деятельности экскурсовода. Поможет научиться отбирать, анализировать полученную информацию и уметь правильно донести ее до аудитории. В ходе обучения слушатели смогут развить навык совместной работы.

Методы обучения, реализуемые в программе:

Словесный – передача необходимой информации для дальнейшего обучения.

Наглядный – посещение экспозиций, выставок в военно-исторических музеях, просмотр альбомов с фотографиями, документальных фильмов, военных кинохроник.

Поисковый – сбор информации по данной теме.

Исследовательский – изучение документальных и вещественных предметов из фондов Мемориального зала памяти моряков Полярных конвоев для развития мыслительной и интеллектуально-познавательной деятельности. Текст экскурсии будет написан при помощи Технологической карты по ГОСТ Р 50681-2010.

В рамках занятий в «Школе юного экскурсовода» полезным будет посещение других военно-исторических музеев для знакомства с их музейно-педагогическими программами и расширения кругозора подростков. В музее можно проводить вечера памяти и встречи с родственниками участников Северных конвоев, чтобы из первых уст услышать об их непростой судьбе. Интересным станет просмотр и обсуждение художественной и исторической литературы, кинохроник, документальных фильмов о данном периоде истории.

Таким образом, через создание «Школы юного экскурсовода» подростки будут принимать активное участие в жизни и работе музея. Каждый участник создаст свою авторскую экскурсию, которую потом сможет проводить всем пришедшим в музей. Сейчас музеями практикуется создание такого рода «школ», с целью привлечения подростковой аудитории в музеи. В будущем планируется открытие большого Музея истории Северных конвоев, где наряду с профессиональными экскурсоводами смогут трудиться

и подростки, обучающиеся по разным образовательным программам в Государственном университете морского и речного флота имени адмирала С. О. Макарова.

Сейчас идет активная работа по созданию мемориального Музея истории Северных конвоев. Его планируют разместить в одном из корпусов Колледжа ГУМРФ им. адмирала С. О. Макарова. Структура музея будет состоять из нескольких направлений. Направление первое: «Хроника Полярных конвоев». Экспозицию предлагается разместить в холле. Задача экспозиции – дать общее количественное и пространственное представление о Полярных конвоях в хронологическом порядке. Экспозиция холла должна продемонстрировать: маршруты следования конвоев; перечень всех конвоев в хронологическом порядке с поименным указанием всех входящих в него судов и корабле непосредственного охранения; внешний вид отдельных (знаковых) судов и кораблей; флаги как государственные, так и военно-морские всех стран-участниц Полярных конвоев; группировку сил Германии в Северной Норвегии на моменты прохождения отдельных (знаковых) конвоев; военно-политическую обстановку в мире на моменты прохождения отдельных (знаковых) конвоев; фотографии и краткие биографии глав СССР, США, Великобритании и Германии, Главнокомандующие ВМС и командующих объединениями этих государств, действовавших в арктических водах. Имеется в виду советский Северный флот и Флот Метрополии Великобритании, германская морская группа Север.

Направление второе: «Ленд-лиз и маршруты поставок». Задача экспозиции – дать представление о ленд-лизе и маршрутах поставок импортных грузов в Советский Союз. Экспозиция зала должна продемонстрировать, что такое ленд-лиз; основные маршруты поставок грузов по ленд-лизу; образцы оружия и военной техники, поставляемой по ленд-лизу; примеры применения ленд-лизинговой техники в ходе Великой Отечественной войны, например, при обороне Ленинграда; общую оценку поставок по ленд-лизу для страны в целом и для советского ВМФ.

Направление третье: «Борьба за Полярные конвои». Эта экспозиция будет занимать центральное положение в музее. Ее задачей является показать накал борьбы за Полярные конвои. Экспозиция зала должна продемонстрировать: развитие событий, связанных с конвоем PQ-17, морские бои вокруг PQ-13, QR-11, JW 51B, JW 55B и особо уничтожение Scharnhorst, вывод из строя британскими сверхмалыми подлодками германского линкора Tirpitz; типовое построение конвоев и их непосредственного охранения, тактического и оперативного прикрытия на примере PQ-7, PQ-12, PQ-17 и JW 57; способ применения германской авиацией тактики «золотые клещи», способ применения германскими подлодками приема «завеса», борьбу с германскими минами, место и роль советского Северного флота в борьбе за Полярные конвои.

Направление четвертое: «Порты приемки судов Полярных конвоев». Экспозиция будет демонстрировать героическую работу портов по перевалке грузов Полярных конвоев. Экспозиция зала должна продемонстрировать: портовое хозяйство нескольких портов (диорамы или планы этих портов), систему ПВО Мурманска; разрушения Мурманска в результате воздушных ударов, систему материально-технического и медицинского обеспечения; организацию досуга иностранных моряков.

Направление пятое: «Братство Полярных конвоев». Здесь будут показана деятельность общественных организаций, объединяющих ветеранов Полярных конвоев и их наследников. Центральным местом экспозиции могут стать стенды, посвященные встречам ветеранов и их наследников на многочисленных конференциях и встречах⁷.

Таким образом, была достигнута основная цель нашего исследования, заключенная в изучении и анализе эффективных музейных практик, способствующих формированию исторического сознания подростков. Проблема сохранения исторического сознания актуальна и выходит на государственный уровень. В мае 2020 г. президент РФ В. В. Путин предложил внести поправки в закон об образовании, определив, что воспитание должно быть направлено и на формирование у подростков «чувства патриотизма и гражданственности, уважения к памяти защитников Отечества и подвигам героев ...».

Примечания

¹ Кетова Л. М. Музейная педагогика как инновационная педагогическая технология // Человек в мире культуры. Екатеринбург. №4, 2012. С. 78.

² Шляхтина Л. М. Современный музей: Идеи и реалии // Теоретические основы музеологии. 2011. № 2. С. 16.

³ Шумилина-Павлова М. О. Источники формирования исторического сознания российской молодежи // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2014. С. 229.

⁴ Мусаева А. М. Воспитание патриотизма учащихся средствами музейной деятельности // Сибирский педагогический журнал. 2008. № 13. С. 217.

⁵ Коган-Лернер Л. Подростки в музее: что важно не забывать? // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. / Отв. ред. А. Щербакова. Сост. Н. Копелянская. Москва, 2012. С. 106–119.

⁶ Гафар Т. В. Образование в современном музее: типы программ и направления развития // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / Отв. ред. А. Щербакова. Сост. Н. Копелянская. Москва. 2012. С.29–38.

⁷ Рукописные материалы мемориального Музея истории Северных конвоев, предоставлены дирекцией музея.

В. М. Ефремова

Школьные музеи Петербурга как один из институтов передачи памяти о блокаде Ленинграда

В статье поднимаются вопросы, связанные с организацией школьных музеев, посвященных блокаде Ленинграда. События блокадных дней достаточно трагическая и трудная тема для восприятия, тем более для подрастающего поколения. Школьный музей – это пространство для проведения как просветительской и воспитательной деятельности, так и для интеграции школьников в музейный и творческий процесс. Благодаря грамотной подаче материала появляется уникальный институт для формирования разнообразной личности и социально активного гражданина.

Ключевые слова: школьный музей, блокада Ленинграда, экспозиция, школьники, воспитание, просвещение

Valeria M. Efremova

St. Petersburg school museums as an institute transferring memory of the blockade of Leningrad

The article raises issues related to the organization of school museums dedicated to the blockade of Leningrad. The events of the siege days are quite a tragic and difficult topic for perception, especially for the younger generation. The school museum is a space for educational activities and for the integration of students in the museum and creative process. Due to the competent presentation of the material, this unique institute helps to form a diversified personality and bring up socially active citizen.

Keywords: school museum, blockade of Leningrad, exposition, schoolchildren, education, enlightenment

Значение школьного музея в образовательном процессе велико. Для многих учебных заведений наличие экспозиции, посвященной историческим и культурным событиям, представляется важной площадкой для реализации новых образовательных программ и проектов. Поэтому тематика школьных музеев разнообразна: от историко-бытовых до мемориальных, от экологических до военных. Ввиду того, что в годы Великой Отечественной войны Ленинград пережил тяжелые блокадные дни, в городе создано огромное количество памятных объектов и мест, имена героев увековечены в названиях улиц, во многих школах организованы музеи, посвященные блокаде.

К 75-летию полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады город начал реализовывать проект «Блокадный архипелаг памяти», идея которого заключается в создании сети музеев и памятных мест, включенных в единое пространство. Учитывая это, тема исследования представляется актуальной, потому как некоторые школьные музеи являются не только институтом по воспитанию и социализации учащихся, но также и агентом по хранению и передаче хроники блокадной жизни. Также стоит учитывать то, что и само здание школы может считаться памятным местом, так как некоторые учебные заведения в городе работали, выполняли непосредственно свою основную функцию в период с 8 сентября 1941 г. по 27 января 1944 г. В основном подобным занимаются педагоги-организаторы в школах или гимназиях, поэтому тема интересна и с теоретической стороны вопроса.

Данная статья предоставляет классификацию школьных музеев Петербурга, посвященных событиям блокадных дней, на основе анализа экспозиционных методов. Во время исследования основным приоритетом является выявление образовательных учреждений, имеющих блокадную экспозицию. Школьное здание нередко имеет историческую значимость для города, поэтому изучение роли школы в событиях блокады Ленинграда является важным. Рассмотрение истории с включением регионального компонента является средством расширения образовательных возможностей в учебном процессе. Из этого следует то, что организуя музеи, педагоги предполагают дальнейшую интеграцию музейного пространства в школьную жизнь.

На сегодняшний день общей литературы, посвященной школьным музеям, мало. Петербургские школьные музеи о войне и блокаде рассмотрены в статьях: В. А. Богданова, Ю. Б. Свирида «Формирование исторического сознания учащихся на примерах истории Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в школьном краеведческом музее»¹, Л. А. Федорова «Музей воспитывает юных: школьные музеи Красносельского района Санкт-Петербурга»², О. Б. Вахромеева «Современный школьный музей: петербургский и европейский опыт»³. Существуют различные пособия по организации того или иного музея, в основном составленные педагогами. Среди подобного разнообразия для исследования необходимы руководства

по организации музеев в школе, так как поднимаемая проблема больше соответствует данному профилю. Для этого в исследовании использованы следующие пособия: Т. А. Кудрина «Музей и школа: Пособие для учителя»⁴, В. Н. Столетов и М. П. Кашин «Школьные музеи: Из опыта работы»⁵ и А. Е. Сейненский «Музей воспитывает юных: Книга для учителя»⁶. В данных изданиях раскрывается суть построения экспозиции, а также функционирование школьного музея в образовательной среде. Немаловажная роль лежит и на педагогах-хранителях. Благодаря им происходит интеграция школьников в музейный процесс. Подобное явление является важной частью исследования, поэтому рассмотрены работы М. П. Простова «Кружковая работа по истории и обществоведению: Книга для учителя»⁷, В. В. Титов «Туристско-краеведческие кружки в школе: Методические указания для руководителей»⁸ и З. А. Огризко «Руководство для актива школьных музеев»⁹. Стоит отметить, что большая часть просмотренных работ создана советскими педагогами. Подобное свидетельствует о преемственности современных и советских школьных музеев. Примечательно и то, что многие школьные музеи появились в конце 60-х гг., однако в 90-х гг. активно закрывались или приходили в сильный упадок. Данные факты можно узнать у хранителей школьных музеев или на сайтах школ. В исследовании изучение музейных школьных сайтов играет ключевую роль, так как это единственная актуализация музея как особой формы воспитания и крупный источник информации о музейной жизни школы. «Каталог школьных музеев Петербурга», составленный О. И. Савельевой¹⁰, облегчает поиск необходимых школьных музеев, так как в нем представлена информация о существующих музеях и дано краткое описание экспозиций.

Школьные музеи, посвященные блокаде, можно разделить на пять типов: музеи об истории школы в блокадный период; мемориальные музеи и музеи боевой славы; музеи о героизме горожан и тружеников тыла; музеи военной техники. Данная классификация основана на тематике экспозиции.

Для первой группы характерно использование как общей истории города, так и локальной истории, связанной непосредственно с самим зданием. Гимназия №114 Выборгского района продолжала работать, а в части здания размещался госпиталь. В построении экспозиции музея «История гимназии»¹¹ использован тематически-хронологический метод, главная идея – судьба образовательного учреждения с момента основания и до современности. События блокадного периода это один из 6 основных разделов, а не весь музей. Гимназия № 166 Центрального района также работала в военное время, однако музей «Школа. Война. Блокада»¹² посвящен исключительно истории образовательного учреждения в период Великой Отечественной войны. В данной экспозиции применяются несколько методов: тематические и музейно-образные. Экспонаты не просто размещены в витринах, но располагаются в открытом пространстве на подиуме или ограждаются. Например, дверь в бомбоубежище блокадных времен, табличка со словом «Лестница» и номерами квартир. «Комната блокадника» полностью воссоздает атмосферу жилого помещения осажденного города за счет музейно-образного метода построения экспозиции в данном разделе. Подобный метод особенно удачно использован в музее «Юные участники обороны Ленинграда»¹³ школы № 210 Центрального района.

Здание на Невском проспекте известно многим, так как на нем размещена надпись времен блокады: «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна!» В период войны в школе разместились аварийно-спасательная команда Куйбышевского района, общежитие для бойцов. В 1971 г. был создан музей, рассказывающий о школьниках блокадного Ленинграда, которые участвовали в героической обороне города. Концепция музея – донести информацию о мужестве и героизме детей, которые устранили последствия бомбардировок и артобстрелов, трудились на заводах в блокадный период. Идея затрагивает весь город, а не конкретно одну школу, поэтому данный музей следует относить к группе «музеи о героизме горожан и тружеников тыла». В 1968 г. появился музей «А музы не молчали»¹⁴ в школе №235 Адмиралтейского района. Музей уникален, так как в своем собрании имеет личные вещи, документы и рукописи разных деятелей культуры: композиторов Д. Д. Шостаковича, Б. Асафьева, Н. А. Римского-Корсакова, поэтессы О. Берггольц, писателя Д. Гранина, артистов Л. Дельмас, П. Андреева, Г. Богдановой-Чесноковой, А. Бениаминова, участников танцевального ансамбля А. Е. Обранта. Идея музея – это демонстрация духовной жизни в осажденном Ленинграде, искусство и война. Экспозиция выстроена музейно-образным методом, который наиболее точно раскрывает культурную жизнь города.

Многие деятели культуры поддерживали город своими произведениями. Музей «Истоки жизни – Невская застава»¹⁵ школы № ы340 Невского района содержит несколько разделов экспозиции; ввиду того, что школа носит имя поэтессы О. Ф. Берггольц, значительная часть экспонатов посвящена ее творчеству и жизни, например, кабинет О. Ф. Берггольц. Данный тип относится к мемориальным музеям. Однако метод построения экспозиции не ансамблевый, который является частым случаем для мемориальных музеев. Школу и поэтессу связывает только то, что здание располагается на ул. О. Ф. Берггольц, поэтому в экспозиции используется музейно-образный метод. Однако в основном мемориальные музеи в школе посвящены военным деятелям или военным частям, подразделениям.

В школе № 104 Выборгского района в 1965 г. был создан Музей Героя Советского союза М. С. Харченко и Второй Ленинградской партизанской бригады¹⁶. В основу экспозиции легли материалы, найденные школьниками во время поисковых экспедиций. Также в музей переданы подлинные документы М. С. Харченко, фотографии, воспоминания боевых товарищей. В школе № 111 Калининского района в 1969 г. был открыт Музей танковых войск имени Героя Советского Союза В. А. Гнедина¹⁷. В период блокады в здании школы дислоцировался 3-й учебный батальон 12-го отдельного учебного танкового полка Ленинградского фронта. Созданию экспозиции способствовали ветераны-танкисты, которые в дар отдавали фотографии из личных архивов, рукописные и печатные воспоминания, предметы формы и амуниции. Мемориальные музеи очень схожи с музеями боевой славы. Однако разница в том, что миссия мемориальных музеев заключается в сохранении памятного места на основе связанных материалов, в то время как для музеев боевой славы главная задача – демонстрация важнейших военных событий, подвигов и мужества солдат и офицеров. Музеев боевой славы в Петербурге много. Примечательно, что экспонаты часто добываются благодаря школьным поисковым отрядам.

«Музей боевой славы Ленинградской армии народного ополчения»¹⁸ школы № 274 Кировского района создан в 1968 г. благодаря усилиям учащихся и ветеранов. В построении экспозиции данных музеев преобладает тематически-хронологический метод. Это связано с тем, что в основе собраний лежат материалы, найденные во время поисков, или подарки участников войны и иных лиц. Главная идея состоит не в том, чтобы произвести впечатление на учащихся с помощью воссоздания подходящей атмосферы, а в том, чтобы четко преподнести нужный материал.

Немаловажную роль сыграла и военная техника. В гимназии № 66 Приморского района размещен музей «Икар»¹⁹, где представлены миниатюрные модели самолетов, базировавшихся на Комендантском аэродроме в разные эпохи. В период блокады этот аэродром был одним из немногих активно действовавших прифронтовых аэродромов. В музее также представлены различные реальные части самолетов, например винты. Похожая концепция прослеживается в оформлении музея «Балтийские малютки»²⁰ школы № 364 Фрунзенского района, где представлена история подводного флота военного периода. Об этапах развития и значении техники в среде школьных музеев в основном используется тематически-хронологический метод. Размеры школьного помещения, отведенного под музей, невелики для воссоздания реальной модели самолета или подводной лодки.

На протяжении всего исследования в музейных экспозициях используются либо хронологический, либо музейно-образный методы. Оба способа наиболее удачны для такого вида музея, как школьный²¹. Тем не менее, по-разному реализуется программа просвещения учащихся и гостей. Музейно-образный метод более интересен для школьников, так как позволяет в игровой форме изучить ту или иную тему. Однако минусом можно считать то, что в подобной организации часто имеются трудности для самостоятельного изучения. В таких музеях всегда должен присутствовать экскурсовод для разъяснения основных моментов. Тематически-хронологический метод более удобен для освоения информации. Логическая последовательность экспозиции позволяет четко сформировать представление о событиях. Но такое экспонирование предметов не воспринимается юными посетителями, школьникам интересны интерактивные музейные формы. Тем не менее, экспозиция зависит от содержания экспонатов и тематики музея.

Чем дальше от исторического центра Петербурга, тем чаще встречаются школьные музеи боевой славы. В Кировском районе 6 из 7 музеев – это музеи боевой славы. Промышленные и периферийные районы ближе располагались к линии фронта, поэтому на их территории огромное количество военных объектов: пули, каски, военная техника. В исторических центрах больше музеев, которые рассказывают об истории данного учреждения в период блокады. Таким образом, от территории также зависит концепция музея.

Однако вне зависимости от идеи и методов построения экспозиции, школьные музеи являются дополнительной площадкой для воспитательной и просветительской работы²². Посредством музея педагоги могут приобщать школьников не только к истории школы, но и к истории города и государства. Школьный музей – идеальная площадка для проведения тематических мероприятий и уроков мужества. С помощью интеграции учащихся в музейный процесс происходит формирование значимости памяти о войне, семейной традиции, и приобретение необходимых навыков. Отличные примеры взаимодействия учащихся и школьного музея – это музей «Зеркало в истории»²³ школы №278 Адмиралтейского района. В музее работает группа учеников-экскурсоводов, которая проводят различные тематические экскурсии; если экскурсию ведет педагог, то в ней используются игровые методы повествования. Музейное пространство используется и для различных мероприятий, связанных с блокадой и войной. В музее «Герои Синявинских высот»²⁴ школы № 51 Петроградского района проводятся занятия на базе музея с использованием экспонатов. Полученные материалы учащиеся используют для собственных исследований²⁵. Основы научно-исследовательской деятельности развивают в школьнике умение ставить цели и задачи, искать пути осуществления проекта, создавать план его реализации. Для дальнейшего образования это необходимые навыки.

В результате исследования выяснилось, что в Петербурге существует 72 школьных музея, посвященных блокаде Ленинграда. Но, несмотря на то, что школьных музеев много, большая часть находится вне городского пространства. Места памяти должны быть видны и читаемы по городу. В этом и есть главная проблема школьных музеев: закрытость от обычных горожан и гостей. Школьным музеям необходимы проекты различных визуальных форм, которые преподнесли бы основную идею экспозиции и обычным людям.

Многие школьные музеи созданы в 70-х гг., тогда как в нынешние дни подобная тематика не так востребована среди школ. Первые музеи возникли как стремление запечатлеть память о блокадных днях. Благодаря тематическому анализу экспозиции удалось выделить пять основных типа школьных музеев: музеи об истории школы в блокадный период; мемориальные музеи и музеи боевой славы; музеи о героизме горожан и тружеников тыла; музеи военной техники. Методы устройства экспозиции либо тематически-хронологический, либо музейно-образный, построение метод экспозиционный зачастую зависит от типа школьного музея. Но нередко педагоги-организаторы стараются объединить данные способы. Правильная организация музея дает возможность образовательному учреждению создать дополнительную площадку для патриотического воспитания школьников, а также передачу социально-исторической памяти о блокадных днях. На базе подобных музеев реализуются не только различные уроки мужества, но также и полная интеграция учащихся в музейный процесс: поиск и исследование блокадных предметов, проведение экскурсий младшими школьниками и гостям образовательного учреждения. Подобное вызывает у подрастающего поколения больший интерес к истории, так как они лично задействованы в поиске информации. Таким образом, школьный музей позволяет сформировать разностороннюю развитую личность и социально активного гражданина.

Примечания

¹ Богданова В. А., Свирида Ю. Б. Формирование исторического сознания учащихся на примерах истории Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в школьном краеведческом музее // Вестник Академии детско-юношеского туризма и краеведения №3 / 2015. С 115–119.

² Федорова Л. А. Музей воспитывает юных: школьные музеи Красносельского района Санкт-Петербурга // Сборник статей научно-практической конференции с международным участием / 2018. С. 313–322.

³ Вахромеева О. Б. Современный школьный музей: петербургский и европейский опыт // Вопросы музеологии. № 2 / 2014. С. 69–77.

⁴ Кудрина Т. А. Музей и школа: Пособие для учителя. М.: Просвещение, 1985. С. 192.

⁵ Столетов В. Н. Кашкина М. П. Школьные музеи. Из опыта работы. М.: 1977. С. 133.

⁶ Сейненский А. Е. Музей воспитывает юных: Книга для учителя. М.: 1988.

⁷ Простов М. П. Кружковая работа по истории и обществоведению: Книга для учителя. М.: 1984.

⁸ Титова В. В. Туристско-краеведческие кружки в школе: Методические указания для руководителей. М.: 1988.

⁹ Огризко З. А. Руководство для актива школьных музеев. (Методическое пособие). М.: 1962. С. 57.

¹⁰ Савельева О. И. Каталог школьных музеев. СПб.: КОПИ-Р. 2014. С. 152.

¹¹ Сайт гимназии №114. СПб. URL: <http://ddutvyborg.spb.ru/muzej-istorii-gimnazii/> (дата обращения: 19.05.2020).

¹² Сайт гимназии №166. СПб. URL: <http://166гимназия.рф/index.php/home/museum> (дата обращения: 19.05.2020).

¹³ Невидимая блокада: Школьные, детские, педагогические музеи // Фонтанка.ру. СПб.: 2018. URL:https://www.fontanka.ru/longreads/blokada_museum5/ (дата обращения: 19.05.2020).

¹⁴ Народный музей «А музы не молчали». URL: <http://www.spbmbmus.ru/Our.html#bottom> (дата обращения: 19.05.2020).

¹⁵ Сайт школы № 340. URL: <http://school340.ru/shkolnyj-muzej/obshchaya-informatsiya.html> (дата обращения: 19.05.2020).

¹⁶ Сайт школы № 104. URL: <https://ddutvyborg.spb.ru/muzej-geroya-sovetskogo-soyuza-m-s-xarchenko-i-vtoroj-leningradskoj-partizanskoj-brigady/> (дата обращения: 19.05.2020).

¹⁷ Музей танковых войск имени Героя Советского Союза В. А. Гнедина. URL: <https://vk.com/public188476025#cont> (дата обращения: 19.05.2020).

¹⁸ Сайт школы № 274. URL: http://www.kirov.spb.ru/sc/274/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=35&Itemid=58 (дата обращения: 19.05.2020).

¹⁹ Сайт гимназии №66. URL: https://gimnazy66.ru/about/vosprirocingimnazy/museum_ikar/ (дата обращения: 19.05.2020).

²⁰ Сайт школы №364. URL: <http://school364.spb.ru/about/shkolny-muzej-baltiyskie-malyutki/> (дата обращения: 19.05.2020).

²¹ Кудриной Т. А. Музей и школа: Пособие для учителя. М.: 1985. С. 52–87.

²² Ушакова А. В. Руководство для актива школьных музеев. (Методическое пособие). М.: 1962. С. 8–56.

²³ Сайт школы № 278. URL: <http://gymn278.ru/index.php/razdelpodrazdelenia/muzej> (дата обращения: 19.05.2020).

²⁴ Музей «Герои Синявинских высот». URL: <http://sinyavino-museum.ulcraft.com> (дата обращения: 19.05.2020).

²⁵ Титова В. В. Туристско-краеведческие кружки в школе: Методические указания для руководителей. М.: 1988. С 8–41.

В. Н. Пучкова

Музей боевой славы МБОУ ООШ № 1 города-курорта Железноводска: история и продолжение традиций

Статья посвящена истории возникновения и развития железноводского Музея боевой славы. В ней рассматривается внутренняя структура музея, этапы создания экспозиций и их современное состояние. Особое внимание в работе уделено выпускникам школы № 1, которые сражались на фронтах Великой Отечественной войны. Целью данной статьи является привлечение внимания к региональным музеям для их успешного функционирования.

Ключевые слова: Железноводск, Музей боевой славы, Великая Отечественная война, экспозиция, музейная коллекция, память

Valentina N. Puchkova

Museum of Military Glory MBOU OOSH № 1 of Zheleznovodsk resort city: history and continuation of traditions

The article is devoted to the history of the emergence and development of the Zheleznovodsk Museum of Military Glory. It examines the internal structure of the museum, the stages of creating expositions and their current state. Particular attention is paid to the graduates of school number 1, who fought on the fronts of World War II. The purpose of this article is to draw attention to regional museums for their successful functioning.

Keywords: Zheleznovodsk, Museum of Military Glory, World War II, exposition, museum collection, memory

Похоронки, братские могилы, письма-треугольники, наградные свидетельства, места сражений, уходящие каждый год живые свидетели тех страшных событий – все это история Великой Отечественной войны. Страницы этой истории отразились в повестях, стихотворениях, картинах, музыкальных произведениях, театральных постановках и, конечно, в музеях.

В городе-курорте Железноводске (Ставропольский край) есть Музей боевой славы, посвященный выпускникам школы №1, которые защищали нашу Родину во время войны 1941–1945 гг. Инициатором открытия музея была выпускница этой школы 1941 г. и впоследствии учитель истории Зоя Федоровна Хорошко. Оформлением стендов занималась учитель химии и организатор внеклассной работы Лидия Семеновна Марченко вместе с художником Юрием Константиновичем Залялютиновым¹.

Большую роль в сборе информационных и вещественных материалов для музея сыграла учитель истории и заместитель по воспитательной работе Анна Петровна Рожковская. Было принято решение разбить Железноводск на микрорайоны и разделить их по классам. Школьники обошли каждую квартиру города и собрали у родственников выпускников, участвовавших в Великой Отечественной войне, биографическую информацию и оставшиеся личные вещи.

В результате исследовательской работы Музей боевой славы был открыт 11 января 1974 г. в 31-ю годовщину освобождения Железноводска от немецких захватчиков. 11 сентября 1974 г. на средства, заработанные учащимися, во дворе школы был открыт памятник, посвященный выпускникам, не вернувшимся с полей сражений. Авторами памятника стали архитектор Н. Н. Бондаренко и скульптор Ю. Ф. Смирнов. В этом же году в санатории «Дубовая роща» отдыхал Р. И. Рождественский. Учащиеся обратились к знаменитому поэту с просьбой сочинить несколько строк для барельефа памятника. 24 апреля 1974 г. Рождественский написал (автограф поэта хранится в Музее боевой славы):

«Мы ушли из этой школы
Прямо в вихри грозовые ...
Будьте счастливы, живые!
Помните о нас, живые!»

История музея началась с открытия мемориальной доски в 1968 г. на первой (ставшей впоследствии традиционной) школьной линейке «Родина помнит своих сыновей». Тогда на доску были занесены 116 фамилий выпускников школы, не вернувшихся с фронта (позже было добавлено еще 6 фамилий). Л. С. Марченко вспоминала, что следопыты, обратившиеся с просьбой о помощи

в военный комиссариат города, получили сведения лишь о 17 погибших выпускниках школы, поэтому остальных ребята разыскали сами².

А. П. Рожковская заведовала музеем с 1974 г. (но с 1991 по 2004 г., когда она была директором школы № 1, директорами музея были учителя, например, учитель математики Евгения Николаевна Панчук). Сегодня Анна Петровна продолжает осуществлять свою директорскую деятельность в музее и принимает активное участие в его жизни.

В 1974 г. музей участвовал в Выставке достижений народного хозяйства. На ней был представлен альбом с фотографиями, демонстрирующими открытие Музея боевой славы школы № 1, на котором присутствовали родители погибших выпускников и почетные гости. Также были продемонстрированы фотографии стендов музея. Сейчас альбом находится в разобранном виде в архивной комнате, которая располагается в кабинете рядом с музеем. Там хранятся не представленные на стендах музея фотографии. К 75-летию Победы А. П. Рожковская планирует включить их в постоянную экспозицию³.

На базе музея в 1970–80-е гг. работал кинотеатр «Огонек» (располагался в нынешнем кабинете информатики в школе № 1). В кинозале проходили встречи с ветеранами и школьниками, проводились показы документальных и художественных фильмов. Почетными гостями музея и школьного кинотеатра «Огонек» были такие актеры, как С. Ф. Бондарчук, И. К. Скобцева, В. М. Шукшин, Л. А. Чурсина. Кинотеатр «Огонек» перестал работать из-за устаревшего кинооборудования и нехватки учебных кабинетов.

Заходя в мемориальный зал Музея боевой славы, посетитель погружается в атмосферу военных лет. Одну из стен занимает панно железнодорожного художника Виктора Федоровича Котова. На нем изображен подвиг выпускницы школы № 1 Марии Федоровны Барсуковой (1919 г. р.). Мы видим отважную зенитную пулеметчицу, которая, не обращая внимания на поглощающий ее огонь, до последнего вдоха сражается с неравными силами противника. Мария Барсукова похоронена в Волгограде в братской могиле №4 (Краснооктябрьский район, парк МУК «Комплекс культуры и отдыха имени Ю. А. Гагарина») и посмертно награждена Орденом Отечественной войны I степени.

В двух музейных стендах представлены экспонаты, собранные в 1970–80-е гг. по местам похода защитников на Северном Кавказе (операция «Эдельвейс»: Клухорский и Марухский перевалы). Руководил экспедициями Петр Яковлевич Ермаков (директор школы № 1 с 1973 по 1987 г.). Впоследствии Владимир Григорьевич Гнеушев и Андрей Лаврентьевич Попутько (первые, кто осветили историю боевых действий на Клухорском и Марухском перевалах) посетили Музей боевой славы и подарили ему две книги «Тайна Марухского ледника» и «Дыхание лавин» с дарственной надписью (представлены в экспозиции музея)⁴.

На стендах Музея боевой славы помещен материал о выпускниках школы, сражавшихся на фронтах Великой Отечественной войны. Средний возраст погибших – 17–21 год, реже возраст достигал 29–42 лет. Все стенды музея разделены на темы. Первый посвящен довоенным выпускам школьников. Одним из самых интересных экспонатов стенда «Школьные годы чудесные» является снимок 1917 г., на котором изображены учащиеся школы № 1 г. Железноводска с директором школы Михаилом Матвеевичем Молчановым⁵.

Рядом располагается стенд «Идет война народная». На нем представлены подлинные фотографии выпускников школы, письма, пришедшие с фронта, личные вещи, аттестаты зрелости. Пионерский галстук и цветы с братской могилы музей хранит в память о Владимире Николаевиче Черноусове (1921 или 1922 г. р., данные Центрального архива Министерства обороны разнятся) – сыне одного из лучших учителей школы № 1. Он пал смертью храбрых под Ленинградом 23 августа 1942 г. Был захоронен в братской могиле в деревне Новая (Ораниенбаумский район, Ленинградская область). В настоящее время перезахоронен на Синявинских высотах (Ленинградская область, Кировский район, поселок Синявино-1, улица Песочная)⁶.

Строгая фотография Бориса Григорьевича Каширина – старшего пионерского вожатого школы – рассказывает нам о его нелегкой судьбе. Когда началась Великая Отечественная война, Борис уже был студентом Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова. В конце марта 1942 г. он спас мальчика, провалившегося под лед. В результате из-за начавшегося воспаления среднего уха Каширин не взялся на фронт. Вернувшись в Железноводск в 1942 г. перед оккупацией был зачислен в партизанский отряд связным. Командир отряда Ездоков под пытками немцев выдал всю организацию. 30 сентября 1942 г. весь партизанский отряд был расстрелян. В 1962 г. в Железноводске, на выходе из Аллеи памяти, на месте расстрела партизанского отряда был установлен памятник «Скорбящей матери» (скульптор Ф. И. Перетятыко, архитекторы Н. Н. Бондаренко и А. И. Барсуков)⁷.

В экспозиционных стендах «Они любили тебя, жизнь» и «Жизнь и смерть их были подвигом во имя жизни» представлены семейные фотографии братьев Вóйна, Виктора Митрофановича и Александра Митрофановича, которых разъединила Великая Отечественная. Виктор (1921 г. р.) окончив школу №1, а затем военное училище, отправился на фронт. Старшина В. М. Война пропал без вести в августе 1942 г.⁸ Александр (1925 г. р.) в 1941 г. окончил первую школу и был мобилизован, командовал взводом 1279-го стрелкового полка 389-й стрелковой дивизии. Погиб 5 мая 1943 г. в Краснодарском крае. Младший лейтенант был похоронен в хуторе Прикубанском (Краснодарский край, Варениковский район). Перезахоронен в братской могиле в селе Гвардейское (Краснодарский край, Крымский район, Киевское с/п)⁹.

Братья Кузерины, Александр Антонович (родился 22 декабря 1922 г.) и Петр Антонович (родился 7 сентября 1924 г.), воевали за свободу нашей Родины, и оба пропали без вести (в апреле и марте 1943 г. соответственно)¹⁰. Семья Занудиных получила целых 3 похоронки. Она лишилась двух своих сыновей и дочери Таисы Мартовны (1922 г. р.), которая была убита в боях в центральной части Сталинграда 14 сентября 1942 г.¹¹.

Мария Дмитриевна Тонкошкурова (1922 г. р.), санитарный инструктор 1331-го стрелкового полка, 2 мая 1944 г. была награждена медалью «За отвагу», а 24 мая 1944 г. Орденом Красной Звезды. 19 октября была ранена, 1 декабря 1944 г. поступила в эвакогоспиталь с множественными осколочными ранениями. 13 декабря 1944 г. умерла от сепсиса. Тонкошкурова была похоронена в городе Леско, в могиле №44 (с 14 ноября 1939 г. город входил в состав Украинской ССР, в марте 1945 г. Леско был возвращен в состав Польши)¹².

Владимир Александрович Ольховой (1922 г. р.) – редактор школьной стенной газеты, член горкома комсомола. Окончив ускоренный курс в военно-политическом училище, отправился на фронт в должности комсорга батальона. 29 (или 24 – данные ЦАМО разнятся) декабря 1943 г. погиб во время боевой атаки. Первичное место захоронения – Крымская АССР, Крымская область, Красно-Перекопский район, село Хаджи-Булат, севернее, 1500 м, могила №26, первый с востока¹³.

Отдельные стенды посвящены освобождению Железноводска от оккупации и его защитникам. Также рассказывается о дальнейшей роли города как госпиталя. В 1941–1942 гг. в Железноводске лечились 30 тысяч бойцов (по статистическим данным музея, 84,6% лечившихся вернулись в строй)¹⁴.

Почетными гостями Музея боевой славы в разные годы были Герои Советского Союза: Михаил Алексеевич Егоров, водрузивший Знамя Победы над Рейхстагом; узник Освенцима, автор книги «Смерть победившие» Николай Иванович Масленников; военный летчик, Герой Советского Союза Федор Федорович Архипенко; командир 57-го гвардейского корпуса, освобождавшего Железноводск от немецких войск, кавалер четырех Орденов Красной Звезды С. В. Черный; герои Советского Союза, железнодорожники Алексей Михайлович Клиновой, удостоенный этого звания за форсирование Днепра и Василий Федорович Громаков – за штурм Сапун-горы; защитники Малой земли; делегации из ГДР и США¹⁵.

В собрании Музея боевой славы более 400 экспонатов. В ближайшее время планируется внесение их в электронную базу. Музей пополняется в основном подарками от ветеранов, книгами. В 2019 г. музеем была подарена Священная земля с именами героев из разных городов – ее вручил на торжественной выставке один из гостей. В 2015 г. была открыта памятная доска имен, посвященная выпускникам-участникам Афганской и Чеченской войн. Планируется дополнить стенд музея по Афганскому конфликту и создать стенд, посвященный Чеченской войне.

В музее есть книга отзывов, книга поступлений, восстановленная по экспонатам на стендах (в 2012–2013 гг. был утерян первоначальный экземпляр). Сейчас книгу поступлений ведут члены совета музея¹⁶. Совет Музея боевой славы работает с момента его создания по сегодняшний день, в его составе по-прежнему 15 человек. В их числе директор музея – А. П. Рожковская, ветераны Великой Отечественной войны, заместитель по воспитательной работе Лариса Олеговна Никульникова, старшеклассники.

За годы своего существования Музей боевой славы получил множество наград: Диплом первой степени министерства культуры РСФСР «За активное участие в работе по охране, благоустройству, пропаганде памятников истории советского общества и их использованию в коммунистическом воспитании трудящихся»; Диплом Центрального штаба всесоюзного похода комсомольцев и молодежи по местам боевой славы. В краевом смотре конкурсов, посвященном 65-летию Победы, музей завоевал 2-е место, а в феврале 2020 г. в смотре-конкурсе, посвященном 75-летию Победы, занял 1-е место в Ставропольском крае. Руководителей наградили почетными грамотами за активную работу по патриотическому воспитанию обучающихся. На выделенные 30 тысяч рублей планируется приобрести технические средства для просмотра фото- и видеоматериалов.

Многолетний опыт работы по теме героико-патриотическое воспитание учащихся на уроках истории и во внеклассной работе обобщался в школе, городе, крае и освещался журналом «Народное образование». В музее проводятся мероприятия, направленные на просвещение подрастающего поколения: тематические уроки, лекции, викторины, экскурсии, уроки мужества. Они осуществляются директором музея, учителями, школьниками¹⁷.

В сентябре 2019 г. в школе № 1 прошли Уроки Победы, главной темой которых стало обсуждение вклада жителей Ставропольского края в Победу в Великой Отечественной войне. В 2020 г. к 75-летию Победы были проведены экскурсии для пяти детских садов Железноводска. На базе музея и вне его ведется большая работа по взаимодействию с ветеранами: организовываются встречи-беседы, ветеранов приглашают на школьные праздники, волонтеры навещают их и уделяют внимание, которого им порой так не хватает.

Музей боевой славы прodelывает огромную работу год за годом. В его стенах подрастающее поколение узнает историю своей школы, города, края, историю своего Отечества. Музей зарождаёт в своих воспитанниках умение размышлять и делать правильные выводы, даёт возможность реализовать собственные идеи и возможности, помогает постичь сострадание и любовь к ближнему. Музей боевой славы за 46 лет своего существования стал культурным и образовательным центром, который хранит память о бессмертном подвиге, совершенном выпускниками школы № 1.

Примечания

¹ Интервью с А. П. Рожковской, директором Музея боевой славы школы № 1 города-курорта Железноводска. 7 марта 2020 г. (В архиве автора).

² Репортаж о Музее боевой славы, ведет Л. О. Никульникова // Официальный сайт МКОУ ООШ № 1. URL: <http://school1zh.ru/obschie-svedeniya/videosyuzhety/o-shkolnom-muzee-mkou-oosh-1.html> (дата обращения: 01.04.2020).

³ Интервью с А. П. Рожковской, директором Музея боевой славы школы № 1 города-курорта Железноводска. 7 марта 2020 г. (В архиве автора).

⁴ Интервью с А. П. Рожковской, директором Музея боевой славы школы № 1 города-курорта Железноводска. 7 марта 2020 г. (В архиве автора).

⁵ Информация со стендов Музея боевой славы. (В архиве автора).

⁶ Центральный архив Министерства обороны РФ (ЦАМО). Ф. 56. Оп. 12220. Д. 58.

⁷ Интервью с Г. Н. Касьяновой, племянницей Б. Г. Каширина. 6 октября 2013 г. (В архиве автора).

⁸ ЦАМО. Ф. 58. Оп. 18004. Д. 816.

⁹ ЦАМО. Ф. 33. Оп. 11458. Д. 42.

¹⁰ ЦАМО. Ф. 58. Оп. 18004. Д. 2149.

¹¹ ЦАМО. Ф. 58. Оп. 18001. Д. 1191.

¹² ЦАМО. Ф. 58. Оп. А-83627. Д. 2801_1.

¹³ ЦАМО. Ф. 1545. Оп. 2. Д. 55.

¹⁴ Информация со стендов Музея боевой славы (в архиве автора).

¹⁵ Репортаж о Музее боевой славы.

¹⁶ Интервью с А. П. Рожковской, директором Музея боевой славы школы № 1 города-курорта Железноводска. 7 марта 2020 г. (В архиве автора).

¹⁷ Репортаж о Музее боевой славы.

С. В. Белькова

Частичная реконструкция как способ сохранения памяти о Великой Отечественной войне

В статье проанализирован опыт использования метода частичной реконструкции при организации экспозиционного пространства Чесменской галереи Гатчинского дворца, пострадавшей от пожара в годы Великой Отечественной войны. Концепция консервации памятника архитектуры в разрушенном состоянии и воспроизведение утраченного интерьера традиционными реставрационными методами с применением мультимедийных технологий является одним из способов сохранения памяти о войне в современном музее. Использование частичной реконструкции является инновацией в отечественной музейной практике, однако встречаются зарубежные аналоги использования данной практики при реставрации памятников архитектуры, пострадавших годы войны.

Ключевые слова: частичная реконструкция, консервация, экспозиционное пространство, мультимедийные технологии, Великая Отечественная война, Гатчинский дворец, Чесменская галерея

Svetlana V. Belkova

Partial reconstruction as a way to preserve the memory of the Great Patriotic war

The article analyzes the experience of using the method of partial reconstruction in organizing the exhibition space of the Chesma gallery of the Gatchina Palace, which was damaged by fire during The Great Patriotic war. The concept of preserving an architectural monument in a ruined state and reproducing the lost interior using traditional restoration methods using multimedia technologies is one of the ways to preserve the memory of the war in a modern museum. The use of partial reconstruction is an innovation in the national museum practice, but there are foreign analogues of the use of this practice in the restoration of architectural monuments that were damaged during the war.

Keywords: partial reconstruction, conservation, exhibition space, multimedia technologies, The Great Patriotic war, Gatchina Palace, Chesma gallery

Вторая мировая война нанесла огромный ущерб историко-культурным ценностям тех государств, на территории которых непосредственно происходили военные действия. Большой урон в частности получили пригородные музеи-дворцы Ленинграда, расположенные на линии фронта, подвергшиеся разгромам, разорениям и сожжениям. Такую участь постиг Гатчинский дворец-музей – первый дворец, преобразованный в музей новой советской властью в ноябре 1917 г. и открытый публике именно как музей в мае 1918 г.¹. Несмотря на то, что Гатчинский дворец всегда считался «пригородным Эрмитажем», обладал большой художественной коллекцией, после войны, в отличие от других пригородных дворцов Ленинграда, только этот крупный памятник XVIII в. не был удостоен должного внимания реставраторов.

Практика частичной реконструкции уникальна в рамках темы использования различных методов сохранения объектов культурного наследия при воссоздании и возвращении к жизни многочисленных памятников истории, культуры, промышленности, разрушенных и не восстановленных после войны, как, например, усадьба Званка в Новгородской области, Баболовский дворец в Царском Селе и другие, которые до настоящего времени так и не были восстановлены. На практике многократно были опробованы традиционные методы сохранения – методы консервации, реставрации, реконструкции. В данной статье будет проанализирована роль именно частичной реконструкции: не как реконструкции отдельных элементов объекта без непосредственной остановки его эксплуатации, а частичной в смысле восстановления конкретной части от целого.

Гатчинский дворец некоторое время в период войны был местом нахождения немецкой армии и ее командования, которое при отступлении в январе 1944 г. полностью сожгло здание. В составленном в конце года акте об ущербе музейщиками было отмечено, что во «дворце сгорели все деревянные части конструкций, художественная отделка помещений и случайно уцелевшие предметы внутреннего убранства. От сильного пламени мраморные детали отделки помещений обгорели и рассыпались. Погибли мраморные каминные, расписные мраморные пилястры парад-

ной спальни и мраморные колонны столовой. Обгорела и разрушилась наружная облицовка стен дворца, ценнейшая лепка внутри помещения»².

Впервые музейные работники посетили дворец уже весной, тогда же начались активные работы по восстановлению Большого Гатчинского дворца и Дворцового парка, но непосредственно реставрация здания не проводилась. Быстро сменяющееся руководство музея в первые годы не решало проблемы реставрации. 4 августа 1945 г. после совещания у директора Роткевича Серафима Николаевна Балаева – главный хранитель Гатчинского дворца, которая сделала многое для музея, участвовала в эвакуации коллекций и восстановлении дворца и парка, – сделала заметку в своем дневнике о том, что директор уделяет внимание больше культурно-массовым мероприятиям, не ставя в приоритет восстановление и реставрацию дворца, в особенности – крыш³. Со временем было принято решение не возвращать музей во дворец, поэтому и реставрационных работ было решено не проводить. В 1951 г. дворец перешел в управление военно-морского ведомства, здесь было расположено училище, а позже в здании разместилось предприятие «Электростандарт», занимавшееся испытанием электронных приборов.

В пожаре 1944 г. здание Гатчинского дворца пострадало не так сильно, как Петергоф или Царское Село⁴, больше всего вреда здание получило в ходе дальнейшей его эксплуатации теми организациями, которые его занимали: уничтожались интерьеры, ломались перегородки помещений. Лишь в 1976 г. в Гатчинском дворце начались реставрационные работы, а в 1985 г. открылись для публики первые восстановленные залы Центрального корпуса – Аванзал, Мраморная столовая, Тронная Павла I. С 1970-х гг. началась эпоха дворцовых реставраций, которая продолжается в Гатчинском дворце и в настоящий момент.

Большой Гатчинский дворец уникален в плане интерпретации темы войны в своих экспозиционных пространствах в связи с поздним началом реставрации, что по смыслу связывает разрушенные помещения здания с военным временем, которое одновременно уже и так далеко, но и так близко. Некоторые руинированные комнаты до сих пор напоминают нам о том, как дворец выглядел, когда его обнаружили после освобождения Гатчины – полностью уничтоженные паркет, отбитые декоративные скульптурные композиции, дыры в стенах. Таким местом является Чесменская галерея, находящаяся на втором этаже и ведущая в Кухонное каре.

Чесменская галерея – проект архитектора Винченцо Бренны, занимавшегося перестройкой дворца в 1790-х гг. по приказу императора Павла I. Образной основой и главными тематическими элементами оформления галереи являлись три монументальных живописных полотна художника Ф. Гаккерта – его оригинальные копии, посвященные морской победе русской эскадры при Чесме над флотом турецкого султана в 1770 г. в период русско-турецкой войны 1768–1774 гг., в результате чего галерея приобрела название Чесменской, прежде называемой Галереей к церкви и Золотой галереей. Архитектор смог умело обыграть изогнутое пространство, используя зеркала, украсив стены пилястрами упрощенного дорического ордена, декорировав их барельефными ликторскими связками с секирами, перевитыми золочеными лентами и тройным лавровым венком⁵. Перекрытие галереи было выполнено с учетом увеличения объема пространства, а в декорировке дверных створок была использована эмблематика, почерпнутая в описаниях и изображениях древнеримских воинских триумфов: львиные головы, скрещенные колчаны, палица Геркулеса. В декоре галереи архитектор применил широкие возможности декоративного лепного декора, отчасти сохранившегося на стенах, на котором до сих пор блестит позолота.

Чесменская галерея давно уже музеефицирована – были организованы мероприятия по консервации памятника – самый щадящий метод музеефикации⁶. Были созданы необходимые условия для нормального функционирования в музейной среде, в результате чего некоторое время галерея была открыта для посетителей, являясь непосредственно предметом экспонирования – транслировала определенное время в истории дворца. Но было необходимо решить его судьбу, как до этого решались вопросы по реставрации других помещений дворца. Так, по заказу петербургского отделения КГИОП в 2018 г. была выполнена консервация зала с элементами воссоздания его исторической отделки. Реставрационный проект для Чесменской галереи был подготовлен художником Александром Райхштейном. К 7 мая 2019 г. галерея, получившая название «Зал памяти Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.», стала доступна публике.

В ходе реставрационных работ, как уже было сказано, была проведена консервация, т. е. комплекс мер, обеспечивающих длительную сохранность историко-культурных и природных объектов путем стабилизации их физического состояния и создания долговременной защиты от неблагоприятных воздействий окружающей среды⁷. В результате консервации публике был представлен вид галереи практически в том варианте, в котором его увидели в 1944 г.: разрушенные

стены, обнаженная кирпичная кладка, сохранившийся лепной декор, в частности, декор простенок у дверей, ведущих в Овальную комнату, два монументальных барельефа изображают древнеримские императорские трофеи: доспехи, ликторские связки, шлем, восьмиугольные и круглые щиты, копья, колчаны со стрелами, мечи и кинжалы, частично позолоченные. На экспозиции сохранившиеся и законсервированные элементы выделены направленным светом, сама же галерея находится в полутьме для создания глубокого эмоционального впечатления от увиденного руинированного интерьера.

В Зале славы есть единственный ярко освещенный участок – непосредственная реконструкция части Чесменской галереи – научно-обоснованное восстановление руинированного историко-культурного объекта⁸. В нашем случае была произведена реконструкция не всей галереи, а лишь части. Согласно Венецианской хартии 1964 г., реставрация – это исключительная мера, так как она направлена на выявление и сохранение эстетических и исторических ценностей памятника и заканчивается она там, «где начинается гипотеза»⁹. За оптимальную дату, на основе которой создается реставрационный проект и проводится реконструкция, был принят конец 1870-х гг., так как одним из основных архивных источников была признана акварель художника Эдуарда Петровича Гау, выполнявшего императорские заказы по запечатлению дворцовых интерьеров. Именно благодаря тому, что интерьер Чесменской галереи был написан настолько четко и подробно, не составило труда воссоздать утраченное убранство. В ходе работ в конце галереи были восстановлены: часть стены со стороны окон, само окно – единственное открытое в зале, часть паркетного покрытия – по историческому оригиналу, часть потолка, зеркала и бронзовые бра, а также был восстановлен дверной проем, ведущий в Овальную комнату.

Частичная реконструкция как один из реставрационных методов является новшеством для отечественной практики, но для других стран данный опыт не является инновационным. Наибольший урон в годы Второй мировой войны получили памятники архитектуры Германии, многие из которых восстанавливали до конца XX в. и продолжают реставрировать и сейчас. Например, идею консервации и использования сохранившихся руинированных частей исторических зданий в воссоздании самого памятника архитектуры или же в организации экспозиционного пространства использовали при реставрации церкви Фрауэнкирхе в Дрездене и Нового музея в Берлине. Но в случае с Чесменской галереей были применены новейшие современные компьютерные разработки при создании реконструкции интерьера.

Помимо консервации и частичной реконструкции в галерее были задействованы мультимедийные технологии. Художником Александром Райхштейном, создавшим прежде для музея мультимедийную инсталляцию «Тени прошлого» на Парадной лестнице, были созданы два визуальных полотна, проецируемых на стены. Первое – это видеофильм из архива музея, повествующий об освобождении советскими войсками Гатчины зимой 1944 г. Второе полотно – это изображения картин Гаккерта в полном формате, сменяемые друг другом на одном месте, которые погибли при пожаре. Организация экспозиционного пространства была основана на использовании современных мультимедийных технологий. Внедрение в практику данных технологий характеризует новый этап в сфере реконструкции, реставрации и использования памятников архитектуры¹⁰.

Художник в своем реставрационном проекте смог создать одновременно несколько исторических эпох из жизни дворца. Первая эпоха – эпоха императорской резиденции, времени бытования помпезного зала, выражающего морскую славу и непобедимость русского флота – наследия Петра. Вторая историческая эпоха – период оккупации дворца немецкими солдатами, период потери исторической и культурной ценности, забвения и разрушения.

Частичная реконструкция Чесменской галереи по проекту является традиционной реконструкцией интерьерного ансамбля – одной из форм выставок в музейном пространстве¹¹. Ансамблевый метод построения экспозиции, который в первую очередь используется в построении экспозиции в дворцах-музеях, позволяет реконструировать на основе достоверных данных некогда реально существовавшую обстановку, в которой экспонируемые материалы представляют зрительное и смысловое единство, образуя процесс коммуникации между посетителем и экспозицией в целом. Особенность частичной реконструкции в сохранении памяти о войне заключается в организации единства восстановленной части интерьера XIX в. и разрушенного в остальном помещения галереи. Благодаря этому происходит особенная по характеру коммуникация между выставочным пространством и музейным посетителем, который находится в двух временных отрезках в одном месте.

На экспозиции Зала славы не представлено никаких музейных предметов. Сделан акцент на сохранившейся лепнине и руинированных стенах. Отсутствие этикетаж помогает посетителю в полной мере ощутить подлинность эпохи, свое непосредственное участие в жизни галереи. Как

уже было сказано ранее, общий свет на экспозиции отсутствует, применяется лишь направленный свет, который выделяет из тени лепнину. Окна в помещении зашторены и лишь единственное окно в восстановленной части полностью выполняет свою функцию освещения помещения – насколько это возможно. Особенный визуальный эффект составляют зеркала, которые находятся в восстановленной части интерьера и которые одновременно отражают не восстановленные участки противоположной стены, создавая ощущение взгляда в прошлое, будто бы зеркало способно перенести нас из настоящего времени в XIX в., а из него – в 1944 г.

Основная функция, которую сейчас выполняет это пространство, – эмоциональное воздействие на посетителя, максимальное погружение в один из важнейших периодов в истории дворца. Демонстрация руин интерьеров при воссоздании лишь одного элемента первоначального вида – концептуально новая идея привлечения внимания людей к историческому прошлому страны. Стоит отметить, что эффективность данного приема будет зависеть именно от его уникальности, то есть использовать вновь частичную реконструкцию во дворце будет неразумно, так как это снизит интерес не только к последующим вариантам, но и к первому.

Музей – это место распространения ретроспективной информации, которую посетитель в максимально полной мере может получить, только если ее правильно преподнести. Частичная реконструкция, применяемая в процессе реставрации руинированных памятников с использованием современных мультимедийных технологий, позволяет создать в экспозиционном пространстве несколько исторических эпох, одинаково важных для одного места, как, например, для Гатчинского дворца императорская эпоха и период Великой Отечественной войны, последствия которой до сих пор влияют на жизнь музея. Рассмотренный метод реставрации позволил не только сохранить память о событиях войны, но и ревалоризировать Чесменскую галерею для музейных посетителей, которые отныне могут увидеть прошлое и настоящее этого невероятного архитектурного творения.

Примечания

¹ Третьяков Н. С. К 90-летию музеефикации пригородных дворцов Санкт-Петербурга // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2009. С. 267. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-90-letiyu-muzeefikatsii-prigorodnyh-dvortsov-g-sankt-peterburga/viewer> (дата обращения: 07.06.2020).

² Кирпичникова М. В. Послевоенные будни дворца. Начало восстановления. URL: <https://gatchinapalace.ru/m-special/publications/prigorod/beginning.php> (дата обращения: 07.06.2020).

³ Там же.

⁴ Глазова Л. Эпоха дворцового возрождения. Восстановление шедевров зодчества // Строительный портал. №158. 2015. URL: <https://stroypuls.ru/sgh/2015-sgh/158-iyun-2015/93705/> (дата обращения: 07.06.2020).

⁵ Гатчина. Художественные памятники. URL: http://gatchina3000.ru/art_monuments/main03_5.htm#chesma (дата обращения: 07.06.2020).

⁶ Антонян А. С. Реставрация скульптуры из камня // Москва. 2006. URL: <http://art-con.ru/node/223> (дата обращения: 07.06.2020).

⁷ Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна. 2012. С. 397.

⁸ Там же. С. 401.

⁹ Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия) URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/nasledie/vsemirnoe-nasledie-mezhdunarodnye-dokumenty/> (дата обращения: 07.06.2020).

¹⁰ Кальницкая Е. Я. Новые пути музеефикации памятника архитектуры: Михайловский замок // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. С. 126. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-puti-muzeefikatsii-pamyatnika-arhitektury-mihaylovskiy-zamok/viewer> (дата обращения: 07.06.2020).

¹¹ Сайфутдинова А. Исторический интерьер в аспекте музейной реконструкции и экспонирования [Электронный ресурс] // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. 2014. С. 114. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskij-interier-v-aspekte-muzeynoy-rekonstruktsii-i-eksponirovaniya/viewer> (дата обращения: 07.06.2020).

А. О. Гранкина

Древнерусское наследие как источник патриотизма в фильме «Александр Невский» С. М. Эйзенштейна

В статье рассматриваются такие явления советской культуры конца 1930-х гг., которые были созданы в условиях надвигающейся угрозы войны на территории страны с целью развития чувства патриотизма в советских гражданах. В поисках подходящих для этой цели сюжетов деятели культуры обратились к древнерусскому наследию. Образ Александра Невского и история ратных подвигов его войска получили в этот период широкое отражение в музейной деятельности и в произведениях советского искусства. Особое внимание уделено кинокартине «Александр Невский» режиссера С. М. Эйзенштейна (1938 г.) – произведению, которое стало результатом вдумчивого, творческого переосмысления наследия Древней Руси. Фильм не только сыграл важную роль в поднятии боевого духа советского народа, но и создал целостный, понятный, привлекательный образ далекой эпохи.

Ключевые слова: советская культура, Великая Отечественная война, древнерусское наследие, советский кинематограф, С. М. Эйзенштейн

Anastasiia O. Grankina

The Old Russian heritage as a source of patriotism in the film “Alexander Nevsky” by S. M. Eisenstein

The article takes an eye on manifestations of the Soviet cultural which were created in the late 1930s in the context of the looming threat of war so that to nurture a sense of patriotism in the Soviet citizens. In search of subjects suitable for this purpose, cultural figures turned to the Old Russian heritage. The image of Alexander Nevsky and the history of the feats of arms of his troops were widely reflected in museum activities and in works of Soviet art. Particular attention is paid to the film «Alexander Nevsky» directed by S.M. Eisenstein (1938). This work was the result of a thoughtful, creative rethinking of the heritage of the Ancient Rus. The film played an important role in raising the fighting spirit of the Soviet people as well as it created a holistic, understandable, attractive image of the distant era.

Keywords: the Soviet culture, The World War II, the heritage of the Ancient Russ, the Soviet cinema, S. M. Eisenstein

К 30-м гг. XX в. русская культура оказалась отделенной искусственной преградой от своих исторических корней. Диалог средневековой художественной культуры и современной социалистической в искусстве был фактически не актуален. Но ситуация меняется под давлением внешнеполитических обстоятельств, что было закономерно, ведь, как известно, необходимость обращения к культурному наследию прошедших эпох ощущается с наибольшей силой и остротой в самые сложные исторические моменты¹. Посредством прошлого современное общество пытается осознать свое настоящее и спасти будущее.

К середине 1930-х гг. в Германии пришла к власти нацистская партия, и ее руководство провозгласило курс на завоевание европейского жизненного пространства для немецкой нации. Угроза новой войны становилась для СССР все более реальной, что обусловило радикальные изменения в политических и идеологических установках: советское руководство предпринимает попытки сплотить население на основе патриотических идей. Об этом прекрасно, на наш взгляд, сказала И. К. Языкова: «... идеологическая машина взяла курс от III Интернационала на Третий Рим, и в стране стал пробуждаться интерес к историческому прошлому»². Необходимость отстаивать независимость и неделимость страны, необходимость призвать к решительным действиям каждого представителя ее разнородного населения, – эти обстоятельства побудили правительство впервые взглянуть на наследие прошлого как на некий позитивный фактор. В наследии увидели серьезный потенциал: во-первых, оно может сыграть роль в поднятии боевого духа и патриотического настроения среди населения; во-вторых, может послужить предметом национальной гордости, нуждающейся в защите от врага; а в-третьих, – наследие само по себе может стать устрашающим символом великого народа.

Как известно, советские музеи в 30-х гг. исполняли роль основного инструмента культурной политики, т. е., по сути, являлись рупором официальной идеологии. И изменение вектора их деятельности в годы войны является весьма показательным примером трансформации этой идеологии. Сотрудники музеев направили свою деятельность на демонстрацию музейными методами тех событий из истории Древней Руси, которые были связаны с темами защиты родины, победой над врагом. Так, например, в 1941 г. сотрудники Государственного литературного музея читали лекции по заявкам воинских частей: «Русские богатыри в прошлом и настоящем», «Героическое прошлое Москвы»³.

Подобные мероприятия проводились и Музеем истории религии в Ленинграде⁴. В Государственном историческом музее в 1944 г. были созданы новые экспозиции «Военное искусство Древней Руси», «Русское государство XVI в. Иван Грозный», открылись для посетителей филиалы музея «Новодевичий монастырь» и «Коломенское»⁵. Особенно актуальным в экспозиционно-выставочной деятельности музеев, по понятным причинам, был сюжет о победе Александра Невского над тевтонцами, которые намеренно сопоставлялись с немецкими фашистами. В Государственном Историческом музее в 1942 г. была открыта выставка «К 700-летию Ледового побоища»⁶. Данная выставка является частью целой череды событий, прошедших в тот год и посвященных годовщине Ледового побоища.

Но не только на музейной деятельности отразилась новая тенденция культурной политики. Передовые деятели советской культуры также повернулись лицом к истории. Творческие силы интеллигенции теперь были брошены на популяризацию наследия, связанного с героическим прошлым страны, посредством современного художественного языка. Осуществлялась эта деятельность зачастую по государственному заказу, т.е. она соответствовала официальному курсу партии. В качестве яркого примера можно привести заказ Комитета по делам искусств художнику П. Д. Корину на исполнение триптиха «Александр Невский», работа над которым велась в годы войны. Самая известная часть триптиха – центральная, на которой предстает перед нами грозный полководец князь Александр Невский. Пожалуй, это первый случай в истории советской культуры, когда художнику заказали картину, прославляющую древнерусского святого. При этом в произведении поражает не только новаторство сюжета, но и новаторство языка, отсылающего к фрескам в древнерусских храмах и, конечно, к иконам⁷.

В свете обозначенной проблемы особенно важно изучить явления культуры, обращенные к широкому массам советского народа. Именно благодаря произведениям, которые были доступны и интересны большинству, могла происходить ширококомасштабная общественная ревалоризация наследия и, в частности, древнерусских художеств. Самый массовый вид искусства в советском обществе конца 30-х гг. – кинематограф. Тенденция нарастающего интереса к отечественной истории в конце 30-х гг. отразилась на выборе сюжетов для новых фильмов. Последовательно выходят в прокат картины о великих людях и знаменательных событиях в истории дореволюционной России: «Юность поэта» (1937, А. А. Народицкий), «Петр Первый» (1937, В. М. Петров), «Пугачев» (1937, П. П. Петров-Бытов) и т. д. Исследователи отмечают, что после выхода первой серии «Петра Первого» становится явной идейная и художественная несостоятельность прежних стереотипов показа дореволюционного прошлого⁸. Родается советский исторический кинематограф, который основывался на критериях доступности, наглядности и конкретности исторического материала, в связи с чем режиссеры и художники-постановщики обратились к памятникам истории и художественной культуры. В частности, в историческом кино получило отражение древнерусское наследие. Этот этап истории был сравнительно мало изучен, что давало возможность интерпретировать материал согласно нуждам времени.

Среди компонентов, которые должны были присутствовать в историческом кино, можно выделить следующие: народ как единый живой организм, в лице которого читается вся страна; лидер-герой, наделенный достойнейшими качествами; актуальность происходящего на экране в контексте современности. Этим принципам следовал и Сергей Михайлович Эйзенштейн в процессе работы над кинокартиной «Александр Невский», которую он намеревался «швырнуть... как гранату, в морду агрессору»⁹, и которая действительно оказала значительное воздействие на формирование и укрепление патриотических настроений в канун и во время Великой Отечественной войны.

Работа над «Александром Невским» началась в 1937 г. К этому моменту в СССР авторитет всемирно известного режиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна был подорван событиями, произошедшими вокруг его кинокартины «Бежин луг». Когда фильм был почти готов, атмосфера в стране уже накалилась до предела, а культурная политика переживала последствия новой волны борьбы с формализмом. Заместитель председателя Комитета по делам искусств, начальник Главного управления кинопромышленности Б. З. Шумяцкий раскритиковал новую работу Эйзенштейна, и «Бежин луг» оказался под запретом; более того, режиссера принудили публично признать свои ошибки и отречься от картины. Угроза висела уже не только над его творчеством, но и над его свободой, жизнью. Однако дело завершилось постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) от 9 мая 1937 г., в котором Шумяцкому предписывалось «использовать» Эйзенштейна, т.е. дать режиссеру еще один шанс¹⁰. Условием для работы ужесточили, самовольство Эйзенштейна была пресечено: к нему приставили второго режиссера (Д. Васильева), сценариста (П. Павленко) и заранее утвердили актерский состав.

В упомянутом постановлении было четко сказано, что Эйзенштейну должны выдать заранее согласованное задание (тему). Таким заданием стал далекий XIII в. и один из самых прославленных

в русской традиции святых, князь Александр Невский – материал, с которым необходимо было проделать колоссальную работу для того, чтобы всеми красками засияла основная тема киноленты – патриотическая. Режиссер признавался позднее: в процессе работы авторов терзали сомнения по поводу подлинности создаваемой исторической действительности. Эйзенштейн отмечал в своих сочинениях, что от той далекой эпохи вещественных свидетельств хранилось в музеях: «обломки мечей, один шлем да пара кольчуг»¹¹. Правда, стоит подчеркнуть, что это эмоциональное замечание режиссера не соответствовало действительности. Материальных свидетельств той поры в советских музеях хранилось более чем достаточно. Но в заметках Эйзенштейна мы находим подтверждение тому, что сохранившиеся музейные предметы наравне с достижениями исторических исследований не представлялись художнику достаточными для того, чтобы по-настоящему проникнуть в столь далекую эпоху и нащупать в ней то, что было актуально в современной ему действительности. Помимо этого, в полученном задании крылся еще один камень преткновения – главный герой. Режиссер признавался, что в начале работы чин святого в качестве центрального лица будущего фильма его буквально «дезориентировал»¹². В связи с двумя обозначенными выше обстоятельствами Эйзенштейну, прежде чем приступить к съемкам, пришлось потратить немало времени и сил на то, чтобы понять, ощутить средневековый дух Руси.

Интерес вызывает та деталь, которая сыграла ключевую роль в его поисках подлинности и точек соприкосновения с современностью. Режиссер подробно описал этот сюжет. Он долго бродил по древним улицам Новгорода, но ответы на свои вопросы найти не мог: «все не то и все не так. Впереди либо паноптикум восковых фигур, либо малоискусное стилизаторство»¹³. Затем Эйзенштейн отправился исследовать церковь Спаса на Нередице, уникальный памятник конца XII в., который в годы войны ждала трагическая судьба: оказавшись на линии фронта, он был разрушен в результате артиллерийских обстрелов и восстановлен во второй половине XX в. По словам режиссера, ему было трудно оторваться от чисто эстетического восприятия древней церкви, но вдруг взгляд его упал на табличку, повешенную «заботливой рукой работников музейного отдела», на которой было написано «несколько почти отвлеченных строк: „Начат постройкой тогда-то, закончен тогда-то“»¹⁴. Именно в этот момент перед режиссером открылось новое понимание Древней Руси. Он совершил простую математическую операцию: вычел из второй даты первую, и оказалось, что стоявший перед ним памятник был воздвигнут в течение нескольких месяцев. Благодаря этой табличке у Эйзенштейна родилось новое ощущение памятника и, как результат, иное восприятие эпохи. Он смог прочувствовать дух средневековых русских людей через представшую перед его воображением динамику их созидательного труда, результат которого он лицезрел спустя почти тысячелетие: «люди, складывавшие такое здание в несколько месяцев, это не иконы и миниатюры, не горельефы и не гравюры. Это те же люди, что и мы с вами!»¹⁵. Таким своеобразным методом передовой советский режиссер «нащупывал» Древнюю Русь. В конце концов, все сомнения были отброшены, все частности, маловажные детали были ликвидированы. Теперь картина рисовалась крупными мазками, образы обобщались, историческая правда восторжествовала над историческим натурализмом. Именно эти изменения, произошедшие еще на этапе создания сценария, позволили фильму стать своеобразным типом иконы советской культуры. В то же время значимым ресурсом для творческого переосмысления стала художественная и нравственная традиция, заложенная в древнерусском наследии, и прежде всего, в древнерусской иконе.

Древнерусское художественное наследие играет в «Александре Невском» важную роль и в создании контекста, и в создании особого кинематографического языка. Киновед, специалист по творчеству Эйзенштейна Наум Клейман, говоря о визуальной составляющей кинокартины, подчеркивает, что в процессе работы Эйзенштейна начинает интересоваться возможность экранного кадра отражать не быстротекущую реальность, а образ вечности: «то «всегда», которое отражено во фресках <...> Сам Александр снят так, что похож на фронтально развернутые фигуры святых, которые изображены на центральных столбах в православных храмах»¹⁶. Действительно, русскую икону, в ее классическом истолковании, и фильм «Александр Невский» объединяют ряд принципиально значимых моментов. В центре сюжета – положительный персонаж, чьи благородные качества доведены до предела. Изображение плоскостно не только в иконе, но и в фильме: строго отобранные ракурсы, в которых допускалось снимать Николая Черкасова в роли Александра Невского, ставили своей целью создать в буквальном смысле грандиозный, вступающий в землю и возвышающийся над всем миром образ народного лидера. Создается εἰκόнь (с древнегреч. «образ»), а также наполненный символами фон, на котором высвечивается этот образ. Конкретность сюжетных линий гарантирует их однозначное толкование, и в то же время в фильме присутствуют аллюзии на библейские тексты, достаточно очевидные, что очень важно. Кинокартина занимательна и повествовательна,

вместе с тем вербальное высказывание здесь заметно уступает первенство экспрессивному аудиовизуальному ряду (как во время богослужения в храме), образовавшему синтетическое единство благодаря совместным творческим усилиям С. М. Эйзенштейна и композитора С. С. Прокофьева.

Безусловно, в 1938 г. на экран не выпустили бы кинематографическую агиографию, изложенную языком иконописи. Сценаристу и режиссеру необходимо было создать образ «народного героя», вполне достойного быть лидером не только новгородского войска XIII в., но и лидером атеистической страны Советов, родины социализма. Прежде чем снять фильм-икону, автору необходимо было осовременить, актуализировать и «деканонизировать» Александра Невского. Используя памятники древнерусского наследия – летописи, иконы, храмы, костюмы, пословицы, Эйзенштейн с успехом завершает производство советской иконы, посвященной, главным образом, жизни сегодняшней. И уже не было никакого сомнения: картина будет допущена к прокату, она понравится руководству страны и советскому народу; она будет служить уроком патриотизма и укрепления мужества в годы тяжелейшей борьбы с фашистами. Не святой благоверный князь Александр Невский, а кинокартина «Александр Невский» будет защищать теперь Новгородскую землю, Россию, Советский Союз.

Заключая статью, стоит отметить, что в годы Великой Отечественной войны образ древнерусского князя Александра Невского и наследие, связанное с его эпохой, обрело новый статус на правительственном и общественном уровне. Благодаря переосмыслению и новому интерпретационному подходу ореол святости был сменен ореолом народного героя, что позволило руководству страны, не отказываясь от советских идеалов, широко праздновать 700-летний юбилей Ледового побоища, учредить орден Александра Невского и спровоцировать появление ряда художественных произведений, популяризирующих этот образ, среди которых особое место занял фильм «Александр Невский» С. М. Эйзенштейна. Решая главную задачу – развитие в советском народе чувства патриотизма и подлинной любви к родине, создатели фильма решили еще одну, не менее важную в долгосрочной перспективе – они популяризировали целый ряд объектов как материального, так и нематериального наследия, связанного с древнерусской историей. Можно предположить, что именно с этого, наделенного теперь особым символическим смыслом события – Ледового побоища 1242 г. – и начинается ревалоризация древнерусского наследия в советской культуре.

Примечания

¹ Мастеница Е. Н. Деятельность по сохранению и использованию культурного наследия: основания и смыслы // Основы культурологии: Учебн. пособие под. ред. И.М. Быховской. URL: http://www.bvahan.com/museologypro/muzevedenie.asp?li2=1&c_text=86 (дата обращения: 25.04.2020).

² Языкова И. К. Икона как опыт духовного противостояния // Икона в русской словесности. Сборник статей. М.: Паломник, 2012. С. 225.

³ Фатигарова Н. В. Музейное дело в РСФСР в годы Великой Отечественной войны (аспекты государственной политики) // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела. (XVIII–XX вв.). Сб. научн. трудов НИИ культуры. М.: НИИ культуры, 1991. С. 197.

⁴ Шахнович М. М., Чумакова Т. В. Музей истории религии Академии наук СССР и российское религиоведение (1932–1961). СПб.: Наука, 2014. С. 50.

⁵ Официальный сайт Государственного Исторического музея. URL: <https://shm.ru/shows/4534/> (дата обращения: 06.05.2020).

⁶ Официальный сайт Государственного Исторического музея. URL: <https://shm.ru/shows/4534/> (дата обращения: 06.05.2020).

⁷ Официальный сайт Государственной Третьяковской галереи: Спецпроект к 75-й годовщине Победы. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/tretyakov-online/pobeda-75/> (дата обращения: 10.05.2020).

⁸ Закиров О. А. Исторические фильмы СССР 1936–1946 гг.: патриотическое освещение дореволюционного прошлого средствами игрового кино: автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 [Электронный ресурс] / Закиров Олег Алиевич ; МПГУ. Москва, 2011. URL: <https://www.dissercat.com/content/istoricheskie-filmy-sssr-1936-1946-gg> (дата обращения: 07.04.2020).

⁹ Эйзенштейн С. М. «Александр Невский» 1938. Из истории создания фильма «Александр Невский» // Избранные произведения: в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 162.

¹⁰ Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция, 1936–1938. М.: Юрид. кн., 1997. С. 248.

¹¹ Эйзенштейн С. М. Указ. соч. С. 169.

¹² Там же. С. 169.

¹³ Там же. С. 172.

¹⁴ Там же. С. 173.

¹⁵ Эйзенштейн С. М. Указ. соч. С. 173.

¹⁶ Клейман Н. «Александр Невский» // Материалы к онлайн-курсу «Генеалогия русского патриотизма». URL: <https://arzamas.academy/materials/348> (дата обращения: 03.04.2020).

А. М. Целикова

Музейно-театральный проект «Хранить вечно» в ЦВЗ «Манеж» как один из способов отражения событий Великой Отечественной войны

В статье представлен анализ музейно-театрального проекта «Хранить вечно», который посвящен подвигу музейных работников бывших пригородных резиденций российских императоров во время Великой Отечественной войны. Внимание уделяется новаторскому подходу, который был применен при создании данной выставки. Как итог, он позволяет выделить ее среди других выставок, посвященной военным событиям. Также рассматривается соединение в данном проекте опыта театра и музея, а также история сотрудницы Государственного музея-заповедника «Павловск» А. И. Зеленовой, судьба которой была положена в основу аудиоспектакля проекта.

Ключевые слова: музейно-театральный проект, хранить вечно, сохранение ценностей, музеи-заповедники, А. И. Зеленова

Alexandra M. Tselikova

Museum-theater project «To be Eternally Preserved» in the CEH «Manege» as one of the ways to reflect the events of the Great Patriotic War

The article presents the analysis of the museum-theater project «To be Eternally Preserved», which is dedicated to the feat of museum workers of the former suburban residences of Russian emperors during the Great Patriotic War. The attention is paid to the innovative approach that was used to create this exhibition. It allows distinguishing it from other exhibitions, which are dedicated to military events. Also considered is the combination in this project of the theater and museum experiences, and the history of the employee of the Pavlovsk State Museum-Reserve A. I. Zelenova, whose fate was the basis of the audio performance of the project.

Keywords: museum-theater project, to be Eternally Preserved, preservation of values, museums-reserves, A. I. Zelenova

Трансляция исторического опыта и памяти путем создания выставочного проекта до сих пор вызывает множество вопросов. Эти вопросы, как правило, связаны с формой подачи материала. С одной стороны, она должна быть современной, но с другой стороны, она не может закрывать основную тему выставки и искажать информацию, которую передает экспозиция. Примеров удачных выставочных проектов, которые бы соответствовали ожиданиям как экспертов в области темы, заявленной в фокусе выставки, так и зрителей, крайне мало, что может подтверждать актуальность данной работы. По этой причине целью работы стал непосредственный анализ всех визуальных средств и подходов, которые могли бы отразить новый формат выставочного проекта, связанного с темой войны.

Одним из важных проектов, который, безусловно, внес свой вклад в представление удачного опыта показа исторических событий при помощи выставки, является музейно-театральный проект «Хранить вечно»¹, который был организован и выставлен в Центральном выставочном зале «Манеж» Санкт-Петербурга в период с 18 сентября 2018 г. по 15 октября 2018 г. Проект был приурочен к юбилею, а именно столетию создания пригородных музеев в бывших царских резиденциях в Гатчине, Павловске, Петергофе и Царском Селе. Тем не менее, основной темой выставки стал подвиг работников данных музеев-заповедников в период Великой Отечественной войны. Посредством необычного дизайна, современных технологий, а также совместной работы Большого драматического театра им. Г. А.Товстоногова, Центрального выставочного зала «Манеж» и всех государственных музеев-заповедников, представленных на данном выставочном проекте, удалось показать в одно время и выверенную историческую часть, и эмоционально наполненную личную историю.

Необходимо начать с описания того, каким образом были представлены экспонаты на выставке, а также уделить внимание общей концепции, которой придерживались кураторы проекта. Для данного проекта было изменено пространство ЦВЗ «Манеж», которое стало похоже на лабиринт, в каждой части или зале из которого были представлены новые витки или «главки» истории и определенные отрезки времени. Примечательно, что данный проект создавался под названием «музейно-театральный» не только потому, что одним из организаторов выставки выступил художественный

руководитель БДТ им. Г. А. Товстоногова А. А. Могучий². Он называется так, потому что сама выставка напоминала пышные театральные декорации: золотой занавес, который посетителям открывали волонтеры, сиденья в аванзале пространства и большие цифровые инсталляции художницы Веры Мартынов. Кроме того, на выставке не было экскурсоводов, потому что их заменял аудиогид, а если быть точнее, то аудиоспектакль³ в виде монолога. Он воспроизводился на специальном устройстве с наушниками и выдавался каждому посетителю. Для реализации подобной «экскурсии» пригласили заслуженную артистку России А. Б. Фрейндлих, которая стала голосом проекта. Важно уточнить, что в данном подходе и в таких новшествах присутствуют и свои недостатки.

Так, например, проект продлевали из-за большого интереса со стороны посетителей. В какой-то момент желающих было больше, чем вмещали маленькие залы. Из-за этого появилась система сеансов, где посетителей пускали каждые 10–15 минут группами⁴. Передвигаться внутри они могли самостоятельно, но заходить только вместе. Были также и проблемы, связанные с устройством, где был записан голос А. Б. Фрейндлих. Аудиоспектакль на устройстве переключался автоматически, и перед тем, как посетитель заходил с ним в лабиринт выставки, ему проводился краткий инструктаж. Тем не менее, периодически посетители обращались к волонтерам за помощью. И, несмотря на то, что текст автоматически переключался внутри пространства, у многих людей все равно появлялись вопросы, но во многом из-за непривычного для восприятия формата.

Что касается оформления пространства, то хотелось бы отметить контраст нескольких частей. Первая часть лабиринта была представлена в виде небольших залов, оформленных как комнаты со сквозным коридором. Все стены были покрашены в золотой цвет, тем самым подчеркивалось наследие и богатство, хранящееся во дворцах музеев-заповедников со времен царской династии. Было расставлено много бутафории, например, детских игрушек в первом зале, кровать в одном из последующих, и т. д. Текст, который воспроизводился в данных комнатах, также подчеркивал, что речь в данной части пространства идет о довоенных годах. После этих комнат посетитель переходил в более открытое пространство, но уже затемненное – это сигнал к тому, что здесь повествование пойдет о том, что произошло в 1930-х гг. и во время войны. В последней золотой комнате на полу были видны подтеки алой краски, намекающие на кровь.

Последующие части пространства были затемнены. Посетитель мог пройти в округленную часть, которая напоминала открытые беседки из дворцовых парков. Внутри располагались цифровые инсталляции художницы Веры Мартынов. На них были представлены двигающиеся пионеры на фоне дворцов, в парках в солнечную погоду, дети, которые занимаются гимнастикой и т. д. Тратовка этой части пространства представлялась однозначной: предвоенные годы, проходящие при этом со становлением молодого государства. Это уже то, к чему, на взгляд создателей проекта, стремились советские власти, идеальное представление общества. Напротив данной конструкции большая стена с табличками. На каждой табличке представлены номера и названия предметов, которые были утеряны во время Великой Отечественной войны. Там же написаны имена тех музейщиков, кто подвергся репрессиям⁵.

Последние части пространства манежа были самыми мрачными. Затемненные узкие залы подводили людей к ощущению финальной части аудиоспектакля. В залах был выставлен стол с бутафорией еды, который находился под созданным пеплом, что намекало на блокадный голод, а также настоящие обломки, привезенные из данных музеев-заповедников. Эти руины стали выводом, который мог сделать посетитель из прослушанного монолога, местами очень личного. Вероятно, тратовка этого итога заключалась в том, что ценой жизни музейные работники пригородных дворцов-музеев старались спасти все. В самом конце выставки посетителя ожидал белый зал с различной информацией, датами, фотографиями и копиями записей, чтобы еще раз показать и напомнить, что все, что было связано со спасением и хранением ценностей в пригородных дворцах-музеях имело под собой реальную почву.

Сравнивая дизайн пространства, можно провести параллель с историко-культурным проектом «Петергофские дачники»⁶ 2011 г., созданного под руководством директора ГМЗ «Петергоф» Е. Я. Кальницкой. Весь проект также является соединением опыта музея и театра. Ровно так же, как и на выставке «Хранить вечно», посетитель мог пройти по заранее заготовленному маршруту. Комнаты, в которые он попадал, также имитировали разного рода реальные места – царские комнаты, вокзал и т. д. Таким образом, появлялась возможность почувствовать себя участником специального спектакля с необходимыми декорациями, но в пространстве музея. В отличие от выставки «Хранить вечно», проект «Петергофские дачники» не предоставлял выбор из двух поведенческих сценариев, т. е. либо двигаться «вместе» с голосом из наушников, плавно переходя из зала в зал, либо следовать своей траектории, которая сформировалась заранее.

Наполнение выставки «Хранить вечно» было представлено как бутафорией, так и подлинными экспонатами, привезенными из музеев-заповедников. Так, предпоследний зал с руинами был выполнен благодаря содействию данных музеев. В интервью художницы Веры Мартынов было заявлено, что экспонатов на выставке представлено около 400⁷. Вся бутафория служила двум целям. Во-первых, она наполняла огромное пространство выставочного зала вещами, что помогало не оставлять посетителя наедине с пустотой. А, во-вторых, усиливала посредством акцента в нужных местах сильные впечатления, на которые рассчитывали кураторы проекта. Кроме того, переходы от светлых частей к темным, непростая для восприятия тема, которая была прописана в виде трогательного монолога, а также голос А. Б. Фрейндлих способствовали усилению эффекта сострадания и сочувствия к тем людям, история которых разворачивалась в самом спектакле.

В целом, формат аудиоспектакля в данном проекте также является уникальным. С одной стороны, перед посетителем разворачивался монолог, представленный в виде дневниковых записей, что позволило сделать историю «очеловеченной». С другой стороны, как подмечает М. А. Спасская в статье «Новые подходы к зрительскому со-участию в театре после перформативного поворота», этот формат «помогает нивелировать авторскую оценку того или иного периода, явления или личности»⁸. Действительно, подобный подход отдаляет сценариста от возможности трансляции своего мнения в тексте спектакля-экскурсии. А это, в свою очередь, предоставляет зрителю и слушателю в одном лице шанс подвергнуться рефлексии и сформировать свое индивидуальное мнение и представление о событиях, описывающихся в аудиоспектакле.

В центре истории находилась судьба некой работницы одного музея-заповедника. Интересно, что в спектакле не озвучивалось имя этой женщины. Есть некоторые биографические особенности для лучшего понимания контекста и усиления впечатления от рассказа, но они не дают возможности полноценно приравнять фигуру героини к какому-либо лицу. В лице героини представлена судьба всех работников музеев-заповедников. Это собирательный образ, направленный на то, чтобы подчеркнуть, что подвиг, связанный с сохранением ценностей музеев, совершали все работники, часто ценой собственной жизни. Однако все же большинство биографических особенностей относилось к личности Анны Ивановны Зеленовой. А. И. Зеленова являлась сначала сотрудницей ГМЗ «Павловск», а потом и его директором⁹. На время ее работы выпали самые непростые и страшные времена истории государства – война. Во время Великой Отечественной войны А. И. Зеленова занималась сохранением скульптур, которые находились на территории музея. Благодаря этому факту, можно утверждать, что судьбы выдуманной героини из проекта «Хранить вечно» и А. И. Зеленовой во многих местах сильно перекликаются. Как и перед героиней спектакля, так и перед А. И. Зеленовой стояли важные задачи – от эвакуации ценностей до восстановления парков и дворца в послевоенные годы. Работа в реальности проходила тяжело. По воспоминаниям А. С. Елкиной, ученицы А. И. Зеленовой, «... слабые женщины закатывали в ковры античные статуи, волочили по полу до лестницы, чтобы рабочие могли переправить их дальше, на первый этаж, в подвал. [...] Работы прекратились, когда на окраине парка появились фашистские мотоциклисты. А. Зеленова пешком отправилась в Ленинград»¹⁰. Стоит сказать, что за все время, когда посетитель проходил по маршруту выставки, он слушал цельный рассказ. Перед ним сначала предстал образ и история маленькой девочки, которая вместе со своим отцом, также музейным работником, гуляла по музеям-заповедникам. Потом рассказ этой же девочки, но уже выросшей, столкнувшейся с войной, тяжелой работой по спасению шедевров искусства и со смертью. Завершающими словами аудиоспектакля стали: «Папа, помнишь, мы повторяли слова «хранить вечно»? Я буду их повторять ради тебя, папа, ради мамы, Алеши и Петеньки. Ради музеев, блокадного братства и нашей советской страны. Всегда, папа!»¹¹. Поэтому хочется еще раз подчеркнуть, что переход от спокойной части спектакля-экскурсии в довоенное время сопровождалось нейтральным дизайном, но чем дальше развивалась история и доходила до своего трагического пика, тем темнее становилось пространство.

Для правильного восприятия темы проекта стоит обратить внимание, что, безусловно, речь не идет только о тяжелых временах и бедствиях, выпавших на долю Павловска. Здесь рассматривается комплекс проблем, которые были характерны в послевоенное время в равной степени музейным работникам пригородных дворцов-музеев Гатчины, Петергофа, Павловска и Царского Села. Известно, что во восстановление всех представленных на выставочном проекте музеев-дворцов, происходило медленно и поэтапно. В Гатчинском дворце восстановление только части интерьера заняло более трех лет, о чем свидетельствуют данные из работы исследователей Д. А. Кючарианца и А. Г. Раскина¹². Ровно такой же итог представлен в работе «Восстановление дворцов и парков Петропавловского дворца в 1940–1950-е гг.: основные направления и проблемы»¹³, где сказано, что восстановление всего комплекса заняло около 60 лет. Не менее известна легендарная история об исчезновении

жемчужины летней резиденции российских императоров в Царском Селе, а именно Янтарной комнаты¹⁴. За основу же истории взята более известная судьба одного человека, хотя это ничуть не умаляет значимость подвига музейщиков других музеев-заповедников. Именно по этой причине главная героиня обезличена.

Чем же по итогу уникален опыт выставочного музейно-театрального проекта «Хранить вечно» в трансляции исторических событий Великой Отечественной войны? Прежде всего, выставка, являющаяся продуктом совместной работы театра и музея, не может исключить пышность и долю театральности в показе темы выставки. Тут стоит сказать, что театральность или кинематографичность для показа событий, наполненных драматизмом, удачно подходит, что демонстрируют отзывы посетителей или резонанс в СМИ, которая вызвала выставка «Хранить вечно». Здесь представлен своего рода иммерсивный спектакль¹⁵, который заключен в рамки музейного пространства. Это позволяет каждому посетителю не просто стать со-участником аудиоспектакля в больших декорациях и с подлинными экспонатами из музеев, а прочувствовать историю самостоятельно. Также оперируя реальными данными из архивов при сотрудничестве с государственными музеями-заповедниками, создатели выставки не выбрали способ сухого изложения фактов и данных, а добавили интерактивные элементы и видео-арт, выполненной Верой Мартынов. Так, история из прошлого получает отражение в настоящем, используя для своей передачи современное искусство. Фактически авторам проекта «Хранить вечно» удалось посредством техник современного искусства реконструировать некоторые исторические события, но не пренебрегая также театральной составляющей. При этом не был продемонстрирован радикальный подход, который уничтожил бы существование театра или музея по отдельности. Перед зрителем, скорее, представал вариант возможного сотрудничества, в том числе для презентации одной из самых тяжелых для восприятия тем. Новаторский подход, в данном случае, мог быть показан оскорбительно, неуместно или странно, но выставка «Хранить вечно» продемонстрировала, что даже такие эксперименты могут быть проведены успешно. Особенно аккуратно подобным способом нужно освещать темы, которые связаны с войной, убийствами, любыми конфликтными ситуациями. В таких ситуациях речь идет о травмах культурной памяти¹⁶, которые при любом неосторожном жесте могут трактоваться двусмысленно. Часто это бывает недопустимо.

В случае Великой Отечественной войны с советского времени сформировался приблизительно понятный вариант создания выставки. На ней, как правило, отсутствует любое взаимодействие посетителя с окружающим его пространством. Посредством экспонатов и сопроводительного материала выставки передают определенную информацию и посыл, а экскурсовод может их дополнять или расшифровывать. Отказ от схемы коммуникации «экскурсовод-посетитель» в данном случае стал не только необычным для посетителей, но и новым для музейных выставок военной тематики или событий в целом. Невозможно представить некую двойственность, амбивалентность отношения к такому событию как Великая Отечественная война в отражении выставки, поэтому любые эксперименты с форматом выставок могут быть восприняты негативно. Безусловно, экспозиции, посвященные любым военным действиям, сейчас становятся все более модернизированными и универсальными. По мнению А. С. Кудрец сейчас «... военные музеи все больше стремятся к широкой подаче материала и представлению войны как комплексного явления, охватывающего все стороны общественной жизни»¹⁷, что, безусловно, является таковым. Однако передачу личной и трепетной истории удается достигнуть далеко не каждому музею, связанному с военной тематикой.

Выставка «Хранить вечно» задействовала также подход к рассмотрению масштабных событий сквозь призму жизни одного человека. Как уже говорилось ранее, это судьба некой женщины без конкретного имени, в лице которой выражены истории многих музейных работников, то есть, представлен собирательный образ. Это позволяет, как подчеркивалось до этого, «очеловечить» историю, прослушать, по своей сути, дневник человека. Это также приемы, наблюдаемые людьми в пространстве театра или даже фильма, но никак не музея. Наррация в форме дневника возможна в музеях в редких исключительных случаях, ведь, как правило, перед посетителем раскрывается история человека, выраженная в вещах. Саспенс достигается представленной в зале кинохроникой или фотографиями, возможно, текстовым сопровождением, но не личным рассказом. Случай «Хранить вечно» другой: здесь происходит не только имитация театрального спектакля, но, как и в других музеях, присутствует сопровождение в виде кинохроники, фотографии, документов и т. д. Получается, посетитель ходил не просто с наушниками и портативным устройством, но и с компаньоном, который погружал человека на полтора часа в свою историю. Отзывы о выставке из пространства Интернета демонстрируют, что большинство отнеслось к выставке положительно. Это подтверждает также тот факт, что выставка «Хранить вечно» была продлена практически на

неделю. Это показывает особый интерес со стороны посетителей. Примечательно, что выставка заинтересовала широкую аудиторию: дети, студенты, взрослые и пожилые люди. Для передачи исторической памяти другому поколению такая выставка предоставила необходимые материалы.

Таким образом, подводя итог всему сказанному выше, можно сделать вывод о том, что музейно-театральный проект «Хранить вечно» сумел задействовать опыт музея и театра в освещении крайне непростой темы Великой Отечественной войны. На примере подвига музейных работников нескольких пригородных дворцов-музеев, обобщенных в одну историю, становится понятно, какой ценой было достигнуто спасение произведений искусства. Понимание темы и посылы выставки через аудиоспектакль, сделал возможным вывод о том, что благодаря прошлому поколению все культурное наследие, что у нас есть сейчас, необходимо беречь и хранить вечно.

Примечания

¹ Музейно-театральный проект «Хранить вечно». URL: <http://manege.spb.ru/events/muzejno-teatralnyj-proekt-hranit-vechno/> (дата обращения: 14.05.2020).

² Там же.

³ Спасская М. А. Новые подходы к зрительскому со-участию в театре после перформативного поворота // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1. С. 176–179.

⁴ Музейно-театральный проект «Хранить вечно». URL: <http://manege.spb.ru/events/muzejno-teatralnyj-proekt-hranit-vechno/> (дата обращения: 14.05.2020).

⁵ Премьера проекта «Хранить вечно», посвященного 100-летию музеев-заповедников. URL: <https://peterhofmuseum.ru/news/2018/897> (дата обращения: 15.05.2020).

⁶ Кальницкая Е. Я. Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. № 3. С. 496.

⁷ Как Вера Мартынов придумала визуализацию сенсационного проекта «Хранить вечно». URL: <http://www.sobaka.ru/entertainment/art/85091> (дата обращения: 16.05.2020).

⁸ Спасская М. А. Новые подходы к зрительскому со-участию в театре после перформативного поворота // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1. С. 177.

⁹ Тихомирова М. А. Памятники, люди, события: из зап. музейного работника. Л.: Художник РСФСР, 1970. С. 285.

¹⁰ Елкина А. С. Сделайте это для меня. СПб: Знание, 2005. С. 488.

¹¹ Запись аудиоспектакля музейно-театрального проекта «Хранить вечно», 2018.

¹² Кючарианц Д. А., Раскин А. Г. Гатчинский дворец. Гатчина: Художественные памятники. Л.: Лениздат, 1990. С. 30.

¹³ Петров П. В. Восстановление дворцов и парков Петродворца в 1940–1950-е гг.: основные направления и проблемы // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1. С. 95.

¹⁴ Никифорова Л. В. Дворец в истории русской культуры. Опыт типологии. СПб.: Астерион, 2006. С. 131.

¹⁵ Кайдановская А. А. Современный театр: иммерсивные постановки (перформанс, променады, интерактивность) и их влияние на преобразования театрального пространства // Architecture and Modern Information Technologies. 2018. № 1. С. 213.

¹⁶ Аникин Д. А., Головашина О. В. Травмы культурной памяти: концептуальный анализ и методологические основания исследования // Вестник Томского государственного университета. 2017. С. 78–84.

¹⁷ Кудрец А. С. Музеи Великой войны: проекты и перспективы // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. №3. С. 84.

Ф. Д. Мичурин

Судьба Петергофа в годы Великой Отечественной войны

В статье рассматривается история музея-дворца Петергофа в годы Великой Отечественной войны. Особое внимание в работе уделено вопросу эвакуации и консервации музея в 1941 г., однако в данной работе также будет рассмотрена тема оккупации Петергофа и ее последствия.

Ключевые слова: Петергоф, музей, эвакуация, консервация, оккупация, утраченное наследие

Fedor D. Michurin

The fate of Peterhof in period of Great Patriotic War

The article takes an eye on the history of museum-palace Peterhof in period of Great Patriotic war. Special attention is paid to evacuation and conservation of museum in 1941, however occupation of Peterhof and its consequences also are considered in article.

Keywords: Peterhof, museum, evacuation, conservation, occupation, lost heritage

В период Великой Отечественной войны дворцово-парковый ансамбль Петергоф сильно пострадал, как и почти все дворцово-парковые ансамбли пригородов Ленинграда. Разрушения, нанесенные Петергофу в годы войны, ощущаются и поныне: многие постройки Петергофа так и не были восстановлены после войны, а работа по поиску многих предметов данного музея-заповедника продолжается до сих пор. Однако основная часть парковых построек и сооружений не была окончательно уничтожена (в виду подготовки памятников к опасным ситуациям), а часть музейных предметов была спасена музейными работниками. Впрочем, необходимо разобраться, что именно произошло в Петергофе в годы Великой Отечественной войны, что удалось и не удалось спасти и почему.

В первую очередь необходимо рассказать о работе Петергофа в последние предвоенные годы. За пять лет до начала войны Петергоф перешел в подчинение Наркомпроса. В 1936 г. Управление культурно-просветительными предприятиями Ленсовета по поручению Наркомпроса РСФСР разработало план «разгрузки» – план эвакуации музейных ценностей на случай непредвиденных чрезвычайных обстоятельств, который предполагал учет и подготовку к эвакуации необходимых ценностей из пригородных дворцов-музеев (Петергоф, Пушкин, Слуцк (Павловск), Красногвардейск (Гатчина)). Эвакуировать предлагалось лишь 4871 экспонат, что было недостаточным количеством для полного спасения собраний музеев-дворцов Ленинградских пригородов. Однако были и положительные моменты, в частности Наркомхоз РСФСР определил необходимое количество вагонов и наметил базы для эвакуации (эвакобазы)¹, что помогло быстро эвакуировать ценности в более безопасное место. Кроме того, это способствовало быстрому, но более организованному свертыванию экспозиции.

Уже в самые первые дни войны были начаты работы по сворачиванию экспозиции, а именно, 24 июня 1941 г. была издана директива «О работе садов, парков, музеев Управления культурно-просветительских предприятий Исполком Ленгорсовета», что послужило причиной закрытия для посетителей дворцово-парковых ансамблей, которые находились в ведении Наркомпроса СССР.

29 июня был издан приказ: «29 июня 1941 г. Ожидая особое распоряжение от местных властей по эвакуации музейных ценностей, готовых к отправке, просим телеграфно указать базы эвакуации из дворцов-музеев Петергофа – одного вагона, Пушкина – одного вагона, Гатчины – четырех вагонов, Павловска – двух вагонов. Секретарь Исполкома Ленгорсовета Пономарев»².

Предметы эвакуировались не все вместе и сразу. Было подготовлено несколько очередей. Для безопасной эвакуации и упаковки была подготовлена специальная инструкция сотрудником Русского музея М. В. Фармаковским. У каждого вида музейных предметов был свой алгоритм упаковки. Еще до войны были изготовлены специальные деревянные ящики, обклеенные внутри клеенкой или толем. В качестве упаковочного материала шла бумага, вата, сухая стружка. Перед упаковкой в ящики музейные работники обертывали мебель рогожей или бумагой, а хрупкие предметы (например, люстры и скульптуру) клали в ящики с расшивкой и перекладинами. Фарфор и предметы из слоновой кости вначале оборачивались папиросной бумагой, после обертывались

ватой и крепкой бумагой, после чего они увязывались в пакеты, и только потом их клали в ящики, которые имели прокладку из стружки, тряпок и мягкой бумаги. Металлические изделия были смазаны тавотом или оружейным маслом.

Произведения живописи имели разные методы упаковки и единственное, что их объединяло это то, что они везлись в ящиках со специальными креплениями. Картины небольшого размера (до 1,5 м в длину) были вынуты из рам (подрамники оставлялись), затем их скрепляли попарно с полотнами аналогичных размеров с интервалом 1-2 см, и в конце укладывали в ящики вертикально. Произведения живописи более крупного размера полностью были вынуты из рам и избавлены от подрамников, после чего их клали на фанеру или деревянные брусья и закатывали в валы, которые были обернуты сверху тканью и были обшиты клеенкой. Чтобы снизить риски повреждения произведений между холстами клали бумажная прокладка. В концы валов вставлялись плотно деревянные колеса, для защиты холстов. Акварель и гравюры клались в папки, в то время как пастели оставались в обрамлениях (нераскантированными), защитные стекла были оклеены, после чего произведения были уложены в ящики. К каждому ящику добавлялись сведения об объекте перевозки – паспорт объекта³.

Были эвакуированы все изделия из благородных металлов; произведения живописи из павильона «Эрмитаж», дворцов «Марли», «Монплежир» и «Коттедж»; предметы обихода, принадлежавшие Петру I; часть мебели, а также свыше 60% фонтанной скульптуры⁴. К выполнению своих мобилизационных обязательств приступила Октябрьская железная дорога. Первая эвакуация прошла 29 июня 1941 г., для спасения музейных предметов были выделен всего один четырехосный вагон, который отправлялся в г. Горький. Всего было шесть очередей эвакуации, последняя из которых произошла 9–13 сентября 1941 г. Всего сотрудники эвакуировали 12 932 экспоната⁵. Столь малое количество спасенных предметов, можно объяснить тем, что работники Наркомпроса и других организаций недооценили степень угрозы для данных дворцов-музеев на момент начала войны, что позже привело к невосполнимым утратам.

Параллельно с этим шли работы по консервации. Прежде всего, велась работа по защите зданий и сооружений. В Большом дворце чердачные помещения были заставлены бочками с водой. Дворцы и музеи снабжались необходимыми средствами для тушения пожаров (песком и инвентарем). Чердачные перекрытия частично были покрыты раствором суперфосфата⁶. Кроме того, проемы окон и дверей первого этажа Большого Петергофского дворца были закрыты досками полностью, а на втором и третьем этажах – частично. Все помещения во дворце были освобождены от экспонатов и заставлены баками с водой и песком, а полы в Тронном и Танцевальном залах были застелены коврами, на которых был рассыпан песок. Помещения Монплезира также были освобождены от предметов быта и интерьера, а оконные и дверные проемы были защищены досками.

Процесса консервации не избежали и музейные предметы, которые не смогли быть заранее эвакуированы. Музейные сотрудники нередко укрывали предметы, в чем приходилось: мебель была закрыта чехлами, небольшие фарфоровые и хрустальные изделия были упакованы в корзины и т. д. Садово-декоративная скульптура была захоронена в парке. Процесс такого укрытия проходил следующим образом: скульптуры клались на песчаную подушку, после чего они сами засыпались песком, а поверх них был настелен помост, который также засыпался песком, после чего яма засыпалась землей и обкладывалась дерном⁷. Это было сделано для того, чтобы в случае попадания бомбы или снаряда можно было смягчить падение и не повредить скульптуру. Среди закопанных произведений скульптуры была статуя А. Кановы «Амур и Психея»⁸. Некоторые скульптуры из бронзы и вазы Большого каскада были укрыты в тоннеле Большого дворца. Процесс такого укрытия также имел свой алгоритм: скульптуры и вазы клались на доски и рейки, после чего выход туннеля закрывался бревнами и досками, а позже засыпался землей и обкладывался дерном⁹. Однако из-за ускоренного режима работы некоторые скульптуры не удалось укрыть эффективно, в результате чего они стали трофеями для оккупантов.

22 сентября 1941 г. музейные сотрудники покинули Петергоф. 23 сентября немецкие войска вошли в Новый Петергоф, а на следующий день враг занял территорию Старого Петергофа.

Также Петергоф был подвергнут артиллерийским обстрелам, в результате которых были повреждены или вовсе уничтожены многие здания и сооружения парков Петергофа. Например, в Английском парке были уничтожены Чайный павильон, «березовый домик» Екатерины II, Капелла и Английский дворец, по последнему было выпущено 9000 тяжелых артиллерийских снарядов. Также были разрушены дворцы герцогов Лейхтенбергских и «Собственная дача» Александра II. Погибли в огне войны все Старопетергофские храмы, среди которых: Знаменская церковь, сокровищница военно-исторических реликвий, храм-музей Серафимовского монастыря с уникальным

иконостасом в стиле древнего северорусского культового зодчества. Не избежала разрушений и Гранитная фабрика, получившая при Петре I название «Алмазная мельница»¹⁰.

Петергофские постройки, которые не были разрушены до основания, были приспособлены немцами. Дворцовые постройки береговой полосы должны были использоваться как опорные узлы для поддержания огневой мощи¹¹. На макете, обнаруженном в Фермерском дворце в Александрии сразу после освобождения, можно было увидеть, что немцы использовали Монплезир, Эрмитаж, Готическую капеллу в качестве дотов, а Нижняя дача Николая II и Фермерский дворец Александрии были переоборудованы под штабы. В Нижнем парке и Александрии были установлены артиллерийские батареи, а во дворце «Коттедж» был оборудован госпиталь.

Петергоф, вскоре после того как он был оккупирован, был подвергнут разграблению. Организованным вывозом культурных ценностей в Германию занялась «группа Кюнсберга», названной в честь ее шефа – Эберхарда фон Кюнсберга. На Восточном фронте действовали вторая и четвертая роты данной группы, а одним из центров своза был штаб Альфреда Розенберга¹². Обследованию подлежали не только предметы, но и постройки и территория, и к ноябрю 1941 г. появились подробные отчеты специалистов (приглашенных для отбора ценностей), которые обследовали дворец. Среди них был отчет искусствоведа К.-Х. Эссера, где он писал, что Главный дворец и его интерьеры выгорели, а некоторые части интерьеров вынесены¹³. Например, были вывезены немцами из Большого Петергофского дворца четыре стеновых панно XVIII в. в золоченых рамах¹⁴.

Плохо укрытые скульптуры также попали в поле зрения немцев, однако к разным скульптурам отношение было разным. Например, статуя «Нептун» была сохранена немцами, так как она была воспринята как образец германского искусства (скульпторы: Х. Риттер, Г. Швейгер и И. Эйслер). В результате она была демонтирована и вывезена в Германию, где и пережила войну. В это же время «Самсон» был оценен низко, так был создан русским скульптором М. И. Козловским, что позволило немцам его разобрать и увезти.

Помимо организованного вывоза ценностей, нередко немецкие солдаты и офицеры занимались мародерством, что порой возмущало некоторых специалистов. Например, доктор истории искусств К. Келлер, приглашенный для отбора ценностей, в своем письме доктору В. Керте упоминал о том, что Келлеру приходилось изымать у офицеров иконы и мебель¹⁵. Однако подобные попытки искоренить мародерство были немногочисленными, поскольку на третий день эвакуации (в день пожара Большого дворца) жители были выселены из города, и поэтому не представляется возможным узнать все подробности похищений культурных ценностей немцами. По данным за 1951 г., в годы Великой Отечественной войны Петергоф потерял 16 700 предметов¹⁶.

Только 19 января 1944 г. Петергоф был освобожден, однако к тому моменту красноармейцы застали большую часть Петергофа в развалинах. Первый секретарь Ленинградского обкома и горкома ВКП(б) А. А. Жданов считал, что город испытал на себе «наибольшие разрушения и варварства противника»¹⁷.

Вскоре, летом 1944 г., начались восстановительные работы и разминирование территории¹⁸. Спустя несколько лет были воссозданы многие памятники архитектуры и инженерной мысли, хотя некоторые объекты так и остались в виде руин. Например, Английский дворец был уничтожен артиллерией, но восстанавливать его не стали. К моменту написания статьи на его месте можно увидеть лишь части архитектурного декора, фундамент и памятный знак о том, что здесь до войны стоял дворец. Кроме того, после войны начался поиск музейных ценностей Петергофа. Это помогло найти и вернуть на Родину некоторые предметы. Так, например, согласно сайту, посвященному утраченным ценностям отечественных музеев в годы войны, «www.lostart.ru» в 2008 г. в Германии была найдена чудом сохранившаяся решетка дворца Марли, которая была возвращена в Петергоф в 2010 г.¹⁹.

Таким образом, Петергоф в годы войны понес сокрушительные потери и в плане архитектуры, и в плане движимых объектов. Основной причиной утрат стало варварское отношение немцев к памятникам культуры на оккупированных территориях. Однако одной из причин данной трагедии (утраты ценностей) стало то, что до 1941 г. Наркомпрос недооценивал всю серьезность работ по эвакуации культурного наследия. Впрочем, благодаря некоторым работникам из Наркомпроса и Наркомхоза, а также многим музейным сотрудникам Петергофа удалось спасти ряд культурных и исторических ценностей. Было эвакуировано 12 932 предмета, то есть эвакуировали больше, чем планировалось до начала войны. Музейные работники сумели спасти многие предметы еще в процессе свертывания экспозиции и упаковки предметов, поскольку каждый предмет был уложен с учетом особенностей материалов и техники изготовления, в соответствии с инструкцией М. В. Фармаковского. Также музейные сотрудники провели грамотную работу по консервации

памятников культуры. В числе методов консервации стало захоронение садово-декоративной скульптуры, которое предполагала не только их укрытие из поля зрения врага, но еще и дополнительную защиту от ударов бомб и снарядов. Также важным методом по спасению зданий стали работы по предотвращению зданий от пожаров, которые помогли спасти некоторые постройки от еще больших разрушений, что позже сыграло на руку немцам (уцелевшие здания и сооружения были приспособлены оккупантами под их нужды). Кроме того, в последние военные годы началось восстановление Петергофа (ликвидация внешних последствий войны, поиск утерянных предметов т. д.), что ускорило возвращение к мирной жизни, однако некоторые работы (например, по поиску похищенных ценностей) продолжаются и поныне. Это означает одно – Великая Отечественная война оставила свой след в жизни Петергофа.

Примечания

¹ Фатигарова Н. В. Музейное дело в РСФСР в годы Великой Отечественной войны (аспекты государственной политики) // Музей и власть: Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.). Сб. науч. тр. / НИИ культуры; отв. ред. С. А. Каспаринская. М. 1991. С.176–177.

² Кантор Ю. З. Невидимый фронт. Музеи России в 1941–1945 гг. М.: Политическая энциклопедия, 2018. С. 43.

³ Третьяков Н. С. Война и музеи в пригородных дворцах Ленинграда // Вестник архивиста, 2007. № 4. С. 137–138.

⁴ Третьяков Н. С. Война и музеи... С. 137.

⁵ Третьяков Н. С. Спасение // Родина, 2009. № 5. С.24–25.

⁶ Третьяков Н. С. Война и музеи... С. 140.

⁷ Третьяков Н. С. Материалы по истории проведения эвакуации и консервации музейных ценностей пригородных дворцов-музеев Ленинграда в период 1941 г. // Этносоциум и межнациональная культура. № 10. 2015. С.83–84.

⁸ Осипов Д. В. Античные образы в скульптурном убранстве дворцово-паркового ансамбля «Сергиевка», Петергоф // Общество. Среда. Развитие. № 2. 2016. С. 59.

⁹ Третьяков Н. С. Материалы по истории... С. 84.

¹⁰ Грабова Л. В. Петергоф в оккупации (23 сентября 1941 г. – 19 января 1944 г.). URL: <https://spbarchives.ru/-/petergof-v-okkupacii-23-sentabra-1941-g-19-anvara-1944-g-> (дата обращения: 14.03.2020).

¹¹ Сообщение Чрезвычайной Государственной Комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков и их сообщников «О разрушениях памятников искусства и архитектуры в городах Петродворец, Пушкин и Павловск» // Правда. 3 сентября 1944. № 212 С. 3.

¹² Ворончихина В. Ю., Романова Е. А. Судьба российских культурных ценностей в годы Великой Отечественной войны и после ее окончания // Искусство глазами молодых. Материалы IX Международной (XIII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Красноярск: Изд. Красноярского государственного института искусств, 2017. С. 162

¹³ Кантор Ю. З. Указ. соч. С. 160–161.

¹⁴ Благодер Ю. Г. Судьба произведений китайского искусства дворцовых резиденций российских правителей (1941–1944 гг.) // Научные труды КубГУ. № 7. 2015. С. 22.

¹⁵ Кур-Королев К., Шмигельт-Ритиг У. Утрата и уничтожение художественных ценностей Петергофа в годы Второй мировой войны. Обзор на основе немецких источников // Дворцы и война: К 100-летию начала Первой мировой войны: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 2014 / Проблемы сохранения культурного наследия. XXI в. В. СПб., 2015. С. 184–185.

¹⁶ Утраченные культурные ценности РФ. URL: http://www.lostart.ru/ru/svodnyj_katalog/ (дата обращения: 14.03.2020).

¹⁷ От войны к миру, Ленинград, 1944–1945: сб. док. / отв. ред. Н. Б. Лебедева; отв. сост. Н. Ю. Черепенина. СПб. 2013. С. 35.

¹⁸ Петров П. В. Восстановление дворцов и парков Петродворца в 1940–1950-е гг.: основные направления и проблемы // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 1 (30). С. 89.

¹⁹ Решетка дворца Марли. URL: <http://www.lostart.ru/ru/restore/detail.php?ID=1011> (дата обращения: 14.03.2020).

УДК 379.8(470.45):94(470)“1941/1945”

А. С. Мякоход

Сохранение и актуализация наследия Великой Победы в культурных проектах Волгоградского региона

Статья посвящена обзору и анализу культурных проектов Волгоградской области по сохранению и актуализации наследия Великой Победы. Рассмотрены основные цели и задачи патриотических проектов, основные направления, учреждения, организующие такие проекты, а также проанализированы их итоги, результаты и эффекты в культурной коммуникации. Практический материал статьи собран на основе собственного опыта работы магистранта в должности режиссера ГБУК «Волгоградский областной центр народного творчества», а также официальных документов, отчетов, собственных изданий ГБУК «ВОЦНТ».

Ключевые слова: патриотические проекты, культурные проекты, Великая Отечественная война, культура региона, Великая Победа, патриотическое воспитание, Волгоградская область, Сталинград

Anna S. Myakokhod

Preservation and actualization of the heritage of the great victory in cultural projects of the Volgograd region

The article is devoted to the review and analysis of the cultural projects of the Volgograd region on the conservation and updating of the Great Victory heritage. The main goals and objectives of patriotic projects, the main directions, institutions organizing such projects are considered, and their results, results and effects in cultural communication are analyzed. The practical material of the article was collected on the basis of his own work as a graduate student in the post of director of the Volgograd Regional Center for Folk Art GBUK, as well as official documents, reports, and own editions of the VOTsNT GBUK.

Keywords: patriotic projects, cultural projects, the Great Patriotic War, the culture of the region, the Great Victory, patriotic education, Volgograd region, Stalingrad

2020 г. – год славной юбилейной даты – 75-летия Великой Победы. Боль, скоробь, искренняя печаль живет в наших сердцах все эти годы, мы помним всех, кто отдал свою жизнь за право нашего народа жить на своей земле. Потому крайне важно современному поколению знать, что происходило в те далекие годы, важно знать – какой ценой досталась Великая победа, чтобы никогда не повторились ужасы той войны.

Тема нашего исследования – подвиг Волгограда (Сталинграда), получившего статус города-героя, стоящего на великой реке Волге, города, чей нравственный подвиг почитает весь мир. Именно здесь, на Волгоградской – Сталинградской земле начался коренной перелом в ходе Великой Отечественной войны, и патриотизм в этом священном месте приобретает особый смысл, так как Сталинградская битва стала ярчайшей главой военной истории и величайшей скорбью о погибших. И не удивительно, что именно на территории Волгоградского региона ведется огромная работа по сохранению исторической памяти и бессмертного подвига сталинградских воинов.

Здесь проходит целый ряд социально-значимых культурных проектов, направленных на сохранение памяти о Великой Отечественной войне, Сталинградской битве, обеспечивающих патриотическое воспитание молодежи, формирование ценностного отношения к своему Отечеству и готовности к его защите, содействие консолидации общества и процветанию России.

Цель культурных проектов по патриотическому воспитанию подрастающего поколения – воспитание чувства патриотизма, любви к своей Родине, сохранение традиций отечественной культуры и искусства. Важнейшей составляющей комплексной системы патриотического воспитания является массовая работа, которая проводится по семи основным направлениям: духовно-нравственное, историко-краеведческое, гражданско-правовое, социально-патриотическое, военно-патриотическое, спортивно-патриотическое, культурно-патриотическое.

Одним из главных учреждений, организующих и координирующих социокультурные мероприятия регионального масштаба, является ГБУК «Волгоградский областной центр народного творчества», приоритетной задачей которого является всесторонняя поддержка народного са-

модельного творчества через систему творческих программ, направленных на обеспечение сохранности и преемственности нематериального культурного наследия, совершенствования фестивалей, выставок, конкурсов и иных просветительских и развивающих народную культуру.

В БУК «ВОЦНТ» большое внимание уделяется работе по патриотическому воспитанию детей, молодежи и граждан. Среди них есть ежегодные: патриотическая акция «Ленинградский День Победы», мероприятия, посвященные победе в Сталинградской битве, вечера встреч поколений защитников Российского государства, акция «Песни Великой Победы», тематические концертные программы, выездные мероприятия, праздники и многое другое.

С периодичностью раз в два года, в годы празднования великих юбилейных дат, на территории Волгоградской области проводится один из значимых и важных проектов – Областная эстафета культуры за звание «Район высокой культуры», которая прославлена замечательной историей, богатой палитрой интереснейших мероприятий и уникальных культурных проектов, помогающих сохранить память о Великой Победе и ее победителях.

Старт Эстафеты традиционно дается 19 ноября одновременно в тех пяти районах Волгоградской области, где более 70 лет назад советские войска перешли в стратегическое контрнаступление. От района к району по шести направлениям передается символ Эстафеты – факел со священным огнем, зажженным на главной святыне Сталинградской-Волгоградской земли – Мамаевом кургане. Завершает свое шествие Эстафета в городе-герое Волгограде.

Благодаря общим усилиям культурно-досуговых учреждений, музеев, библиотек, детских школ искусств, советов ветеранов, молодежных организаций и при поддержке районных и сельских администраций в рамках Эстафеты в течение года проходит около 1000 различных по своей значимости мероприятий, среди них – памятные митинги, выступления художественных коллективов, уроки мужества, тематические концерты и выставки. Десятки тысяч людей принимают участие в организации и проведении этих мероприятий, но главными участниками всегда остаются герои войны – участники боевых действий, защитники города, дети войны.

Таким образом, каждый муниципальный район, городской округ области вносит свой вклад в пропаганду исторического значения победы в Великой Отечественной войне. Собранные участниками проекта уникальная историческая информация позволяет почувствовать сопричастность каждого жителя священного сталинградского края с великой историей этой земли, а новые исторические факты и знания передаются из поколения в поколение, как живая память.

Уже в течение восемнадцати лет Эстафета культуры занимает одно из ключевых мест среди социально-значимых культурных событий Волгоградского региона. За годы проведения у эстафеты культуры появился свой неповторимый почерк и стиль. Эстафета собирает вместе неравнодушных людей неравнодушных, чья цель – забота о будущем мирном существовании страны, уважении к подвигу предков. И многогранность этого проекта свидетельствует об огромном потенциале патриотических ценностей, объединяющих разные поколения Волгоградской области¹.

В особом ряду патриотических мероприятий стоит Международный кинофорум фильмов о войне «Сталинградская сирень».

Каждый год главными гостями кинофорума становятся лучшие мастера кинематографа – продюсеры, режиссеры, сценаристы, актеры, критики, которые ведут активную работу по популяризации и возрождению подлинного киноискусства, знакомят зрителей с лучшими работами современного и классического документального кино, художественными фильмами исторической, военной и патриотической тематики, рассказывают о выдающихся соотечественниках, защитниках и героях Отечества.

Кинофорум «Сталинградская сирень» не случайно получил прописку именно в городе-герое Волгограде. Темы, которые затрагивают картины этого значимого мероприятия, особенно близки жителям Волгоградской области, имеющей богатую героическую историю. Кинофорум по праву стал одним из самых ярких событий культурной жизни региона.

Ставший традиционным весенним мероприятием, кинофорум ежегодно собирает тысячи зрителей, которые приходят посмотреть отечественные и зарубежные картины о войне и встретиться с любимыми актерами, режиссерами и заслуженными деятелями культуры. В программе кинофорума проходят творческие встречи с создателями показанных кинолент – с теми, кого раньше можно было увидеть только на экране. Каждая творческая встреча собирает полные залы: школьники, студенты, пенсионеры – любой человек может прийти на площадку и пообщаться с известными деятелями кино, задать интересующие вопросы и вживую послушать рассказы об их творчестве.

Международный кинофорум «Сталинградская сирень» – это проект, уже не один год собирающий под своим крылом журналистов, критиков, профессоров, режиссеров, мастеров авторского кино, сценаристов и актеров. Проведение столь масштабного, представительного проекта – дань

глубокого уважения к бессмертному подвигу народа в Великой Отечественной войне, к памяти тех, кто встал на защиту Родины, отстоял жизнь и свободу для потомков. И кинофорум своей задачей видит не только презентацию новых картин, но и увеличение кредита доверия к качественному кино и, как следствие, ко всему киноискусству².

Поскольку в первые месяцы 2020 г. мир захлестнула пандемия, и все учреждения культуры были вынуждены перейти на удаленный режим работы, Волгоградский областной центр народного творчества дал старт новому Областному патриотическому онлайн-проекту «О Победе поет Сталинград». Этот проект был направлен на создание единого творческого материала к празднованию 75-летия Победы и формирования у жителей региона представления о возможности празднования Дня Победы в условиях вынужденной самоизоляции.

Проект проводится по двум основным номинациям:

- «Семейная живая открытка: видеопоздравление, записанное в домашних условиях, с использованием любого тематического материала (песня, стихотворение, проза и т. д.) и символики праздника;

- «За Победу с Благодарностью»: видеопоздравление от руководителя органа управления культурой муниципального образования области или руководителя районного культурно-досугового учреждения с приложением архивной записи тематического концертного номера.

Стоит заметить, что регион активно включился в проект. Более 150 видеопоздравлений пришло в оргкомитет из 38 муниципальных образований. Участвовали в поздравлениях и ветераны Великой Отечественной войны, и дети войны. Лучшие ролики вошли в праздничный онлайн-концерт «Песни Победы», посвященный 75-летию Победы в Великой Отечественной войне, который транслировался на всю страну на портале «Культура.РФ» 9 мая 2020 г.³.

Традиционно на территории Региона проводятся и научно-практические патриотические конференции, такие как:

- Международная научно-практическая конференция «Сталинград – символ героизма, патриотизма и сплоченности народов России и мира», в которой принимают участие российские и зарубежные ученые, общественные и политические деятели, представители культуры и образования, ветеранских организаций, военно-исторических обществ, старшеклассники и студенты.

- Международная научная конференция «Военная история России: проблемы, поиски, решения» на базе Волгоградского государственного университета. На конференции обсуждается широкий круг социальных, экономических и политических вопросов, теоретических и практических аспектов военного искусства различных эпох. В 2020 г. несколько специализированных секций посвящены теме Великой Отечественной войны: Великая Отечественная война: история и современность; Народное хозяйство СССР в годы Великой Отечественной войны; Социальная история Великой Отечественной войны; Нижняя Волга и Дон во время Великой Отечественной войны; Источниковая база по изучению Великой Отечественной войны; Проблемы историографии Великой Отечественной войны; Международные аспекты Сталинградской битвы: история и современность⁴.

- Международная научно-практическая конференция «Военно-исторические аспекты жизни Юга России XVII–XXI вв.: вопросы изучения и музеефикации» на базе музея-заповедника «Сталинградская битва». В этом представительном форуме принимают участие ведущие военно-исторические музеи, архивы, научно-исследовательские учреждения, высшие учебные заведения, независимые исследователи из России, стран ближнего и дальнего зарубежья. А тематика обсуждаемых вопросов весьма разнообразна: Вторая мировая война и освобождение стран Европы, Юг России в войнах и вооруженных конфликтах (XVII–XXI вв.), музейная педагогика и патриотическое воспитание: опыт взаимодействия музеев Юга России с образовательными и общественными организациями, актуальные проблемы и перспективы музеефикации мест исторических сражений, современные методы и технологии реставрации, практики экспозиционно-выставочной работы, музейного волонтерства и другие⁵.

Вообще, деятельность Государственного историко-мемориального музей-заповедника «Сталинградская битва» очень важна для Волгоградского региона. Основная деятельность музея – сохранение памяти боевого прошлого волгоградской земли. Кроме того, заповедник ведет большую научно-методическую работу, является образовательным и культурным центром региона.

Сотрудники музея, предлагая свои проекты, ориентируются на интересы различной аудитории – детей, взрослую аудиторию, людей пожилого возраста. На базе музея проходят регулярные встречи с ветеранами войны, приуроченные к памятным датам. Кроме того, музей ведет активную просветительскую работу, сотрудничает с образовательными организациями Волгограда, проводит учебную практику и предлагает программы стажировок студентам. Силами работников музея

проводятся реставрационные, поисковые работы в регионе, научно-практические конференции, издаются книги и сборники статей. В музее проходят российские и городские акции, нацеленные на патриотическое и нравственное воспитание молодежи.

Одним из последних успешных образовательных, культурных, исторических и патриотических проектов можно считать открытие в Волгограде интерактивного музея «Моя Россия – моя история», в создании которого приняли участие ведущие историки, дизайнеры, компьютерные графики, деятели культуры, художники, кинематографисты, перед которыми стояла задача вывести российскую историю из категории черно-белого учебника в увлекательное и объективное повествование, в ходе которого каждый участник смог бы почувствовать себя сопричастным событиям, происходившим на русской земле более, чем тысячу лет.

Всероссийский проект исторических парков «Моя Россия – моя история» имеет обширную географию, охватывает территорию от Сахалина до Санкт-Петербурга и насчитывает на данный момент 15 городов. В парке задействованы инновационные формы презентации материала, такие как визуальные мультимедийные экспозиции с использованием 3D-моделирования, видео-инфографика, цифровые реконструкции. Для решения столь сложных технических задач музей использует современную технику – сенсорные экраны, проекторы, планшеты, которые обеспечивают легкий доступ ко всем экспозициям.

Выставочная зона поделена на четыре больших сектора: «Рюриковичи», «Романовы», «От великих потрясений к Великой Победе» и «Россия – моя история. 1945–2016 гг.». Очень интересным является сектор «От Великих потрясений к Великой Победе», охватывающий события, произошедшие над Россией в первой половине XX в. Полноценно представлен региональный краеведческий сектор, настоящий «живой» учебник истории, над которым трудились волгоградские ученые⁶.

Так исторически сложилось, что Волгоград стал отправной точкой для современного патриотизма, который должен выстраиваться в современной России. Волгоградский регион по праву считается одним из ведущих центров патриотического воспитания в стране. Он не раз становился площадкой для проведения федеральных патриотических форумов и акций. И все вышеперечисленные проекты позволяют решать работникам культурной индустрии все поставленные цели и задачи по духовно-нравственному и патриотическому воспитанию молодого поколения. Ведь смысл патриотического отношения ко всему, что составляет нашу жизнь, и определило появление и развитие целого комплекса социально-значимых проектов патриотической направленности в регионе.

Нам есть чем гордиться, ведь мы – наследники Великой Победы. И каждый из нас должен внести свой посильный вклад в пропаганду исторического значения Победы в Великой Отечественной войне, чтобы не угасла память о том страшном народном горе и народной славе, о массовом героизме и доблести наших людей. Мы должны всеми силами сохранить память о Великой Победе и ее победителях, чтобы молодое поколение знало об ужасах войны, но лишь по истертым временем хроникам.

Примечания

¹ 19 февраля в Светлоярском районе стартовала VII Областная эстафета культуры за звание «Район высокой культуры», посвященная 75-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. / Официальный сайт ГБУК «ВОЦНТ». [Электронный ресурс] / URL: <https://vgdk.vgr.muzkult.ru/news/52292157> (дата обращения: 10.05.2020).

² В Волгоградской области состоялся VII Международный кинофорум фильмов о войне «Сталинградская Сирень» / Официальный сайт ГБУК «ВОЦНТ». [Электронный ресурс] / URL: <https://vgdk.vgr.muzkult.ru/news/51486921> (дата обращения: 10.05.2020).

³ Информационное письмо о проведении Областного патриотического онлайн-проекта «О Победе поет Сталинград» / Официальный сайт ГБУК «ВОЦНТ». [Электронный ресурс] / URL: <https://vgdk.vgr.muzkult.ru/news/54831219> (дата обращения: 10.05.2020).

⁴ 5-я Международная научная конференция «Военная история России: проблемы, поиски, решения» / портал «Научные-конференции.РФ». [Электронный ресурс] / URL: <https://na-konferencii.ru/conference/5-ja-mezhdunarodnaja-nauchnaja-konferencija-voennaja-istorija-rossii-problemy-poiski-reshenija> (дата обращения: 10.05.2020).

⁵ Конференция «Военно-исторические аспекты жизни Юга России XVII–XXI вв.: вопросы изучения и музеефикации». Официальный сайт музея-заповедника «Сталинградская битва». [Электронный ресурс] / URL: <https://stalingrad-battle.ru/projects/scientific-conference/6764/> (дата обращения: 10.05.2020).

⁶ Исторический парк «Россия – моя история» (официальный сайт). [Электронный ресурс] / URL: <https://myhistorypark.ru/> (дата обращения: 10.05.2020).

Н. А. Нерастенко

Фольклорные сюжеты Карелии во время Великой Отечественной войны

Статья посвящена исследованию советского фольклора, созданного на территории Карелии в период Великой Отечественной войны. Рассмотрены примеры проявления в указанный период новых форм фольклора, сочетающих традиционную базу и советскую реальность, а также примеры советской военной пропаганды и формирование образа врага с помощью фольклорных сюжетов.

Ключевые слова: фольклор, Великая Отечественная война, народы СССР, новины, Карелия, военная пропаганда

Natalija A. Nerastenکو

Folklore plots of Karelia during the Great Patriotic War

The article takes an eye on the Soviet's folklore that was created in Karelia during the Great Patriotic War. It contains the ways to manifestation the new forms of folklore, which consist of traditional base and soviet reality, as well as examples of military agitation and the making of an enemy figure through folklore plots.

Keyword: folklore, the Great Patriotic War, the peoples of the USSR, fake-lore, Karelia, military agitation

Карельский фронт – самый протяженный фронт на территории СССР (почти 1600 км), изо всех фронтов он также существовал самое продолжительное время (с августа 1941 по ноябрь 1944 г.)¹. Сложность ведения военных действий на этой территории была обусловлена не только наличием стратегически важных объектов и особенностями ландшафта (болота, озера, возвышенности), но также непростой историей взаимоотношений Финляндии и Карело-Финской СССР.

В 1940 г. поражением Финляндии закончилась Зимняя война, по итогам которой СССР отошли некоторые финские земли. Это стало одной из причин ренессанса националистических идей о Великой Финляндии, и возвращение утраченных земель стало для финских политиков делом чести. Ко всему прочему, на территории Карело-Финской СССР проживали народы, которых финны считали «младшими братьями» (в их числе карелы и вепсы), народы, которые должны были стать частью Великой Финляндии.

Подобное ощущение близости с землей было, с одной стороны, причиной бережного отношения к родственным народам и памятникам культуры (за время оккупации финнами на территории Карелии не был уничтожен ни один памятник культуры)². С другой стороны – причиной жестокости к русским и считающим себя таковыми, проживавшим на этой территории. Сложная ситуация, в которой родственные народы принадлежали к разным политическим идеологиям, отразилась во многих сферах жизни и Финляндии, и СССР.

Целью данной статьи является краткий обзор советского фольклора, созданного на территории Карелии во время Великой Отечественной войны. Мы рассмотрим примеры проявления в указанный период типичных фольклорных жанров: причитаний в форме материнских плачей, лагерных и рекрутских песен, бытовой необрядовый фольклор, а также примеры советской военной пропаганды и формирования образа врага с помощью фольклорных сюжетов.

Советский фольклор, новины, fake-lore – неоднозначная страница истории фольклористики. В 1920–1930 гг. ученым была поставлена задача найти отражение советской реальности в народных песнях и сказаниях. Когда подобного не обнаружилось, фольклористы приступили к сотрудничеству с деревенскими поэтами и подсказали им сюжеты о героях СССР, которые сказители переработали в традиционной форме³. Оставим дискуссию об этике этой ситуации за рамками настоящей статьи, сосредоточимся на исследовании имеющихся художественных артефактов.

Фольклорный архив Карельского научного центра Российской Академии наук продолжал пополняться во время войны, многие материалы сказители присылали самостоятельно, а уже с 1942 г. начала восстанавливаться и экспедиционная деятельность института⁴. Подавляющее большинство произведений советского фольклора не вошло в традицию, что также вывязывает вопросы о легитимности использования применительно к нему самого термина «фольклор». Однако самостоятельная творческая деятельность сказителей указывает на то, что предоставленные им сюжеты советской жизни все же нашли отклик и смогли быть выражены в форме традиционных сюжетов.

Данный вопрос мы также оставим другим исследованиям. В этой статье сконцентрируемся на видах и некоторых примерах советского фольклора, существовавшего на территории Карельского фронта с 1941 по 1945 г.

Одним из древнейших жанров обрядового фольклора являются причитания. Причитание направлено на осознание некоего события, чаще трагического, которое влечет изменение социального статуса того, кто исполняет причитание, и того, о ком оно исполняется. Это трагедия «лиминального человека»⁵, который никогда уже не будет прежним. Особые виды причитаний исполнялись во время похорон родственниками умершего, во время свадьбы – родственниками невесты, которые горевали о «смерти» молодой девицы. Горе, вызванное изменением статуса близкого человека, влекущее изменение по всей родственной цепочке, можно назвать причиной причитания. Фольклорные произведения, близкие к причитаниям, исполнялись во время проводов юноши в армию (рекрутские песни), а также матерями по ушедшим на войну сыновьям и заключенными концентрационных лагерей (лагерные песни).

Считается, что рекрутские песни возникли в XVII в. с введением воинской повинности Петром I. Тогда солдат, уходящий в армию, покидал родных на двадцать пять лет, что означало его смерть как члена общины. В разных рекрутских песнях выражается спектр эмоций от горя по юноше, перестающего быть членом семьи (что роднит такие песни с похоронными причитаниями), до радости за защитника Родины (что более характерно для песен периода СССР). В XX в. рекрутские песни исполнялись женщинами и мужчинами, в основном в вечер проводов, во время застолья.

Одной из самых известных рекрутских песен Карелии является «Последний нонешний денек». В конце XIX в. она записана в селе Шуныга на территории современного Медвежьегорского района Республики Карелия. Известна она была по всей стране и исполнялась во время проводов солдата в армию. Во время Великой Отечественной войны популярность песни возродилась, она вновь исполнялась на вечерах и проводах, но была изменена в соответствии с новыми реалиями. В конце песни появились слова о солдате, который погиб на «земле австрийской»⁶.

Другая известная по всей стране рекрутская песня, популярная в Карелии – «Рекрута, рекрутики ломали в поле прутики»⁷. Сегодня смысл этой строчки кажется просто рифмой, но есть мнение, что в песне идет речь об обычае новобранцев «ломать прутики» на пути в войско, чтобы не забыть дорогу домой⁸.

В военное время неудивительно появление причитаний матерей по ушедшим на фронт сыновьям. В указанный период зафиксированы причитания авторства Конашковой А. Т. и Фофановой Н. Т. В них, как и в традиционных плачах, говорится о тяжелой судьбе сына, сражающегося где-то на чужой земле, и матери, которая мается в неведении. Конашкова А. Т. выступала со своими плачами в живую в клубе Пудожского района. Ей же записаны не только свои плачи, но и плачи других матерей, к примеру, «Плач-сказ матери по убитым сыновьям во время войны с белофиннами», записанный в Заонежском (современном Медвежьегорском) районе. Другая известная сказительница Карелии – Ватчива А. В., 1888 г. рождения, потеряла на войне сына. В 1947 г. был опубликован ее «Плач по сыну»⁹ о глубоко личном горе, которое в послевоенное время стало общей бедой тысяч женщин.

С 1941 г. часть Карелии была оккупирована финнами. За время войны погибло свыше 14 000 населения Карелии, что составляло одну пятую незавакуированного населения¹⁰. Значительная часть из них – жертвы созданных финнами концентрационных лагерей (в основном для русского населения).

Тяжелые условия жизни и труда в финских концентрационных лагерях глубоко исследованы в научной литературе. Но, несмотря на невыносимые условия, в лагерях оставалось место народному творчеству и фольклору. В архиве Карельского научного центра Российской Академии наук хранится обширная коллекция записей лагерных песен (около 443 единиц хранения)¹¹. В их число входят куплеты, частушки о лагерной жизни, а также популярные романсы из кинофильмов, песни о Красной армии, и что логично – тюремные песни. Крайне тяжелые условия жизни в концентрационных лагерях не уничтожили стремление к выражению внутреннего состояния через устное творчество.

Через фольклорные формы выражались не только горести народа, но и необходимые пропагандистские установки, что в принципе характерно для советских новин. В фольклоре, используемом с целью пропаганды, с одной стороны формируется образ врага, с другой – доносится необходимость защищать родную землю.

Одной из известных сказительниц Карелии XX в. была Фекла Ивановна Быкова, родившаяся на территории современной Беломорской Карелии. В архиве Карельского научного центра Российской Академии наук находятся две записи авторства Феклы Ивановны, датированные 1945 г., прославляющие силу Красной армии.

19 августа 1942 г. в газете «Ленинградское знамя» было опубликовано обращение сказительницы к солдатам и всему народу¹². Начинается оно с обращения к образу матери-земли: «Враг бешеный и злой топчет нашу мать-землицу. Кровь льется на Кубани и у Дона». Все обращение стилистически выстроено так, чтобы любому читателю была ясна принадлежность автора к деревне, к земле, к народу: «Большая у меня печаль, велики страдания», «Прогнать врага с нашей земли – этой мыслью должен жить сейчас и стар, и млад».

В этом обращении сказительница сохраняет статус выразителя народных настроений, лидера мнений, если воспользоваться современной терминологией. Сохранились сведения о выступлениях сказителей в клубах и сельсоветах во время войны, на концертах перед солдатами действующей армии. В этом действии смешивается образ древнего рунопевца из «Калевалы» и образ парработника, подбадривающего комсомольцев.

В 1943 г. вышла книга «Про изверга-немца. Старинные карело-финские песни»¹³. В предисловии В. Евсеев утверждает, что представляет перевод песен про «изверга-немца», записанных еще до революции от финнов и карел. Интересен в этом предисловии образ финна. Вначале карелы и финны являются одним народом: «Несколько столетий тому назад немецкие псы-рыцари пытались поработить народы восточной Прибалтики, столкнулись на берегах Финского залива с русским народом и карело-финскими племенами». Затем финны становятся единым злом с немцами: «Немецко-финские изверги в этой войне своей кровожадностью и злодеяниями...». А к концу становится ясно, что существуют разные финны: «Карело-финские партизаны громят немецко-финских оккупантов».

Этот сборник призван показать идущую издревле борьбу карело-финских племен и немецко-финских извергов. В приведенных песнях герои финно-угорского эпоса действуют в начале XX в., сражаясь с немцами. Подобное страхивание пыли с фольклора и обескураживает, и завораживает одновременно.

Яркий пример – песня «Немец и Лемминкяйнен». Лемминкяйнен – один из заглавных образов финно-угорского эпоса и «Калевалы» в частности. В песнях он славится своей любвеобильностью и страстью к приключениям, многие исследователи относят его к типу героя трикстера. В указанной песне немец-ганс варит пиво, иссушая карельскую землю. На пирушку немца не приглашен только «Лемминкяйнен, хитрый парень», который по ходу действия вспоминает о наставлениях своей мудрой матери. Также одним из поводов нелюбви к немцу является попытка немца взять замуж некую девицу. Таким образом, Лемминкяйнен в песне является не просто именем. Указаны его типичные характеристики «хитрый парень», «храбрый парень», его особая связь с матерью, которая исцелила героя в одной из рун «Калевалы», есть даже намек на некий романтический интерес. Была ли эта песня сконструирована целями советской фольклористики или действительно исполнена сказителем Карело-Финской ССРСР, как указано в сборнике, персонаж Лемминкяйнена представлен в ней как живая часть финно-угорского эпоса.

Фольклор используется в быту в виде не обрядовых жанров, таких как присказки, частушки, сказки. Специфическим видом внеобрядового фольклора во время военных действий являются солдатские истории у костра, присказки и частушки военного времени.

Особое место в фольклористике занимает Петр Иванович Рябинин-Андреев (1905–1953). Сказитель в четвертом поколении, он не только был частью традиционной культуры, но и обладал талантом импровизатора, мог легко сочетать известные ему с детства сюжеты с сюжетами советской действительности. Талант Петра Ивановича был чрезвычайно востребован советской властью, в довоенный период сделаны записи его рассказов и песен, он часто выступал на заводах не только родной Карелии, но и всей страны. Петр Иванович прошел всю войну, сражаясь на Карельском фронте. В период военных действий он регулярно исполнял былины в кругу солдат, а также сочинял новые. Согласно воспоминаниям его дочери – А. П. Титовой, это были былины о Жукове, Рокоссовском, Зое Космодемьянской.

В 1944 г. советским этнографом А. М. Линевским была предпринята фольклорная экспедиция на территорию карельских и поморских деревень. Ученым было записано множество частушек, в том числе сочиненных еще до 1941 г., посвященных борьбе с «белофиннами» и «германцами»¹⁴. А. М. Линеvский бережно относился к авторству фольклорных произведений и просил информантов записывать частушки собственной рукой. В записанных произведениях, которые исполнялись в быту, измененном военном положении, выражены самые разные чувства – гнев, печаль, патриотизм и любовь к родной земле.

Русский Север – кладезь сюжетов, характеров, историй для всей русской фольклористики. Творческое начало жителей Карелии, выраженное в привычных фольклорных формах, не угасло и в XX в. С помощью фольклорных форм выражались печали конкретных людей, доносились до

народных масс идеи военной пропаганды, а также заполнялось бытовое пространство, измененное новым социальным порядком. Народное сознание, советская реальность и жуткие силы войны сошлись в период финской оккупации на территории Карело-Финской ССР и породили удивительные формы фольклора, одновременно актуальные и древние для современников.

Примечания

¹ Бабин А. И. Карельский фронт в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. М.: Наука, 1984. 495 с.

² Б. А. Гущин. Кижы во время оккупации // Кижский вестник, 2003. № 8. С. 207

³ Иванова Т. Г. О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса // Рукописи, которых не было: Подделки в области славянского фольклора. М.: Ладомир, 2002. С. 52.

⁴ Марковская М. А. Фольклор Карелии в период Великой Отечественной войны (по материалам Научного архива Карельского научного центра РАН) // Рябининские чтения – 2019: Материалы VIII конференции по изучению и актуализации традиционной культуры Русского Севера. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2019. С. 429.

⁵ Адоньева С. Б. Причитание: ритуальный текст и посвятельная процедура // Русский фольклор: материалы и исследования. СПб.: Наука, 2004. С. 130–143.

⁶ Н. Ригоева. История одной песни. Последний нынешний денек, гуляю с вами я, друзья // Газета «Кижы». 2013, № 4/99. С. 8.

⁷ Логинов К. К. «Рекрутская обрядность в Водлозере» // Рябининские чтения – 2007. Материалы V научной конференции по изучению народной культуры Русского Севера. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2007. С. 52.

⁸ Рекрутские припевки в ярославско-костромском пограничье // Официальный сайт просветительского проекта Министерства культуры Российской Федерации «Культура.Рф» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/objects/2404/rekrutskie-pripevki-v-yaroslavsko-kostromskom-pograniche> (дата обращения: .08.04.2020).

⁹ Козлова И. В. «Плачи советских сказительниц о родных-героях (между фольклором и пропагандой) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2014. № 5. С. 122–129.

¹⁰ Вергин С. Г. Национальная политика финской администрации на территории оккупированной Карелии в 1941–1945 гг. // Вестник Российского университета дружбы народов, 2009. № 4. 15 с.

¹¹ Марковская Е. В. Лагерный фольклор периода финской оккупации Карелии (1941–1944) // Традиционная культура, 2015. № 2/58. С. 19.

¹² Быкова Ф. И. Бейте проклятого врага без промаха: обращение сказительницы Ф. И. Быковой // В грозные годы: сборник материалов о героических подвигах женщин Карелии в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). Петрозаводск: Книжное издательство, 1964. С. 144–145.

¹³ Евсеев В. Про изверга-немца: Старинные карело-финские народные песни. [Б. м.]: Госиздат Карело-Финской ССР, 1943. 33 с.

¹⁴ Марковская Е. В. «Поморские частушки военного времени в записях А. М. Линевского» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета, 2019. № 7/184. С. 62–69.

Н. М. Мельник

Жизнь и подвиг Героя Советского Союза Романа Ильича Петрова

В статье на основе документов архива школьного музея раскрывается биография, детство, юность, семья и подвиг младшего лейтенанта Р. И. Петрова – уроженца города Белая Калитва Ростовской области, танкиста, получившего звание Героя Советского Союза посмертно во время боев на Карельском перешейке. В работе так же поднимается актуальная в наши дни проблема памяти и именно незаинтересованности людей в том чьими именами названы улицы, парки, школы и даже дома, в которых они живут. Особое внимание уделяется биографии героя, восстановлению данных о нем, истории поиска могилы и установление личности.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, Герой Советского Союза, Ленинградский фронт, танкист, школьный музей, публикация документов, биография, патриотизм, патриотическое воспитание

Natalia N. Melnik

Life and feat of Hero of the Soviet Union Roman Ilyich Petrov

The article is based on documents from the archive of the school Museum reveals the biography, childhood, youth, family and feat of second Lieutenant Petrov – a native of the city of Belaya Kalitva, Rostov region, a tankman who received the title of SCS posthumously during the battles on the Karelian isthmus. The work also raises the current problem of memory and disinterest of people in whose names are named streets, parks, schools and even houses in which they live. Special attention is paid to the hero's biography, data recovery, grave search history and identification.

Keywords: World War II, Hero of the Soviet Union, Leningrad front, tankman, school Museum, publication of documents, biography, patriotism, Patriotic education

Ежедневно мы проходим по десяткам улиц и не всегда обращаем внимание на то, в честь кого они названы. Кто эти люди? Ведь не зря их именами названы парки и скверы, тысячи, даже миллионы улиц. Задумывается ли об этом наш современник? Все детство я жила и училась в Первомайском, небольшом поселке на Карельском перешейке. У нашей школы нет номера – она носит имя героя. Кто же этот человек, в чем заключался его подвиг? За что он удостоен звания Герой Советского Союза, и почему же он «Герой моего времени»?

Впервые о подвиге Р. Петрова я узнала в школьном краеведческом музее. В нем собираются и изучаются документы о боях на Ленинградском фронте. К 60-летию Великой Победы в школе открылся новый музей. Его главная экспозиция – диорама «Прорыв Карельского вала» во время Выборгской наступательной операции. В центре изображен танк Героя Советского Союза Р. Петрова. В архиве музея хранятся документы, полученные из Калитвы, родины героя, воспоминания одноклассников и однополчан танкиста, газетные статьи, письма и фотографии. Цель моего исследования: на основе документов школьного архива раскрыть одну из страниц истории освобождения родного края, отразить мужество и героизм солдата, совершившего подвиг.

Когда я стала углубленно заниматься в школьном музее, я решила подробнее узнать о герое-танкисте, имя которого носит наша школа. Перебирая документы о Р. Петрове в архиве школьного музея, а их в там оказалось более 80, я узнала, что в 70-х гг. в школах страны велась активная поисковая работа. Ребята собирали документы о своих земляках, искали места, где они погибли, приезжали поклониться им. Так вышло и с моим героем. Не знали ребята 1-й Белокалитвинской школы, где похоронен их ученик – Герой Советского Союза Р. Петров. В областном военкомате сообщили, что похоронен он недалеко от поселка Первомайское. Далее поиск поручили ребятам Первомайской сельской школы.

Из архивных документов школьного музея стала известна биография Р. Петрова. Он родился 1 августа 1919 г. в большой семье Ильи Михайловича и Пелагеи Семеновны Петровых. Старший брат Романа Ильича – Николай тоже погиб в годы Великой Отечественной войны. Другой брат – Петр – жил в городе Каменске, работал в парикмахерской. Сестра Антонина – инженер-химик-технолог, работала на одном из заводов в Ленинграде. Вторая сестра Ольга работала в Белокалитвинской школе учительницей математики.

Учился Роман Ильич в Белокалитвинской школе. Был хорошистом, любил читать книги, рисовать, играл на мандолине и гитаре. Среди своих сверстников был хорошим товарищем, активно участвовал во всех школьных мероприятиях. В часы отдыха любил танцевать, шутить. Участвовал в занятиях драмкружка. Он был веселым, общительным юношей. С друзьями ставили в школе спектакли, бегали купаться на реку Калитву, мечтали о будущем и не думали, что на долю их поколения выпадет страшная война. Из

воспоминаний одноклассницы Романа Никифоровой Н.: «Помню, как мы проводили читательскую конференцию по книге Островского «Как закалялась сталь». Павел Корчагин был наш любимый герой, Рома же особенно понимал и чувствовал Корчагина, знал наизусть целые страницы романа. Мне никогда не забыть выступления Ромы: «Павка – любимый мой герой, моя мечта – прожить жизнь так, как Корчагин». Никто из нас не знал тогда, что через три года наш товарищ, Роман Петров, повторит бессмертный подвиг Корчагина»¹.

В первые дни Великой Отечественной войны Р. Петров был уже на передовой, в 46-м гвардейском отдельном танковом полку (23-я армия, Ленинградский фронт). Затем отправили учиться в танковое училище. По его окончании ему было присвоено звание младшего лейтенанта, и он был вновь направлен на передовую.

По крупницам собирались документы о подвиге героя. «Роман, как командир танка, не мог покинуть первым горящую машину. Он выходил из своего танка уже смертельно раненным»². «13 июня 1944 г. гвардии младшему лейтенанту Р. Петрову было приказано разведать противотанковую оборону, огневые средства противника в районе высоты 171,1 на подступах к селению Кивеннапа. Но это была разведка. С той лишь разницей, что засечь огневые точки противника надо, не высматривая их тайком, а вызывая огонь на себя. Так Петров и сделал. Вокруг машины рвались снаряды. Петров продолжал пробиваться вперед, в самое пекло. По танку № 684 начало стрелять, кажется, все, что было на это способно. Петров засек немало огневых точек противника. Но пока он был занят этим, артиллеристы врага вlepили в его танк 6 снарядов».

Советские тяжелые танки были хорошо бронированы и пробить их корпус было очень трудно. Однако гусеницы оставались слабым местом, если в одну из них попадал снаряд – машина оказывалась обездвиженной. Так случилось и с танком Петрова, в самой глубине обороны противника. «Из танка повалил густой дым. Он шел из люков и щелей не меньше часа. Подойти к горевшему танку враги не решались. Он стоял на виду, и никто не хотел попасть под огонь советских артиллеристов или снайперов. Прошло больше суток, как замер танк младшего лейтенанта Петрова. Враги уже не думали о нем. У них появились более важные заботы – снова захохотали советские танки. Теперь их было много, и следом за ними шла пехота. Едва началась эта атака, как совершенно неожиданно ожил «мертвый» танк. Разбив первым же снарядом противотанковую пушку, танкисты перенесли огонь на бронированные колпаки, пулеметные точки. Несколько снарядов разорвалось у самой амбразуры дота. Огонь танка № 684 дополняли наши артиллеристы, тоже стрелявшие»³.

Для спасения танка и выполнения задания Р. Петров применил военную хитрость – выпустил дымовую шашку, создал имитацию горения танка. Больше часа экипаж находился в задымленном танке в противогазах. Противник счел машину погибшей. Таким образом, 14 июня 1944 г., когда полк перешел в атаку на высоту, командир танка гвардии лейтенант Петров за время пребывания у противотанковых укреплений свыше суток имел полные данные об огневых точках противника. Открыв огонь по противотанковым средствам противника, он дал возможность подхода к высоте танкам и пехоте. Лейтенант Петров обеспечил возможность проделывания проходов в надолбах до подхода к ним танкового полка и прохода военных машин через это препятствие, что обеспечило занятие танками и пехотой тактически важной высоты 171,1.

Но ведь самого лейтенанта уже не было в живых: он умер от ран. Просто танк носил теперь его имя. Никакого официального приказа на этот счет не было, но все в полку называли так машину № 684. Даже при новом командире – лейтенанте Кириенко – 684-й танк продолжали называть машиной Петрова.

Однополчане с почестями похоронили героя, но спустя годы отыскать место захоронения оказалось непросто. После боев в окрестных лесах, по обочинам, можно было увидеть множество могил. Учащиеся Первомайской школы узнали, что в 60-х гг. происходили перезахоронения бойцов из одиночных могил в братскую могилу п. Ольшаники. Свидетельницей этого была А. В. Яковцевская. Она рассказала, что в деревне Кекрола на могиле была дощечка с надписью «Лейтенант Петров». Из документов Подольского архива МО красные следопыты узнали, что в этой могиле был захоронен Герой Советского Союза Петров Р. И., командир танка, лейтенант. Очевидцы вспоминают: «С почестями герой был похоронен в братской могиле поселка Ольшаники». Ребята сообщили об этом в Белокалитвинскую школу. Началась многолетняя переписка и дружба наших школ. Делегации школьников из Белой Калитвы, а также родные Романа неоднократно приезжали в наш поселок поклониться герою.

Хотя наши герои и погибают, но память о них, об их подвиге все равно остается в названиях школ, улиц, кораблей, а значит, и в наших сердцах. Ведь пока мы помним о них, они существуют. Никто никогда не забудет о подвиге Р. Петрова. И теперь имя героя носит Белокалитвинская школа, в которой когда-то учился Герой Советского Союза Р. И. Петров. А в ноябре 2009 г. его имя присвоено нашему МБОУ «Первомайское ЦО».

Примечания

¹ 26.01.1967. Письмо из архива школьного музея МБОУ «Первомайской ЦО».

² Удовик Г. «Отважные сыны Дона». Ростовское изд-во. 1963 г.

³ Буров А. В. Твои герои, Ленинград. Л., Лениздат. 1970.

Р. А. Суслов

Культовые сооружения этнических диаспор Ленинграда (Санкт-Петербурга) во время Великой Отечественной войны

Рассматриваются культурные и духовные центры этнических диаспор в контексте сложного культурного пространства Ленинграда (Санкт-Петербурга) во время Великой Отечественной войны. Роль системообразующих культовых сооружений в культурной жизни иноэтнических сообществ города на Неве весьма велика. Сами святыни и храмовые комплексы, как и многие архитектурные сооружения в блокадном Ленинграде, пострадали в годы немецкой оккупации. По разным причинам незадолго до начала войны они прекратили свою работу. Но сами верующие продолжали поддерживать социальную и духовную сферы жизни общины.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, культовые сооружения, этнические диаспоры, поликультурность, культурные традиции

Roman A. Suslov

Religious buildings of ethnic diasporas of Leningrad (St. Petersburg) during the Great Patriotic War

Cultural and spiritual centers of ethnic diasporas are considered in the context of the complex cultural space of Leningrad (St. Petersburg) during the Great Patriotic War. The role of system-forming cult constructions in the cultural life of the city's foreign ethnic communities on the Neva is very large. The shrines and temple complexes themselves, like many architectural structures in the besieged Leningrad, suffered during the years of German occupation. For various reasons, shortly before the outbreak of war, they stopped their work. However, the believers themselves continued to support the social and spiritual spheres of community life.

Keywords: Great Patriotic War, places of worship, ethnic diasporas, multiculturalism, cultural traditions

Говоря о религиозно-духовных центрах этнических диаспор в рамках конкретного временного промежутка в истории Санкт-Петербурга – Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда – необходимо отметить существенное значение этих культовых сооружений для членов религиозных общин. Они выступали не только как символы сопричастности к религиозной жизни, в большинстве случаев угасшей во времена атеистической пропаганды со стороны советской идеологической доктрины в 20–30-е гг., но и как дающие надежду и утешение духовные опоры в русле национально-культурной идентичности.

С уверенностью можно утверждать, что война, являясь абсолютным злом по своей сути, значительно повышает потребность человека в психологической и духовной поддержке. Такие аморальные и противоречащие всем ценностям культуры и религии события в истории человечества до недавних пор повторялись регулярно и приобретали со временем все более масштабный характер. XX в. отмечен двумя разрушительными мировыми войнами, принесшими колоссальные человеческие жертвы и утраты культурных ценностей. Во времена крупномасштабных военных действий население многих стран и городов ежедневно сталкивается с тем ужасом, который приносит с собой война. Одним из самых известных трагических примеров непомерного страдания мирного населения является блокада Ленинграда. Героические усилия защитников города стали одной из самых великих страниц подвига советского народа в Великой Отечественной войне.

Жители Ленинграда выстояли в тяжелейших условиях вражеской блокады. Это стало возможно еще и потому, что население блокадного Ленинграда, важной и неотъемлемой частью которого являлись представители различных этнических диаспор, в период Великой войны выступало единой сплоченной общностью – ленинградцы. Это понятие нашло отражение в поэзии Анны Ахматовой, Ольги Берггольц, воспевших в своих стихотворных произведениях подвиг Ленинграда и его жителей. Вместе с тем в период трагических испытаний возрастает потребность в духовной поддержке и утешении. Причем, духовная опора, которую ищут люди, существует в конкретных культурных и религиозных формах, во многом связанных с определенной национальной и этнической идентичностью.

Говоря о религии как об одном из важнейших средств духовной и моральной поддержки, а также как о некоем ценностно-образующем факторе в процессе развития человечества, нельзя не сказать об обязательном наличии у верующих, консолидирующихся в религиозные общины, своих

культовых сооружений, святынь и храмовых комплексов. Иноэтнические сообщества, населяющие сложное культурное пространство Санкт-Петербурга с момента его основания, с течением времени создавали свои культовые сооружения внутри культурной и архитектурной панорамы Санкт-Петербурга. Именно такие культурные и духовные центры помогали в разные годы представителям этнических сообществ Северной столицы сохранять свою культурную идентичность, транслировать специфические ценностные смыслы, соблюдать свои культурные традиции, отправлять религиозные обряды, находить моральную и материальную поддержку, а также осуществлять разные культурные программы и мероприятия.

Религиозные сооружения и храмовые комплексы этнических диаспор играют также и консолидирующую роль. Верующие приходят в храмы не только для отправления религиозных обрядов, но также и для того, чтобы встретить там единомышленников, получить психологическую или даже материальную помощь, удовлетворить потребность в общении на родном языке или же получить эстетическое удовольствие от созерцания знакомых интерьеров. Поэтому всегда, говоря о подобного рода памятниках, необходимо понимать весь функциональный спектр и множественные направления деятельности таких культурных и одновременно духовных центров. Представителям иноэтнических сообществ более всего необходима поддержка такого рода, особенно в годы тяжелых событий.

Являясь духовными и культурными центрами религиозных общин, культовые сооружения этнических диаспор, помимо всего прочего, занимаются трансляцией особого позитивного духовного опыта, выраженного в традициях, обычаях, смыслах, ценностях и нормах. Безусловно, такого рода опыт у каждого иноэтнического сообщества свой. Стоит добавить, что для подобной передачи проводится внушительное количество религиозных мероприятий.

Члены религиозных общин Санкт-Петербурга консолидировались вокруг своих культовых сооружений с момента создания этих самых мест. С течением времени отношение к иноэтническим и иноконфессиональным сообществам менялось. Верующие переживали как периоды прогрессивных настроений и поступательного развития, так и времена жестоких настроений и откровенной дискриминации. Но храмовые комплексы, создание каждого из которых требовало огромных затрат различного рода, всегда служили средством сплочения, единения, культурного просвещения и взаимопомощи.

Появившись в культурном пространстве города и укрепившись в качестве централизирующих культурных и духовных центров, с наступлением войны культовые сооружения были вынуждены со временем закрыться. Все они так или иначе использовались не по назначению, а приток верующих в храмы с каждым днем ослабевал. Но духовная составляющая жизни этнических групп города, несмотря на фактическую нейтрализацию их культовых сооружений и культурных центров, не ослабевала. Можно сказать, что она перенеслась в более локальные центры, а в некоторых случаях – в семью.

Приводя конкретные примеры, видится закономерным начать с Большой хоральной синагоги. На тот момент ее уже планировали закрывать второй раз, но повторному ее закрытию помешала начавшаяся война¹. Блокада Ленинграда, унесшая жизни огромного числа жителей города, независимо от их принадлежности к каким-либо религиозным общинам или этническим сообществам, разрушала не только судьбы людей, но и многочисленные постройки города. Деструктивному влиянию немецкой оккупации подверглось и здание синагоги. Несмотря на обстрел города немецкими войсками, имел место всего один случай, когда снаряд попал в здание храма, но даже он, пробив купол здания, не нанес существенного урона. Религиозная жизнь еврейской общины Ленинграда, у которой даже в блокадные годы был председатель, продолжалась в здании Малой синагоги из-за невозможности отапливать основной храм².

Уже в первую зиму блокады и территория синагоги, и само здание были заполнены телами погибших евреев. М. Бейзер писал: «Но вот наступила блокада, и евреи стали возвращаться в синагогу, живыми и мертвыми. Сюда свозили тела своих близких те, кто не имел сил предать их земле»³. Подвал и вестибюль храма использовались как морг, позже место внутри здания закончилось, и начиная с 1942 г. тела клали уже снаружи, во дворе здания, по обеим сторонам от тропы, идущей от ворот ко входу в синагогу. Один раз в месяц трупы с территории храма вывозили на Преображенское еврейское кладбище, где их хоронили в братских могилах.

Соборную мечеть, старательно отремонтированную членами мусульманской религиозной общины еще в 1940 г., также закрыли по указанию властей. После того как в храме прекратились службы, здание использовалось как склад фруктов и медикаментов в блокадном Ленинграде⁴. Имеющие культурное и религиозное значение предметы из мечети были перемещены в Музей истории

религии и атеизма. Поскольку именно с тех пор верующие были лишены возможности собираться в стенах храма, внутри культурной жизни диаспоры возрастает роль нового духовно-культурного пространства, в рамках которого теперь могли собираться члены общины – Магометанского участка Ново-Волковского кладбища. Немногочисленные службы отныне проходили там. Сама мечеть в годы блокады сохранила свою архитектурную целостность.

В здании дацана после тотального прекращения его работы властями еще в 1938 г., вплоть до 60-х гг. XX в. располагалась крупная военная радиостанция. Предметы религиозно-философского учения также были переданы в Музей истории религии и атеизма⁵. В те годы были репрессированы руководящие общиной буддисты, что не могло деструктивно не сказаться на всех сторонах жизни общины. После таких трагических и радикальных событий представители диаспоры были вынуждены в некотором роде скрывать религиозную сторону своей жизни и совершать необходимые религиозные обряды в значительно более малых социальных группах⁶.

Отношение к религии со стороны Советской власти в те годы также активно менялось. Климат в этой среде, где еще недавно господствовали массовые репрессии, начал становиться чуть более благоприятным. Конечно, это не шло ни в какое сравнение с должным, объективным развитым и нормальным отношением к религиозным группам, но имело место некое ослабление травли и различной степени противодействий. Причиной таких изменений являлась быстроразвивающаяся и крупномасштабная война, подошедшая буквально «к порогу». В годы подобных событий люди сильнее всего нуждаются в моральной и духовной поддержке такого рода. Сложность в данном случае состояла в том, что численное соотношение представителей более традиционной и привычной для русского человека конфессии было в разы больше. Поэтому в осажденном Ленинграде был открыт ряд православных храмов, в которых шли службы. Также была обеспечена возможность причастия для верующих. На эти цели руководством города были выделены определенные, хотя и весьма ограниченные, ресурсы: мука и вино. На этом фоне представители остальных религиозных конфессий оказались несколько обделены вниманием. В любом случае нейтрального отношения со стороны власти в то время уже было достаточно.

Религиозные общины, консолидирующиеся под эгидой различных этнических диаспор, могли находить и находили необходимую духовную поддержку, совершали религиозные обряды и соблюдали культурные традиции, пускай и не всегда внутри своих культовых сооружений. В годы блокады Ленинграда религиозная жизнь общин не была публичной: верующие собирались у могил предков на кладбищах, на квартирах или в служебных зданиях на территории храмовых комплексов. Важно то, что появившись в культурном пространстве Санкт-Петербурга и просуществовав от силы пару десятилетий, культовые сооружения, как культурные центры, успели оказать существенное позитивное влияние на членов общины – верующие поняли механизмы консолидации и сплочения, в том числе вокруг одного мощного культурного центра. Логично предположить, что в довоенные годы внутри таких культурных центров активно шли процессы межличностного общения и обмена информацией, что в итоге образовало множество социальных связей. Все эти взаимодействия оказались весьма кстати, поскольку надвигающиеся события требовали подобных качеств. Время требовало от общин саморегуляции. Поэтому с временным закрытием ряда культовых сооружений их образ не исчез из духовной и культурной жизни этнических диаспор. Верующие смогли, опираясь на системообразующее значение культовых сооружений, поддерживать духовную и социальную стороны жизни своих общин.

Таким образом, сложный культурный код Ленинграда (Санкт-Петербурга) был транслирован в аспекте духовно-культурного многообразия, в том числе и в сфере религиозной жизни этнических диаспор.

Примечания

¹ Бейзер М. С. Евреи в Петербурге / М. С. Бейзер. Иерусалим: Библиотека Алия, 1989. С. 81–84.

² Возрождение синагоги / Информационный портал Ардис. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.d-c.spb.ru/archiv/10/sinagoga/sinagoga.htm> (дата обращения: 12.04.2020).

³ Бейзер М. С. Евреи в Петербурге. Иерусалим, 1989. С. 90–112.

⁴ Витязева В. А. Соборная мечеть – памятник петербургского модерна // В. А. Витязева / История Петербурга. Санкт-Петербург, № 1 (5) 2002. С. 48–57.

⁵ Андреев А. И. Храм Будды в Северной столице / А. И. Андреев. Санкт-Петербург: Нартанг, 2004. С. 64–71.

⁶ Иванов В. Буддийский храм. [Электронный ресурс] URL: <http://www.ipetersburg.ru/buddiyskiy-hram/> (дата обращения: 23.04.2020).

Г. М. Шагоян

Творчество армянских художников во время Великой Отечественной войны

Рассмотрено творчество армянских художников периода Великой Отечественной войны (1941–1945). На основе биографических данных прослежен творческий путь мастеров живописи в военные годы. Изучен вклад армянских художников в достижение общей победы над врагом. Проанализированы избранные произведения.

Ключевые слова: «Окна АрмТгА», «Агит-окна», Л. Генч, М. Сарьян, М. Асламазян, Д. Налбандян

Gurgen M. Shagoyan

Works of Armenian artists during the Great Patriotic War

The work of Armenian artists during the great Patriotic war (1941–1945) is considered. On the basis of biographical data, the creative path of masters of painting in the war years is traced. The contribution of Armenian artists to achieving a common victory over the enemy is studied. Selected works are analyzed.

Keyword: «Armtag Windows», «Agit-Windows», L. Gench, M. Saryan, M. Aslamazyan, D. Nalbandian

С началом Великой Отечественной войны развитие художественной культуры Армении не было остановлено. Напротив, все творческие силы художников, скульпторов, писателей были брошены на борьбу с наступавшим врагом. Тем не менее, еще никогда художественная жизнь не отличалась таким интенсивным темпом, как в эти годы.

В военные годы в Армении находилось много советских художников: Г. Кепинов, Д. Налбандян, А. Стапанян, В. Агабабян, Л. Генч, Н. Барсамов, М. Мох, Б. Широкоград, а также художники из Румынии Г. Юстер и Д. Перахим. Все они участвовали в выставках, проходящих в это время в Ереване.

Война, которая внесла изменения во все искусство страны, не могла не повлиять на работу художников, на выбор жанров и тем. В это время в армянской живописи расширяется тематика работ. Например, появляются картины с батальными сценами, которые не присутствовали в армянской живописи до Великой Отечественной войны.

Активно развивается направление агитационной графики. Это время появления «Агит-окон» и «Окон АрмТгА» (Армянского телеграфного агентства). Эти серии агитационных плакатов были направлены на поднятие боевого духа советских бойцов. Выставка агитационного плаката в Ереване состоялась в августе 1942 г. На ней были выставлены работы таких художников, как М. Асламазян, С. Арутюнян, Х. Есяян и других¹.

Нахичеванский художник Леон Георгиевич Генч (1898–1974), много лет проработавший в московском журнале «Крокодил», в годы войны активно работает в «Окнах», газетах «Советекан Айастан», «Коммунист». Война занимает ведущее место в его работах. Л. Генч иллюстрирует стихотворение «Гитлер в зоопарке» (автор Н. Зорьян), работает над макетами сатирической книги «Повесть о семи фрицах», участвует в организованных в 1942 г. в Ереване выставках «Героика Красной Армии». Леон Генч принимает активное участие в организации выставки «Художники Армении в Великой Отечественной войне».

Сама по себе манера исполнения графических работ тех лет отличалась особой экспрессивностью. Текст на плакате обращался непосредственно к зрителю, создавал в сознании людей образ воина-защитника, защищающего Родину от иноземных захватчиков. В своей основе плакаты времен Великой Отечественной войны опирались на стилистику плакатов времен Великой Октябрьской революции. Политический плакат в годы войны играл огромную роль.

В конце 1941 г. открылась выставка «Армянские художники – Великой Отечественной войне». Те трагические события, которые происходили в начале войны, предавали картинам на этой выставке особое драматическое содержание.

Тогда картины необходимо было завершать в максимально короткое время. Война лишала авторов возможности для долгого творческого процесса. Нужно было творить быстро! Решением этого вопроса стал так называемый бригадный метод, когда работа выполнялась совместно коллективом художников. Примером такого исполнения могут служить панно «На защиту Москвы»

(авторы М. Сарьян, Х. Есяян, Б. Колозян) и «На защиту Ленинграда» (авторы О. Зардарян, С. Аракелян, М. Тиратурян).

Особо хотелось бы отметить творческую деятельность во время войны армянской художницы Мариам Асламазян (1907–2006). Выпускница Ленинградского института пролетарского изобразительного искусства (ныне СПб ГАИЖСА им. Репина) до начала войны работала в жанре лирического пейзажа и портрета. Военное время изменяет не только тематику работ, но и методику автора. Лиризм предыдущих лет сменяется суровым пафосом гражданского воззвания. Для Асламазян наступает время самоотверженного труда на ниве наглядной агитации. Патриотические плакаты становятся главным направлением в ее работе тех лет. «За Родину в решительный бой», «Отостим», «Заменяем ушедших на фронт», «Восстановим» – вот только некоторые из плакатов, написанные художницей в те годы. Уже только из одних названий становится понятно, что эти работы в полной мере отвечают тем задачам, которые ставила перед изобразительным искусством Великая Отечественная война. Находясь в это время в блокадном Ленинграде, Асламазян сама расклеивает плакаты на улицах осажденного города.

Портреты, написанные художницей в военные годы, проникнуты глубоким психологизмом. Примером такого портрета может стать картина «Вести с фронта» (1943). На картине изображена мать солдата, только что узнавшая о гибели сына. Нет ни криков, ни рыданий, а только бесконечное горе в глазах...

Три картины Мариам Асламазян тех лет создают своеобразный военный цикл. Работы «Возвращение героя» (1943), «Песня героя» (1944) и «Свадьба героя» (1945) как бы прослеживают жизненный путь главного персонажа – неизвестного солдата. Эти жизнеутверждающие полотна являются ответом автора на ужасы войны.

В картине «Возвращение героя» все проникнуто движением, динамикой. Солдат, вернувшийся с войны, вбегает в родной дом, на встречу с женой и ребенком. Они переполнены радости от встречи после долгой разлуки, от начала счастливой, мирной жизни. Надо отметить, что картина написана в 1943 г., когда до окончания войны еще было далеко.

Активно работает в военные годы художник Дмитрий Налбандян (1906–1993). Дмитрий Аркадьевич известен как наиболее признанный мастер социалистического реализма. Художник являлся одним из главных официальных портретистов Советского Союза. С самого начала войны, находясь в Армении, он становится одним из активнейших участников армянского отделения «Окон ТАСС». Художник трудится в различных формах агитмассового искусства. «Немецкое пиво с русской закуской» и «Вперед, на разгром немецких оккупантов...» – лишь некоторые из его политических плакатов и карикатур тех лет. Дмитрий Налбандян не только работает в редакции в Ереване, он неоднократно выезжает на фронт. Там на месте реальных боевых действий художник собирает материал для своих работ.

Одним из наиболее значительных полотен, написанных в результате таких командировок, становится картина «Последний приказ полковника С. Закияна» (1942). Художник изобразил событие, свидетелем которого был он сам. Командир 390-й Армянской стрелковой дивизии Семен Георгиевич Закиян (1899–1942), в боях за Крым получил смертельное ранение осколком снаряда. Раненого командира перенесли в командный блиндаж, откуда он продолжал руководить ходом боевой операции.

Над картинами с военной тематикой трудилось и старшее поколение армянских художников. Седрак Аракелян (1884–1942) создал свою картину «Потопление фашистского транспорта» в 1942 г. Она стала последней в творческой биографии художника.

Плодотворно работает Габриел Гюрджян (1892–1987). Большое панно «Краснознаменный Балтийский флот», батальная картина «Уничтожение фашистских кораблей», пейзаж «Ереван в дни Великой Отечественной войны» – вот только некоторые его работы того периода.

Конечно, такое масштабное явление, как Великая Отечественная война не могло не найти своего отклика в работах крупнейшего художника Армении – Мартироса Сергеевича Сарьяна (1890–1972). На его картинах тех лет мы не увидим батальных сцен, танков, пушек, самолетов...

Для художника было важно запечатлеть людей, которые вносили свой, неоценимый вклад в общее дело Победы. Сарьян активно трудится над портретами героев войны.

В 1943 г. Сарьян пишет портрет летчика штурмовой авиации, дважды Героя Советского Союза Нельсона Георгиевича Степаняна (1913–1944). Нельсон Степанян с первых дней войны был призван на фронт. Начав с оборонительных боев под Полтавой и Одессой, в дальнейшем оборонял Ленинград. В 1942 г. Степанян был удостоен звания Героя Советского Союза. Был ранен, в 1943 г. переведен на преподавательскую работу на Высшие офицерские курсы ВВС ВМФ. Степанян неодно-

кратно просил командование о возвращении на фронт, после чего был назначен командиром 47-го штурмового авиационного полка в Крыму. После освобождения Крыма был переведен на Балтику, где в августе 1944 г. был вторично представлен к званию Герой Советского Союза. К сожалению, Степанян не смог получить свою медаль. В декабре 1944 г. летчик совершил свой последний боевой вылет. Только в 1945 г. Нельсон Георгиевич Степанян был удостоен звания дважды Героя Советского Союза (посмертно)².

В портрете адмирала флота Ивана Степановича Исакова (1894–1967) художник воплотил образ мужественного советского командира. Иван Исаков с лета 1941 г. занимался координацией боевые действия Чудской и Ладужской военных флотилий с сухопутными войсками. В 1942 г. был тяжело ранен в ходе Туапсинской операции, лишился ноги. Однако в 1945 г. вернулся на службу во флот.

Крайне символичны два автопортрета Сарьяна написанные им в 1942–1943 гг. На первом художник изображен во время работы над картиной – в руках у него кисть и палитра. Он крайне сосредоточен, пристально и строго смотрит на зрителя. Весь облик художника подчеркивает беспокойство и напряжение того времени. Кисть в руках художника, занесенная над полотном – как меч, в руках мужественного война, готового нанести сокрушительный удар по врагу. От картины веет той суровой решительностью, которая была свойственна всем советским людям, защищающим Родину в недобрый час.

В автопортрете «Три возраста» изображены разные периоды жизни художника. В центре – портрет Сарьяна в годы войны. Автор впоследствии признавался, что картина была написана в то время, когда Сарьян долго не получал вестей от сына, находящегося на фронте. В выражении лица художника видна, с одной стороны тревога за сына, с другой – уверенность в неизбежности победы над врагом.

Всем тем, кто знаком с пейзажами Мартироса Сарьяна, известен их яркий, знойный колорит. Тем более контрастным на этом фоне, не типичным для художника выглядит пейзаж 1942 г. «Дождик в начале мая». Тема пасмурного дня крайне редка в его работах.

Среди натюрмортов, написанных Сарьяном в годы войны, есть один – совершенно особенный. В День Победы, 9 Мая 1945 г., люди приходили поздравить любимого художника. Так постепенно студия мастера заполнилась букетами цветов. Сарьян пишет один из лучших своих натюрмортов – «Армянам-бойцам, участникам Великой Отечественной войны. Цветы».

Художественная жизнь в республике продолжалась, несмотря на войну. Конечно, порой поспешность, с которой создавались многие произведения военной поры, сказывалась на их качестве. Прежде всего, это касается политического плаката. Однако, можно смело утверждать, что в годы войны армянскими художниками были созданы такие произведения, которые вошли в историю не только армянского искусства, но и всего культурного наследия СССР.

Примечания

¹ Об этом подробнее см.: Арутюнян В. А. Искусство Армянской ССР. Ленинград: Аврора, 1972.

² О творчестве Сарьяна подробнее см.: Волошин М. А. Искусство и искус.: Эссе. СПб.: Лениздат, Команда А, 2014.

А. В. Скуйбеда

Жанр массовой песни в годы Великой Отечественной войны

Великая Отечественная война – один из наиболее ярких периодов возникновения и развития жанра массовой песни. На данный момент изучение жанровых особенностей массовой песни остается актуальной музыковедческой темой. Подвергаясь трансформациям, критике и преобразованиям, массовая песня смогла сохранить в себе то лучшее, что заключено в самом геноме русского народа.

Ключевые слова: песня, жанр, массовая песня, война

Anastasia V. Skuybeda

The genre of mass song during the Great Patriotic War

The Great Patriotic War is one of the most striking periods of the emergence and development of the mass song genre. At the moment, the study of the genre features of a mass song remains an urgent musicological topic. Being subjected to transformations, criticism and transformations, the mass song was able to preserve in itself the best that is contained in the very genome of the Russian people.

Keywords: song, genre, mass song, war

Минуло 75 лет с того великого дня, когда наша Родина была освобождена от фашистских захватчиков. Но до сих пор в сердцах людей живет память о том подвиге, который был совершен русским солдатом. Несмотря на все тяготы и лишения тех страшных лет, музыка не переставала занимать ведущее место среди искусств. Не давая падать духом, песня помогала жить, надеяться и верить в то, что день Победы настанет.

И на фронте, и в тылу раздавались отголоски воодушевляющих и вдохновляющих на подвиг песен, в них слышен и героический порыв, и душевная боль. Невозможно переоценить мобилизующую роль массовой песни в годы Великой Отечественной войны. Все песенное творчество тех страшных годов – самое настоящее, самое живое, выстраданное и именно потому – народное.

Если более подробно обратиться к жанру массовой песни, то можно сказать, что это хоровое или же сольно исполняемое произведение, которое может принадлежать авторству профессионального композитора или же творчеству композитора-любителя. Традиционно, массовая песня имеет строфическое (куплетное) строение музыкального текста (с обязательным наличием рефрена – припева). Отличительные черты массовой песни – это особая лиричность и напевность, простота в исполнении¹. Текст в данном жанре отражает то, что волнует слушателя: массовая песня всегда сопереживает, повествуя о том, что важно, насущно, незбылемо.

К моменту, когда по всему союзу раздалась первая раскаты войны, массовая песня уже была хорошо известна советским людям. Ее любили и пели всей страной. Появление хорошо нам знакомых и дорогих сердцу песен военных лет было подготовлено предвоенными годами, когда массовая песня прочно вошла в обиход народного песенного творчества. Так сложилось, что в 1925 г. стихийно началось создание песенных произведений, основой которым служил крестьянский, городской и солдатский фольклор XIX столетия – это и стало отправной точкой к последующему развитию массовой песни². Самые первые произведения в данном жанре: «Смело товарищи, в ногу» – Леонида Радина (1896 г.), «Красная армия всех сильнее»; «На перепутье»; «Дни за днями катятся» авторства Самуила Покрасса, «Все выше» Юлия Хайта.

В дальнейшем массовая песня стала развиваться в русле светлых и мирных интонаций – предвоенное время характеризуется как период, когда активно сочинялись патриотические песни о мире и дружбе, добре. Сочиняются такие композиции, как «Авиамарш», «Кирпичики» и «Только раз бывают в жизни встречи», авторства П. Д. Германа. Что примечательно – композиция «Авиамарш» впоследствии стала гимном военно-воздушных сил.

Особенность песенной тематики предвоенного времени: человек-герой, отзывчивый, положительный, готовый встать на защиту Родины³. Мажорные и оптимистичные произведения становятся ведущими в сфере музыкального искусства, массовая песня получает широкое распространение посредством ее внедрения в область кинематографии – к/ф «Нас утро встречает прохладой» («Песня

о встречном» Д. Д. Шостаковича), к/ф «Веселые ребята» с песнями и молодежными маршами И. О. Дунаевского, к/ф «Вратарь» («Спортивный марш» В. И. Лебедев-Кумач) и др. Благодаря кинофильмам в это время также обретают невероятную популярность такие массовые песни, как «Песня о Родине»; «Марш энтузиастов»; «Катюша»; «Песня о столице»; «Если завтра война» Дм. и Дан. Покрассов, «Тачанка» К. Я. Листова.

Все меняется в момент, когда народ мобилизуется, собирая все свои силы чтобы дать отпор вражескому нападению фашистской Германии. Можно было бы предположить, что в такой трудный для Родины момент людям будет не до песен, но случилось наоборот. Именно песня стояла в первых рядах, отражая вражеские атаки посредством выразительных художественных образов. Несокрушимый оптимизм, глубокая уверенность в победе, боевой настрой – вот самые главные черты, которые обрела массовая песня в военное время. Над созданием песен работали лучшие поэты и композиторы, исполняли их выдающиеся певцы. Так, среди поэтов это: В. И. Лебедев-Кумач, А. А. Сурков, Е. А. Долматовский, А. И. Фатьянов, М. В. Исаковский, в ряду лучших композиторов стояли: А. В. Александров, К. Я. Листов, М. Е. Табачников, В. П. Соловьев-Седой, М. И. Блантер, М. Г. Фрадкин и др. Исполнители: Л. О. Утесов, К. И. Шульженко, М. Н. Бернес (помимо певческой деятельности, советский актер кино и дубляжа), Л. А. Русланова, В. А. Козин.

Военные песни начали звучать буквально сразу после нападения фашистских захватчиков. На третий день войны, когда свершались первые потери, и война буквально каждую минуту уносила жизни молодых и полных сил ребят, когда боль и тревога уже успели охватить людей, на первой полосе газеты «Красная звезда» и «Известия» публикуется стихотворение Василия Ивановича Лебедева-Кумача «Священная война»⁴. Данное произведение вызвало колоссальный подъем народных сил, буквально подняв нацию в общем идейном порыве – «Дать отпор фашисту!». Строки этого вдохновляющего и сильного произведения попали к замечательному композитору, руководителю Краснознаменного ансамбля песни и пляски, Александру Васильевичу Александрову. Его настолько вдохновили те слова, что уже через три дня появилась песня – незыблемый памятник Великой Отечественной войне. 27 июня 1941 г. состоялось и первое исполнение, пели для уходящих на фронт солдат, прямо на Белорусском вокзале столицы. По воспоминаниям современников, песню исполняли пять раз – все старались запомнить те сильные слова и ту мелодию, дающую силы жить...

Вслед за «Священной войной» создаются и другие жизнеутверждающие песни, не все они носили маршевый и строгий характер, популярность обретали и напевные, лиричные композиции. 30 сентября 1941 г. боевые действия советских и немецких войск проходили в непосредственной близости к Москве. Битва под Москвой закончилась бесспорным поражением фашистов, там же была написана песня «В землянке». Песня была окружена легендами, авторство причисляли безызвестному лейтенанту, попавшему на минное поле и отразившего всю гамму чувств в письме к любимой женщине. Но между тем, авторами песни являются поэт А. А. Сурков и композитор К. Я. Листов. Песня передавалась от полка к полку, солдаты переписывали слова к себе в тетради, отправляли своим невестам и женам. Песня получила невероятную популярность и на фронте, и в тылу, исполнялась же она профессионалами вокального жанра того времени – Л. О. Утесовым и Л. А. Руслановой. Песня до сих пор остается одной из самых любимых народом.

Поэт В. М. Агапов очень быстро сложил стихи на данный музыкальный текст – музыка и слова необычайно подошли друг другу, и песня «Темная ночь» обрела невероятный по своей силе душевный посыл. Сцена фильма, где используется данная композиция, была снята с первого дубля. На самое неожиданное произошло после. Первая матрица грампластины была выведена из строя слезами работницы завода, которая не сумела сдержать эмоций от прослушивания «Темной ночи» в исполнении И. С. Козловского. На самом деле не представляется возможным слушать данное произведение без особого трепета, волнения, которое также возникало и у солдат на фронте.

Нужно сказать, что лиричные и напевные мелодии очень полюбили солдатам, в военные годы было создано большое количество песен, которые просто переполнены нежностью, теплотой и особым светом. К таким песенным композициям относится песня «Огонек». По воспоминаниям поэта Евгения Ароновича Долматовского во время войны был введен особый режим затемнения – к вечеру на улице не горело ни одного фонаря, ставни в домах на ночь закрывались, а если их не было, то окна плотно драпировали шторами и темными листами бумаги. Такое затемнение придавало особый, мрачный колорит городам и селам. И в это тяжелое время появилась песня «Огонек». Эта песня вызвала очень сильное впечатление и на фронте, и в тылу. Картина уходящего на позиции бойца и все виднеющийся вдали огонек из окна любимой – данный ли-

рический образ связал воедино фронт и тыл, дал людям надежду на то, что огонек еще не погас и не погаснет никогда.

Нельзя не сказать и о партизанах времен Великой Отечественной войны, ведь во многом благодаря их труду Советская армия смогла одолеть врага. Песни, посвященные партизанам, составляют особую, отдельную главу. Так, партизанскому движению была посвящена песня, «Ой, туманы мои, растуманы», написанная в 1942 г. Песня создана композитором В. Г. Захаровым на стихи М. В. Исаковского. Надо сказать, что песни о партизанах обладают особенностью – передавая характер данного рода службы, песня как бы перенимает настроение и исполняется в очень тихой динамике⁵. «Ой, туманы мои, растуманы» написана с особым трепетом, это произведение вдохновенно повествует о тяжелом быте партизанских отрядов, о партизанских подвигах и постоянной, не проходящей опасности их службы.

Хотелось бы сказать еще об одной песне, которая так же, как и «Ой, туманы мои, растуманы» ярко отражает быт солдат, это песня «Дороги» авторства композитора А. Г. Новикова и поэта Л. И. Ошанина. Композиция носит отголосок исповеди – о прожитом, настоящем, горечи потерь и о надежде. Может поэтому, слушая ее, невозможно не перенять то настроение, которое присутствует в композиции – буквально не возможно не почувствовать ту горечь, страдание и веру в светлое будущее, которые испытывали русские солдаты, находясь на волоске от смерти.

Ранней весной 1945 г., когда победа была уже близка, но бои еще не окончены, на фронте прозвучала песня «Соловьи», написанная А. И. Фатьяновым и В. П. Соловьевым-Седым. По воспоминаниям поэта Алексея Ивановича Фатьянова, который сам прошел войну, в ту последнюю весну лихолетья он с товарищами после затихшего боя услышал соловьиный рокот, что впоследствии и вдохновило его на написание текста. Впервые песня была исполнена замечательным певцом Георгием Павловичем Виноградовым вместе с Краснознаменным ансамблем в 1945 г.

Много хороших песен было создано в то страшное время, список их – неисчислимы, среди них: «Марш артиллерии», «Слава советской державе», «Песня о Советской армии», «Давно мы дома не были», «Шумел сурово брянский лес», «Дорога на Берлин», «Заветный камень», «Играй, мой баян», «Песня мщения», «Вернулся я к друзьям», «На солнечной поляночке», «Прощайте, скалистые горы», «Вечер на рейде», «Бейте с неба самолеты» и др.

И, несмотря на то, что данная статья опирается на яркие сочинения военных лет, невозможно не упомянуть еще одну песню, которая была написана композитором Д. Ф. Тухмановым на стихи поэта В. Г. Харитонова спустя тридцать лет после завершения Великой Отечественной войны, это песня «День Победы», впоследствии ставшая гимном великому дню Победы Советского Союза над фашистской Германией. Песня впервые была исполнена Львом Лещенко в Кремле, при первом прослушивании генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Брежнев не сдержал слез, слушая песню стоя.

Те дни ушли навсегда, но во многом благодаря массовой песне военного времени память о подвиге русского солдата останется в сердцах потомков на века. При прослушивании песен тех лет невольно наворачиваются слезы боли за ушедших, слезы счастья и благодарности нашим ветеранам. Песни военных лет были написаны самой душой русского народа, именно потому они так дороги и любимы.

Массовая песня времен Великой Отечественной войны – это народное достояние и яркое напоминание о тех тяжелых днях всем нам, внукам тех, кто, несмотря на все трудности и лишения, страх и боль, не переставал верить, надеяться и идти в бой с песней. Это напоминание о тех, кто воевал за Родину, гнал врага с пределов родной земли во имя того, чтобы у нас, здесь и сейчас – было мирное небо над головой и светлое будущее впереди.

Примечания

¹ Краснощеков В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. М.: Музыка, 1969.

² Бочаров А. Г. Советская массовая песня / А. Г. Бочаров. – М.: Советский писатель, 1956.

³ Зах В. И., Фрадкин В. К. Советская массовая песня / В. И. Зах, В. К. Фрадкин. М.: Всесоюзный дом творчества имени Н. К. Крупской, 1957.

⁴ Священная война: для голоса с ф.-п. / музыка М. Блантера; слова В. Лебедева-Кумача. М.: Музгиз, 1941.

⁵ Музыка на фронтах Великой Отечественной войны: Статьи. Воспоминания / ред. и вступ. статья Г. Пожидаева. М.: Музыка, 1970.

А. Д. Якунина

Владимирские музеи в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 г.

В данной статье речь идет о сохранении, а также реставрации выдающихся памятников культуры и искусства на территории Владимирской области в годы Великой Отечественной войны. В эти тяжелые годы многие музеи РСФСР были разрушены и разграблены, к сожалению, пострадали не только те музеи, что были в зоне боевых действий, но и те, что находились в тылу. Благодаря деятельности таких научных сотрудников, как А. В. Столетов, А. Д. Варганов, служителю церкви С. Фестинатова и многих других были сохранены и отреставрированы памятники культуры и искусства.

Ключевые слова: реставрация, восстановление, музеи, памятники, владимирская область, Великая Отечественная война

Alena D. Yakunina

Vladimir Museums during the Great Patriotic War of 1941–1945

This article is about the preservation, as well as the restoration of outstanding cultural and art monuments in the Vladimir Region during the Great Patriotic War. In these difficult years of the war, many museums of the RSFSR were destroyed and plundered, unfortunately, not only those museums that were in the combat zone, but also those that were in the rear, suffered. Thanks to the activities of such researchers as A. V. Stoletov, A. D. Varganov, ministers of the church S. Festinatov and many others were preserved and restored monuments of culture and art.

Keywords: restoration, museums, monuments, Vladimir region, Great Patriotic War

Сохранение памятников культуры, а также их популяризация, является первостепенной задачей в современном мире. Музей – это хранитель предметов, несущих в себе историческую память народа. Сохранение исторических объектов в нашей стране особенно тяжело далось в годы Великой Отечественной войны. Многие памятники истории были разрушены в ходе боевых действий, многие разграблены фашистами, но не стоит забывать, что памятники, находящиеся в тылу, тоже были подвержены опасности. Владимирский край богат своей историей, и, следовательно, имеет большое количество уникальных архитектурных объектов, объектов декоративно-прикладного и живописного характера. Не смотря на все трудности в годы Великой Отечественной войны, для сотрудников музеев первостепенной целью было сохранение неповторимых памятников города Владимира и Владимирской области.

Успенский собор во Владимире – выдающийся белокаменный памятник домонгольской Руси. В 1918 г. Успенский собор перешел в ведение Главмузея Наркопроса¹, но богослужения в нем разрешались «в силу особого религиозного значения храма». В 1920 г. подписано соглашение между верующими и местной властью на пользование собором и его имуществом. В 1927 г. Успенский собор окончательно перешел к музею². До начала войны в 1939 г. комиссия по обследованию памятников архитектуры г. Владимира констатировала, что собор находится в удовлетворительном состоянии, за исключением ряда дефектов, например, протечки крыши. С началом войны на хоры Успенского собора музей поместил экспонаты и библиотеку из «белого здания»³, переданного фельдшерско-акушерской школе. 23 октября 1941 г. был составлен акт «о снятии серебряной обкладки раки мощей Георгия Всеволодовича в Успенском соборе»⁴. Часть ценностей осталась в музее, часть поступила в Госбанк и фонд обороны⁵. В 1941 г. состоялся мелкий ремонт, покраска кровли и малых глав, выполненный сотрудниками музея. В 1943 г. вещи из Золотых ворот перевозят в Успенский собор, а в 1944 в другое здание. Уже в 1944 г. из-за протечки кровли памятник приходит в аварийное состояние, пострадала настенная живопись. В этом же году памятник передают по договору Владимирской епархии. Из воспоминаний настоятеля собора священника Сергея Фестинатова: «По приходу в собор был поражен загрязненностью пола, стен и алтарей... Было больно до слез видеть нашу общерусскую святыню в таком состоянии». На соборании верующих Сергей Фестинатов призвал привести собор в достойное состояние. Благодаря настоянию Сергея Фестинатова начинается реставрационно-восстановительная работа. Была восстановлена кровля, установлены водосточные трубы, побелены стены собора. 7 апреля 1944 г. состоялось освящение собора, церковная жизнь возобновилась. В ходе реставрационной работы церковь затратила почти

13 тысяч рублей⁶. В дальнейшем будет произведен еще ряд восстановительных работ, который потребует большое количество средств, часть из которых будут выделены патриархией. Несмотря на все трудности, епархия производила на свои средства работы в течение долгого военного и послевоенного времени. Благодаря этому собор не просто продолжил свое существование в годы Великой Отечественной войны, а был восстановлен и открыт для посещения.

Дмитриевский собор города Владимира, знаменитый своей белокаменной резьбой, на начало войны уже нуждался в реставрации, появились трещины и деформации в основных конструкциях собора. Еще в 1939 г. были проведены реставрационные работы, собор был поставлен на постоянные леса – на них опирались каменные своды собора, но из-за недостаточного анализа причин возникновения деструкции, начатая деятельность не была способна остановить процесс разрушения собора. Из воспоминаний И. А. Столетова 31 августа 1941 г. Ученым советом был утвержден план спасения памятника, проведение реставрационных работ было поручено отцу Игоря Александровича, А. В. Столетову. Александр Васильевич скрупулезно подошел к изучению проблемы Дмитриевского собора, каждодневно взбирался с рабочими наверх собора и анализировал состояние его конструкции. Он пришел к выводу, что причиной разрушения является давление сверху: барабан главы давил на подпружные арки, опирающиеся на стены и давившие их⁷. Дальнейшее исследование показало, что дубовые связи полностью сгнили и превратились в труху. Задачей реставраторов было удалить эту труху, а на ее место установить новые железные связи. На местном заводе «Автоприбор» был изготовлен специальный бур, с помощью которого постепенно из стен собора извлекали труху, чтобы в дальнейшем установить там железные связи. И. А. Столетов писал о периоде военных лет следующее: «Нередко их сопровождал и я. На крыше долго смотрел в сторону Москвы, у которой шли тяжелые оборонительные бои. Незабываемое реставрационное крещение в суровых условиях зимы 1941–1942 гг. запомнилось на всю жизнь, и я тоже заболел этой нелегкой, но романтической профессией, ставшей впоследствии всей моей жизнью». Разработка Александра Васильевича – это высочайший уровень работы, который тогда был выполнен, никогда больше не был проведен повторно. Благодаря А. В. Столетову и его окружению удалось сохранить этот прекрасный памятник каменного зодчества.

Многие музеи, находящиеся в тылу, были полностью или частично выселены из своих помещений, переданных под нужды военного времени. На 01.05.1942 г. из 384 музеев, входивших в систему Наркомпроса РСФСР (Без Москвы и Ленинграда), продолжал работать всего 121 музей. Участь покинуть свои помещения не обошла и Суздальский музей, деятельность которого была также прервана начавшейся войной. Стоит сказать, что суздальский музей – это комплекс объектов культурного наследия, в который входят Суздальский кремль и Спасо-Евфимиев монастырь. До войны Суздальский музей был не самым крупным, насчитывал около 12 тысяч экспонатов. Его облик отличался от нынешнего, архиерейские палаты без оконных наличников и наружных крылец. Крестовая палата перегорожена и разделена на квартиры священников. Колокольня стояла одинокой свечкой. Какую площадь занимала экспозиция, и сколько человек работало в музее – неизвестно⁸. С началом войны было реквизировано в фонд обороны 315 кг бронзы из музея, сохраняются лишь отдельные листы описей экспонатов – «64 иконы и 101 шитья – не имеют музейного значения», «25 вещей передано в Ивановский музей». К сожалению, утраты Суздальского музея не ограничились 315 кг бронзы. В музей приходит решение Исполкома Суздальского горсовета о сдаче свободных помещений музея в аренду Учительскому институту, а именно 360 кв. м на третьем этаже Архиерейских палат (под общежитие) и 240 кв. м под кабинеты и библиотеку. Но заселение арендаторов так и не состоялось, из Наркомпроса приходит требование немедленно предоставить списки «не музейных предметов» из драгметаллов и бронзы для сдачи их в фонд обороны. Далее у музея начинается тяжелый период с арендаторами. 24 октября 1941 г. подписывается акт о размещении 22-го Военно-дорожного отряда НКВД. На тот момент на третьем этаже в двух комнатах сложено все имущество и часть экспонатов – ткани и книги, все ценное – в Рождественском соборе, в старых массивных церковных шкафах⁹. 8 февраля 1942 г. был составлен первый акт о взломе хранилища. Алексей Дмитриевич Варганов, директор музея, пишет прокурору с просьбой приостановить разорения, которые чинят ряд несознательных бойцов. В дальнейшем «нехороших жильцов» переводят из музея, а 28 сентября 1942 г. в суздальском музее размещают Винницкое военное пехотное училище. Учащаются взломы и грабежи. В записях А. Д. Варганова зафиксировано следующее:

«28.09.1942 – Решение облисполкома № 118 о передаче дома-музея под ВВПУ¹⁰.

12.12.1942 – Прибыли военные. Взлом угловой комнаты с вещами музея.

07.01.1943 – Сбит замок с фондохранилища и сломана лестница.

14.02.1943 – Крупный взлом фондовых помещений.

14.04.1943 – Обыск у лейтенанта Шевченко и изъятие похищенных вещей.

23.08.1943 – Стрельба по собору»¹¹.

К сожалению, несмотря на все обращения Алексея Дмитриевича к органам власти, остановить разрушения грабежи и порчу имущества удается лишь в 1944 г., когда Винницкое военное пехотное училище съезжает с арендованных помещений. Из-за сокращения штата сотрудников, в том числе сторожей, пострадал Покровский монастырь города Суздаля. Памятники остались без присмотра, дети граждан, живущих в Покровском монастыре, бьют окна и снимают звезды с куполов. Лучшее дела обстоят в Спасо-Евфимиевском монастыре. С 1942 г. в монастыре масса людей, освобожденных из немецкого окружения. 1 июня 1942 г. Алексей Дмитриевич пишет: «Осмотрел монастырь. Замечательно, хорошо. Аллеи, дорожки, цветники, чистота и порядок». 1943 г. – в лагере военнопленные румыны, итальянцы и немцы. Среди них находился и фельдмаршал Фридрих Паулюс, оставивший после возвращения в Германию воспоминания о Суздале. 1944 г. А. В. Варганов пишет в адрес секретаря райкома Числова: «Суздальский музей, видя успехи Красной Армии в деле разгрома фашизма, питает большие надежды в недалеком будущем возвратиться в свои владения». 8 апреля 1945 г. СНК СССР вынесло постановление о превращении Суздаля в город-музей, в связи с этим должны быть проведены ремонтные работы объектов аварийного характера. Далее музей ждут долгие годы восстановления.

Благодаря деятельности таких научных сотрудников, как А. В. Столетов, А. Д. Варганов, служителя церкви С. Фестинатова и многих других были сохранены и отреставрированы памятники культуры и искусства. Музейные работники в годы войны, проявили мужество, самоотверженность и бескорыстие, не смотря на тяжелое время, приложили большие усилия по сохранению культурных ценностей в нашей стране. Реставраторы не просто сберегли для будущих поколений культурное наследие страны, но и стали примером патриотизма и духовной мобилизации народа.

Хочу выразить благодарность Научному отделу музейного комплекса «Палаты» города Владимира, за предоставленные материалы.

Примечания

¹ Главный комитет по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы при Народном комиссариате просвещения РСФСР.

² Тимофеева Т. И. «Лежит в развалинах Твой храм...» Владимир, 1999. С. 1013.

³ Владимирский областной краеведческий музей, накануне войны занимал два здания: «красное» (Исторический музей) и «белое» (Музейная ул., 1), где размещались экспозиции отделов природы, дореволюционного прошлого, истории советского периода, картинная галерея, фондохранилище, библиотека, кабинеты и отчасти квартиры сотрудников.

⁴ Архитектурно-реставрационная история Успенского собора в XX в. Т. П. Тимофеев. 2006 г.

⁵ Научный архив ВСМЗ. Документы по фондам ВСМЗ. Акт опубликован: Тимофеева Т. И. Реликварий Святого князя Георгия Всеволодовича в Успенском соборе г. Владимира // Материалы областной краеведческой конференции. 16 апреля 2005. Владимир, 2006.

⁶ Научный архив ВСМЗ. Д. 209: Тимофеева Т. И. Владимирский музей в 1940–1958 гг. Тезисы. // Материалы исследований ВСМЗ. Владимир. 1998. С. 8.

⁷ Столетов И. А. «В военные годы. О реставрации Дмитриевского собора».

⁸ Аксенова А. И. «Суздальский музей в период Великой Отечественной войны».

⁹ Архив Научно-исследовательского института музееведения. Д. 227. Л. 21.

¹⁰ Винницкое военное пехотное училище.

¹¹ Архив Суздальского музея. Личный фонд А. Д. Варганова (Дневник А. Д. Варганова), опись 1, дело За.

Военные оркестры Красной армии

Военные оркестры существуют со времен Петра Первого, именно по его указу были организованы первые оркестры военных музыкантов. В указе он определил количество исполнителей и инструментальный состав. В течение трех веков эти оркестры играли огромную роль в культурной жизни России. В истории Великой Отечественной войны, музыканты запечатлены как герои. Они сопровождали офицеров и бойцов даже на переднем крае, в непосредственной близости от противника. В 1944 г. по приказу маршала Г. Жукова полковые и дивизионные оркестры стали штатными единицами в войсках. Их стало больше, они были обеспечены всеми необходимыми музыкальными инструментами, а руководство над ними взяли на себя профессиональные капельмейстеры. С их приходом стала также развиваться художественная самодеятельность. Они сочиняли музыку для военных песен и маршей, которые исполняли солдаты в окопах и по пути на бой. Музыка в исполнении военных оркестров стала звучать практически постоянно: строевые занятия, парады и концерты, которыми они радовали не только красноармейцев, но и жителей освобожденных городов и областей.

Ключевые слова: Красная армия, оркестр, музыка, песня, репертуар

Aleksandra A. Adamova

Military orchestra of the Red Army

Military bands have existed since the time of Peter the Great, it was by his decree that the first bands of military musicians were organized. In the decree, he defined the number of performers and the instrumental composition. For three centuries, these orchestras have played a huge role in the cultural life of Russia. In the history of the great Patriotic war, musicians are depicted as heroes. They accompanied officers and men even on the front line, in close proximity to the enemy. In 1944, by order of Marshal Georgy Zhukov, regimental and divisional bands became regular units in the army. There were more of them, they were provided with all the necessary musical instruments, and the management of them was taken over by professional kapellmeisters. With their arrival, Amateur art also began to develop. They composed music for war songs and marches performed by soldiers in the trenches and on their way to battle. Performance of military bands began to sound almost constantly, Drill classes, parades and concerts, which they pleased not only the red army, but also residents of liberated cities and regions.

Keyword: Red Army, orchestra, music, song, repertoire

Военная музыка занимает особое место в поддержании морального духа воинов. Особенностью военных песен является их политическая окраска, идеологическая насыщенность, явное практическое применение в жизни армии и народа. Они способны влиять на психологическое состояние людей, повышать патриотизм, гордость, веру в свою страну, в торжество справедливости.

Особой чертой воинских оркестров Красной армии была относительная узость репертуара, по этой причине дореволюционные марши чередовались с произведениями революционной тематики. Возникло много социальных запросов на создание новых композиций, а связи с чем многие композиторы обращали свое внимание на данную сферу. В июле 1918 г. был создан Музыкальный отдел (МУЗО), осуществляющий контроль музыкальной жизни СССР, а также являющийся, по сути, органом пропаганды идеологии коммунизма. Одной из его основных функций стал подбор и создание репертуара для воинских оркестров. Для нравственного и морального воспитания военных в 1919 г. был создан специальный Агитационно-просветительный отдел Политического управления Революционного военного совета Республики (РВСР).

А в 1920 г. появилась Чрезвычайная комиссия по реорганизации военных оркестров, и было сформировано Бюро Военных оркестров Красной армии и Флота, переименованное в августе 1921 г. в Отдел Штаба РККА по управлению военными оркестрами³. Этот орган принял на себя функционал по расширению и обогащению репертуара. На его основе был создан специальный музыкально-художественный совет, основными задачами которого являлись: рассмотрение любых вопросов музыкально-художественного характера; разработка репертуара; организация музыкальных конкурсов и концертов оркестров Красной армии; руководство и управление образцовым оркестром.

С 1920 по 1991 гг. было создано более 90 сборников служебно-строевой музыки, которые, согласно историографии СССР, можно разделить на 4 периода. Первый: 1920–1922, вышло 4 сборника, второй: 1923–1940, вышло 34 сборника, третий: 1941–1945, вышло 9 сборников, четвертый: 1946–1980, вышло 43 сборника. В создании и публикации сборников принимали участие как военные, так и гражданские издательства. Зачастую все эти сборники имеют собственное название и предназначение: «Служебно-строевой репертуар военных оркестров РККА», «Служебно-строевой репертуар оркестров Советской армии», «Марши

для оркестров Красной армии», «Строевой репертуар военных оркестров», «Одиннадцать премированных маршей для духового оркестра», «Марши советских композиторов для военных оркестров» и др. В процессе изучения сборников было выявлено одно издание для оркестров кавалерии (1941 г.) и три издания для оркестров ВМФ (1944, 1945 и 1947 гг.). Все остальные предназначены преимущественно сухопутным войскам.

Какие жанры были наиболее популярны и востребованы у публики? Это были такие жанровые формы, как «встречный, походный, колонный, траурный марши, гимн, вечерняя зоря, развод караулов, кавалерийская рысь» и многие другие. Позже добавились такие жанры, как «марш для мирных парадов», «марш-песня», «музыка для возложения венков». Жанровые формы отвечали специфике строго структурированной жизни военного, этапам его подготовки, а также различным ритуалам его воинской жизни.

Важно отметить, что разным историческим периодам свойственны особые черты и свои жанры. Ниже приведены результаты анализа репертуарных изданий оркестров Красной армии¹. С 1920 по 1922 год в музыкальном репертуаре отражается социальный и идеологический процесс. Особенность данного периода заключается в преобладании маршей в музыкальном репертуаре. Марш стал инструментом для выражения революционных настроений и пропаганды революционных идей. Идеологические критерии были основаны на принципах плакатности и яркости. Основной тематикой были песни о героях Гражданской войны, о победе Красной армии и о революции. «Музыкальный сборник для Красной армии и Флота» (1922 г.) является первым репертуарным изданием для духовых оркестров Красной армии. Этот сборник включал в себя концертный и служебно-строевой репертуар, народные, революционные и походные песни.

Следующий период продолжался с 1923 по 1940 год. Дореволюционный репертуар в Красной армии существовал до 1927–1930 гг. С проведением конкурсов на создание военных маршей появилось оживление в репертуаре и обозначилось новое направление в области репертуарной практики. В 1927 г. на конкурс поступило 255 сочинений, из которых было выбрано для печати всего лишь семь. В этом же году появилась «Красная зоря» – музыка для проведения ритуала полковой поверки. Значительную роль в создании сборников в межвоенный период сыграло введение должности инспектора по оркестровому делу в 1924 г. и назначение на этот пост С. Чернецкого, который сделал огромный вклад в развитие военной музыки. Военные оркестры расширяют границы своего творчества, также усиливается их роль в социальной и общественной жизни. В 30-е гг. прошлого века произошел творческий подъем, не зря этот период считается эпохой расцвета искусства СССР. В это время было написано множество произведений, посвященных Красной армии. Появились спортивные и молодежные марши для духового оркестра. В то же время широко использовались народные темы, в том числе и творчество других народов СССР, марши были включены в репертуарные сборники. Сборники выпускались в виде дирекционных и партитур с оркестровыми голосами и без них.

В состав 34 сборников этого периода вошло 144 произведения для военных оркестров. В 1940 г. был выпущен «Гимн партии большевиков» – будущий гимн СССР. В это время была востребована понятная для всех музыка, но в то же время пронизана духом патриотизма, эмоциональная и глубокая по своему содержанию. Стоит отметить, что перемены в строении армии также нашли свое отражение и в военной музыке.

В военный период 1941–1945 гг. продолжился процесс создания музыки для оркестров, но он был менее активным, в девять вышедших сборников вошло 42 марша. Отличительная черта этого периода – формирование разновидностей маршевого жанра, основанного на национальном музыкально-тематическом материале. Хотелось бы отметить, что в данный период был значительный рост профессионализма авторов.

В 1946–1980 гг. значительно расширились рамки содержания текстов. Для этого периода характерны радостные и светлые настроения, в отличие от героического, сурово-сдержанного колорита времен Великой Отечественной войны. Композиторы продолжали искать новые образы и средства музыкальной выразительности.

Произведенный анализ позволил отметить определенные закономерности в изменении репертуара строевых оркестров. Со временем расширились функциональные границы, обогатился музыкальный язык, усложнилась форма. Отдельно в этой работе хотелось бы выделить роль военных оркестров в период Великой Отечественной войны. Музыка на войне давала силы жить, подбадривала, успокаивала, мобилизовала, настраивала, звала в бой. Всех ее функций на войне просто не счесть. Официально полковые и дивизионные оркестры лишь в 1944 г. стали штатными единицами в войсках, благодаря приказу № 071 маршала Жукова и директиве Главного политуправления РККА. С начала войны в полках Красной армии были лишь музыкальные взводы, хотя в них командиры различных рангов видели бездельников и максимально старались загрузить работой, следовательно, военные музыканты фактически не занимались своим делом. Их могли привлекать на вручении награды или смотрах личного состава. Музыканты в это время могли копать окопы, участвовать в строительстве ограждений и заслонов. Нередко они помогали в медицинской части медперсоналу либо осуществляли какую-либо хозяйственную деятельность⁴.

Еще одной проблемой того времени было отсутствие музыкальных инструментов, которые иногда заменяли подручными материалами, ведь после тяжелых боев нужна была психологическая разрядка.

Что только не выступало в роли инструментов, в качестве источника музыки даже использовали хозяйственный и строительный инвентарь.

Стоит отметить, что у народного ополчения с музыкой дела были куда лучше, примером может быть 21-я дивизия, которая организовала свой джаз-бенд из 14 музыкантов. В начале войны они дали множество концертов для солдат и командиров. В числе ополченцев были даже профессиональные музыканты².

Выступления военных оркестров в период войны скорее напоминали самодеятельность, чем концерт профессионалов, но, тем не менее, они были отдушиной в суровых воинских буднях. В 1944 г. оркестры стали позиционироваться как музыкальные органы, занялись своим делом, наконец-то получили разнообразную музыкальную литературу. Музыка часто стала использоваться как средство вознаграждения военных за заслуги перед Отечеством. С 1944 г. музыкантам была предоставлена возможность заниматься только музыкой, без привлечения их к военным действиям. Ряды оркестров пополнились профессиональными музыкантами, была осуществлена поставка новых инструментов, в качестве руководителей были назначены профессиональные капельмейстеры. Музыканты не только расширили свой репертуар, но и сумели играть его безупречно. Существенно возросло качество музыки. Музыканты научились помимо маршей и советских песен играть и классические композиции. Классическая музыка в сочетании с советским репертуаром была любимейшей музыкальной программой публики военных лет.

Военные музыканты отличались не только музыкой, но и внесли вклад в боевых действиях. Оркестр 77-й гвардейской стрелковой дивизии вместе с бойцами защищал Сталинград. Во время операции «Кольцо» воодушевлял ребят перед наступлением, играя на передовой (10 января 1943 г.). В битве под Орлом оркестр этой же дивизии бесперебойно обеспечивал линию фронта боеприпасами. А при форсировании Днепра понесли свои первые потери, доставляя снаряды и патроны на западный берег. Духовой оркестр 370-й стрелковой дивизии на передовой дал более полутора тысяч концертов для солдат и мирных жителей, они также доставляли боеприпасы³. Отдельно хотелось бы отметить музыкантов Алексеева, Добровольского и Кожукало, которые во время пожара на складе боеприпасов, рискуя своей жизнью, вытащили около двухсот ящиков со снарядами из горящего здания. За такой подвиг их наградили орденом Красной Звезды. Музыканты этой же дивизии смогли защитить склад боеприпасов от нападения немцев, им удалось взять в плен несколько солдат и офицера.

Есть немало примеров того, как музыка помогла одержать победу на поле брани. Из-за погодных условий (мороз и сильная пурга) бойцы 274-й стрелковой дивизии не успевали прибыть вовремя по приказу командования, духовой оркестр был поставлен во главу колонны и тем самым задал темп идущей толпе. Оркестр играл мелодию, невзирая на снег, холод, лютый мороз. Благодаря этому все прибыли вовремя⁴.

Анализ развития военных оркестров Красной армии показал, что этот процесс был не простым и в разные периоды имел свои характерные черты и особенности. Первый период (1920–1922) характеризуется становлением революционными настроений и пропагандистских идей, второй период (1923–1940) характеризуется расцветом искусства СССР, что проявилось и в музыке военных оркестров. Третий (военный) период характеризуется формированием разновидностей маршевого жанра, четвертый – появлением радостных и светлых мотивов. Невозможно не отметить значение военных оркестров Красной армии в период Великой Отечественной войны. Особенно стоит упомянуть и Центральный военный оркестр Минобороны России. Данный оркестр всегда имел стратегическое значение в истории нашей страны. В годы Великой Отечественной войны оркестр давал концерты на фронте, участвовал в выдаче различных государственных и воинских наград, озвучивал проводы добровольцев на фронт, обеспечивал музыкальное сопровождение строительства ограждений вокруг Москвы.

К концу Великой Отечественной войны оркестры стали играть не только для бойцов, но и для жителей освобожденных городов своей страны, а также других стран. В Польшу, например, они мастерски играли польку и мазурку. Прекрасно исполнялись концерты и перед союзными войсками. В мае 1945 г. было дано много совместных концертов, причем союзники отмечали высокий профессионализм российских воинских оркестров, а солдаты просто любили их и с нетерпением ждали новых выступлений.

Примечания

¹ Апостолов П. Музыканты-бойцы // Советское искусство. 1946. 23 фев. С. 2.

² Аксенов Е. С., Иванов В. Г. Военная музыка России: история и современность. М.: Воениздат, 2007. 247 с.

³ Малютин А. С. Репертуар военного оркестра как феномен отражения общественно-политической жизни государства. На примере исторических периодов РСФСР с 1918–1922 гг. и СССР с 1922–1941 гг. // Культура и искусство. 2018. № 4. С. 39–53. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25912 (дата обращения: 21.04.2020).

⁴ Музыка Великой Отечественной: как воевали военные оркестры Красной армии [Сайт]. URL: <https://clck.ru/N4tG9> (дата обращения: 20.04.2020).

С. С. Багирова

Фронтвые бригады

Статья посвящена героической деятельности творческих работников в годы Великой Отечественной войны. Представлены сведения о формировании и составе участников фронтвых бригад, описаны характер и условия их деятельности.

Ключевые слова: фронт, бригады, война, театр, концерт

Svetlana S. Bagirova

Front-line team

The article is devoted to the heroic activity of creative workers during the great Patriotic war. Information about the formation and composition of participants in front-line brigades is presented, and the nature and conditions of their activities are described.

Keywords: the front of the brigade, war, theater, concert

2020 год – год празднования 75-летия Победы нашего народа в Великой Отечественной войне. Победа добывалась ценой огромных усилий всего советского народа на фронте и в тылу, людей разных национальностей, профессий. Каждый старался привнести свой вклад в разгром врага.

Великая Отечественная война – самая страшная трагедия XX в., затронувшая без преувеличения каждую семью в нашей стране. Это было время тяжких испытаний и огромных потерь, но и время небывалых проявлений величия человеческого духа, время героизма и подвигов. Несмотря на тяготы и трудности войны потребность в искусстве не только не ослабела, но и наоборот усилилась. Всеобщий лозунг «Все для фронта, все для победы» мобилизовал и сплотил всех жителей страны. Они несли часть той мирной, гражданской жизни, где нет смертей, нет ужаса и страха, солдатам, сражавшимся за мир и человеческую жизнь. Искусство и война никогда не были так тесно связаны, как в эти трудные годы. Фронтвые бригады, это театральные и концертные коллективы, которые выступали в годы войны со спектаклями и заранее подготовленными концертными программами в военизированных тыловых организациях, является уникальным культурным феноменом XX в., пусть возникли они вынужденно, под воздействием тяжелых обстоятельств военного времени и, возможно, не имели высочайшей художественной ценности, но по ценности для зрителей, по силе воздействия, по значимости для своего времени этот культурный феномен не имеет себе равных¹.

Однако все еще мало работ, посвященных театральным коллективам военного периода. По существу, об их деятельности можно судить по статьям из учебников или по воспоминаниям участников, опубликованным в различных театральных журналах. По словам источников, через несколько часов после объявления войны был разработан план создания фронтвых бригад для концертов, то есть в самые кратчайшие сроки. На концертах исполнили советские арии и песни, читали стихи, рассказывали анекдоты и фельетоны, музыканты исполняли популярные произведения классической и эстрадной музыки. Артисты цирка были особенно популярны. В этой статье рассматривается тема фронтвых бригад и театров, анализируется и обобщается информация, имеющаяся в доступных источниках, каким образом и из кого образовались эти бригады, при каких условиях и с каким репертуаром они работали и сражались со злом.

Накануне начала войны труппа Малого театра давала концерт на северо-западе Украины, где располагался один из гарнизонов рабоче-крестьянской Красной армии². У них были большие планы и распланирована концертная деятельность, но этим планам не суждено было осуществиться, началась жесточайшая война. Однако руководитель труппы Н. А. Анненков принял решение продолжать намеченный гастрольный тур и, таким образом, образовалась самая первая фронтвая бригада.

Война внесла колоссальные изменения в жизнь людей, нельзя было допустить паники среди населения и военных, поэтому на работников культуры и искусств возлагались огромные надежды. В течение суток после начала войны была обозначена задача, в которой говорилось о том, что деятели учреждений культуры разделяют с военными фронтвую жизнь, поддерживая армию своим искусством где бы она не находилась, для мобилизации всех сил и будут служить средством для достижения победы, станут дополнительным оружием в борьбе с врагом.

Незамедлительно стали формировать фронтовые бригады из артистов разных театров нашей необъятной родины. С каждым днем бригад становилось все больше и больше, они состояли не только из профессиональных актеров, но и из добровольцев и непрофессиональных певцов, в результате создавших хор. Фронтовые бригады активно давали концерты в разных боевых точках, среди полей и лесов, в санитарных частях и даже на военных кораблях и стали неотъемлемой частью жизни на фронте, не допуская тем самым паники и мыслях о поражении, поддерживая моральный дух все служащих, от которых зависела эта долгожданная Победа.

Фронтовые бригады комплектовались из представителей всех жанров сценического искусства:

1. Комиссия знакомилась с репертуаром и программой концертов, вносила изменения или дополняла программу.

2. Всем выдавали командировочное удостоверение. В нем было написано: куда ехать, в какое расположение части.

3. Выдавали продуктовый паек на дорогу (по буханке хлеба, кусочек сала, по фунту сахара), в кассе – денежное довольствие.

4. Зимой артистам выдавали теплые вещи – телогрейка, стеганные брюки, валенки, шапки³.

5. Нередко артисты оставались на фронте по 2–3 месяца, а возвращаясь, обновляли репертуар и вновь получали путевку в действующую армию³.

Концертная бригада была самой доступной формой организации для любого творческого коллектива – театрального, музыкального или эстрадного. Несмотря на сложную обстановку бригады должны были быть готовы очень быстро приспосабливаться к новым обстоятельствам и условиям, мобильно маневрировать, использовать технические возможности для выступлений при любых условиях, не смотря на погоду, преодолевая трудности. Сначала артисты концертных бригад выступали без декораций и сопутствующих в мирное время элементам полноценных постановок; выступления представляли собой по большей части сборные концертные программы, а репертуар соответствовал духу и задачам того времени и состоял в основном из хорошо известных довоенных песен, небольших сценок из спектаклей, плясок под гармонь, чтения стихов или отрывков рассказов, увлекательных цирковых сценок, а также из агитационных и пропагандистских номеров.

Вначале артисты выступали вблизи окопов, но потом стали использовать для своих выступлений грузовые автомобили, на них можно было достаточно быстро передвигаться от пункта к пункту, перевозить нужный реквизит – небольшие декорации для постановок, и все необходимое для исполнения номеров, а также использовать как площадку, откинув борта. Актеры не только выполняли свои прямые обязанности, но и выполняли работу монтировщиков, гримеров, костюмеров, режиссеров.

Бывало так, что артисты приезжали на назначенное место выступления, но никого не заставали, так как военная обстановка постоянно менялась. Если нужна была помощь, то всегда отзывались и брали на себя обязанности медицинского персонала, а порой приходилось хоронить умерших.

Театральные постановки также имели большой успех у бойцов Красной армии. Это были небольшие, сокращенные постановки по пьесам классических драматургов и актуальных в то время, произведений советских авторов, затем для показа в частях действующей армии были написаны специальные произведения. Таких пьес за весь период военного времени было написано чуть менее тысячи.

Театральные труппы были сформированы из студентов театральных и музыкальных училищ и институтов, профессиональных актеров театров всей страны. ВТО – Всесоюзное театральное общество, объединяющее деятелей театра, благодаря этому обществу были созданы фронтовые театры. Число участников фронтовых бригад и театров составляло четыреста человек.

Техническое и материальное оснащение фронтовых театров находилось на более высоком уровне, чем оснащение концертных бригад, из-за этого они были менее мобильны и более уязвимы как с земли, так и с воздуха. Невозможно в данной статье не упомянуть о такой выдающейся, талантливой, знаменитой актрисе и певице Клавдии Шульженко. Особый шарм и исполнение знаменитой песни «Синий платочек», безусловно, сделали ее одной из самых заметных фигур среди артистов военного времени. В довоенное время вместе с В. Коралли они создали джазовый оркестр, который впоследствии становится фронтовым, и музыканты по-прежнему выступают и дают концерты, только теперь в условиях военных действий, мобилизуя и сплачивая силы бойцов. Клавдия Шульженко была награждена орденом Красной Звезды «За выдающиеся заслуги в области вокального искусства»⁴.

Леонид Утесов совершил большую гастрольную поездку, дал более двухсот концертов на различных площадках, в учреждениях и частях действующей армии. Бывало так, что артист попадал

под артобстрелы. Исполнял Л. Утесов различные песни, а также сатирические частушки и куплеты про фашистов. Самая популярная песня в его исполнении стала «Темная ночь».

Концертная бригада была одной из лучших на фронте. Лидия Русланова завоевала любовь солдат, когда спела песню «Катюша», именно с этой песней бойцы шли в атаку. Среди всех исполненных песен самой популярной оказалась «Валенки», которую впоследствии она исполнила в Берлине на ступенях Рейхстага, и это знаменовало окончательную Победу над врагом.

В военное время артисты и музыканты на фронте в составе бригад были в первую очередь бойцами, солдатами, которые должны были продолжать трудиться, выполнять приказы высшего руководства страны, которое объединило и сплотило всех советских людей в борьбе с вражескими захватчиками.

Однако поддержка со стороны артистов носила не только духовное и моральное благополучие, но и материальное значение.

Военная техника для действующей армии закупалась на средства, собранные артистами, концертных коллективов и других представителей творческих профессий.

О собранных средствах можно было узнать из публикаций в газетах. Большой вклад внесла певица Лидия Русланова, подарив ракетные установки и несколько батарей «Катюш».

Артисты театров собирали средства на танки и самолеты. Леонид Утесов, в свою очередь, подарил два военных самолета, предназначенных для уничтожения воздушных сил противника.

В работе фронтовых бригад в годы войны участвовало огромное количество творческих работников, которые за эти сложные годы дали около 1350 тысяч концертных представлений. Артисты сыграли свои концерты и дали представления в каждом боевом соединении, на всех фронтах, в каждой войсковой части. Более сорока тысяч артистов приняли участие в деятельности творческих бригад, выступая перед бойцами вновь и вновь.

Прославленный воинский путь концертных фронтовых бригад был тесно связан с боевыми действиями советских фронтов, с продвижением наших войск к столице вражеской Германии, к городу Берлину. За время войны крепко переплелись судьбы воинов и артистов, и неслучайно по пьесе К. Симонова «Так и будет» за неделю до капитуляции был сыгран спектакль в самом сердце фашистской Германии.

Закономерным финалом героической деятельности советских артистов стал концерт, который состоялся у стен поверженного Рейхстага 12 мая 1945 г. В этом концерте приняли участие, те, кто долгие годы войны поднимал боевой дух в войсках на передовой, не жалея себя и рискуя своей собственной жизнью, привнеся свой творческий вклад в копилку Победы. Это были великие люди тех лет: Клавдия Шульженко, Лидия Русланова, Иван Козловский, Василий Петров и многие другие.

Роль культуры во время войны приобрела огромную ценность, она сплачивала людей, помогая пережить ужасы войны, давая человеку надежду и силы для веры в победу, повышая настроение и боевой дух красноармейцев, и давала отдых их усталым душам.

И лишь только тогда, когда отгремели последние залпы, закончилась героическая боевая концертная деятельность артистов фронтовых театров и бригад.

Примечания

¹ Научная электронная библиотека [Электронный ресурс] URL: [https://www.elibrary.ru/] (дата обращения: 25.03.2020).

² Официальный сайт Малого театра [Электронный ресурс] URL: [https://www.maly.ru/news/2645] (дата обращения: 05.04.2020).

³ Культурный центр Вооруженных Сил Российской Федерации имени М. В. Фрунзе [Электронный ресурс] UR: [https://textarchive.ru/c-1342797.html] (дата обращения: 01.04.2020).

⁴ Хотулев В. В. Клавдия Шульженко [Текст]: Жизнь. Любовь. Песня / В. Хотулев. М.: Олимп; Смоленск: Фирма «Русич», 1998. 410 с. [8] л. ил., портр.: 21 см. (Женщина-миф). С. 47.

М. Д. Баймирзаева

Проблематизация интернациональной идентичности в агитационных материалах времен Великой Отечественной войны

В статье рассматривается интернациональная идентичность в агитационном материале времен Великой Отечественной войны. В начале Великой Отечественной войны агитация приобрела новые функции: мобилизация советского народа и поднятие боевого духа страны против захватчиков. Агитация с помощью интернационализма конструировали образ опасности для советского народа, транслировали жизненную необходимость защиты своей семьи и Отечества, а также сопровождалась мощным подъемом патриотизма. Интернационализм сопутствовал активной борьбе с агрессорами, в свою очередь, укрепляя волю советского народа к победе.

Ключевые слова: интернационализм, национальная идентичность, дружба народов, агитация, пропаганда, народы СССР, Великая Отечественная война

Madina D. Baymirzaeva

Problematization of international identity in propaganda materials of the Great Patriotic War

The article is considered with international identity in the propaganda materials of the Great Patriotic War. At the beginning of the Great Patriotic War, agitation was acquired new functions: mobilization of the Soviet people and raising the country's morale against the invaders. Agitation with the help of internationalism was constructed an image of danger for the Soviet people, conveyed the vital need to protect their family and Motherland, and was accompanied by a powerful rise in patriotism. Internationalism was accompanied the active struggle against the aggressors, in turn strengthening the will of the Soviet people to victory.

Keyword: internationalism, national identity, friendship of peoples, agitation, propaganda, the peoples of the USSR, the Great Patriotic War

В военное время важнейшей государственной целью становится мобилизация общества на самопожертвование и чувство верности Родине во имя победы. Агитация и пропаганда (агитпроп) является одним из официальных средств формирования и распространение сообщений и смыслов через различные каналы коммуникации, в частности через те, которые контролируются или находятся под влиянием государства. Агитация принимает различные формы, строится на важных культурных, социальных и психологических аспектах жизни людей. Агитация и пропаганда, используя эмоции и убеждения людей, успешно транслирует различные послы. В огромной стране с новым режимом и ограниченными каналами коммуникаций уделяется особое внимание пропаганде и агитации, с целью донести свое послание до всех.

Слово пропаганда обычно имеет негативную коннотацию. Пропаганду можно определить как способ коммуникации, направленную на то, чтобы повлиять на отношение сообщества к какой-либо позиции. Пропаганда – это преднамеренная, тщательно спланированная попытка донести идеологию до аудитории с определенной целью. Обычно цель состоит в том, чтобы укрепить или скорректировать отношение, или поведение общества. Советская агитация и пропаганда в годы Великой Отечественной войны была необходима для сплочения не только войск, но и всего многонационального населения для борьбы с наступающими войсками захватчиков. Агитация была представлена в самых разных формах: плакатах, музыке, речах, декларациях, фильмах, газетах и литературе. В годы Великой Отечественной войны средства массовой информации освещали идеологию и вызывали у населения чувства патриотизма, страха / ненависти к врагу.

Борьба против расизма, фашизма, антисемитизма и шовинизма была существенной частью советской пропаганды, как проявление универсальной составляющей ценностных акцентов. Великая Отечественная война являлась не просто войной, а противостоянием идеологий. С одной стороны, выставляли идеологии интернационализма и свободы народов, независимо от их этнической и расовой принадлежности; с другой стороны, пропагандировали превосходство одних наций над другими. Интернационализм функционировал как основной признак советской социальной идентичности. Интернациональная идентичность в агитации, подчеркивала принадлежность к Советскому Союзу. Определить «интернационализм» можно как борьбу за дружбу народов между Советским народом и выходцами из других социалистических стран. Интернационализм в революционный период принимался как неприятие ксенофобии, антисемитизма и этнического превосходства вообще. «Дружба народов» должна была происходить не только между жителями разных национальных государств, но и между «национальностями» внутри многонациональной России, а затем и Советского Союза.

В агитационных материалах начинают использовать слова «Родина», которая «призывает своих детей на войну» защищать свой дом, семью и государство. Таким образом, происходило обращение к населению через понятные образы. В начале Великой Отечественной войны агитация приобрела новую функцию поддержания патриотизма среди населения и поднятие боевого духа страны. Важное место в агитационном материале уделяется именно культивированию образа братства дружественных народов СССР. В военное время формируется образ «братской семьи». По существу с помощью агитации создается родительские фигуры, в которых «Родина-мать» представляет собой весь Советский Союз, отец – Сталин, а многонациональный народ СССР – братья. Именно через общие стереотипные образы дома и семьи, агитация обращается к многонациональному населению СССР и акцентирует внимание на опасности, тем самым порождая ненависть к захватчику.

Согласно «Дружбе народов», русский народ, словно старший брат, собрал семью младших братьев – дружественных народов, каждый из которых разделен территорией, языком и культурными особенностями, и объединил всех в единое целое «советский народ». Русский народ становится «страшим братом» по возрасту и историческому пути и должен был руководить своим младшими братьями. Москва была культурным центром «старшего брата» и центром Советского Союза. Образ «брата» функционировал в советской пропаганде и как национальный символ, и как постоянно перерабатываемая и переосмысливаемая связь между домом и нацией, между любовью к семье и преданностью государству. Газеты и плакаты призывали мирных жителей превратить каждый дом в «неприступную крепость». Русский народ «старший брат», чей дом находился в осаде, и теперь младшие братья должны встать на защиту Родины. Советский Союз – это дружная семья, где каждый член живет в своем собственном доме, но двор и хозяйство являются общим и неделимым.

Весна 1942 г. была временем «Дружбы народов». Несмотря на то, что это была идеологическая планка с первых дней войны, только после первой зимы, когда Красная армия признала языковые разногласия и этническую рознь в своих рядах, партия дала приказ писателям и агитаторам поднять тему «Братство народов СССР». В газете «Правда» от 7 июня было опубликовано: «Красная армия – это армия братства и дружбы народов СССР». Этот слоган нашел свое отражение в реорганизации агитационных материалов армии, таких как приказ № 12 «Наказы народа», в котором повышалась роль агитаторов на родном языке, и расширялось освещение в военной прессе достижений воинов из национальных республик (младших братьев)¹.

На фронте проводились патриотические мероприятия, которые были направлены на укрепление «братства и дружбы народов», для поддержания национальной гордости в коллективе. Одним из популярных агитационных мероприятий было предбоевое «собрание боевой дружбы», на котором солдаты из разных республик по очереди выступали с речью, пели революционные и народные песни, произносили боевые клятвы на родном и на русском языках. Здесь неспособность понять слова каждого товарища имела эмоциональный эффект для сплочения против фашизма. В газетах появляются благодарности, обращенные к другому народу, например, русский Васин благодарит стариков в белоснежных тюрбанах за то, что они присылают своих самых храбрых сыновей, усыновляют эвакуированных детей и поддерживают фронт².

В рассказе «Дружба, рожденная в бою» («Правда Востока», 2 апреля 1944 г.) капитан Ф. Шевников писал об узбеке и русском, которые делились всем: от табака и каши до наград «За храбрость». Публикуются письма, узбекский солдат пишет домой, что они пьют на фронте фирменный чай «Самарканд», расфасованный отцом в его родном городе. Он знакомит взвод со своим родным городом и узнает, что консервы поступают из Кубани, а пули из Сибири.³ Национальные республики (младшие братья) вводятся в повседневность как что-то близкое и родное как часть большой многонациональной страны.

«Брат» на востоке имеет два важных значения, брат по крови – родственник и брат по духу, являясь близким другом, в котором видят почти родственника. Если мы обратимся к исламу, в хадисах на арабском языке слово брат часто упоминается в зависимости от контекста. В хадисах можно найти «Помогай брату (по духу и вере) – будь он угнетатель или угнетенный. Именно этот хадис переходит в поговорку «Будь со своим братом в радости и горе», что становится частью менталитета. Старший брат заботится о младшем, а младший почтителен к старшему. Именно Россия как старший брат окружает своих младших братьев заботой и ведет их по пути социализма.

Советская агитация часто использовала личные письма, чтобы через рассказ истории одного человека поведать о положении в стране. В военной прессе официальный язык уступил место более личному, разговорному, хотя был все еще централизован. Газеты печатали письма, многие из которых никогда не предназначались для публикации: письма между солдатами или медсестрами на фронте, матерями, супругами и возлюбленными. Такие письма мы можем найти в источнике «Наказ народа». Именно письма становятся одной из новых форм публичной коммуникации, в которой письма отправляются из национальных республик, где тыл обращается к фронту. Письма начинают переводить на разные языки.

Одной из ключевых целей агитации являлось поддержание образа «Дружбы народов». В каждом из текстов, которые публиковались в газетах, авторы описывали далекую родину того или иного народа,

поэтически пересказывая известные достопримечательности и героев. Авторы обращаются к солдатам на фронте, как к членам семьи и часто признают расстояние между ними и их братьями, сыновьями и женами, создавая сцену, называя места, где их ждут. Каждое письмо расширяет представление о родине за пределами родной республики: когда мы говорим о родине, «перед нашими глазами встает не только Вахшанская долина, наполненная изобилием, не только абрикосовые и яблоневые сады Ленинабада, не только снежный Памир, уходящий своими вершинами в небеса. Родина – это зеленые поля и залитые водой реки России, плодородные поля Украины, живописные берега Черного моря, покрытые дымом Кавказских гор».⁴ Защищая и освобождая эти территории, человек защищал свой дом. Немцы вторглись в «дом моего брата» и до тех пор, пока брат находится в беде, покоя быть не может. Эти связи усиливаются списками национальностей, которые авторы описывают как служащие «плечом к плечу» со своими братьями. Именно образ братства напомнил солдатам, что «ваша улица начинается в Белоруссии, а дом украинца находится в вашей махалле»⁵. Наказы породили сверхреальную коллекцию зарисовок солдат на фронте и труженников в тылу. В каждом письме представлен список имен Героев Советского Союза из разных национальностей.

При рассмотрении агитационных плакатов, распространившихся в начале Великой Отечественной войны, мы видим, что образ героической Красной армии представляет собой русскую нацию, разгромившую немецко-фашистских захватчиков и защищавшую советскую Родину. К 1943 г. в агитационных плакатах транслируется образ многонациональной Красной армии. Плакат 1943 г. Виктора Корецкого акцентирует внимание на интернациональной дружбе советского народа. Герой плаката Семен держит, раненого товарища Самеда и бросает гранату. Лозунг плаката «Самед на смерть идет, чтоб не погиб Семен, Собою жертвует Семен за жизнь Самеда... Пароль их «Родина» и лозунг их «Победа!»⁶ В работе 1943 г. Ираклия Тоидзе «За родину – мать!»⁷, также затрагивается тема братства советского народа. На первом плане пять бойцов разных национальностей встали на защиту Родины. «Родина – мать» держит в левой руке младенца, в красном одеянии (красный символ советской власти, а также символ – жизни, любви и тепла)⁸.

При изучении агитационного материала годов Великой Отечественной войны было обнаружено, что интернациональная идентичность пришла на смену национальной идентичности. Манипулирование на государственном уровне ценностями интернационализма становится наиболее очевидным в агитационных материалах военного времени с целью объединения народов СССР пред общим врагом. В агитационных материалах интернациональная идентичность транслировалась через «братство семьи», а для того, чтобы быть настоящим татариним или грузиним, нужно объединиться всем вместе и помочь «старшему брату» и победить, как это делали предки. В пропаганде обращались к исторической памяти народа и к героям нации для того, чтобы «дружба народов» работала эффективно. Война по-новому интегрировала национальные народы СССР в советский проект «дружбы народов».

Агитация использовала народные поговорки, этнические стереотипы, советское прочтение прошлого, а также национальные эпические героев. Агитационный материал военного времени имеет тенденцию к патетике. Вся агитация строилась на трех эмоциях: страх, любовь и ненависть, именно эти эмоции понятны для солдат всех республик. Страх: приказ Сталина № 270 (который считал советских военнопленных предателями) и № 227 («Ни шагу назад»). Любовь: братство в Красной армии, то, что советская власть дала народам СССР, война как борьба за независимость всех республик, роль русского народа как старшего брата в Великой Отечественной войне и в движении за независимость народов СССР. Ненависть к захватчику. Агитационный материал транслировал идею интернационализма, конструировал образ опасности для советского народа, транслировал жизненную необходимость защиты свой семьи и Отечества, а также сопровождался мощным подъемом патриотизма. Интернационализм сопутствовал активной борьбе с агрессорами, в свою очередь, укрепляя волю советского народа к победе.

Примечания

¹ Русский архив: Великая Отечественная, т. 17-6 (1-2). М.: «ТЕРРА», 1996, с. 173–174 со ссылкой на ЦАМО, ф. 32, оп. 795436, д. 6, л. С. 129–130.

² Правда Восточная, 3 декабря 1943 г.; 26 января 1944 г.

³ Правда Востока, Апрель 2, 1944.

⁴ Наказ народа (Письма народов СССР к бойцам и фронтовикам) С. 59.

⁵ Там же. С. 13.

⁶ Плакаты войны и победы, 1941–1945: альбом / Рос. гос. б-ка; сост.: П. А. Снопков, А. Е. Снопков, А. Ф. Шклярчук; авт. текста и дизайна А. Ф. Шклярчук; фотограф Н. Н. Алексеев; науч. конс. Н. И. Бабурина, С. Н. Артамонова. М.: Контакт-Культура, 2005. С. 107.

⁷ Там же. С. 137.

⁸ Тьюльнев Д. С. Советский плакат времен Великой Отечественной войны в информационной борьбе против нацистских оккупантов // Великая Отечественная война: история и историческая память в России и мире. Т. 2. Тула, 2015. С. 134.

Е. В. Коршикова

Тема войны в композиторском творчестве Мечислава Вайнберга

Данная статья представляет собой попытку осветить творческий путь М. Вайнберга, чьи сочинения неразрывно связаны с ушедшей эпохой XX в. В исследовании автор уделяет внимание сочинениям, которые были созданы композитором в период Великой Отечественной войны, а также его более поздним произведениям, связанным с этим событием.

Ключевые слова: М. Вайнберг, композиторское творчество, Великая Отечественная война, симфония

Ekaterina V. Korshikova

Theme of war in composite creativity Mechislav Weinberg

This article is an attempt to illuminate the creative path of M. Weinberg, whose works are inextricably linked with the bygone era of the XX century. In the study, the author pays attention to the works that were created by the composer during the Second World War, as well as his later works related to this event.

Keywords: M. Weinberg, composer's creativity, the Great Patriotic war, symphony

Мечислав Самуилович Вайнберг (1919–1996) – композитор еврейско-польского происхождения, создавший за свою жизнь удивительно большое количество сочинений в различных жанрах: 7 опер, 3 балета, 22 симфонии, 6 концертов, 17 струнных квартетов, также множество композиций к фильмам и цирковым постановкам.

Он был молодым двадцатилетним юношей, когда началась Вторая мировая война. Разделив трагическую участь миллионов людей, он спасался бегством от фашистских захватчиков, оккупировавших Польшу. Вайнбергу удалось добраться пешком до границы с Белоруссией и обосноваться в Минске, но остальные члены его семьи погибли в концентрационном лагере Травники в Польше¹. Тяжесть этой утраты композитор пронес через всю жизнь и выразил в своей музыке.

Годы Великой Отечественной войны являются отправной точкой в творчестве Мечислава Вайнберга. Когда в 1941 г. немцы совершили нападение на Советский Союз, композитор был эвакуирован в Ташкент, где начал работу в Узбекском театре оперы и балета. Именно тогда формируется его композиторский стиль, также происходят ключевые знакомства: с И. Гликманом, С. Михоэлсом, Ю. Левитиным. С. Михоэлс, ставший впоследствии тестем Вайнберга, передал партитуру Первой симфонии молодого композитора Д. Шостаковичу в Москву². В дальнейшем Вайнберга и Шостаковича связывали близкие дружеские и профессиональные отношения. Известный советский композитор приложил необходимые усилия для того, чтобы молодой семье Вайнберга дали в 1943 г. квартиру в Москве. Позже, когда Вайнберг попал под сталинские репрессии по «делу врачей», Шостакович оформил документы на усыновление его дочери, но, к счастью, они не понадобились³.

Впервые Вайнберг познакомился с музыкой Шостаковича во время его учебы в Минске. Студента пригласили в оркестр Минской филармонии для исполнения партии фортепиано и челесты в Пятой симфонии Шостаковича. Позднее в 1953 г. Вайнберг посвятил своему другу и старшему наставнику Шостаковичу Сонату для скрипки и фортепиано № 5.

За годы войны М. Вайнберг успел написать множество сочинений, среди них: симфоническая поэма для оркестра, которая была его дипломной работой, несколько струнных квартетов, капричио для скрипки и фортепиано, фортепианный квинтет, две сонаты для скрипки и фортепиано.

Еще в годы войны Вайнберг обратился в своем творчестве к теме детства, которая стала для него синонимом первозданности и чистоты. Эти идеалы композитор пронес через всю жизнь. Вайнберг догадывался о том, что его семья погибла в концлагере. Невозможно представить, какую боль он испытывал от осознания того, что его младшая сестра навсегда останется маленькой девочкой.

В 1943 г. он написал цикл «Детские песни» ор. 13 на стихи Ицхока-Лейбуша Переца в переводе Натальи Кончаловской. В 1944 г. у самого композитора появилась на свет дочь Виктория, тогда он начал работу над «Детскими тетрадами» для фортепиано. В дальнейшем композитор объединил их в цикл «Три детских тетради» (23 прелюдии для фортепиано) ор. 16, 19, 23.

В 1945 г. М. Вайнберг написал Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели ор. 18 – сочинение с ярко выраженным тематизмом, которое занимает значительное место среди дру-

гих произведений в камерной музыке. Его премьера состоялась 18 марта 1945 г. в Малом зале Московской консерватории⁴.

В сравнении с другими произведениями композитора, Квintет ор. 18 имеет счастливую концертную судьбу и остается одним из самых исполняемых М. С. Вайнберга. Состоит из следующих частей:

I. Moderato con moto. II. Allegretto. III. Presto. IV. Largo. V. Allegro agitato.

В 1945 г. был написан Четвертый квартет. Его части включают:

I. Allegro comodo отмечено пасторальным характером. Несколько ее тем имеют тонкие интонационные связи.

II. Scherzo, перекликающееся со «злыми» скерцо Шостаковича. Средствами струнного квартета Вайнберг достигает почти оркестрового звучания.

III. Написана в жанре траурного марша. В ходе неторопливого развертывания возникают горестные хроматические интонации, напоминающие о традиционной еврейской музыке.

Финал. Его основная тема перекликается с первой частью внешне спокойным, несколько отстраненным характером. Вторая тема, ясная и прозрачная, производит, тем не менее, трагическое впечатление, как улыбающиеся губы, сведенные болью. Развитие приводит к сильной драматической кульминации.

Всю свою жизнь Вайнберг неустанно обращается к теме войны, насилия, массовой гибели людей и несправедливости. Его искусство пропитано трагическими воспоминаниями. Он не может позволить себе забыть о невиданной жестокости.

Восьмая симфония «Цветы Польши» (1964) для тенора, смешанного хора и оркестра. В этом сочинении композитор вновь возвращается к судьбе своего народа, к счастливому времени довоенной жизни и произошедшим ужасам⁵. Автор надеется пробудить в каждом человеке скрытый гуманизм. Вайнберг взял за основу поэму польского поэта Юлиана Тувима. Сочинение состоит из 10 частей, каждая из которых носит название стихов.

Реквием, созданный в 1967 г., для сопрано, хора и оркестра также имеет антивоенный посыл. Стоит из 6 частей на стихи поэтов разных стран: Д. Кердина, М. Дудина, Ф. Г. Лорке, С. Тисдейл, Фукугавы.

Одним из наиболее значимых сочинений композитора является опера «Пассажирка», написанная в 1968 г. Эта опера посвящена всем жертвам фашизма. Эпиграф к либретто очень точно отражает суть произведения: «Если заглохнет эхо их голосов, то мы погибнем», П. Элюар.

Когда Вайнберг закончил партитуру, он по традиции показал ее Шостаковичу, который после прослушивания остался под большим впечатлением. Великий советский композитор произнес: «Метек, вы сами не знаете, что написали. Это шедевр»⁶. Затем он организовал прослушивание оперы в Союзе композиторов, на котором присутствовали А. Эшпай, Г. Свиридов, А. Хачатурян, К. Караев, Р. Щедрин, А. Пахмутова, А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов⁷. Опера получила однозначное одобрение. Д. Шостакович говорил: «Я слушаю «Пассажирку» в исполнении М. Вайнберга в третий раз. Снова потрясен, впечатление идет крещендо». Но в советское время этому произведению не было суждено прозвучать на большой сцене, впервые это произошло лишь 25 декабря 2006 г. в Московском международном Доме музыки, через 10 лет после смерти автора. Ее премьера была приурочена к столетию со дня рождения Д. Д. Шостаковича.

Опера была создана по мотивам повести Зофи Посмыш, польской писательницы, бывшей узницей Аушвица (Освенцима). Соавтором Вайнберга стал музыковед Александр Медведев, который написал либретто. Он специально отправился в Польшу, чтобы встретиться с писательницей, выжившей в заключенной лагеря смерти. Медведев писал: «Она отложила все дела, и мы поехали в Освенцим. Было 5 мая. Все цвело, светило солнце. Мы шли вдвоем по огромной пустой территории, среди бараков. Она показывала мне все места, в которых происходит действие повести. Показывала, сколько шагов от барака до склада, от склада до казармы, до плаца, до ворот. Мы зашли в один длинный барак, заставленный трехъярусными нарами. Посмыш провела руками по одной из кроватей во втором ярусе, обернулась и сказала: «То моя». Больше ничего и не требовалось говорить. Я шел дорогой заключенных, видел все, что видели они»⁸.

По возвращении А. Медведев создал либретто. Он адаптировал сюжет для оперной сцены, сделав одного из главных героев Тадеуша не художником, как в повести, а музыкантом. Исполнение «Чаконь» И. С. Баха является важным кульминационным моментом.

Стоит упомянуть еще о нескольких сочинениях композитора: Шестая симфония (1969), которая повествует о сострадании, обличая зверства фашистских убийц. В ее финале, посвященной погибшим еврейским детям, Вайнберг меняет официальный рефрен Михаила Луконина на более мягкие строчки «Спите люди. Отдохните. Солнце встанет./ Будут скрипки петь о мире на Земле»⁹.

Семнадцатая симфония (1984) озаглавлена словом «Память», вместе с Восемнадцатой и Девятнадцатой они образуют трилогию «Переступив порог войны».

Его позднее сочинение – Двадцать первая симфония под названием «Кадиш» для сопрано и оркестра (1992) тоже посвящена евреям, погибшим в Варшавском гетто.

Как для многих советских композиторов, работа в кино была для М. Вайнберга источником заработка. Композитор никогда не преподавал, а исполнять и издавать новые сочинения удавалось не всегда. Он написал музыку к множеству фильмов, часть из которых связаны с темой войны: «Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «По тонкому льду» (1966) Д. Вятича-Бережных, «Отче наш» (1989) Б. Ермолаева, повествующий о событиях фашистской оккупации, скитаниях молодой еврейки со своим маленьким сыном¹⁰.

М. Вайнбергу было суждено прожить нелегкую многогранную жизнь, полную творческих исканий и труда. Как и многие художники советского времени, он испытал на себе жесткую репрессивную политику, тем не менее, его талант высоко ценили выдающиеся музыканты. Среди них М. Ростропович, Д. Ойстрах, Э. Гилельс, Д. Шафран, квартет им. Бородина, др. Они активно исполняли сочинения Вайнберга на концертных площадках.

Отрадно замечать, что XXI в. стал временем ренессанса для искусства М. Вайнберга. В 1996 г. был проведен первый фестиваль музыки композитора. В 2006 г. в Москве в концертном исполнении была представлена опера «Пассажирка». В 2017 г. состоялся Международный форум «Мечислав Вайнберг» (1919–1996). Возвращение», во время которого прошли премьерные спектакли «Идиот», «Пассажирка» в постановке Екатеринбургского театра оперы и балета, также была организована конференция при участии 30 музыковедов, критиков, музыкальных деятелей разных стран. Его музыке включают в свои концертные программы лучшие мировые музыканты: Г. Кремер, М. Аргерих, Ю. Башмет, Д. Трифонов, дирижеры П. Коган, В. Федосеев, Т. Зандерлинг и другие.

Таким образом, в ходе изучения творческого наследия М. Вайнберга мы видим, что в своих произведениях композитор отразил истину, жесткую неподдельную правду, которая представляет собой большой культурно-исторический интерес для будущих поколений. Композитор говорил: «Это был не мой выбор. Это была моя судьба, трагическая судьба моих родных». Он сознавал своей миссией «дать прозвучать неспетой песне, чтобы не позволить прошлому стать будущим». Возможно, именно потому так много произведений было создано М. Вайнбергом, связанных с самым жестоким и кровопролитным событием XX в.

Примечания

¹ Биография Мечислава Вайнберга [Электронный ресурс] <https://holocaustmusic.ort.org/ru/politics-and-propaganda/vainberg-micheslav/> (дата обращения: 05.04.20).

² Никитина Л. Симфонии Вайнберга / Л. Никитина. М.: Музыка, 1972. С. 157–179.

³ Воскобойникова А. С. Великий неизвестный Мечислав Вайнберг / А. С. Воскобойникова // Музыка и время. 2010. № 6. С. 25.

⁴ Fanning D. Mieczyslaw Weinberg. In Search of Freedom / D. Fanning. Hofheim: Wolke Verlag, 2010. P. 196.

⁵ Бройдо Ю. В. Еврейская тема в творчестве М. С. Вайнберга. Опера «Поздравляем». Дипл. реф. / Ю. В. Бройдо. СПб., 2001. С. 34.

⁶ Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры: в 3-х т. / И. Ф. Бэлза; Музыка. М., 1972. 3 т. С. 188.

⁷ Золотарев В. А. Заметки о Шестой симфонии Вайнберга / В. А. Золотарев // Музыка и современность. М., 1965. Вып. 3. С. 170.

⁸ Elphick D. The String Quartets of Mieczyslaw Weinberg: A Critical Study / Elphick D. Manchester 2016. P. 38.

⁹ Бялик М. Г. Шестая симфония Моисея Вайнберга / М. Г. Бялик // Советская симфония за 50 лет. Л., 1967. С. 72–77.

¹⁰ Коган Ф. И. Камерно-инструментальное творчество Вайнберга в контексте стилистических тенденций советской музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Коган Фаина Ильинишна. Вильнюс, 1989. С. 5.

П. С. Мартюченко

Джаз в годы Великой Отечественной войны

В статье освещается положение джазовой музыки в годы Великой Отечественной войны. Немцы хотели искоренить джаз, но им это не удалось. В Америке, России и Европейских странах, даже в самой Германии люди любили джаз, слушали его, создавали джазовые оркестры для того, чтобы музыканты ездили на фронт и согревали сердца солдат своей музыкой.

Ключевые слова: музыка, джаз, оркестр, война

Polina S. Martuchenko

Jazz during the Great Patriotic War

The article highlights the situation of jazz music during the Great Patriotic War. The Germans wanted to root out jazz, but they did not succeed. In America, Russia and European countries, even in Germany itself, people loved jazz, listened to it, created jazz orchestras so that musicians went to the front and warmed the hearts of soldiers with their music.

Keywords: music, jazz, orchestra, war

Годы Великой Отечественной войны – это особенная глава в истории джазовой музыки. В эти трудные времена музыка согревала сердца и души людей. В массе песенно-танцевальной музыки джаз стал символизировать демократию в мире.

К осени 1941 г. практически вся Европа была оккупирована фашистами. Немцам удалось захватить территории, но им не удалось овладеть человеческими мыслями, надеждой и верой в свободу. Именно духом свободы пропитана джазовая музыка, что конечно, не отвечала идеологиям нацистов. Немецкий министр пропаганды Геббельс называл джаз «музыкой недочеловеков – негров и евреев»¹. Джаз в Германии был запрещен, но он все равно там звучал, люди тайком собирались в подвалах, чтобы послушать джазовые пластинки.

В Америке джаз жил полноценной жизнью даже во время войны. Отголоски свинга доносились отовсюду, работали клубы и холлы, в которых можно было послушать именитых джазменов. Конечно, музыкантов стало меньше, из-за того, что молодых людей призывали в армию, и соответственно количество ансамблей и оркестров значительно поубавилось.

В годы Великой Отечественной войны многие деятели искусств ушли добровольцами на фронт, в том числе и музыканты. Не всех брали в ряды солдат, так, например, джазменов Л. Армстронга и Д. Эллингтона не приняли в армию из-за возраста. Но, несмотря на это, они поддерживали солдат своим творчеством. Луи Армстронг и Дюк Эллингтон выступали в армейских и военных лагерях, принимали участие в радиопередачах, давали благотворительные концерты, сборы от которых шли на поддержку и лечение раненных союзников, в том числе материальная помощь оказывалась и советским солдатам. Король свинга Бенни Гудмен не попал на фронт по другой причине, из-за здоровья, у него была болезнь, связанная с ногами и спиной, но он также поддерживал солдат и помогал армии. Символом военных лет в Америке были зажигательные хиты Глена Миллера. С началом войны Глен Миллер распустил свой бэнд и возглавил оркестр военных воздушных сил. В связи с этим он выступал в Западной Европе и однажды в 1944 г. направляясь из Англии во Францию, самолет пропал с радаров и до сих пор считается пропавшим без вести.

Слово «джаз» в 1943 г. нацисты запретили употреблять на захваченных европейских территориях. Но парижские музыканты не сдавались и просто меняли названия любимых мелодий и продолжали их исполнять. Страстные любители джазовой музыки называли себя «зазу» как в популярной джазовой пьесе, которую исполнял вокалист и руководитель оркестра Кэб Каллуэй. Французам из-за войны удалось увидеть не всех своих кумиров, за некоторым исключением, например до войны по Европе гастролировали Луи Армстронг, Дюк Эллингтон и Сидней Беше. Во Франции были и свои джазовые музыканты и один из них – виртуоз-гитарист Джанго Рейнхард. В целом Франции была влюблена в джаз еще с 1920-х гг. И именно там русский поэт и танцор Валентин Парнах услышал джаз впервые и привез его в Россию. Тем самым положил начало для нового вида музыки в большой консервативной стране.

В Советском Союзе так же, как и в других странах, продолжали работать популярные джазовые оркестры А. Цфасмана, Л. Утесова, и, конечно, создавались новые коллективы. Нельзя не упомянуть эстрадные и джазовые оркестры Н. Минха, Я. Скоморовского, К. Шульженко, Дм. Покрасса, А. Варламова, В. Ренского и Б. Карамышева. Эти оркестры поддерживали людей своим творчеством, выступая на радио и в армейских лагерях. Бывало и так, что музыканты попадали в фашистские окружения.

Конечно, во время Великой Отечественной войны главным жанром на фронте была песня. Именно песня согревала души солдат и была связующей ниточкой между фронтом и родным домом. Песни «Темная ночь», «Одессит Мишка» и «Сердце» в исполнении Леонида Утесова в годы войны были очень популярны. Их знали все солдаты страны, слушали в записях и на фронтовых концертах, танцевали под эти песни и подпевали музыкантам. Оркестр Утесова давал благотворительные концерты и на полученные средства были построены два боевых самолета.

В репертуаре советских джаз-оркестрах был и инструментальный джаз, а также появлялись и американские джазовые композиции. Произведения Ирвинга Берлина, Коула Портера и Глена Миллера пользовались большой популярностью среди советских слушателей. Интересно, что и русская музыка исполнялась в Америке. В джазовых аранжировках звучали песни «Полюшко-поле» и «Дубинушка» в исполнении оркестра Глена Миллера.

А. Баташев в книге «Советский джаз» повествует об оркестре, который был создан в 1941 г. с позицией образцово-показательного джаз-оркестра Наркомата обороны. Юрий Лаврентьев был назначен художественным руководителем этого коллектива. Как только оркестр был собран полноценно, его отправили на фронт. Музыканты выступали в боевой части, которая находилась на переднем крае обороны. Это было место повышенной готовности, и 6 октября боевая часть вместе с музыкантами оказались в фашистском окружении. Всем участникам оркестра было выдано оружие, и они сражались вместе с солдатами. В тот день погибло много людей, среди которых оказались тромбонист Ю. Карпенко, саксофонист В. Костылев, пианист М. Калиновский, трубач Кириленко и руководитель оркестра Ю. Лаврентьев.

Руководитель джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета Александр Цфасман вспоминал, что, когда началась война, его пригласили к начальству и сообщили: «Джаз-оркестр не будет распущен, перед нами стоят важные задачи. В грозную военную пору музыка – тоже оружие²».

Жизнь джаза в 1941–1945 г. – это большой и важный раздел его истории. Много интересных сведений о деятельности джазовых музыкантов в это непростое время, но они еще подлежат детальному исследованию с научной точки зрения. Это время было сложным и героическим для всех людей, в том числе и для музыкантов. Но в эти суровые дни песня и джаз согревали сердца людей на фронте и в тылу. В массе песенно-танцевальной музыки жизнерадостный и лиричный джаз воспринимался как отголосок мира, за который боролись люди.

Примечания

¹ Бородина Г. В. История джаза: основные стили и выдающиеся исполнители. / Г. В. Бородина. Studme, 2018. 246 с.

² Баташев А. Н. Советский джаз. Проблемы. События. Мастеря. / А. Н. Баташев. Москва: Советский композитор, 1972. 592 с.: ил.

Хасан Ахед

Жанр песни в военное время

Статья посвящена истории создания наиболее популярных песен о Великой Отечественной войне: композиторам, поэтам, первым исполнителям; уделяется внимание музыкальным произведениям, которые «вышли в народ» благодаря искусству кинематографа. Отдельный раздел посвящен творчеству знаменитых артистов военного времени, чье исполнительское искусство дарило веру в победу над врагом, надежду на скорую встречу с родными.

Ключевые слова: Л. Русланова, К. Шульженко, Л. Утесов, М. Бернес, «Смуглянка», «Священная война», «Темная ночь»

Ahed Hasan

Song Genre in wartime

The article is devoted to the history of the creation of the most popular songs about the Great Patriotic War: composers, poets, first performers; attention is paid to musical works that “came out to the people” thanks to the art of cinema. A separate section is devoted to the work of famous wartime artists, whose performing art gave faith in victory over the enemy, hope for a speedy meeting with relatives.

Keywords: L. Ruslanova, C. Shulzhenko, L. Utesov, M. Bernes, “Dark-skinned Girl”, “Holy War”, “Dark Night”

22 июня 1941 г. началась Великая Отечественная война. Все силы были брошены на то, чтобы победить противника в смертельной схватке. Культура в этом отношении тоже имела большое значение.

Наиболее популярный во время Великой Отечественной войны был жанр песни. В то время песня становится не просто выражением духовных чаяний и мыслей советского народа, но и своеобразным оружием. В песнях композиторы и поэты выражали свои чувства, призывы к смелости, уверенности в правом деле, в победе. А также воспоминания о недавнем мирном времени. В первые дни войны, казалось, что зрелищные, визуальные искусства не могут участвовать в войне, но в действительности сразу же были сформированы фронтовые бригады из ведущих артистов Советского Союза. Одним из направлений, который был очень важен для народа, была советская песня. Работа фронтовых бригад имела в то тяжелое время колоссальное значение, они поддерживали солдат и советских жителей, дарили им надежду на успешный исход военных действий. Таких фронтовых организаций было около 400. Стоит сказать, что в таких бригадах насчитывалось 42 тысячи артистов, которые дали свыше миллиона представлений в тылу, а на передовой 437 тысяч концертов.

В годы войны большое внимание уделялось кинематографу – актуальному искусству как в пропагандистских целях, так и в социальных. Главными считались киностудии в Москве и Ленинграде. Несмотря на то, что противник был на подступах к этим городам, киностудии работали почти до конца 1941 г., выпуская т. н. киноальбомы. В 1943 г. под эгидой Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате) вышел художественный фильм «Два бойца» режиссера Л. Лукова, который стал ассоциироваться с одной из известнейших песен того периода – «Темная ночь» (муз. Н. Богословского, ст. Вл. Агатова). В кинофильме песню исполнил М. Бернес. В этом фильме советский певец поет еще две песни: «Шаланды, полные кефали» и звучащую в финале картины «Песню о Ленинграде», которую сейчас редко исполняют.

В 1945 г. был снят музыкальный фильм «Небесный тихоход», который по сей день представляет интерес для деятелей искусства, занимающимся мюзиклом. Из этого художественного фильма вышли в народ песни, музыку к которым написал известный композитор В. П. Соловьев-Седой: «Первым делом – самолеты» (сл. А. Фатьянова) и «Пора в путь-дорогу» (сл. С. Фогельсона). Эти музыкальные произведения популярны до сих пор. Вспоминая песенное творчество Соловьева-Седого, нужно упомянуть произведение, сложная судьба которого связана с Ленинградом. Это песня «Вечер на рейде», созданная композитором и его другом А. Чуркиным осенью 1941 г. во время оборонительных работ. Слова «Прощай, любимый город, уходим завтра в море» фактически отражали настроение тогдашнего города. В Союзе композиторов песню не поддержали, т. к. она ни к чему не призывала, не звала к победе, а только отвлекала. Публичное воспроизведение было запрещено. Песня обрела второе рождение после одного из фронтовых концертов, в котором сам композитор исполнил ее в землянке перед солдатами. После этого события песня стала передаваться из уст в уста и получила всенародное признание.

Невозможно не упомянуть о песне, которая стала символом войны. Это произведение на музыку А. Александрова и стихи В. Лебедева-Кумача «Священная война». Эта песня – своеобразный гимн смелости героизму советского народа. Композитор А. Александров – профессор Московской консерватории, основатель и руководитель Краснознаменного ансамбля песни и пляски Красной армии. Написана песня

была в первые дни войны. А 26 июня на Белорусском вокзале в Москве хор под управлением Александрова впервые исполнил эту песню. Есть еще один исторический факт, связанный с именем этого композитора. В Советском Союзе до 1944 г. не было собственного гимна. Произведением, которое исполнялось на всех официальных мероприятиях, был «Интернационал», созданный в период Парижской коммуны в 1871 г. Но уже в 1942 г. стали думать о гимне, который отражает достижения Советской страны, ее сущность. Изначально 43 поэта участвовали в конкурсе создания гимна. Но остался один текст С. Михалкова и Г. Эль-Регистана. На их стихи создавали музыку Прокофьев, Хачатурян, Шостакович. Но среди всего многообразия поддержку комиссии получила музыка Александрова. 1 января 1944 г. гимн впервые прозвучал по радио.

Один из композиторов военного периода, которого нельзя не упомянуть, был М. И. Блантер. Он создал знаменитые песни «Катюша» (1938), «В лесу прифронтовом» (ст. Исаковского), ставшие популярными в годы ВОВ. Ожидание, вера в возвращение сподвигла Блантера написать музыку к популярному стихотворению К. Симонова «Жди меня». Случайно написанная в 1941 г. песня «В землянке» композитора К. Листова и поэта А. Суркова стала символом военной корреспонденции того времени. Позже произведение было посвящено С. А. Сурковой. Премьера песни «Смуглянка» (музыка А. Новикова, ст. Я. Шведова) состоялась не так, как можно было бы представить в тот суровый период. 7 ноября 1944 г. в Концертном зале им. П. И. Чайковского, в праздничной обстановке, произведение получило широкую популярность, хотя и было написано в предвоенное время. Последней записью Бернеса, которая состоялась 8 июля 1969 г., стала песня «Журавли». В ее основу легло стихотворение «Журавли», созданное дагестанским поэтом Р. Гамзатовым. Композитор Я. Френкель написал музыку на стихи, некоторые слова были адаптированы под реалии времени. Песня «Эх, дороги» (музыка А. Новикова, стихи Л. Ошанина) была написана вскоре после окончания Великой Отечественной войны для театрализованной программы «Весна победная», которую задумал и осуществил режиссер С. Юткевич. «Эх, дороги» эхом тяжелых военных лет отзывается в сердце у каждого, кто исполняет ее известный мотив³.

Своим искусством поддерживали страну знаменитые артисты Л. Утесов, Л. Русланова, К. Шульженко. Они выступали вплоть до окончания войны, собирая денежные средства для боевых частей. Л. Утесов выступал также как соавтор текстов. Знаменитая песня «Дорога на Берлин» изначально была короче. Но по ходу движения Советской Армии на запад, с новым захваченным пунктом песня приобретала новый куплет. В честь окончания войны именно Утесов 9 мая 1945 г. выступал в Москве вместе со своим оркестром.

В 1942 г. был создан фильм «Концерт фронту», посвященный 25-летию Октябрьской революции. В этом фильме использовано одно из тысячи выступлений за 4 года войны «гвардии народной артистки» Л. Руслановой, которая, к слову, не имела базового образования и выступала не только на фронте, но и в тылу, в госпиталях. В воспоминаниях народа, который подпевал Руслановой, осталось выступление, которое проходило буквально под ударами вражеских авианосцев на сооруженной своими силами сцене. В эти моменты казалось, что приближается победа. Благодаря феноменальной популярности Руслановой ее «Валенки», «Степь да степь кругом», «Катюша», «По диким степям Забайкалья» пелись во всех концах страны.

В 1941 г. джаз-оркестр и его солистка К. Шульженко становятся фронтовым ансамблем. За время блокады Ленинграда Клавдия Ивановна дала более 500 концертов для рядовых и офицеров. Ее «Давай закурим», «Друзья-однопольчане» получили всенародную любовь. Песня «Синий платочек» воспевала любовь и жизнь до войны и в то же время призывала к победе. Она была написана в 1939 г. в ритме вальса. Композитор – польский музыкант Е. Петербургский, ст. Я. Галицкого. Не обладавшая сильными вокальными данными и яркой внешностью К. Шульженко остается по сегодняшний день национальным символом, образцом советского искусства. Не зря о ней говорят: «Советская Эдит Пиаф»⁴.

Когда мы вспоминаем Великую Отечественную войну, не можем не сказать о Седьмой симфонии Шостаковича. Это произведение стало символом стойкости, решительности и веры в победу советского народа. Седьмая симфония, уже завершенная в эвакуации в Куйбышеве, сразу стала символом сопротивления советского народа фашистским захватчикам и веры в надвигающуюся победу над врагом.

Таким образом, вся гамма переживаний людей во время Великой Отечественной войны – от тревожных, боевых до радостных, праздничных – была выражены в песнях.

Примечания

¹ Чураков. Д. Победа советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. URL: https://dom-knig.com/read_229050-30 (дата обращения 04.04.2020).

² Кремлев Ю. А. Вечер на рейде; Л.: Советский композитор, 1960. С. 73, 82–87. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Вечер_на_рейде (дата обращения 04.04.2020).

³ Музыка Победы: песни, посвященные Великой Отечественной войне; ТАСС. М.: 2015. URL: tass.ru/obschestvo/1949403 (дата обращения 04.04.2020).

⁴ 5 великих артистов, которые не боялись пуль; LIFE. М.: 2017. URL: <https://life.ru/p/406680> (дата обращения 04.04.2020).

УДК 82-93.09"19/20"

И. А. Свирская

Трансформации жанра школьной повести на рубеже XX–XXI вв.

Статья рассматривает основные жанровые изменения школьной повести, произошедшие на рубеже веков, рассматривает их виды и поясняет причины возникновения этих изменений.

Ключевые слова: школьная повесть, жанр, трансформации жанров, рубеж веков, диффузии жанров

Irina A. Svirskaya

Transformations of the genre of the school story at the turn of the XX–XXIth centuries

The article reviews the main genre changes in the school story that occurred at the turn of the century, reviews their types and explains the causes of these changes.

Keywords: school story, genre, transformations of the genre, turn of the century, diffusion of the genre

Каждая переходная эпоха или рубеж веков в литературе отмечается изменениями в жанровых формах, этот процесс называется трансформацией жанров. Так было на рубеже XVIII–XIX вв., когда жанровое разнообразие значительно уменьшилось, и лидирующее место в прозе занял жанр романа. Жанровой трансформацией характеризуется и рубеж XX–XXI вв. К основным жанровым изменениям этого периода можно отнести появление новых жанровых форм, их дифференциацию, а также активизацию экспериментов относительно жанра и стилистики. В современной прозе происходят процессы минимализации, гибридизации, регенерации архаических жанровых форм, а также употребление их в новой функции. «Наблюдая современные модификации... мы приходим к убеждению, что трансформационные процессы качественно меняют структуру жанрового канона. При соприкосновении с ситуацией постмодерна возникают явления, которые переводят формально-содержательные параметры того или иного жанра в новое качество»¹. Основной причиной этих явлений становится смена художественного метода в литературе. Если говорить о школьной повести, то эти явления обусловлены возникновением такого направления, как постмодернизм. Школьная повесть как жанр, созданный внутри соцреалистического направления, с приходом новой эпохи и господства нового метода претерпевает значительные изменения.

Особое влияние на жанр и его трансформацию оказал переходный характер эпохи, заключавшийся, по словам М. А. Черняк в «изменении способа функционирования основных факторов художественного сознания, в смене идеологических и культурных векторов»². Переходная эпоха сегодня характеризуется отказом от эстетики и законов предшествующей ей эпохи, подвергая их экспериментам. Эпоха, о которой идет речь, совпала по времени с окончанием века, а также целого тысячелетия, определяется временными границами 1980-е – 1990-е гг. Смена эстетических парадигм также обусловлена и окончанием советской эпохи. В литературе влияние переходной эпохи в первую очередь проявляется в изменении фабульно-тематического содержания, а также в жанровых трансформациях, происходящих в жанровой структуре в целом и конкретно в каждом отдельном жанре.

Под трансформациями жанра в современной литературе понимаются следующие явления: минимализация жанровых форм, которая проявляется в свертывании крупных форм в малые; монтаж и циклизация форм, когда каждое отдельное произведение является частью, фрагментом единого целого; гибридизация и контаминация жанров, скрещивание одних жанровых форм с другими; регенерация архаических форм, использование их в новых функциях. Все эти явления обновляют жанр, в большей степени его форму нежели содержательный аспект, хотя существенные изменения происходят и на семантическом уровне.

Н. Л. Лейдерман в модели жанра выделяет три плана: план содержания, структуру жанра и план восприятия. Под восприятием он понимает тот эффект, который производит произведение на читателя. Содержательная сторона включает в себя тематику произведения, проблематику или тип

конфликта. Важной составляющей содержательного плана является художественное воспроизведение мира, основанное на том жизненном материале, который каждый жанр выбирает для себя³.

Школьная повесть, как любой жанр имеет особую специфику жанрового содержания. Так, в содержательный план «классической школьной повести» входят: школьная тематика, основанная на реальном школьном материале; особый тип конфликта, присущий лишь образовательной, если точнее, школьной среде, представленный в художественной форме. Общим содержательным понятием Н. Л. Лейдерман называет «родовой смысл»⁴, который сохраняет жанр даже в условиях, происходящих с ним трансформаций. «Родовой смысл» включает в себя описание взаимодействия человека и мира, определенной сферы жизни, ту сторону жизни человека, в рамках которой жанр овладевает действительностью, переводя ее на художественный язык. «Родовым смыслом» жанра школьной повести является описание важного периода в человеческой жизни, периода взросления, который проходит в рамках такого социального института, как школа. Любая школьная повесть описывает один из этапов взросления, который переворачивает жизнь героя или просто поднимает его по лестнице взросления на ступень выше. Жанр касается сферы жизни детей и подростков, затрагивает всевозможные конфликтные ситуации, присущие этому периоду человеческой жизни. «Родовой смысл» жанра школьной повести остается неизменным и в условиях современной литературы.

Основными содержательными аспектами школьной повести, как жанра эпического, являются тип конфликта и жизненный материал. Именно они трансформируются в условиях смены эпохи и литературного направления. Школьная повесть опирается на современный ей жизненный материал, который изменяется со сменой эпохи, что в повести переходного времени приводит и к смене типа конфликта. В содержательный план входит художественная составляющая, у М. М. Бахтина «художественная картина мира» или «образ мира». В реалистической прозе, к которой относится школьная повесть, отражается действительность в условиях изменения которой претерпевает изменения и художественная картина мира.

Современная школьная повесть использует жизненный материал той эпохи, в которую она создается, это школьная, социальная действительность 1990–2000-х гг. При сохранении некоторых, присущих советской повести, конфликтов, современная школьная повесть использует ряд конфликтов нехарактерных для советской эпохи. Примерами могут послужить затрагиваемый в современных текстах конфликт, основанный на противопоставлении старой советской и новой систем образования, а также непонимание между поколениями, возникнувшее на отношении старшего поколения к интернету и современной технике, без которой современный школьник не представляет своего существования.

Но более заметные жанровые трансформации происходят не в содержательном плане, хотя они тоже значительны, а в структуре жанра, в его форме. «Жанровая структура – это сама концепция, ставшая «конструкцией» художественного произведения»⁵. В структуру жанра Лейдерман включает систему мотивировок и сигналов, что является кодом к эстетическому эффекту. Структура это и то, как сделано произведение, методика подачи материала, где важное место занимает форма. Важным промежуточным звеном при переходе к жанровой форме Лейдерман называет способы художественного мышления, что является структурными принципами художественного произведения, которые организуют отношения между автором и художественной реальностью произведения.

Элемент жанровой формы Лейдерман обозначает понятием «носителей жанра», к которым относит те элементы, которые участвуют в конструировании художественного мира. К таким элементам можно отнести: образ, хронотоп: пространство и время, структуру повествования, событие, способы создания характеров, дискурс, точку зрения, персонажей, автора и его место в произведении, построение текста (монолог, диалог, характеристики и др.), композицию (портрет, пейзаж, эпизод, разговор, сцена). Именно эти элементы школьной повести трансформируются в современных условиях.

Одним из основных видов трансформаций являются диффузии жанров. Диффузии жанра или слияния нескольких жанровых форм происходят из-за стирания жанровых границ в современной литературе. Диффузии жанров идут по пути расширения жанровых границ или по пути гибридизации или скрещивания жанров, как определяет это явление Татьяна Маркова.

Диффузией жанра школьной повести можно назвать проникновение элементов других жанровых форм в современный текст о школе, соединении этих элементов с элементами классической школьной повести. Жанровые диффузии школьной повести на современном этапе литературы осуществляются по двум направлениям: взаимопроникновение с классическими жанровыми формами, такими как рассказ, анекдот, публицистические тексты и с жанрами массовой детской литературы: фэнтези, детектив, роман для девочек. Примерами соединения школьной повести и

«Розового романа» для девочек можно выделить следующие тексты: Светлана Любенец «Амулет для влюбленных» (2004), Светлана Любенец «Формула первой любви», Сестры Воробей «Абба, или Чай с Молоком» (2002), Сестры Воробей «Игра со смертью» (2005), Людмила Матвеева «Мы в пятом классе» (2007), Сестры Воробей «Золотые слезы» (2006), Людмила Матвеева «Герой-любownik из 5 «а» (2003).

Примеры соединения с жанром фэнтези: «Время всегда хорошее» А. Жвалевского, Е. Пастернак; «Между двумя мирами» Г. Гордиенко; «Класс коррекции» Е. Мурашовой; а также литературные пародии «Таня Гроттер» Д. Емца и «Порри Гаттер и Каменный Философ» А. Жвалевского и И. Мытько на «Гарри Поттера» Дж. К. Роулинг.

Примером формулы соединения детективного жанра с жанром школьной повести может послужить детский детектив 1998 г. А. Кораблева «Веселый прогульщик». Главный герой Федя, очень любознательный, любит читать, знает английский язык, память у него феноменальная. Повествование начинается с загадки, с какой-то непостижимой тайны, которая окутывает новых друзей-одноклассников героя, Олю и Артема. Из разговора Федя узнает, что некто следит за девочкой и оставляет ей послания. Главный герой повести становится настоящим сыщиком, который использует многие уловки для раскрытия загадки. Мальчик начинает вспоминать когда-либо прочитанные им детективы, чтобы понять, что должен делать следователь и с чего начать разгадывать тайну. Примерами для подражания перед Федей встают великие сыщики из классических детективов, такие как Шерлок Холмс, Мегрэ, Патер Браун, Пуаро и Дюпен. Мальчик решает создать свой собственный детективный метод, который основан на опыте всех вместе взятых литературных сыщиков. В данном случае, можно проследить, как интертекстуальность используется автором как осознанный прием, он сопоставляет свой текст с классическими детективами, тем самым не только обозначая жанр своего произведения, но и делая его более интеллектуальным. Смысл некоторых загадок повести будет понятнее читателю, если он знаком не только с великими детективами, но и романом Достоевского «Братья Карамазовы», произведениями Ильфа и Петрова об Остапе Бендере, так важной для разгадки тайны становится его известная фраза: «Грузите апельсины бочках братья Карамазовы».

Школа в повести становится наблюдательным пунктом, где герой внимательно следит за учителями и одноклассниками, неким закрытым местом, где все попадают под подозрение. Школа – это площадка, используемая героем-сыщиком для раскрытия преступления.

Особенностью диффузии двух жанров становится и наличие в романе темы первой школьной любви и объединение ее с темой поиска тайны, влюбленность Федей в Олю побуждает его к действиям, заставляет замечать все необходимые детали, быть внимательным. Федя не настоящий сыщик, но его чувства к Оле, желание защитить ее является движущей силой романа, что не характерно для детективного жанра, мотивация сыщиков бывает иной, чаще основанной на профессиональном интересе.

Примерами подобных современных текстов, созданных при помощи слияния жанров школьной повести и детектива, также являются произведения авторов: Людмилы Матвеевой «Лунное затмение в 6 “б”» (2006); Роньшина В. М. «Белоснежка идет по следу» (2009), «Ловушка для буратино» (2009); Некрасова Е. «Блин-сокрушитель террористов» (2001); Иванова А., Устиновой А. «Загадка школьного подвала» (2007); Иванова А., Устиновой А. «Загадка сапфирового креста» (2001); Иванова А., Устиновой А. «Загадка Деда Мороза» (2007); Кораблева А. «Похищение на двойку»; Андросова А. «Похищение поющего автобуса» (1999).

В современном литературном пространстве элитарная литература соседствует с массовой литературой, которая является характерным явлением конца XX – начала XXI. Феномен массовой детской литературы характеризуется утерей устойчивого «эталоны» классической культуры и успешностью с коммерческой стороны. Соединение школьных текстов с массовой литературой является характерной чертой эпохи. Как отмечает М. А. Черняк, массовая литература «создается в соответствии с запросами читателя, нередко весьма далекого от магистральных направлений культуры, однако, ее активное присутствие в литературном процессе эпохи – знак социальных и культурных перемен»⁶. В настоящее время можно выделить три основных детских предпочтения в массовой литературе: это фантастика, детектив и роман для девочек. Популярность этих жанров среди детской аудитории стала шансом для популяризации жанров вымирающих. Именно таким жанром стала и школьная повесть, практически исчезнувшая в 1990-х гг., она стала возвращаться в литературу через массовые жанры.

Появление детской массовой литературы, и особенно фэнтези на русском книжном рынке – это результат литературной глобализации, «при которой государственные и национальные особенности отступают перед единством мировых форматов и ценностей»⁷. Современный ребенок является

полноправным членом мирового читательского сообщества. Массовая литература постсоветского времени – это литература подражательная, литература копий зарубежных образцов. Тенденция копирования в подростковой массовой литературе, по мнению М. А. Литовской, началась с выхода на нашем книжном рынке книг о «Гарри Поттере» Дж. К. Роулинг. «Собственно, сверхпопулярный текст Джоан Роулинг задал параметры книг – «клонов», которые вместе с другими клонами – детскими детективами и сентиментальными повестями для девочек – составили основную массу вновь созданной в России литературы для подростков рубежа 2000-х гг.»⁸. Но при диффузии массовых жанров с жанром школьной повести помимо следования мировым канонам прослеживается иной путь, путь использования лишь некоторых черт одного из массовых жанров на национальном материале, как это происходит в повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Время всегда хорошее».

Массовая литература в противоречивую эпоху рубежа веков, когда основные ценности расшатаны, особенно в понимании их подростками, становится одним из средств «примиряющего эффекта». Массовая литература изображает устойчивую действительность завершённого мира в противовес окружающей их реальности. Приключенческие жанровые книги становятся основой детской литературы нового времени, они обучают базовым ценностям, развлекают ребенка, что делает книгу поучительной, но не напрямую, и одновременно увлекательной. «Тексты подобного рода предполагают энергично развивающуюся фабулу, основанную на разгадке тайны или преодолении некоего препятствия, группу главных и второстепенных героев с отчетливо прописанными положительными и отрицательными характерами, но главное – приключенческая основа предоставляет широчайшие возможности для комментирования, которое и является в конечном итоге содержательной основой детской книги»⁹. Соединяясь со школьной тематикой подобного рода, тексты получают новый материал, а школьный текст шанс на существование в эпоху, когда он оказался не нужным.

Таким образом, можно сделать вывод, что трансформация жанра школьной повести – это следствие желания сохранить жанр в условиях переходной эпохи. Трансформации прослеживаются в изменениях формы жанра, при сохранении его тематической составляющей, видоизмененной на основе жизненного материала. Современная школьная повесть создается при помощи иных, отличных от повести советской, методов, мотивировок и сигналов, при помощи сужения, расширения и гибридизации формы, соединения ее с формами других жанров, но при этом продолжает основываться на школьной тематике, используя реалии современной школьной жизни.

Примечания

¹ Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: коллективная монография / Т. Н. Маркова, И. А. Голованов, Н. Э. Сейбель; под общ. ред. Т. Н. Марковой. Челябинск: Энциклопедия, 2012. С. 9.

² Черняк М. А. Массовая литература XX в.: учеб. пособие. / М. А. Черняк. М.: Флинта, 2013. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6599282 (дата обращения: 15.02.2020).

³ Лейдерман Н. Л. Теория жанра: исследования и разборы. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. С. 80.

⁴ Там же. С. 80.

⁵ Там же. С. 83.

⁶ Черняк М. А. Массовая литература XX в.: учеб. пособие / М. А. Черняк. М.: Флинта, 2013. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6599282 (дата обращения: 15.02.2020).

⁷ Костюхина М. Детский МАССОЛИТ и читательские сообщества / Детское чтение. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200800815> (дата обращения: 25.02.2020).

⁸ Литовская М. А. «Время всегда хорошее»: социальная психология для современного подростка / Детская литература сегодня: сборник научных статей. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. С.25–34.

⁹ Там же. С.25–34.

М. Д. Шерих

Французские заимствования в турецком языке. Из истории вопроса

Данная статья затрагивает вопрос заимствования слов из французского языка в турецкий язык. В турецком языке присутствует 4520 слов, заимствованных из французского языка, которые появились в разное время. Для статьи были взяты 32 наиболее ярких примера заимствований, появившиеся в период с XIII по XIX в. Особое внимание уделяются историческим событиям, на фоне которых эти слова были заимствованы, от военных сражений, до запуска Восточного Экспресса.

Ключевые слова: турецкий язык, французский язык, заимствования, влияние исторических событий на заимствование слов

Maria D. Sherikh

French loan words in Turkish language. Historical background

The paper deals with the issue of French loan words in Turkish language. There are 4520 loan words of French origin in Turkish language that appeared at different times. 32 most striking examples of loan words, which appeared between XIII and XIX century, were chosen for this paper. Much attention is given to how historical events, from military battles to the launch of Oriental Express, might have affected the appearance of loan words.

Keywords: Turkish language, French language, loan words, historical influence on appearance of loan words

Заимствование слов из других языков — процесс, не обошедший ни один язык мира. Нет языка, полностью свободному от заимствований. Это результат контактов и взаимоотношений народов, профессиональных сообществ, государств.

Турция и Франция. Страны, находящиеся в разных концах Европы, очень разные по своей истории, культуре, традиции, верованиям. Между турецким и французским языками, на первый взгляд, мало общего. Однако еще в XVI в. в странах Западной Европы, в том числе и во Франции, появилось культурное явление под названием *Turquerie* – мода на все турецкое. Катализатором взаимного интереса стали войны, которые Османская империя постоянно вела с европейскими государствами, иногда вступая с ними в дипломатические союзы.

Так, в феврале 1536 г. султан Сулейман I и король Франциск I заключили договор о мире, дружбе и торговле. В рамках этого договора османы помогали Франции в борьбе против Габсбургов.

Во второй половине XVII в. Людовик XIV принимал турецких послов в Версале, возобновив отношения двух государств после перерыва. Важным следствием взаимного интереса стало появление в османском языке слов, заимствованных из французского.

В своей работе я рассматриваю конкретные заимствования, начиная с XIII столетия по XIX в. в контексте исторических событий, которые повлияли на их появление. Выбранный для исследования период характеризовался исключительным для европейских держав положением Франции в делах Османской империи, и именно тогда процесс лексических заимствований из французского языка проходил наиболее интенсивно. Напомню: в 1030 г. на месте современной Турции еще находилась Византийская Империя, которая пришла в упадок к XIV–XV вв., и в 1453 г. столица Византии – Константинополь была захвачена османами. Так было положено начало Османской империи, просуществовавшей до 1922 г. В Османском государстве был только один государственный язык – османский. Современный турецкий язык наследует османскому, хотя в некоторых моментах от него отличается.

Согласно орфографическому справочнику «İmlâ kılavuzu» (Руководство по правописанию), изданному в Турции в 1996 г. и включающему в себя 43620 отдельных лексических единиц, из французского языка заимствовано 4520 слов. Исследователи объясняют такое количество заимствований особым интересом османов к французской культуре, которую они, несмотря на свою обособленность, высоко ценили. Для своей работы я отобрала 32 наиболее ярких примера из разных сфер жизни и знания. В таблице приводятся французская и турецкая форма слова, переводы с обоих языков, дата наиболее раннего зафиксированного использования слова в османском (турецком) языке.

Таблица. Заимствования французских слов в турецком языке

Французский	Перевод с французского	Турецкий (курсивом – османский)	Перевод с турецкого
Морское и военное дело			
Obus	Снаряд	Obüs 1816	Гаубица
Patron	Покровитель, начальник	Patron 1680 <i>patrun/patruna</i> «gemi kaptanı»	Покровитель, начальник, «капитан корабля»

Филология • Philology

Chiffrer	Шифровать	Şifre 1892 <i>şifra</i>	Шифровать
География			
Carte	Карта	Kart 1533 <i>ḫarti «iskambil kāğidi»</i>	Карта «игральная карта»
Atlas	Атлас	Atlas 1655	Атлас
Allemand	Немец	Alman 1680 <i>Alaman</i>	Немецкий
Естественные науки			
Symbiose	Симбиоз	Simbiyoz до 1300	Симбиоз
Térébinthine	Скипидар	Terebentin 1533 <i>trementin</i>	Скипидар
Topaze	Топаз	Topaz 1680	Топаз
Electrique	Электрический	Elektrik 1792	Электрический
Physique	Физический	Fizik 1792 <i>fizika «tabiiyyat»</i>	Физика «природа»
Hydraulique	Гидравлический	Hidrolik 1816	Гидравлический
Baromètre	Барометр	Barometre 1816 <i>barometro</i>	Барометр
Alizarine	Ализарин	Alizarin 1892	Ализарин
Baobab	Баобаб	Baobab 1892	Баобаб
Trapèze	Трапеция	Trapez 1533 <i>trerez «masa»</i>	Трапеция «стол»
Logarithme	Логарифм	Logaritma 1801	Логарифм
Bismuth	Висмут	Bizmut 1892	Висмут
Гуманитарная сфера			
Gazette	Газета	Gazete 1792 <i>gazeta</i>	Газета
Académie	Академия	Akademi 1792 <i>akademya</i>	Академия
Tragédie	Трагедия	Trajedi 1792 <i>tracedya</i>	Трагедия
Encyclopédie	Энциклопедия	Ansiklopedi 1816 <i>encuklopedya</i>	Энциклопедия
Polka	Польша	Polka 1877	Польша
Быт			
Antimoine	Сурьма	Antimon 1706 <i>antimon</i>	Сурьма
Ballon	Мяч	Balon 1780	Мяч
Gaseuse	Газированный	Gazoz 1892 <i>gazöz</i>	Газированный
Kaolin	Фарфоровая глина	Kaolin 1892 <i>kaolen</i>	Фарфоровая глина
Gaze	Марля	Gaz «ince tülbent» 1876	Марля
Guitare	Гитара	Gitar 1875 <i>gitar</i>	Гитара
Moka	Мокка	Moka 1892 <i>māḫa</i>	Мокка
Sabot	Сабо	Sabo 1891	Сабо
Boulevard	Бульвар	Bulvar 1892	Бульвар

Самое раннее слово из этого списка относится еще ко времени Византийской империи, до 1300 г. Это слово *Simbiyoz*, впервые появившееся в трактате «Порог истины» (*Atebet-ül Nakayık*) Эдип Ахмета Юкнеки. Автор пишет о том, что мир, Аллаха и человека можно познать только через науку, размышляет над пользой знаний и вредом невежества. Следующие три слова – *Kart*, *Terebentin* и *Trapez*, датирующиеся 1533 г., появились в книге *Regola del Parlare Turco*. Она была написана европейским автором Филиппо Аргенти, который работал несколько лет во флорентийском посольстве в Стамбуле. За год до издания книги впервые был налажен прямой контакт между Францией и Турцией: посольный короля Франциска I добрался до лагеря султана Сулеймана I, осаждавшего Вену.

Дальше по хронологии следуют слова: *Atlas*, *Topaz*, *Alman*, *Patron*. Слово *Atlas* было использовано в переводе Катипом Челеби на турецкий язык краткой версии работы Герарда Меркатора «*Atlas Minor*», изданной в 1621 г. Слова *Topaz* и *Alman* впервые приведены в четырехтомной работе Франциска Менинского *Thesaurus Linguarum Orientalium*, увидевшей свет в 1680 г. В это новаторское для своего времени издание входили словари арабского, персидского и турецкого языков с переводом на латынь, а также грамматика и учебник турецкого. Слово *Patron* было использовано в том же году, но в *Seyahatname*, пу-

тевых заметках известного османского путешественника Эвлии Челеби. Эта работа отражает восприятие образованными османами XVII в. немусульманского Запада.

Европейский век Просвещения принес Османскому государству новые слова, в том числе связанные с новыми явлениями жизни и с наукой: Antimon, Balon, Gazete, Akademi, Fizik, Elektrik и Trajedi. Для слова Antimon два этимологических словаря указывают датой первого зафиксированного появления 1706 г. Слово Balon впервые встречается в 1780 г. в издании под названием «Собственноручный портрет Султана Абдулахмеда I» (Kendi Kaleminden Sultan I. Abdülhamit). Остальные пять слов приводит Эбубекир Ратиб Эфенди в своих посольских записках из поездки в Австрию (Nemçe Sefaretnamesi).

Первая половина XIX в. пополнила османский язык военными и научными терминами, среди которых: Obüs, Hidrolik, Logaritma, Barometre, Ansiklopedi. Слово logaritma было употреблено в 1801 г., а слова obüs, hidrolik, barometre и ansiklopedi были напечатаны в 1816 г. Появление этих слов можно соотнести с началом промышленной революции.

Во второй половине XIX в. количество заимствованных из французского языка слов начало увеличиваться в геометрической прогрессии. Этому способствовало появление новых средств связи и транспорта: телеграф, железные дороги. Напомним, что в 1883 г. был запущен знаменитый Восточный экспресс, который соединил Париж со Стамбулом.

Кроме того, вторая половина XIX столетия стала для османов временем моды на все европейское. Перенимались новые традиции и новые взгляды на жизнь, и это тоже способствовало проникновению в османский язык новых слов. Именно в этот период в османском языке появились такие заимствованные из французского слова, как Gitar, Gaz, Polka, Sabo, Alizarin, Baobab, Bizmut, Bulvar, Şifre, Gazoz, Kaolin и Moka. В частности, слово gitar было использовано Ахметом Митхатом в 1875 г., а в 1877 в одной из своих работ он использовал слово polka.

В 1876 Ахмет Вефик Паша в «Османском словаре» (Lugat-ı Osmanî) использовал слово gaz.

В 1891 г. вышла книга Ахмета Ихсана Токгеца «Что я увидел в Европе» (Avrupa'da Ne Gördüm), и там впервые было употреблено слово sabo. Остальные упомянутые слова впервые появились в «Терминологическом словаре» Тынгыра и Синапиана (Istilahat Lugati), напечатанном в 1892 г.

Через тридцать лет после появления в османском языке последних рассмотренных нами слов, в 1922 г., из Турции был выслан последний султан, а в 1923 г. была провозглашена Турецкая Республика.

История проникновения французских слов в османский (турецкий) язык – яркий пример того, как, несмотря на принадлежность к различным цивилизациям, европейской и восточной, проходил процесс интенсивной коммуникации, язык обогащался, и как благодаря этому в повседневную жизнь османов входили явления и идеи, характерные для процессов европейской цивилизации.

Примечания

¹ Kemal Beydilli. Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane. Istanbul, 1995.

² Айше Даг Пестил. История турецкой литературы, ее периоды и виды // Турция и Беларусь в мировом литературном процессе. Минск, 2012. С.76–86.

³ Буров А. Г. Изменения французских заимствований в турецком языке в области гласных звуков // Культура народов Причерноморья. № 89. Симферополь, 2006. С. 75–80.

⁴ Колесова Е. М. Французские заимствования в турецком языке // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики. 2015. № 3. С. 20–25.

⁵ Копелев Д. Н. Золотая эпоха морского разбоя. Пираты. Флибустьеры. Корсары. М., 1997.

⁶ Севортян Э. В. Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на гласные / АН СССР. Ин-т языкознания. М.: Наука, 1974. 768 с.

⁷ Севортян Э. В. Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на букву «Б» / АН СССР. Ин-т языкознания. М.: Наука, 1978. 349 с.

⁸ Севортян Э. В., Левитская Л. С. Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на буквы «Ж», «Ж», «Й» / Авт. сл. статей Э. В. Севортян, Л. С. Левитская. М., 1989.

⁹ Севортян Э. В. Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на букву «В», «Г» и «Д» / АН СССР. Ин-т языкознания; Ред. Н. З. Гаджиева. М.: Наука, 1980. 395 с.

¹⁰ Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские основы на буквы «Л», «М», «Н», «П», «С». М.: Восточная литература РАН, 2003. 446 с.

¹¹ Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на буквы «К», «Қ» / Авт. сл. статей Л. С. Левитская, А. В. Дыбо, В. И. Рассадин. М., 1997.

¹² Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на букву «Қ» / Авт. сл. статей Л. С. Левитская, А. В. Дыбо, В. И. Рассадин. М., 2000.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 027.625:004

Д. Ю. Вернова

Формирование информационной культуры в детских библиотеках

Статья посвящена формированию информационной культуры в современных детских библиотеках. Рассмотрены основные проблемы в этой области и на анализе опыта иностранных библиотек предложены пути решения.

Ключевые слова: информационная культура, информационная среда, детские библиотеки

Darya Yu. Vernova

Information literacy in children's libraries

In the paper, we review the basic ways of information literacy development in modern children's libraries. We examined the main problems in the area and analyzed the libraries experience and proposed some ways to improve.

Keywords: information literacy, information environment, children's libraries, LIS

Информационная культура человека – одна из составляющих общей культуры человека; совокупность информационного мировоззрения и системы знаний и умений, обеспечивающих целенаправленную самостоятельную деятельность по оптимальному удовлетворению индивидуальных информационных потребностей с использованием как традиционных, так и новых информационных технологий¹.

Большой вклад в изучение информационной культуры внесла ведущий специалист петербургской научной школы В. А. Минкина². Валентина Альфредовна со своими учениками выявили и проанализировали в своих работах основные информационные процессы. Под ее руководством были защищены диссертационные работы Н. В. Огурцовой «Информационная культура специалистов: изучение и оценка для совершенствования библиотечно-библиографического обслуживания» (1990), Е. В. Кулаковой «Информационное поведение специалистов: сущность и пути изучения».

В условиях быстрого развития информационных технологий растут и потребности общества в освоении этих самых технологий и формировании культуры, которая позволит людям развиваться в ногу со временем.

Современные дети растут в мире, где информация – это один из главных продуктов на рынке товаров и услуг. Она общедоступна и объемна, но не так просто найти что-то в том количестве информационного потока, который представлен в сети Интернет. Для того чтобы молодое поколение умело находить, перерабатывать и использовать информацию в своих целях, необходимо с самого детства формировать культуру, которая поможет ребенку в дальнейшем легко существовать в информационном обществе. Ведь на данный момент с информацией работать приходится в любой сфере деятельности, будь то написание курсовой в институте или поиск информации на работе в офисе. И библиотека как один из основных первоисточников знания должна способствовать развитию людей в области информационной культуры.

Представленное исследование направлено на выявление слабых сторон в развитии информационного пространства и культуры в детских библиотеках России и в перспективе на решение конкретных проблем, которые будут представлены в статье. Был проведен анализ сайтов и страниц в социальных сетях российских детских библиотек Санкт-Петербурга и Москвы, а также американских детских библиотек. Оценка сайтов проводилась по таким критериям, как: наличие в библиотеке компьютеров, сети Wi-Fi, проекторов и других современных технологий (VR-очки, роботы и т. д.), удобство сайта в использовании и наличие рекламы собственных мероприятий. В результате анализа было выделено несколько значимых проблем:

Недостаточное финансирование детских библиотек, которое приводит к тому, что многие из них не способны покупать оборудование, необходимое для расширения возможностей в информационной среде библиотек.

Отсутствие достаточно квалифицированных сотрудников, способных грамотно использовать современные информационные технологии и обучать этому других. Без этих людей невозможно создавать комфортное информационное пространство в библиотеках как таковое.

Отсутствие специалистов в сфере программирования и PR-менеджмента, которые могли бы заниматься продвижением, развитием и улучшением сайтов библиотек, а также всесторонней рекламой в социальных сетях. Так как на данный момент это является одним из способов продвижения библиотек в массы, но общество мало осведомлено о том, что там происходит.

Все эти проблемы приводят к тому, что формирование информационной культуры в детских библиотеках происходит намного медленнее, чем на том же Западе. Важным аспектом в рассмотрении данного вопроса является опыт зарубежных развитых и развивающихся стран, таких как США, Канада, Австралия и Великобритания. Их наработки в сфере библиотечного дела можно использовать для улучшения обслуживания в детских библиотеках России³.

На основе анализа опыта, в который входили критерии, упомянутые выше, формирования информационной культуры в детских библиотеках в России и за рубежом (преимущественно библиотеки США, так как их сайты оказались самыми информативными), можно предложить следующие рекомендации по совершенствованию этой деятельности:

Привлечение спонсоров в детские библиотеки для увеличения их финансовых возможностей. Так как на данный момент многие детские библиотеки (имеются в виду не только библиотеки Санкт-Петербурга и Москвы, но и региональные) не имеют возможности приобрести оборудование, необходимое для пользования юных читателей. Этот аспект важен еще и потому, что дети не так часто посещают библиотеки из-за банальной ненадобности. Но если бы можно было бы завлечь читателя интересными гаджетами, которые библиотека может предоставить, то вполне вероятно, что, придя туда, ребенок захочет не только опробовать новомодные устройства, но и познакомиться с библиотекой поближе. Поняв, что в этой среде ему комфортно и удобно находиться, у ребенка появится желание посещать данное место, и тогда читательский спрос увеличится. Так, например, в публичной библиотеке города Сисеро (штат Нью-Йорк, США) в 2017 г. помимо книг и журналов стали выдавать во временное пользование роботов, которые представляют собой небольшой шарообразный гаджет, управляемый с помощью приложения в телефоне. Эта инновация позволяет юным посетителям библиотеки научиться пользоваться современными технологиями и обрести навыки в компьютерном программировании.

Постоянная переквалификация работников библиотек с целью освоения ими основных умений и навыков работы с новейшими технологиями. Так как на данный момент мир постоянно развивается в сфере компьютерных гаджетов, то единичная переквалификация не будет иметь смысла. Нужно постоянно поддерживать должный уровень знаний библиотекарей в этой области, чему могут способствовать различные онлайн и офлайн-курсы, на которых подробно будут объясняться те или иные тенденции развития современных технологий, их использование и применение в библиотеках. В 2017 г. ALA (Американская Библиотечная Ассоциация) провела на своем сайте по электронному обучению ряд семинаров *Creating a Digital Media Space for Today's Teens* (Создание Цифрового Медиа Пространства для Современных Подростков), в которых были рассмотрены вопросы о необходимости создания такого информационного пространства, где подростки смогут с помощью медиатехнологий, представленных библиотекой, создать свою уникальную социальную среду. Предполагается, что подростки будут создавать и реализовывать на базе библиотеки свои проекты. Это все благоприятно сказывается на привлечении внимания как к библиотекам, так и к их деятельности, которая не ограничивается в наше время только выдачей книг.

Повышение качества библиотечных сайтов, в том числе их страниц в таких социальных сетях, как во «ВКонтакте», «Инстаграм», «Твиттер» и «Фейсбук». В информационном обществе неотъемлемой визитной карточкой любого предприятия, создающего товары или услуги, является сайт. Именно на нем потребитель может узнать все, что ему требуется, чтобы далее понять, хочет ли он в дальнейшем пользоваться услугами, которые эта компания предоставляет. И библиотеки в данном случае не исключение. Анализ социальных сетей и сайтов детских библиотек Москвы и Санкт-Петербурга показал, что многие из них недостаточно практичны. Так как у сайтов сложная система поиска и рядовому пользователю крайне трудно найти то, что они ищут. Чаще всего на сайтах плохо структурированы и непонятны разделы, в которых представлена информация, а это приводит к заблуждению и затрудненному поиску нужной информации. Так, например, заходя на американские сайты детских библиотек, было выявлено, что у каждого сайта присутствует свой оригинальный дизайн, но при этом есть определенный набор вкладок (*Catalog, About, Services, Events, Books* и т. д.), в которых одни и те же наименования для одних и тех же рубрик; то есть даже

если в теории человек, не знающий или плохо знающий английский язык, зайдет и будет что-либо искать на таком сайте, после посещения еще двух-трех таких же он спокойно будет знать, в каком разделе находится то, что ему нужно, в то время как у российских детских библиотек чаще всего названия сильно разнятся и пользователь не всегда может понять, что имеется в виду. Также у многих библиотек устаревший дизайн сайтов – это не только не привлекает потенциальных читателей, но и сильнее отталкивает, потому что если сайт не покажется человеку достаточно современным, удобным и привлекательным, что тогда он будет думать о самой библиотеке.

Реклама библиотечных мероприятий в социальных сетях с привлечением сообществ, которые напрямую связаны с библиотеками, например, различные книжные блоги, ведь у них зачастую читающая молодая аудитория, которой был бы интересен формат этих мероприятий. Также привлечение PR-менеджеров, которые смогут работать с аудиторией и привлечь внимание к детским библиотекам. Это важный аспект, который нельзя упускать в работе библиотек, потому что как показывает практика, люди мало осведомлены в том, что происходит в стенах этого здания. Многие не имеют ни малейшего представления, какие мероприятия проводят библиотеки, но зато многие люди сейчас сидят в социальных сетях. Именно этим фактором стоит воспользоваться при решении проблемы с маленьким количеством посетителей, так как большинство мероприятий в детских библиотеках бесплатные, а родителям важно, чтобы досуг их ребенка был интересным и не затратным по бюджету.

Проведение мероприятий и создание кружков, которые будут способствовать обучению информационной грамотности у детей и подростков. На данный момент кружки программирования существуют лишь в нескольких крупных библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга. В SMART-библиотеке им. А. А. Ахматовой читатели могут разработать собственный дизайн книги и тут же его напечатать в студии дизайна и печатной мастерской, которая находится внутри библиотеки, посетить «Ахматовский балкон», где вам покажут биографию и творчество поэтессы с помощью VR- и нейротехнологий, а также записаться на курсы по программированию и робототехнике. Эта библиотека является хорошим примером того, как можно легко привлечь внимание ребенка и при этом приобщить к информационной культуре и культуре чтения.

Таким образом, можно сказать, что сейчас в сфере формирования информационной культуры и информационной грамотности в детских библиотеках существуют свои проблемы и идет существенное отставание от библиотек в странах Европы и Америки. Актуальность данной темы в том, что в современном мире, где с каждым годом в сфере технологий появляется все больше и больше продукции, человеку важно идти в ногу со временем и уметь работать с информацией, и обучать этому нужно с самого детства, именно поэтому так необходимо формирование комфортного информационного пространства в детских библиотеках.

Примечания

¹ Брежнева В. В., Грузова А. А., Захарчук Т. В., Кий М. И. Информационно-библиографическая культура: учеб. пособие / под ред. В. В. Брежневой, Т. В. Захарчук; М-во культуры РФ, СПбГИК, библиоинформ. фак. СПб.: СПбГИК, 2017. 204 с.

² Минкина В. А., Брежнева В. В. Информационная культура специалиста и проблемы ее формирования // Современное библиотечно-информационное образование: учеб. тетради; СПбГАК. Санкт-Петербург, 1999. Вып. 3. С. 121–136.

³ Библиотечное обслуживание детей за рубежом: опыт, инновации, источники информации / сост.: В. П. Чудинова, К. О. Чудинова; Рос. гос. дет. б-ка. Москва, 2011. 102 с.

А. С. Пунда

Рекомендательные сервисы общедоступных библиотек

Представлены результаты сравнения и анализа рекомендательных сервисов библиотек, учредителем которых является Комитет по культуре Санкт-Петербурга. Рассмотрены сервисы, размещенные на разных информационных площадках. Отмечены положительные и отрицательные тенденции развития рекомендательных структур, отражены проблемы, с которыми столкнулись библиотеки на современном этапе ведения сервисов.

Ключевые слова: рекомендательные сервисы, библиотека, официальный сайт, социальная сеть

Anastasiia S. Punda

Recommendation services for public libraries

The article presents the results of comparison and analysis of recommendatory services of libraries, the founder of which is the Committee on Culture of St. Petersburg. Recommendatory Services located on different information sites are considered. Positive and negative trends in the development of recommendatory structures are noted, shows the problems that libraries encountered in today's maintenance of recommendatory services.

Keywords: recommendatory services, library, official site, social network

Ежегодно в электронном и печатном виде появляется все больше и больше книг. В связи с этим людям, особенно молодым, необходима помощь в выборе литературы, поиске информации. В современном мире Интернет становится наиболее масштабной площадкой, хранящей и предоставляющей информацию. Преимущества Интернета активно используют библиотеки, размещая виртуальные рекомендательные сервисы на различных информационных площадках. Для дальнейшей работы необходимо пояснить, что мы понимаем под словосочетанием «рекомендательные сервисы». Рекомендательные сервисы – это электронные ресурсы, которые носят рекомендательный и оценочный характер¹.

Современные рекомендательные сервисы библиотек находятся на начальном этапе создания и процесс их развития идет медленными темпами или сервисы находятся в состоянии застоя. Почему так происходит? Для более полного понимания причин того состояния, в котором находятся рекомендательные сервисы сейчас, необходимо использовать богатый опыт развития рекомендательной библиографии в нашей стране. После распада СССР и до настоящего времени рекомендательная библиография переживает кризис². Количество опытных специалистов, занятых в этой сфере, невелико. Этого количества не хватает даже на развитие традиционных методов рекомендательной библиографии, не говоря уже о современных рекомендательных сервисах. В настоящее время практика значительно опережает теорию, и никто не знает, как должен выглядеть образцовый рекомендательный сервис. Библиотеки стараются самостоятельно выработать для себя методику создания и ведения рекомендательных сервисов.

Для разработки методики создания наиболее удобного и информативного рекомендательного сервиса необходимо проанализировать уже существующие сервисы библиотек, выделить положительные и отрицательные аспекты. Именно такую цель мы поставили перед собой: проанализировать и сравнить рекомендательные сервисы библиотек, размещаемые на различных информационных площадках (веб-сайты, группы в социальных сетях), выделить положительные аспекты и ошибки в ведении сервисов.

Для анализа были выбраны рекомендательные сервисы пяти библиотек, учредителем которых является Комитет по культуре Санкт-Петербурга. (ЦГПБ им. В. В. Маяковского, МЦБС им. М. Ю. Лермонтова, Государственная Театральная библиотека, Государственная библиотека для слепых и слабовидящих, ЦГДБ им. А. С. Пушкина) и двадцати филиалов этих библиотек.

Анализ и сравнение проводились по следующим критериям: название сервиса, автор рекомендации, наполнение сервиса, глубина раскрытия, периодичность выхода, размещение (официальный сайт или социальная сеть («ВКонтакте»/ «Инстаграм»/ «Фейсбук»)) и возможность заказа/бронирования книг.

Многие библиотеки ведут рекомендательные сервисы сразу на нескольких информационных площадках. Например, библиотека «На Стремянной» ведет рекомендательные сервисы в двух социальных сетях: «ВКонтакте», «Инстаграме». Каждая информационная площадка устанавливает свои правила ведения групп, аккаунтов. Библиотеки должны соблюдать эти правила. Будет неправильно сравнивать рекомендательные сервисы, подчиняющиеся разным стандартам. Поэтому мы проводили сравнения между сервисами, которые размещены на одной и той же площадке. Все проанализированные рекомендательные сервисы были разделены на две группы: рекомендательные сервисы на официальных сайтах и рекомендательные сервисы в социальных сетях («ВК»/ «Инстаграм»/ «Фейсбук»).

1. Рекомендательные сервисы на официальных сайтах. Всего библиотек, имеющих рекомендательные сервисы на официальных сайтах, пять (ЦГПБ им. В. В. Маяковского, МЦБС им. М. Ю. Лермонтова, Государственная библиотека для слепых и слабовидящих, Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека, ЦГДБ им. А. С. Пушкина). Это библиотеки, которые являются главными в своей системе библиотек, либо это самостоятельные библиотеки.

Первое, на что обращают внимание люди, обратившиеся к рекомендательному сервису, название сервиса. Название сервиса должно указывать на его назначение, быть оригинальным и запоминающимся. Например, этим требованиям отвечает название «Маяковка рекомендует» (ЦГПБ им. В. В. Маяковского). Часто встречается название «Советуем почитать». Оно указывает на назначение сервиса, но не является уникальным и не вызывает ассоциаций с конкретной библиотекой, поэтому люди не запомнят, рекомендательным сервисом какой библиотеки они воспользовались.

На официальном сайте может быть несколько рекомендательных сервисов, разделенных на рубрики (МЦБС им. М. Ю. Лермонтова, Государственная библиотека для слепых и слабовидящих и ЦГДБ им. А. С. Пушкина). Рубрики выделяют либо по содержанию (МЦБС им. М. Ю. Лермонтова, ЦГДБ им. А. С. Пушкина), либо по форме подачи информации (Государственная библиотека для слепых и слабовидящих). Авторами всех рекомендаций являются сотрудники библиотек.

Еще один важный критерий – наполнение сервиса. Как правило, в структуре рекомендательных сервисов можно выделить отдельные книги или подборки книг. Наполнение отдельными книгами – наиболее популярный формат. Он используется библиотеками для составления сервиса, который объединяет популярные на этой неделе, в этом месяце книги или книги, ставшие мировыми бестселлерами. Подборки книг являются мало используемыми в рекомендательных сервисах. Хотя, на наш взгляд, этот формат является наиболее удобным, потому что сайт сразу становится упорядоченным, на нем легче найти интересующую информацию.

Важна первоначальная информация об изданиях, представленная в рекомендательных сервисах. При анализе мы обращали внимание на наличие/отсутствие следующих элементов: библиографическое описание, обложка книги, аннотация/рецензия, возможность комментировать. Все эти элементы содержатся в рекомендательном сервисе одной библиотеки: ЦГПБ им. В. В. Маяковского. Отдельно стоит выделить Государственную библиотеку для слепых и слабовидящих. Так как эта библиотека рассчитана на людей с особыми потребностями, то и информация, предоставляемая читателям, отличается по форме подачи: отсутствует обложка, БО и аннотация представлены в аудиофайлах.

Следующий критерий – периодичность обновления рекомендательного сервиса. Чаще всего периодичность отсутствует. Четкого графика выхода придерживаются только две библиотеки: ЦГПБ им. В. В. Маяковского (два раза в месяц) и ЦГДБ им. А. С. Пушкина в рубрике «Книжный экспресс» (один раз в месяц). На наш взгляд, отсутствие регулярности выхода/обновления рекомендательных сервисов является недостатком таких систем. Периодичность помогает ориентироваться читателям на сайтах библиотек.

Рекомендательные сервисы подразумевают, что человек с их помощью выберет интересующую его книгу и прочтет ее. В связи с этим мы решили посмотреть предоставляет ли рекомендательный сервис возможность дистанционного заказа книг. На сегодняшний день эту услугу предоставляют на сайтах ЦГПБ им. В. В. Маяковского и МЦБС им. М. Ю. Лермонтова. Все остальные библиотеки на своих официальных сайтах не предусмотрели такую функцию. Отсутствие дистанционного заказа/бронирования является существенным недостатком.

2. Рекомендательные сервисы в социальных сетях. Сейчас библиотеки стараются привлечь подростков и население до тридцати. С этой целью они создают и развивают группы в популярных социальных сетях: «ВК», «Инстаграм», «Фейсбук». В группах активно ведутся рекомендательные сервисы, которые мы проанализировали и сравнили по выделенным ранее критериям.

Группы «ВК» ведут филиалы центральных библиотек. 19 из 20 рассмотренных нами филиалов имеет свою группу. Как правило, один филиал имеет несколько рекомендательных сервисов в одной группе.

Есть официальные названия рубрик, которые легко отыскать на «стене новостей» «ВК» («Цитаты недели» Информационно-досуговый центр «М-86»). Часто встречается такая ситуация, когда официального названия у сервиса нет, но филиал при его публикации на «стене» «ВК» пользуется хештегами, которые должны облегчать поиск рекомендательной записи среди других записей («#новые_поступления» Молодежная библиотека на Гражданке). Такой подход к названиям, по нашему мнению, не корректен, потому что система хештегов является вспомогательной и предназначена только для поиска. Кроме того, большинство библиотек не умеют пользоваться этой системой, и каждый раз придумывают новые хештеги для одного рекомендательного сервиса, таким образом, запутывая читателя. К тому же многие люди не обращают внимания на хештеги, не понимая, для чего они нужны. Но хочется выделить приятное исключение из этой системы – Детскую библиотеку иностранной литературы. Администраторы группы сделали несколько правильных вещей. Во-первых, они четко установили какой хештег относится к каждой

рубрике и неотступно следуют этому правилу. Во-вторых, в описание группы был вынесен «Рубрикатор», в котором собраны все имеющиеся хештеги и расписано назначение каждого из них. Это второе введение существенно облегчает поиск рубрик, читателю не приходится просматривать огромное количество записей. В результате исследования нам удалось выявить следующую особенность: некоторые библиотеки (например, библиотека «Старая Коломна») ведут рекомендательные сервисы, но не дают им названий.

Анализируя авторов рекомендаций, нам удалось выявить несколько интересных случаев. Центр искусства и музыки библиотеки Маяковского сотрудничает с магазином электронных книг «Литрес» и часто публикует подборки этого магазина. Также хочется отметить две библиотеки: библиотеку «Лиговскую» и библиотеку «Семеновскую». Эти библиотеки в своих группах предоставляют читателям возможность вести рекомендательные сервисы. В библиотеке «Лиговской» с 04.04.19 г. проходит Фестиваль-акция «#чтоячитаю#селфивбиблиотеке». В рамках этого фестиваля каждый желающий может посоветовать книгу, которая есть в фондах библиотеки. Читатель должен написать рецензию на книгу и сделать с книгой фотографию. Таким образом читатели самостоятельно формируют рекомендательный сервис библиотеки. Библиотека «Семеновская» каждый год проводит конкурс «Книжный штурман». Это конкурс читательских рекомендаций. В финале конкурса жюри выбирает победителя, участники, занявшие призовые места, получают дипломы и памятные подарки. Лучшие рекомендации публикуются в сборнике³. Такая практика способствует обмену интересами, позволяет читателям попробовать себя в роли рецензентов.

Сервисы заполняются отдельными книгами. Единственной библиотекой, которая наполняет рекомендательный сервис подборками книг, является библиотека «Старая Коломна». Чаще всего подборки формируются по автору или их объединяют одной тематикой.

Каждая библиотека стремится сделать свой рекомендательный сервис интереснее и придумывает новые форматы представления информации, пользуясь возможностями социальной сети «ВКонтакте». Стандартной формы подачи информации с наличием всех пунктов (БО, обложка, аннотация, возможность комментировать) придерживаются две библиотеки: Библиотека «Лиговская» и филиал № 4 ЦГДБ им. А. С. Пушкина. Отдельно хочется выделить библиотеки, которые в описания книг включают цитаты из произведений (Информационно-досуговый центр «М-86», «Старая Коломна»). «М-86» ведет отдельный рекомендательный сервис «Цитаты недели». С помощью небольших отрывков из книги в читателях зарождается желание познакомиться с произведением. Некоторые библиотеки находятся в стадии перевода информации об изданиях в видеоформат. На сегодняшний день, в связи со стремительным развитием информационной площадки YouTube, видеофайлы набирают популярность. Библиотеки стараются сделать свои рекомендательные сервисы востребованными. Видеоряд предоставляет библиотека «Екатерингофская». В рекомендательном сервисе этой библиотеки видеоформат не введен на постоянной основе, а появляется только в некоторых подборках. В рекомендательном сервисе библиотеки Некрасова видеоформат встречается чаще. Читатель может увидеть не только обложку издания, но и фотографию автора этой книги. Очень интересная и прогрессивная идея. Многие читатели сейчас не знают, как выглядят люди, написавшие для них книги, и это неправильно. Наибольшего развития в видеоформате достигла библиотека «Семеновская», создав отдельный рекомендательный сервис для видеобзоров: «#bookразборка». Интересно содержание видео: сотрудники библиотеки знакомят читателей с книгой, делятся своими впечатлениями. Этот проект – новая ступенька в развитии рекомендательных сервисов библиотек.

Пять библиотек установили периодичность выхода рекомендательных сервисов. В трех библиотеках периодичность раз в неделю. Раз в месяц выпускает «Книжный экспресс» Филиал №4 ЦГДБ им. А. С. Пушкина. Библиотека «Старая Коломна» выпускает рекомендательный сервис к определенным значимым датам (день рождения писателя/юбилей писателя).

Одиннадцать библиотек не предоставляют возможность заказа/бронирования книг. Молодежная библиотека на Гражданке, библиотека им. К. А. Тимирязева, библиотека «На Стремянной» предоставляют возможность бронирования книг, но найти эту функцию проблематично, потому что она спрятана в разделе «Обсуждения», куда далеко не каждый читатель станет заглядывать. Библиотека «Измайловская» вынесла раздел «Обсуждения» с этой функцией в основную информацию о группе, которую просматривает каждый читатель. Библиотека им. А. И. Герцена располагает возможностью заказа сразу под постом, в котором рекомендуется книга. Это самый верный вариант расположения.

Наименее популярная социальная сеть для ведения рекомендательных сервисов – «Инстаграм». Нам удалось найти девять библиотек, использующих «Инстаграм». Главным и существенным недостатком этих рекомендательных сервисов стало отсутствие официального названия. Библиотеки заменили его на хештеги. Это сразу усложняет поиски рекомендательных сервисов. Выделяется Детская библиотека МЦБС им. М. Ю. Лермонтова с ее оригинальным названием сервиса «#наполках_kidsbiblio». Такое уникальное название делает сервис запоминающимся. В негативном ключе мы отмечаем библиотеку

«Екатерингофскую». Ее рекомендательный сервис в «Инстаграме» не имеет какого-либо порядка вообще. Из-за невероятного количества хештегов мы даже не смогли установить ведущего, который представлял бы названия сервиса.

Библиотеки на этой информационной площадке составляют рекомендации самостоятельно, предпочитая наполнять сервисы отдельными книгами.

Интересная ситуация в «Инстаграме» с предоставлением первичной информации об изданиях. Библиографическое описание отсутствует во всех рекомендательных сервисах. Обложку, аннотацию/рецензию, возможность комментировать предоставляют восемь библиотек. Хочется отметить аннотации сервисов Центральной библиотеки имени М. Ю. Лермонтова и библиотеки им. К. А. Тимирязева. Эти библиотеки предоставляют развернутые аннотации, в которых рассказывается биография писателей, история создания книг. Такой подход расширяет кругозор читателя. Библиотека им. К. А. Тимирязева включает в рекомендательный сервис кроме обложки книги еще фотографии отдельных страниц книги, что является несомненным плюсом. Уникальным является сервис библиотеки им. А. И. Герцена. Здесь выкладывают фотографии сотрудников библиотеки с книгами. Библиотекари составляют рецензии на книги. Главное правило ведения аккаунта в этой социальной сети – единый стиль фотографий. Его соблюдает только одна библиотека: Информационно-досуговый центр «М-86». Но рекомендательный сервис этой библиотеки предоставляет слишком мало информации о книгах: только обложка и возможность оставлять комментарии. Рекомендательные сервисы других библиотек требуют серьезных доработок формата подачи информации и ведения аккаунтов. От соблюдения установленных правил зависит комфортность использования и поиска информации в «Инстаграме».

Авторами аннотации/рецензии в шести библиотеках являются сами библиотеки. В Центре искусства и музыки библиотеки Маяковского и в библиотеке «Семеновская» авторами стали издательства.

Периодичность выхода/обновления рекомендательного сервиса в «Инстаграме» отсутствует. В двух библиотеках (Центральная библиотека имени М. Ю. Лермонтова, библиотека им. К. А. Тимирязева) выход/обновление рекомендательного сервиса приурочен к определенным датам: день рождения писателя, юбилей книги, национальный праздник.

Ни одна библиотека не предоставляет возможность заказа/бронирования книг через рекомендательный сервис в «Инстаграме».

Нам удалось обнаружить единственную библиотеку, ведущую рекомендательный сервис в «Фейсбуке», – Государственную библиотеку для слепых и слабовидящих. Трудно делать какие-то выводы об этом сервисе, так как нет других примеров рекомендательных сервисов библиотек в этой социальной сети. Поэтому мы можем только проанализировать его. Сервис называется «Редкий фонд». Он уникален тем, что в нем существует подрубрика, в которой выкладывают к юбилеям писателей редкие издания их произведений. Названия эта подрубрика не имеет. Составляют рекомендации сотрудники библиотеки, предпочитая наполнять сервис отдельными книгами. Рекомендательный сервис предоставляет возможность комментировать. В некоторых публикациях предоставляется не только обложка издания, но и фотографии отдельных страниц. У рекомендательного сервиса в целом периодичность выхода отсутствует, но выход подрубрики приурочен к дням рождения писателей. Возможность заказа/бронирования книг рекомендательный сервис не предоставляет. Но под каждым постом располагается ссылка на официальный сайт библиотеки. Читатель, перейдя по ссылке, может прочитать книгу в электронном варианте. Это единственная библиотека, которая предоставляет такую услугу.

Таким образом, в ходе исследования нам удалось установить, что сфера рекомендательных сервисов библиотек активно развивается и охватывает все наиболее крупные информационные площадки (официальный сайт, социальные сети). Наиболее удобными по результатам анализа и сравнения стали рекомендательные сервисы, размещенные на официальных сайтах. Рекомендательные сервисы, созданные на базе «Инстаграма», на данном этапе своего развития являются наименее пригодными для использования по назначению. В целом, опыт создания рекомендательных сервисов нуждается в теоретическом обосновании, доработке и структурировании.

Примечания

¹ Мудрина А. Я. Рекомендательные возможности сетей научного сотрудничества / А. Я. Мудрина, Л. Р. Мендигазиева // Молодежный Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2. С. 171–172.

² Бавин С. П. Системный кризис рекомендательной библиографии // Библиография. 2011. № 2. С. 36–40.

³ Книжный штурман 2018: сборник лучших читательских рекомендаций / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, СПб ГБУК МЦБС им. М. Ю. Лермонтова, библиотека «Семеновская»; отв. ред. А. Л. Чобанян. Санкт-Петербург, 2018. 108 с.

А. А. Пюльзю**Медиаарт: проблемы создания и восприятия**

Изучение проблем медиаискусства является как никогда актуальным, так как тема взаимодействия художника со зрителем в этой сфере связана со многими сложностями создания и восприятия произведений. В данном исследовании проанализированы ответы современных российских и зарубежных деятелей медиаискусства на вопросы о том, с какими проблемами они сталкиваются в своем творчестве, как часто зрители не понимают их, и какие перспективы они видят для медиаискусства в будущем.

Ключевые слова: медиаарт, медиаискусство, медиахудожник, искусство, современные технологии, проблемы искусства

Alice A. Pyulzyu**Media art: problems of creation and perception**

Studying the problems of media art is more relevant than ever, since the theme of the artist's interaction with the audience in this area is associated with many difficulties in creating and perceiving works. This study analyzes the answers of modern Russian and foreign media art workers to questions about what problems they face in their work, how often viewers do not understand them, and what prospects they see for media art in the future.

Keywords: media art, media art, media artist, art, modern technologies, problems of art

Медиаискусство является динамично развивающимся видом искусства, во многом определяемым развитием современных технологий. Современная художественная культура находится под воздействием технического прогресса, который дает деятелям искусства новые возможности для реализации своих проектов. На сегодняшний день можно наблюдать результаты кардинальных изменений в искусстве, происходивших по ходу возрастания роли медиа в этой сфере. Изменился язык многих видов искусства, появились новые виды и формы художественного творчества, изменилось само творческое мышление. Технические формы искусства приобретают в современном мире все большее значение, широко известными примерами могут служить фотография и киноискусство. Понятие «новый медиаарт» объединяет различные новейшие формы искусства, такие как цифровое, виртуальное и интерактивное искусство, компьютерную графику и анимацию, интернет-искусство, компьютерную робототехнику и т. п. Благодаря своему разнообразию медиаискусство обладает рядом значительных особенностей. Как сфера, объединяющая в себе современные технологии и искусство, эта отрасль культуры обладает большим значением. «В медиаискусстве воплощаются такие важные для искусства XX в. идеи, как произведение с открытой формой, интерактивное взаимодействие зрителя с произведением, творчество зрителя, коллективное творчество, перемещение акцента с результата творчества на процесс, использование интерактивности и виртуальности в качестве выразительных средств, объединение жизни и искусства, демократизация художественных форм»¹.

Вместе с тем развитие искусства не всегда совпадает с развитием художественных вкусов зрителей. Это приводит к проблемам восприятия объектов медиаискусства аудиторией, которая не обладает необходимой базой знаний либо не дает достаточного отклика по другим причинам. Также многие медиахудожники сталкиваются с различными сложностями при создании своих произведений.

Для изучения этого вопроса было проведено исследование, основная цель которого – выявление наиболее актуальных проблем для деятелей медиаискусства как в России, так и за рубежом. Методом исследования являлось анкетирование с помощью сервиса Google Forms. Опросник включал девять вопросов, в некоторых из которых респондентам были предложены несколько вариантов ответа, а в других требовался развернутый ответ. Анкетирование проводилось в срок с 5 по 20 марта 2020 г. Было получено 30 заполненных анкет. Процентное соотношение ответов респондентов на тестовые вопросы, как и цитирование развернутых ответов, приведено в тексте данной работы. Выборка респондентов происходила через социальные сети, где я связывалась с ними и предлагала принять участие в опросе. Более трети участников проведенного опроса работают в данной сфере больше десятилетия, также значительную часть опрошенных составляют те, чей срок работы в этой области составляет от пяти до девяти лет. Для более чем половины респондентов медиаискусство является основным занятием и источником дохода. На основании этих сведений можно судить о том, что в общей массе опрошенные обладают достаточным опытом в рассматриваемой сфере деятельности.

Более половины респондентов являются гражданами других стран, в том числе Италии, Южной Кореи, Турции, Сингапура и других. Среди граждан России в опросе участвовала медиахудожница А. Скабёлкина, автор курса по созданию медиаинсталляций и преподавательница курса «Визуальное программирование»,

а также медиахудожник И. Якубов, преподававший в ИТМО и ДВФУ, куратор аудиовизуальных перформансов «Эпизод», проходивших в Санкт-Петербурге в 2019 г., и участник многих других медиапроектов.

В одном из вопросов респондентам было предложено выбрать один тип проблем, с которым они наиболее часто сталкиваются при создании объектов медиаискусства. По результатам данного опроса наиболее актуальной можно назвать проблему недостатка материальных ресурсов, так как этот вариант выбрали около 55% опрошенных. Следом за этим вариантом по популярности следуют проблемы высокой конкуренции, а также отсутствия или недостатка необходимых навыков у самих медиахудожников: за каждый из этих вариантов было отдано около 20% голосов. Наименьший процент респондентов выбрал вариант, касающийся недостатка спроса на создаваемые произведения. По процентному соотношению ответов видно, что наиболее остро для деятелей медиаискусства стоит вопрос финансирования проектов. Эта проблема особенно важна, так как без достаточного финансирования со стороны государства медиахудожники вынуждены искать средства для осуществления своих идей другими способами, самый простой из которых – коммерциализация творчества. Следовательно, чем более дорогостоящим получается проект, тем менее доступным он становится для широкой аудитории, из чего следует ограничение доступности к данному виду искусства. Это является прямым следствием недостатка финансирования этой сферы культуры.

На вопрос: «Какие проблемы, возникающие при создании произведений медиаискусства, являются наиболее частыми и актуальными лично для Вас?» были получены разнообразные ответы: «быстрое устаревание технологий, необходимость ориентироваться во множестве дисциплин и технологий одновременно»; «низкий уровень доверия общества к художникам, нет понимания, что искусство необходимо обществу»; «кураторы проектов и участвующие в них программисты не понимают художественную целостность работы».

Также важным вопросом, связанным с данной темой, является то, как зритель воспринимает произведения этого типа искусства, существенно отличающихся от традиционных представлений об искусстве. На вопрос «Сталкивались ли Вы с проблемами восприятия и понимания своих произведений другими людьми?» около 40% респондентов ответили, что подобного с ними не случилось ни разу. Однако треть опрошенных ответила, что сталкивалась с непониманием несколько раз за свою карьеру, а еще треть сталкивалась очень часто. Таким образом, большая часть опрошенных так или иначе переживала непонимание своих произведений зрителем. Это очевидная проблема восприятия медиаискусства, причины которой требуют пристального рассмотрения. На вопрос «В чем Вы видите причины проблем восприятия произведений медиаискусства аудиторией?» один из респондентов ответил: «В недостаточном осмыслении вопроса. В недостаточной артикулированности вопроса. Произведения медиаискусства являются в прямом смысле искусственно созданными объектами, концепция которых состоит не в копировании, а в создании чего-то. В этом смысле, мне видится, что именно такие объекты являются искусством, так как все их аспекты сформированы в уме и воображении и преподнесены в реальный мир в качестве осязаемого объекта. Однако аудитория привыкла к доступности технологий и видит эти объекты чем-то обыденным, ведь у каждого зрителя в кармане телефон с доступом к бесчисленным аудио- и видеообъектам, на улицах нас окружает яркая светящаяся реклама, световые объекты, тач-девайсы. Да, технологии везде, но это не лишает их статуса. В настоящее время технологии развиваются и распространяются очень быстро, и восприятие зрителей притупилось, их уже мало чем удивишь». Другой респондент видит причину проблем восприятия в «недостаточной реализации всех необходимых составляющих произведения». Также был ответ, отрицающий саму постановку вопроса как конкретной проблемы: «Проблем нет, искусство не может прийти по вкусу всем. Всегда есть те, кто оценит, и те, кто нет».

Итак, становится понятно, что с точки зрения медиахудожников проблемы восприятия объектов этого типа искусства кроются в психологических особенностях современного общества. Но есть и другие трудности, связанные с самим процессом реализации проектов. Например, один из респондентов считает так: «Проблема – в нахождении своего зрителя. Информирование об арт-событиях в России носит случайный характер, не позволяющий зрителю найти то, что ему было бы интересно. И трудно найти тех, кто поддерживает финансово». Недостаточная информированность о событиях в сфере искусства приводит к тому, что часть потенциальной аудитории просто не узнает о том, что могло быть интересно для них. Эта сложность вновь заставляет обратить внимание на проблему недостаточного финансирования, из-за которого становится невозможным полноценное информирование широкого круга людей для привлечения внимания к проектам медиаискусства. Однако этим же респондентом было предложено решение данной проблемы: «Обязательное информирование прессой аудитории о деятельности медиахудожников».

Действительно, говоря о проблемах определенной сферы, необходимо также рассматривать возможные пути их решения. Так, на вопрос: «Какие пути решения проблем медиаискусства Вы считаете наиболее перспективными?» были предложены несколько вариантов ответов, среди которых наиболее популярным оказался ответ о том, что необходимо проводить популяризацию медиаискусства в широких массах для привлечения аудитории – его выбрали 44% респондентов. 32% опрошенных

считают, что наиболее продуктивный вариант – развитие специализированных программ высшего и дополнительного образования, и 24% проголосовали за увеличение финансирования проектов медиаискусства государством. Разумеется, решение различных проблем должно быть комплексным, так как все сложности определенной сферы тесно связаны между собой. Однако нельзя не заметить, что, на взгляд деятелей медиаискусства, наиболее эффективным вариантом решения существующих проблем является популяризация их отрасли среди широкой аудитории.

Среди отдельно названных путей решения проблем взаимопонимания между художником и зрителем можно выделить следующий ответ: «Помогли бы лекции, статьи, различного рода объяснения, почему медиаискусство ценно и прекрасно. Зрители просто не успевают обдумать происходящее в современном темпе жизни». Также на это есть и другой взгляд: «Не считаю, что есть такие проблемы. Если говорить об андеграундной искусстве, то задача стать понятным зрителю у него явно не стоит на первом месте. Если хочется покрыть максимальную аудиторию, то надо это делать, ориентируясь на популярные тренды, и довольно качественно – что тоже в какой-то мере можно назвать искусством».

Таким образом, среди проблем медиаискусства есть ряд общих, с которыми рано или поздно сталкивается любой медиахудожник: например, недостаток финансирования и непонимание произведений зрителями. Однако есть различные особенности, обусловленные территориальным фактором. Так, респондент из Италии написал: «В моей стране медиаискусство и искусство в целом считается неважным». От других зарубежных респондентов по этому вопросу были получены следующие мнения: «нет особой поддержки тому типу искусства, которым я занимаюсь»; «малое финансирование со стороны правительства»; «недостаточная информированность медиахудожников»; «в нашей стране не так много художников, почти все проекты – коммерческая работа». Респондент из России ответил следующим образом: «В нашей стране достаточно низкий уровень осведомленности у потенциальных заказчиков, не развитый эстетический вкус у большинства из них, низкий уровень насмотренности как у медиахудожников, так и у публики».

Перечисленные опрошенными проблемы разнообразны, однако их стоит рассматривать в совокупности, так как во многом медиаискусство интернационально, и сложности, с которыми сталкиваются работающие в этой области люди, взаимосвязаны. Медиаискусство имеет большое значение как для культуры каждой страны, где оно имеет возможность развиваться, так и для современной мировой культуры в целом, и должно быть доступно каждому интересующемуся человеку. «Возможности сети Интернет в организации культурного досуга, познавательной деятельности людей, знакомства с классическим и современным искусством, новыми видами медиаискусства могут быть использованы каждым интересующимся искусством человеком или увлеченным каким-либо видом творческой деятельности. Знакомство с искусством и творчеством разных народов способствует толерантному отношению людей разных культур»².

Что касается перспектив медиаискусства, то по этому поводу у медиахудожников также есть различные мнения, например: «В России – никаких перспектив, стагнация и свертывание, обусловленное высокой стоимостью материалов, консультантов и труда в научной сфере». Однако есть и другие точки зрения. Большинство респондентов более оптимистичны: «эта отрасль активно занимает позиции в современном мире, и будет становиться все больше художников и все больше запросов зрителей, все больше симбиозов с прочими отраслями искусства и повседневной жизни»; «максимальный переход в онлайн и виртуализацию»; «медиаискусство может быть нашим будущим, и оно будет все более распространенным, потому что мы живем в контакте с технологиями каждый день, и медиаискусство являются частью нашей повседневной жизни и нашего художественного творчества»; «я думаю, что люди все больше интересуются этим».

Подводя итог проведенного исследования, можно сказать, что каждый из перечисленных вариантов перспектив развития этой отрасли в равной степени может быть реальным: все зависит только от того, какие меры будут приняты, и будут ли приняты вообще. Для того чтобы раскрыть творческий потенциал медиахудожников, необходимы ресурсы. «Необходимо пробудить и раскрепостить социальную энергию масс, сформировать условия, способствующие творческой самореализации личности»³.

Тема проблем создания и восприятия медиаискусства сложна и интересна для изучения, но, что самое главное, она очень актуальна, так как касается быстро развивающейся отрасли искусства и культуры. В перспективе исследования в этой области могут быть расширены, использованы новые методы и формы сбора информации, увеличен круг респондентов.

Примечания

¹ Югай И. Медиаискусство: истоки, специфика, художественные стратегии. Дисс. на соискание ученой степени доктора филос. наук. СПб, 2018. 340 с.

² Горячева Е. А. Личность, искусство и творчество в информационном обществе // Социально-гуманитарные знания, 2015. № 11. С. 88–94.

³ Волков Ю. Г. Креативное общество как цель российской модернизации // Социологические исследования, 2011. № 11. С. 25–32.

А. С. Беспальченко

**«Идеальное служение науке»: библиотекарь и библиограф
Императорской публичной библиотеки Ф. П. Кеппен (1833–1908)**

В истории русской библиографии есть много интересных имен. Не все они широко известны, некоторые полузабыты. Между тем, каждый преданный ей энтузиаст, подвижник, библиотечный деятель внес свою, порой немалую лепту в развитие библиографической науки и практики. Одним из таких специалистов является Федор Петрович Кеппен – российский зоолог-энтомолог, ботаник, географ, библиограф, член-корреспондент Петербургской Академии наук.

Ключевые слова: история библиотечного дела, Императорская Публичная библиотека, Российская национальная библиотека, Ф. П. Кеппен

Anna S. Bepalchenko

**“Ideal Service to Science”: the librarian and bibliographer of the Imperial
Public Library F. P. Keppen (1833–1908)**

There are many interesting names in the history of Russian bibliography. Not all of them are widely known, some are half-forgotten. Meanwhile, every devoted enthusiast, ascetic, and library activist made his own, sometimes considerable contribution to the development of bibliographic science and practice. One of such specialists is Fedor Petrovich Keppen - Russian zoologist-entomologist, botanist, geographer, bibliographer, and corresponding member of the St. Petersburg Academy of Sciences.

Keywords: History of Librarianship, Imperial Public Library, National Library of Russia, F. P. Keppen

Ф. П. Кеппен родился в семье академика Петра Ивановича Кеппена – специалиста в области этнографии, географии и государственной статистики. По окончании училища Св. Петра в Санкт-Петербурге поступил в 1851 г. в Санкт-Петербургский Императорский университет на юридический факультет и окончил его со званием кандидата по разряду камеральных наук в 1855 г. С 1856 г. проходил стажировку в Императорском Дерптском университете и в 1858 г. защитил диссертацию на степень магистра сельского хозяйства: «Beiträge zur Kenntnis der schädlichen Insekten Russlands». В 1859–1864 гг. служил в Департаменте сельского хозяйства Министерства Государственных имуществ. В 1865 г. перешел на службу в Министерство народного просвещения и продолжил заниматься исследованиями в области прикладной энтомологии. В 1869 г. Ф.П. Кеппен был командирован за границу на два года для подготовки к защите профессорского звания по сельскому хозяйству. По возвращении в Россию отсутствие вакансий по специальности побудило Ф. П. Кеппена поступить на службу в Императорскую публичную библиотеку. И с 1872 г. и до конца своих дней, т. е. всю вторую половину жизни Ф. П. Кеппен посвятил не только трудам в области зоологии, ботаники, прикладной этимологии, сельского хозяйства, физической географии и т. д., но и важным обширным трудам в области научной библиографии¹.

Трудовой путь Кеппена в Императорской публичной библиотеке сложился следующим образом. В апреле 1872 г. он подал директору Императорской публичной библиотеки И. Д. Делянову прошение об определении на службу. В октябре Кеппена зачислили в библиотеку вольно-трудящимся и спустя год перевели в штат библиотекарем, заведующим Отделением естествознания². В период руководства Ф. П. Кеппена Отделение естественных наук пополнилось ценнейшими трудами Ч. Дарвина, были также приобретены произведения таких выдающихся естествоиспытателей, как М. Фарадей, Г. Гельмгольц, Дж. Гершель, А. Лавуазье, Ю. Либих, А. Лежандр, М. Планк и др.³. Особое внимание Ф. П. Кеппен уделял систематическому каталогу. Тщательно следил за системой классификации, вводил новые деления. Эта необходимость была связана с постоянным ростом каталога⁴.

По отзыву философа, литературоведа, директора Публичной библиотеки Э. Л. Радлова (1918–1924) «на должность библиотекаря Ф. П. Кеппен смотрел не как на механический труд, состоящий в записывании получаемых и в выписке новых книг, а как на идеальное служение науке» (выделено мной. – А. Б.)⁵.

В 1879 г. по поручению Академии наук Ф. П. Кеппен начал свой главный труд – создание исчерпывающего указателя книг и статей о животном мире России (Bibliotheca Zoologica Rossica), изданных не только на русском, но и на других языках, притом выходящих как в России, так и за границей⁶. Служба в Публичной библиотеке облегчала Кеппену реализацию главного его замысла, но все же такая сложная и трудоемкая работа требовала помощи коллег. Среди многочисленных помощников Ф. П. Кеппена были зоологи Зоологического музея Академии наук, а также его коллега по работе в библиотеке библиограф В. П. Ламбин⁷. Забегая вперед, отметим, что этому труду Кеппен посвятил последние 30 лет жизни, но, к сожалению, ему не удалось довести его до конца⁸.

В освещении профессиональной биографии Кеппена важно обратить внимание на одно ключевое событие. В 1899 г. Министерство народного просвещения по рекомендациям Академии наук и Императорской публичной библиотеки направило Ф. П. Кеппена представлять Россию на Лондонской III Международной библиографической конференции, созванной Королевским обществом (Royal Society) для проектирования международного каталога научной литературы по точным наукам «Catalogue of Scientific literature»⁹. Ранее Лондонским Королевским обществом был издан каталог научных работ «Catalogue of Scientific Papers». В этот каталог вошли статьи по математике и естественным наукам, которые появились в периодических изданиях в период 1800–1883 гг.¹⁰.

Командировка Кеппена позволила устранить одно существенное упущение России на международной научной арене. Дело в том, что на первых двух конференциях, проходивших в Лондоне в 1896 и 1898 гг., посвященных разработке международного каталога научной литературы «Catalogue of Scientific literature», Россия не участвовала¹¹. Отсутствие участников от России в столь важном международном предприятии вызвало сожаление в ученых кругах. На X съезде естествоиспытателей и врачей, проходившем в Киеве в 1898 г., был не раз затронут вопрос о необходимости участия России в создании международного каталога научной литературы по точным наукам. Вследствие важности данного начинания Министерством народного просвещения было принято продуманное решение выдвинуть представителя от России¹².

Получив от Министерства почетное поручение быть представителем от России на Лондонской конференции, Ф. П. Кеппен начал погружаться в процесс изучения этого вопроса: исследовал каталог научных работ «Catalogue of Scientific Papers», выпускаемый Лондонским Королевским обществом в период с 1867 по 1896 гг., ознакомился с отчетами двух прошедших конференций, а также с опубликованными статьями немецкого библиотековеда и филолога Фрица Милькау (Fritz Milkau), французского физиолога Шарля Робера Рише (Charles Richet), германского зоолога Юлия-Виктора Каруса (Julius Victor Carus) и др.¹³. Кеппен посетил библиотеки Германии, Бельгии и Франции для ознакомления с организацией учета литературы по точным наукам, изучал опыт использования десятичной классификации американского библиотекаря Мелвила Дьюи, которая была принята на Первой международной библиографической конференции¹⁴. Все свои предложения и замечания по проектированию международного каталога научной литературы «Catalogue of Scientific literature» Кеппен публиковал в журналах Министерства народного просвещения под заголовком «Об издании международной библиографии по точным наукам: Отчет по командировке на библиографическую конференцию в Лондоне, в 1899 г.». В одной статье, посвященной каталогу научных работ «Catalogue of Scientific Papers», Кеппен указывал на несколько существенных недостатков этого библиографического указателя. Во-первых, в каталог научных работ вошли не все статьи, опубликованные в научных периодических изданиях; не приняты были во внимание статьи на иностранных языках, выходившие на территории России, например, статьи из журналов, выпускаемых Русским географическим обществом. Во-вторых, данный каталог являлся неполным, т. к. в него не вошли изданные монографии и диссертации по точным наукам. В-третьих, библиографическая классификация была осуществлена не по предметам, а по алфавиту имен авторов, что также являлось неудобством, поскольку исследователи нуждались в информации о том, какие публикации уже имелись по определенному предмету¹⁵.

Оживленные прения были вызваны обсуждением вопроса классификации точных наук в проектируемой библиографии. Были выдвинуты на рассмотрение три предварительных проекта: Лондонским Королевским обществом, делегатом из Германии и представителем из Франции. При тщательном рассмотрении трех предварительных проектов классификаций были вновь обнаружены недочеты в разграничении приведенных наук, а также в их последовательности в схеме¹⁶. Ф. П. Кеппен поделился своим проектом классификации с членами комиссии, где предлагал расположить науки в логической последовательности так, чтобы каждая последующая наука предполагала знакомство с предыдущей. И на одном из заседаний Королевского общества был рассмотрен принцип классификации, предложенный Кеппеном. Проект был принят комиссией с некоторыми поправками¹⁷.

В 1900 г. вышел первый выпуск международного каталога научной литературы «Catalogue of Scientific literature». В 1901 г. в России при Академии наук открылось особое Бюро для регистрации работ по математике и естествознанию, выходящих в России. Кеппен помогал организовывать работу Бюро, в дальнейшем принимал активное участие в заседаниях¹⁸. Благодаря ученому Россия включилась в работу по созданию Международной библиографии по точным наукам.

Перу Кеппена принадлежит свыше 80 научных трудов и публикаций в области прикладной энтомологии, географического распространения растений и животных в России, зоологии, бота-

нике, сельскому хозяйству¹⁹. Его работы публиковались в изданиях Академии наук, трудах Русского энтомологического общества и Русского географического общества, «Журнале Министерства народного просвещения», журнале «Сельское хозяйство и лесоводство», «Земледельческой газете» и других отечественных и зарубежных изданиях. Научный отчет Кеппена по поручению Ученого комитета Министерства государственных имуществ о состоянии сельского хозяйства за границей был удостоен серебряной медали. Книга Кеппена «Географическое распространение хвойных деревьев в Европейской России и на Кавказе» получила премию митрополита Макария и золотую медаль Литке от Русского географического общества²⁰.

В заключение остановимся на важном сюжете из биографии Ф. П. Кеппена. Воссоздание страниц его жизни с использованием архивов Российской национальной библиотеки привело к открытию, позволяющему впервые ввести в научный оборот дополнительные сведения о Кеппене, которые не встречаются ни в каких известных биографических статьях о нем. В личном деле ученого имеется указание на то, что кроме орденов Св. Владимира 3-й и 4-й степени, Ф. П. Кеппену были пожалованы ордена Св. Станислава 1-й степени (1887)²¹ и Св. Анны 1-й степени (1892) от Министерства народного просвещения, полученные за усердную службу и особые труды²².

Примечания

¹ Грин Ц. И. Кеппен Федор Петрович // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биогр. слов. Санкт-Петербург, 1995. Т. 1. С. 252–253.

² О службе библиотекаря действительного статского советника Федора Петровича Кеппена // Отдел архивных документов РНБ. Ф. 1, оп. 1, 1873. Л. 16.

³ История Государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: к 150-летию Б-ки, 1814–1964 / М. Н. Коновалова, Я. И. Хотяков, Н. А. Ефимова, Ц. И. Грин. Ленинград: Лениздат, 1963. С. 92.

⁴ Коновалова М. Н. История каталогизации фондов Российской национальной библиотеки, 1795–1917 гг. / М. Н. Коновалова; подгот. к печати и коммент. Г. В. Михеевой; науч. ред. Г. В. Михеева, Р. С. Гиляревский. Санкт-Петербург, 2014. С. 199. URL: <https://vivaldi.nlr.ru> (дата обращения: 25.02.2020).

⁵ Радлов Э. Ф. П. Кеппен: некролог // Журнал Министерства народного просвещения. Санкт-Петербург, 1908. Ч. 16. С. 32.

⁶ О службе библиотекаря действительного статского советника Федора Петровича Кеппена // Отдел архивных документов РНБ. Ф. 1, оп. 1, 1873. Л. 34.

⁷ Бианки В. В., Гроздилова, Л. П. К истории создания орнитологической библиографии России // Рус. орнитол. журн. Санкт-Петербург, 1998. С. 6.

⁸ Гейнц Е. Ф. П. Кеппен: некролог // Библиотекарь: Журн. О-ва библиотечного дела. Санкт-Петербург, 1910. Вып. 1. С. 36.

⁹ О службе библиотекаря действительного статского советника Федора Петровича Кеппена // Отдел архивных документов РНБ. Ф. 1, оп. 1, 1873. Л. 180.

¹⁰ Кеппен Ф. П. Об издании международной библиографии по точным наукам: Отчет по командировке на библиогр. конф. в Лондоне, в 1899 году. [1–3] / Ф. Кеппен. Санкт-Петербург, 1900. С. 103.

¹¹ О службе библиотекаря действительного статского советника Федора Петровича Кеппена // Отдел архивных документов РНБ. Ф. 1, оп. 1, 1873. Л. 178.

¹² Кеппен Ф. П. Об издании международной библиографии по точным наукам: Отчет по командировке на библиогр. конф. в Лондоне, в 1899 году. [1–3] / Ф. Кеппен. Санкт-Петербург, 1900. С. 27.

¹³ Там же. С. 11.

¹⁴ Там же. С. 110.

¹⁵ Там же. С. 103–104.

¹⁶ Там же. С. 48–49.

¹⁷ Гейнц Е. Ф. П. Кеппен: некролог // Библиотекарь: Журн. О-ва библиотечного дела. Санкт-Петербург, 1910. Вып. 1. С. 37.

¹⁸ Там же. С. 38.

¹⁹ Насонов Н. В. Федор Петрович Кеппен: некролог // Известия Императорской академии наук. Санкт-Петербург, 1908. Вып. 13. С. 1029.

²⁰ Липшиц С. Ю. Русские ботаники: биогр.-библиогр. словарь / сост. С. Ю. Липшиц; отв. ред. акад. В. Н. Сукачев; Моск. о-во испытателей природы и Ботан. ин-т им. акад. В. Л. Комарова Акад. наук СССР. 4 т.; Т. 4: Кабанов-Кюз. М.: Изд-во Моск. о-ва испытателей природы, 1952. С. 148.

²¹ О службе библиотекаря действительного статского советника Федора Петровича Кеппена // Отдел архивных документов РНБ. Ф. 1, оп. 1, 1873. Л. 108.

²² Там же. Л. 136.

Е. Л. Шаронова

Региональные библиотечные программы как средство сбережения и использования культурного капитала старших поколений

Рассмотрены материалы Всероссийской практической конференции «Библиотека XXI века – старшему поколению», прошедшей 22–23 мая 2019 г. в Центральной городской публичной библиотеке им. В. В. Маяковского. В докладах, заслушанных на конференции, был представлен новейший успешный опыт работы общедоступных библиотек России из 25 регионов Российской Федерации. На основе анализа материалов конференции выявлены ключевые направления региональных программ, разработанных и реализованных библиотеками в области работы со старшим поколением. Определены основные достоинства и недостатки этих программ, формы работы, способы финансирования проектной деятельности. Проанализированы возможности социального партнерства в решении рассматриваемой проблемы. Выделены наиболее интересные и перспективные проекты в области сбережения и использования культурного капитала старших поколений.

Ключевые слова: старшее поколение, региональные библиотечные программы, культурный капитал

Ekaterina L. Sharonova

Regional library programs as a mean of preserving and using the cultural capital of older generations

The article discusses the materials of the All-Russian practical conference «Library of the XXI Century to the Older Generation», held May 22–23, 2019 at the Central City Public Library named after V. V. Mayakovski. The reports presented at the conference presented the latest successful work experience of public libraries in Russia from 25 regions of the Russian Federation. Based on the analysis of the conference materials, the key areas of regional programs developed and implemented by libraries in the field of work with the older generation are identified. The main advantages and disadvantages of these programs, forms of work, ways of financing project activities are determined. The possibilities of social partnership in this field are analyzed. The most interesting and promising projects in the field of preserving and using the cultural capital of older generations are highlighted.

Keywords: older generations, regional library programs, cultural capital

В современном мире все большее внимание уделяется позитивному образу старения. «Библиотеки в настоящее время играют важнейшую роль в деле социальной адаптации граждан старшего возраста. Фактически библиотека сегодня – единственное бесплатное доступное место с большим информационным и культурным потенциалом»².

Современная библиотека выполняет не только просветительскую, но и образовательную функцию, становится культурным центром и коммуникационной площадкой. Многие развитые страны столкнулись с новой демографической ситуацией, для которой характерны тенденции роста продолжительности жизни населения, прирост доли людей старшего поколения, который опережает рост численности населения в целом. В связи с этим перед библиотеками встала одна из важнейших задач – адаптировать работу со старшим поколением, сберегая и используя их социальный и культурный капитал, при этом переосмысливая и модернизируя свои подходы в работе. В современном мире пожилые люди испытывают острую необходимость в удовлетворении своих информационных, культурных, коммуникационных и образовательных потребностей. Общество не может быть успешным, если люди не могут рассчитывать на достойную старость, наполненную жизненным смыслом и возможностью самореализации. Люди старшего поколения в России традиционно пользовались особым уважением как хранители опыта и семейных ценностей. Однако за последние несколько десятилетий произошли трансформации общественных ценностей, в результате чего актуализировалась такая проблема, как одиночество, которое приводит к утрате смысла существования, устранению из общественной жизни и напрямую влияет на ухудшение самочувствия и здоровья пожилых. Ситуация увеличения пенсионного возраста, в свою очередь, приведет к усилению конкуренции представителей различных возрастных групп между собой, особенно в профессионально-деловой сфере, где количество рабочих мест ограничено. Возможно, в связи с этим усилится социальная напряженность общества. На сегодняшний день возникла потребность гармоничного и корректного включения пожилых людей в систему современного социума, учитывая необходимость индивидуального обучения и развития в позднем возрасте. Сложность

решения такой задачи усугубляется отсутствием соответствующего опыта в историческом прошлом, отсутствием библиотечных методик социальной и просветительской работы с пожилыми людьми.

Задачей общества в целом и библиотек в частности является признание важности людей старшего поколения как ресурса для сохранения и развития культурного капитала. Необходимо преодоление негативных стереотипов старости и проявлений дискриминации по отношению к пожилым людям, а также формирование среды, способствующей активному долголетию, развитие форм интеграции граждан старшего поколения в жизнь общества, организация помощи в ориентации в информационном пространстве цифровой эпохи.

Эти задачи могут быть решены только в сотрудничестве государства и социума и при активном участии самих граждан старшего поколения. Необходим постоянный диалог библиотек, органов власти различных уровней, общественных организаций и пожилых людей для того, чтобы определять перспективы развития совместной деятельности, выявлять наиболее важные области для взаимодействия, точки соприкосновения и общие цели для реализации в конечном итоге интересов всех и каждого.

В рамках целенаправленной работы со старшей возрастной аудиторией в Санкт-Петербурге ежегодно с 2006 г. проводится форум «Старшее поколение». Это крупнейший в России выставочно-конгрессный проект, объединяющий профильные выставки, международный конгресс, шоурум «Дом пожилого человека» и фестивальную программу. Проект проходит при поддержке Министерства труда и социальной защиты РФ, Министерства здравоохранения РФ, Пенсионного фонда РФ, Правительства Санкт-Петербурга.

Этому проекту присвоен знак РСВЯ (Российский союз выставок и ярмарок), который свидетельствует об особом значении выставочного мероприятия для российской экономики. Библиотеки Санкт-Петербурга являются активными участниками этого форума. В рамках форума проходят деловые программы «Библиотеки – старшему поколению» для специалистов библиотечного дела, включающие в себя конференции, семинары, круглые столы, а также презентации библиотек для посетителей форума.

Очередная Всероссийская практическая конференция «Библиотека XXI века – старшему поколению» прошла 22–23 мая 2019 г. в Центральной городской публичной библиотеке им. В. В. Маяковского. В работе конференции приняли участие 158 человек – руководители и специалисты национальных, областных, городских, сельских библиотек, представители органов власти, учреждений социального обслуживания населения, некоммерческих организаций, учебных заведений из 25 регионов Российской Федерации. Было представлено 39 докладов, содержащих описание работы библиотек со старшим поколением в регионах. Анализ опыта работы библиотек, представленных на конференции, поможет понять текущие условия, в которых работают библиотеки в разных регионах страны, увидеть степень взаимодействия с органами власти и возможности социального партнерства, определить общий вектор для дальнейшего движения.

В задачи нашего исследования входило:

- изучить и критически осмыслить материалы Всероссийской практической конференции «Библиотека XXI века – старшему поколению»;
- выделить из существующих программ различного уровня в области поддержки людей старшего поколения наиболее интересные и перспективные;
- проанализировать формы взаимодействия общедоступных библиотек и других субъектов социально-культурной сферы в области создания совместных программ по сбережению культурного капитала старшего поколения.

Проведя анализ материалов, представленных на конференции, можно сделать следующие выводы: большинство программ, направленных на работу со старшим поколением, инициированы самими библиотеками и не имеют дополнительного финансирования. Работа ведется в рамках государственного задания штатными работниками библиотек. Среди проектов с финансовой поддержкой можно выделить проект «Чувашской республиканской детско-юношеской библиотеки» (г. Чебоксары) «Два поколения объединяет чтение!». Этот проект – победитель IV Общероссийского конкурса профилактических программ в сфере охраны психического здоровья детей и подростков «Здоровое поколение» в направлении «Литературные и просветительские мероприятия, реализуемые людьми старшего поколения с участием детей и подростков». Проект получил финансовую поддержку федеральной целевой программы «Культура России 2012–2018 гг.» и финансовую поддержку «Союза специалистов в сфере охраны психологического здоровья». Бюджет составил 121 тыс. рублей. Мероприятия проекта – литературно-просветительские встречи и мастер-классы, реализуемые людьми старшего поколения и направленные на привлечение детей и подростков к

чению. Среди задач – стимулирование людей старшего поколения на передачу лучших духовных и нравственных ценностей молодому поколению.

Серьезную помощь в проектной деятельности библиотек по привлечению финансов может оказать получение грантов. Например, проект «Мастерская чудес» библиотеки-филиала № 4 им. А. С. Новикова-Прибоя МБУ «Централизованная библиотечная система города Тамбова» (г. Тамбов) стал победителем межрегионального конкурса «Активное долголетие». Проект получил грант в размере более 90 тыс. рублей и был поддержан Благотворительным фондом Елены и Геннадия Тимченко, Управлением по связям с общественностью администрации города Тамбова. Проект направлен на реализацию работы при библиотеке клуба «Рукодельница», в котором пожилые люди осваивают техники рукоделия, обмениваются опытом.

В резолюции конференции был отмечен и рекомендован для распространения опыт работы МБУ «Централизованная библиотечная система г. Ижевска» с социальным проектом «Университет 55+». Цели данного проекта – повышение качества жизни и продление активного долголетия людей серебряного возраста, привлечение старшего поколения к участию в развитии города. Проект включал четыре основные концепции: обучение на протяжении всей жизни, счастье и здоровье, чувство собственного достоинства, участие сообщества. Мероприятия проекта разнообразны: курсовые занятия скандинавской ходьбой, йогой, гимнастикой цыгун, бодифлексом и гимнастикой по Норбекову, открытые курсовые лекции по здоровому образу жизни и питанию, психологические встречи «Поговорим о жизни», арт-терапия, курс по уходу за собой «Красота без возраста», киноклуб, курсовые абонементы для посещения музеев, спектаклей, концертов, изостудия, курс ландшафтного дизайна, «Городской огород», «Клуб путешествий», английский язык, курс «Телефон и планшет». Проект работает с 2014 г. Стабильная средняя посещаемость кружков и групп по интересам составляет в среднем 300–350 человек в месяц. На курсах компьютерной грамотности обучилось более 3500 пожилых людей. Ежегодно к проекту присоединяются 300–350 новых участников. Партнерами проекта являются: студенты колледжа Информационных и мультимедийных технологий (которые проходят в библиотеке практику в рамках этого проекта), Филармония, Театр оперы и балета, Драмтеатр, зоопарк, волонтеры. Такие успешные проекты показывают, что библиотекарям удалось заинтересовать и вовлечь в программу большое количество социальных партнеров, благодаря которым этот проект стал успешным, разносторонним и смог объединить на своих мероприятиях большое количество посетителей библиотек. При отсутствии финансирования социальное партнерство является одной из важнейших составляющих для успешного развития проектной деятельности библиотек.

Большинство проектов, не имеющих финансирования, реализуются именно благодаря социальному партнерству библиотек с органами власти, общественными и коммерческими организациями, государственными организациями, учебными заведениями, учреждениями социальной защиты и обслуживания населения. Что называется, не имей сто рублей, а имей сто друзей.

Анализируя опыт работы региональных библиотек, нельзя не заметить, что региональные отделения Федеральной налоговой службы, Пенсионного фонда РФ, ГУ Банка России, МФЦ и других государственных учреждений многогранно сотрудничают с библиотеками, проводя на их территории вечера вопросов и ответов «Диалоги с властью», общественные приемные, курсы правовой грамотности, Дни финансового просвещения, бесплатные юридические консультации. Библиотеки на своей территории собирают целевую заинтересованную аудиторию для проведения мероприятий, предоставляя своим читателям информацию по различным вопросам, что называется «из первых рук». Такой подход к предоставлению информации исключает непрофессиональную трактовку материала (что может происходить при транслировании темы библиотекарем). От современных библиотек требуется большая компетентность, и очень сложно маневрировать в потоке постоянно увеличивающейся и усложняющейся информации. Тем не менее, информационная и культурно-просветительская работа являются одними из приоритетных направлений, которые входят в государственное задание, в рамках которого библиотеки осуществляют свою деятельность. Библиотекари постоянно готовят и проводят мероприятия по различным темам, освещения которых требует современная жизнь. Но как бы ни был эрудирован библиотекарь, досконально разбираться в сложных юридических, правовых, финансовых, медицинских, и других вопросах он не может. Для качественного предоставления информации необходимы специалисты. И без социального партнерства в такой работе библиотекарем никак не обойтись. Однако выбирать своих социальных партнеров библиотеки должны со всей ответственностью. Муниципальная, городская, научная, краевая, региональная и т. д. библиотека – учреждение государственное. Статья 14 Конституции Российской Федерации гласит: «1. Российская Федерация – светское государство.

Никакая религия не может устанавливаться в качестве государственной или обязательной. 2. Религиозные объединения отделены от государства и равны перед законом»¹. Идея проектов «С добром и лаской к человеку» (совместно с храмом Преображения Господня Рязанской епархии) и «Православные беседы», которые реализуются в Центральной городской библиотеке им. С. А. Есенина МБУК «Централизованная библиотечная система города Рязани», хоть и служит благородным целям распространения христианской нравственности и проповедования православных принципов, и проводится на высоком профессиональном уровне преподавателем Факультета теологии РГУ им. С. А. Есенина игуменом Лукой (Степановым), тем не менее, выглядит достаточно спорно.

Сами посетители библиотек старшей возрастной категории, занимая активную жизненную позицию, зачастую становятся волонтерами, помощниками в проектной деятельности библиотек, передают свой опыт молодежи. Например, в библиотеках МБУК «Судакская централизованная библиотечная система» пенсионеры-волонтеры учат детей бисероплетению, ведут кружок, в котором обучают молодое поколение игре в шахматы и шашки. В ГБУК «Астраханская областная научная библиотека им. Н. К. Крупской» пенсионеры-волонтеры участвуют в изыскательской краеведческой деятельности библиотеки: они собирают фотографии земляков – участников Великой Отечественной войны, сканируют их, тем самым сохраняя для потомков, готовят портреты к участию в акции «Бессмертный полк». Во многих библиотеках люди старшего поколения организуют и принимают участие в фестивалях самодеятельного творчества, встречах с интересными людьми, проводят занятия по обмену опытом в разных областях (рукоделие, фольклор, садоводство-огородничество и др.) Таким образом, они активно участвуют в жизни региона, делятся своим культурным и социальным капиталом и чувствуют свою причастность к жизни общества.

Из необычных направлений работы стоит отметить опыт Яренской центральной библиотеки МБУ «Ленская межпоселенческая библиотека». Библиотека организует досуг пожилых людей с ограниченными возможностями через путешествия по родному краю, например, туристический поход для старшей возрастной группы на озеро Себентий, путешествие-сплав по реке «По святым местам Ленской земли» для инвалидов.

Из редко упоминаемых в докладах форм работы библиотек со старшей возрастной группой, стоит отметить проект «Библиотека на колесах», реализуемый ГБУ Ивановской области «Центральная универсальная научная библиотека» города Иваново. Библиомобиль КИБО осуществляет выезды в центры социального обслуживания пенсионеров и инвалидов, расположенные в районах Ивановской области и к жителям области. Библиомобиль привозит передвижные выставки книг из библиотек райцентров, и книги по предварительным заказам, которые передаются через главу поселения. «Библиотекой на колесах» воспользовались уже более 20 тысяч человек в Ивановской области. Еще один необычный проект, «Жизнь в опасности без правил безопасности» Библиотеки № 4 МБУК «Централизованная библиотечная система города Рязани», направлен на формирование культуры безопасности жизнедеятельности у людей старшего поколения и улучшение качества их жизни. Ожидаемый результат проекта – формирование у участников ответственного отношения к личной безопасности и безопасности окружающих людей, навыков поведения в чрезвычайных ситуациях. Как оказалось, такие навыки в «эпоху коронавируса» становятся необходимыми и актуальными для всего мирового сообщества.

Популярность направлений проектной деятельности, представленных в докладах конференции, можно распределить следующим образом: на первом месте – школы или курсы компьютерной грамотности. Их организуют все библиотеки. Занятия проводят штатные сотрудники библиотек или волонтеры. Причем начинали все обучение с программ по основам компьютерной грамотности, а теперь постепенно переходят на изучение смартфонов, портала «Госуслуги», безопасности в сети Интернет, отдельных компьютерных программ (редакторы фотографий, создание видеороликов и др.).

Большинство библиотек имеют досуговые клубы по интересам (рукоделие, здоровый образ жизни, поэзия, театр, общение, сад-огород, и др.), проводят культурно-просветительские мероприятия (лекции, концерты, экскурсии, встречи с интересными людьми, и т. д.), мастер-классы, реализуют много проектов по краеведению. Большое внимание уделяется вопросам бесплатной правовой и юридической помощи.

Как ни странно, в опыте библиотек, материалы которых были представлены на конференции, мало проектов, связанных напрямую с чтением и осмыслением книг. Наиболее близки к книге такие формы мероприятий, как литературно-музыкальные вечера, литературные гостиные, театральные студии, но все-таки книга при этом не является центром внимания, а выступает как дополнительный объект.

Изучив и критически осмыслив материалы Всероссийской практической конференции «Библиотека XXI века – старшему поколению», можно сделать следующие выводы:

- библиотеки понимают важность и необходимость персонализированной работы со старшим поколением, выделяя его в отдельную целевую группу, требующую особого внимания. В большинстве регионов старшее поколение является наиболее активными посетителями библиотек;
- методы работы библиотек со старшим поколением разнообразны и охватывают широкий спектр интересов старшего поколения;
- библиотеки привлекают пожилых людей к своей работе в качестве волонтеров, тем самым сберегая и используя культурный капитал старшего поколения;
- культурно-просветительская деятельность библиотек все больше утрачивает книгу и чтение как приоритет и основную форму библиотечной работы, развиваясь в сторону культурно-досуговой и клубной деятельности.

Разумеется, библиотечные программы, реализуемые на местах в разных регионах, способствуют решению многих вопросов и проблем старшего поколения и активно участвуют в организации досуга пожилых людей. На местном уровне ценность и перспектива таких программ не вызывает сомнения. Тем не менее, отсутствие центра общей координации таких программ не позволяет иметь полное представление о том, что происходит в стране в целом. Уровень разработки и внедрения программ очень разный. Мало возможностей для обмена опытом. Процесс регионализации, который характеризуется перераспределением властных компетенций, передачей функций с государственного уровня на региональный, с одной стороны дают больше свободы и инициативы регионам, а с другой стороны – регионы «варятся в своем котле». Для библиотечного дела такая ситуация в государственной политике оборачивается неравномерным распределением бюджетных средств в разных регионах страны, дисбалансом развития, «местечковыми» представлениями о целях, задачах и стратегии. В Национальной программе поддержки и развития чтения, в разделе «Библиотеки» говорится о том, что библиотеки находятся в ведении разных органов государственной власти, не имеющих в своем составе подразделений с достаточными ресурсами и полномочиями для эффективного управления библиотечными подсистемами.

В связи с этим, для консолидации библиотечных систем регионов целесообразно создание единых региональных библиотечных программ для наиболее успешного и планового решения конкретных задач и проблем, организации текущей работы, в которой есть понимание движения и перспективы с учетом интересов и потребностей каждого региона, но при этом с объединяющей всех единой целью, изложенной в «Национальной программе поддержки и развития чтения».

Примечания

¹ Конституция РФ. Ст. 14 // URL: <http://constrf.ru/razdel-1/glava-1/st-14-krf> (дата обращения: 14.04.2020).

² Сержантова А. Г. Основные направления работы Российской национальной библиотеки с гражданами старшего поколения / А. Г. Сержантова, М. В. Филиппова // Материалы конференции «Библиотека XXI века – старшему поколению». Санкт-Петербург: ЦГПБ им. В. В. Маяковского, 2019. URL: <https://pl.spb.ru/upload/docs/pdf/conferences/conf220519/Serzhantova.pdf> (дата обращения: 16.04.2020).

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

УДК 379.8-053.81

Г. А. Кирдан

Проектная деятельность учреждений социально-культурной сферы как средство привлечения молодежной аудитории

В процессе воспитания ценностных и досуговых предпочтений молодых людей огромную роль играют все социальные институты общества, а в особенности культурно-досуговые учреждения. Именно эти учреждения должны предложить современной молодежи такие формы досуговой деятельности, которые будут учитывать специфику молодежной среды, реальные интересы и потребности данной социальной группы. К сожалению, традиционные формы досуговой деятельности, которые предлагаются большинством культурно-досуговых учреждений, не всегда эффективны и пригодны для работы с молодежью, так как не отвечают указанным выше требованиям. Социально-культурное проектирование с его принципами проблемно-целевой ориентации и оптимизации зоны ближайшего развития призвано решить поставленную перед культурно-досуговыми учреждениями задачу.

Ключевые слова: молодежь, молодежный досуг, культурно-досуговые учреждения, социально-культурное проектирование, досуговая деятельность

George A. Kirdan

Project activities of institutions of social and cultural sphere as a means of attracting youth audience

In the process of educating the value and leisure preferences of young people, all social institutions of society, and especially cultural and leisure institutions, play a huge role. It is these institutions that should offer modern youth such forms of leisure activities that will take into account the specifics of the youth environment, the real interests and needs of this social group. Unfortunately, the traditional forms of leisure activities, which are offered by most cultural and leisure institutions, are not always effective and suitable for working with young people, since they do not meet the above requirements. Socio-cultural design, with its principles of problem-oriented orientation and optimization of the zone of proximal development, is designed to solve the problem posed by cultural and leisure institutions.

Keywords: youth, youth leisure, cultural and leisure institutions, socio-cultural design, leisure activities

Особый интерес к проблемам молодежи и ее досуговым предпочтениям вызван тем фактом, что молодежь всегда играла важную роль в прогрессивном развитии любого общества. От того, какими характеристиками обладает эта отдельная социальная группа, какой социальный статус имеет в обществе, какими моральными ценностями руководствуется, как удовлетворяет свои потребности, и какие цели перед собой ставит, во многом зависит будущее нашей и любой другой страны.

В настоящее время работа с молодежной аудиторией является одним из приоритетных и наиболее сложных направлений социально-культурной деятельности. Это обстоятельство продиктовано тем фактом, что в силу определенных изменений молодежный возраст является наиболее сложным периодом в жизни любого человека. Как правило, в этом возрасте активно происходят процессы социализации и физиологических изменений. Немаловажным аспектом является и тот факт, что молодежная аудитория характеризуется особым многообразием психологических типов, ступеней образования, ценностных ориентаций и жизненных позиций.

Досуговая сфера современного общества претерпевает серьезные изменения. Во многом это определяется теми переменами, которые происходят в изменяющихся социально-культурных условиях, влекущих за собой как технологические, так и культурные перемены. Повсюду возникают принципиально новые по содержанию и формам виды досуга, которые, в свою очередь, соединяют в себе как чисто развлекательную, культурно-потребительскую, так и сугубо рекреационную направленность. Это конечно связано с появлением и развитием информационных технологий, но не в последнюю очередь это обстоятельство продиктовано изменяющимися мотивационными ценностями современного молодого человека.

Как отмечает в своей статье «Специфика и перспективы развития современного молодежного досуга» Кавера В.А.: «при анализе особенностей молодежного досуга стоит учитывать тот факт, что молодежь отличается многообразием психологических типов входящих в ее состав людей, уровнем их образования, ценностями и жизненными позициями» [1, с. 116]. При этом нужно понимать, что молодежь объединяют такие характеристики, как частая смена настроения, интеллектуальная и зрительная восприимчивость к происходящему, творческо-экспериментальная и поисковая деятельность, которая призвана обеспечивать повышенную физическую и эмоциональную активность.

Общепринятым является тот факт, что жизнь современного общества, включающая экономическую и социальную стабильность, во многом определяется уровнем развития такой его неотъемлемой части как молодежь. Как следствие этого выступает понимание того факта, что воспитание и развитие молодого поколения становится задачей всех социальных институтов общества, но особенно важную роль в этом процессе играют различные учреждения культуры. Именно учреждения культуры способны обогатить досуг молодежи, повысив тем самым общий культурный уровень нашего общества. При этом учреждениям культуры необходимо предварительно изучать потребности и интересы молодежной аудитории, и иметь возможность предложить соответствующие этим интересам формы досуговой деятельности.

Естественно, для того чтобы предложить какие-либо инновационные досуговые формы, социально-культурным учреждениям необходимо учитывать множество факторов, среди которых первым стоит фактор наличия личностного опыта проведения досуга молодежью. Необходимо также применять многообразные стратегии в реализации социально-культурных программ, включающие в себя не только комплексные, но и индивидуальные схемы воздействия на аудиторию. Принцип личностно-ориентированного подхода предполагает использование как стандартных, так и инновационных форм досуга [2, с.128].

Говоря о культурно-досуговых учреждениях в целом, следует обратить внимание на новые формы и эффективные технологии организации их работы. Во-первых, смена названия учреждения, способна кардинально обновить и изменить имидж учреждения. Во-вторых, к изменениям может привести деятельное использование территории всего учреждения, к примеру, пространства вокруг него. В-третьих, выстраивание сотрудничества, на принципах социального партнерства, которое предполагает участие в работе учреждений культуры других социально-культурных институтов. Это дает принципиально новые возможности для реализации совместных проектов, которые будут интересны обоим учреждениям. И еще один важный фактор, информатизация учреждений досуга, которая дает возможности для выполнения ранее недоступных функций: проектирования, рекламы, управления и PR. Следуя данным рекомендациям, учреждения социально-культурной сферы смогут расширить спектр предоставляемых услуг и помочь заинтересованности среди большего числа молодежной аудитории.

Основными и основополагающими источниками общественного участия молодежи в различных видах культурной жизни, по-прежнему остаются индивидуальная деятельность или неформальные группы. Возможности самореализации и социальной мобильности, пожалуй, являются основной мотивацией молодых людей для посещения или участия в каких-либо социально-культурных мероприятиях. Результативность, расширение социальной сети и получение профессиональных навыков также выступают побуждающими факторами для социальной активности молодежи [3, с. 370].

Анализ деятельности современных культурно-досуговых учреждений, позволяет сделать вывод о том, что на сегодняшний день большинство таких учреждений реализуют молодежные проекты с учетом интересов и потребностей молодежной аудитории. К основным особенностям проведения современного молодежного досуга можно отнести – высокий уровень технической оснащенности, применение инновационных досуговых технологий и форм, эстетическое насыщение пространства и территории. В связи с этим можно сделать вывод о том, что для большей привлекательности и увеличения интереса к активному досугу, молодежной аудитории необходимо предоставлять возможности для проявления инициативы с помощью проектной деятельности.

Социокультурное проектирование занимает особое место среди специализированных технологий, так как способность организовать и реализовать культурное мероприятие, акцию является основополагающей для специалистов социально-культурной деятельности. Важно понимать, что мероприятие будет эффективным лишь тогда, когда в его основе будет лежать идеальный замысел.

Объектом социокультурного проектирования является сфера пересечения социума и культуры. Проблемным полем социокультурных проектов является противоречие между реальной ситуацией и идеальной картинкой специалиста-автора проекта. Среди основных задач социокультурного

проектирования можно выделить следующие: диагностика проблемы, поиск способов решения этой проблемы, определение наиболее адекватного решения исходя из существующих ресурсов, оформление этого решения в виде проекта, подбор форм реализации проекта и определение условий успешного внедрения.

Результатом социокультурного проектирования является программа или проект. Проектная программа представляет собой подробный документ, в котором проработаны все необходимые условия разработки и реализации проекта, содержится анализ социокультурной ситуации, обоснование основных направлений культурных преобразований, перечень организационных структур и возможных функциональных моделей учреждения, ресурсное обеспечение входящих в программу мероприятий. При этом проект может быть как частью программы, так и отдельным документом, в котором решается конкретная проблема.

Общий алгоритм проектной деятельности можно описать следующим образом:

- определение и описание проблемы (подразумевает исследовательскую деятельность);
- целеполагание;
- обозначение содержательного оснащения проектного решения.

Важно сказать, что проектность является значимой характеристикой культуры, так как она включает в себя всю совокупность «проектных» способов и итогов освоения/преобразования природы, общества в целом и человека в частности.

Если рассматривать культуру как процесс, то в этом срезе социокультурное проектирование будет направлено на решение двух основных проблем:

определение приоритетных направлений проектной деятельности и выбор адекватных видов социально-культурной активности в рамках художественной, духовно-нравственной, политической, экологической культуры;

определение приоритетных социальных групп, на которые будет направлен проект.

Социокультурное проектирование в срезе предметного уровня культуры призвано способствовать сохранению исторических и культурных памятников и т. д. Стоит упомянуть и еще один уровень культуры – духовный или ценностно-ориентационный. Именно этот уровень определяет социальные ориентации и стандарты поведения, жизненные ценности и общественные идеалы. В этом срезе социокультурное проектирование может решать проблемы, связанные с самоопределением личности, целостностью общества, нравственным и духовным развитием, распространением тех или иных идеалов.

Преимуществом технологии проектирования, как новой формы работы с молодежной аудиторией в учреждениях социально-культурной сферы, по сравнению с другими методами, заключается в том, что данная технология помогает осуществлению профессиональной ориентации и самореализации, повышая тем самым уровень заинтересованности в творческом процессе и увеличении результативности свободного времени [4, с.17].

Социокультурное проектирование распространяется на все сферы жизнедеятельности человека, в том числе на досуговую сферу. В рамках этой сферы социокультурное проектирование призвано решать множество задач, в число которых входит и вовлечение молодежи в активную досуговую деятельность.

Результатом социокультурного проектирования в данной проблематике выступает приобретенный опыт, который молодой человек получает с помощью практической и исследовательской творческой деятельности, интегрируя в себе новый полученные знания, умения и навыки.

Проектная деятельность – это широко распространенная технология, предоставляющая возможность молодежи формировать творческие способности, проявлять самостоятельность, ответственность, умение работать в команде, планировать свою деятельность и принимать важные решения.

Примечания

¹ Кавера В. А. Специфика и перспективы развития современного молодежного досуга // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. Санкт-Петербург, 2019. № 3 (40). С. 114–119.

² Герасимова И. А. Досуговые предпочтения современной молодежи: социально-культурный анализ // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. Москва, 2014. № 3 (59). С. 128–133.

³ Горшков М. К. Молодежь России: социологический портрет. М.: ЦСПиМ, 2010. С. 366–482.

⁴ Магомедов М. Н., Носкова Н. А. Проектная деятельность в практике управления сферой культуры Российской Федерации // Петербургский экономический журнал. Санкт-Петербург, 2019. № 1. С. 15–24.

А. С. Казанцева

Формирование местных сообществ в новых микрорайонах средствами социально-культурной деятельности

В условиях стремительной мегаполизации вопрос формирования комфортной городской среды стал наиболее актуальным. Новые микрорайоны перестали отвечать в должной мере социокультурным потребностям современных горожан. Для формирования здоровой социальной атмосферы основополагающим фактором является наличие общественных пространств. На данных площадках происходит формирование местных сообществ по потребностям, намерениям и интересам их участников. Ключевую роль в развитии добрососедства и улучшении качества жизни горожан играет, реализуемая на территории микрорайона социально-культурная деятельность.

Ключевые слова: мегаполизация, новые микрорайоны, комфортная городская среда, коллективное (общественное) пространство, местные сообщества, добрососедство, социально-культурная деятельность

Anastasia S. Kazantseva

Formation of local communities in new micro-districts by means of social and cultural activity

In the context of rapid megapolization, the issue of creating a comfortable urban environment has become the most relevant. New microdistricts no longer adequately meet the socio-cultural needs of modern citizens. A fundamental factor in creating a healthy social atmosphere is the availability of public spaces. At these sites, local communities are being formed according to the needs, intentions and interests of their participants. The key role in developing good neighborliness and improving the quality of life of citizens is played by social and cultural activities implemented in the microdistrict.

Keywords: megapolisation, new neighbourhoods, comfortable urban environment, collective (public) space, local communities, good-neighbourhood, social cultural activity

В определенный исторический период властями устанавливался приоритетный комплекс действий, направленный на развитие управляемых ими территорий. Однако неизменной задачей является улучшение качества жизни населения, а основополагающим элементом считается формирование комфортной окружающей среды. Стремительный рост мегаполизации обусловил необходимость введения понятия «комфортная городская среда», а также определение ее основных составляющих.

Приоритетную в советский период жилую массовую застройку, как способ обеспечить горожан своим доступным жильем, в современных реалиях нельзя назвать комфортной городской средой. Под данным термином будем понимать «все городское естественно-природное пространство в определенных административных границах и совокупность застройки этого пространства зданиями и сооружениями, наполнение его предметами и знаками, позволяющими в полной мере удовлетворять индивидуальные и социальные потребности населения для повышения качества жизни горожан»¹.

Информатизация и автоматизация всех сфер жизни горожанина XXI в. привела к переоценке своих запросов к окружающей городской среде. Теперь жители мегаполисов существуют в условиях быстроизменяющегося мира, где нужно успеть как можно больше за наименьшее количество времени. Поэтому многофункциональность территории теперь является приоритетным признаком комфортности городской среды. Микрорайонный тип застройки, именуемый «спальным районом», перестает отвечать новым многочисленным потребностям местных жителей. Однако спрос на данные жилые массивы по-прежнему высок, но лишь по причине доступной стоимости.

Проектирование новых и модернизация существующих микрорайонов, с целью создания комфортного городского пространства, отвечающего запросам жителей, следует начать с формирования общественных пространств.

Коллективные (общественные) пространства – это пространства за пределами квартир, которые могут использоваться как жильцами отдельного подъезда, так и всего дома, и предназначаются для

различных видов совместного отдыха и досуга, например занятий спортом, игр детей, проведения праздников и пр. Они также могут служить для коворкинга или собраний жильцов.

Коллективные пространства бывают открытые и закрытые. Открытые размещаются на придомовой территории, эксплуатируемых крышах или террасах. В них устраивают сады, игровые площадки, места кратковременного отдыха. Закрытые коллективные пространства, как правило, делают в цокольном и первом нежилом этажах. Они подходят для тренажерных залов, коворкингов, кинотеатров, детских игровых комнат².

Примером такого пространства может служить идея дворового клуба от архитектурного бюро «Мегабудка»³. Архитекторы и дизайнеры постарались решить вопрос организации придомовой территории, учитывая потребности местного населения в пространстве как для досуга, так и для работы.

Совместная деятельность соседей формирует новый облик микрорайона, в котором наблюдается высокая степень коммуникации, взаимоподдержки и желания благоустроить свой двор. Таким образом, местные сообщества выступают ключевой единицей в процессе формирования комфортной городской среды.

Под термином «местное сообщество» понимается «совокупность горизонтальных социальных связей (отношений) между людьми, порождаемое взаимодействием людей, проживающих на территории муниципального образования, имеющих общие интересы и ценности, осознающих необходимость объединения действий для решения вопросов местного значения и взаимодействующих по поводу решения вопросов местного значения»⁴.

Такие сообщества являются серьезным ресурсом для организации жизни и развития территории. «С ними может быть связан ее культурный и нравственный потенциал, самой своей активностью они во многом формируют социально-культурную инфраструктуру своей территории. Кроме того, они могут выступать как референтные группы при решении многих вопросов, связанных с жизнедеятельностью территории, а также в связи с идеями, проектами и программами ее развития»⁵.

Созданию соседских сообществ, способствуют в свою очередь коллективные праздники. В Приморском районе города Санкт-Петербург в августе 2019 г. были проведены сразу несколько праздников: «Мои соседи» и «День двора», целью которых являлось формирование и укрепление добрососедских отношений, создание условий для конструктивного взаимодействия жителей района, организации их совместного активного отдыха и досуга⁶.

Наглядным примером формирования местных сообществ средствами социально-культурной деятельности может служить проводимый с 2014 г. всероссийский конкурс «Культурная мозаика малых городов и сел». Целью данного конкурса является «поддержка социокультурных проектов, направленных на вовлечение местных сообществ малых городов и сел в творческую деятельность. При комплексной поддержке Благотворительного фонда Елены и Геннадия Тимченко такие инициативы трансформируются в «центры притяжения» активности и способствуют долгосрочному развитию малых территорий»⁷.

При исследовании возможностей формирования местных сообществ, следует обратить внимание на интернет-ресурсы. Приоритетность коммуникации соседей в онлайн формате в первую очередь обусловлена в том случае, если публичное пространство для совместной деятельности отсутствует, а потребность во взаимодействии у жителей наблюдается.

Полезным сервисом для формирования добрососедства является, например, KnockChat. Мобильное приложение позволяет соседям обсудить проблемы дома, предложить свои вещи, услуги, и объединяться для проведения мероприятий во дворе⁸. В условия массовой застройки территорий новыми микрорайонами данная платформа позволит жителям создавать сообщества на основании общих интересов и потребностей. Помимо специализированных приложений, сами местные жители создают тематические группы своего микрорайона в социальных сетях. Высокая активность участников данных онлайн-сообществ дает понять, что потребность во взаимодействии соседей между собой все же присутствует.

Проекты по формированию местных сообществ на территории уже обжитых жилых комплексов, безусловно, необходимы, однако вопрос создания благоприятной социальной атмосферы стоит наиболее остро в новых микрорайонах. Инфраструктура, в том числе и социально-культурная, только формируется на этих территориях, поэтому так важно формировать активные местные сообщества. В свою очередь, созданная средствами социально-культурной деятельности, благоприятная социальная атмосфера станет первым шагом на пути к формированию комфортной городской среды.

Примечания

¹ Яковлева М. А., Шмелева И. А. Комфортная городская среда: определение понятия и анализ подходов к ее оценке / Сборник тезисов докладов конгресса молодых ученых. СПб: Университет ИТМО, 2018. С.1–2. Электронное издание [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://openbooks.itmo.ru/file/8250/8250.pdf> (дата обращения: 12.05.2020).

² Свод принципов комплексного развития городских территорий. Книга 1. / Институт STRELKA КБ / По заказу Фонда единого института развития в жилищной сфере (Под редакцией 15 марта 2019 г.), 2019. С. 296. Режим доступа: https://cdn-arch-strelka.gcdn.co/public_store/uploads/online/readingcollection/6/file/original-9b576ab0bad3030e1b83b4f94d1fe6e6.pdf (дата обращения: 12.05.2020).

³ Варламов И. Кац предлагает дворовой клуб. [Электронный ресурс]. // LiveJournal, 2014. Режим доступа: <https://varlamov.ru/1153208.html> (дата обращения: 12.05.2020).

⁴ Демчук Н. В. Местное сообщество: интерпретация понятия // Вестник Майкопского государственного технологического университета, 2019. № 2. С. 111–121. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mestnoe-soobshchestvo-interpretatsiya-ponyatiya> (дата обращения: 12.05.2020).

⁵ Мартышкин С. А., Прохоров Д. В., Цлаф В. М. Местные сообщества как фактор социокультурного развития территории (на примере Г. О. Самара) // Вестник ОмГУ. Серия: Экономика, 2015. № 3. С. 45–50. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mestnye-soobshchestva-kak-faktor-sotsiokulturnogo-razvitiya-territorii-na-primere-g-o-samara> (дата обращения: 12.05.2020).

⁶ Совместный отдых и досуг объединяет соседей. [Электронный ресурс] // Новости Приморского района Санкт-Петербурга, 2019. Режим доступа: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/214758971> (дата обращения: 12.05.2020).

⁷ Культурная мозаика малых городов и сел. [Электронный ресурс]. / Благотворительный фонд Елены и Геннадия Тимченко, 2010. Режим доступа: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/214758971> (дата обращения: 12.05.2020).

⁸ Чувасова Ю. KnockChat – приложение, которое знакомит соседей друг с другом. [Электронный ресурс] // Теплица социальных технологий, 2016. Режим доступа: <https://te-st.ru/entries/mobileapp-knockchat/> (дата обращения: 12.05.2020).

М. С. Нагорных

Организация смотров любительского творчества как феномен социально-культурной политики военного времени

В статье рассматривается организация смотров любительского творчества в годы Великой Отечественной войны. Проводится анализ особенностей проведения и масштабов смотров в 1941–1945 гг. Особое внимание уделяется крупнейшим Всесоюзным смотрам 1943–1944 гг. и их роли в развитии художественной самодеятельности по всей стране в наиболее сложный период её истории. Раскрывается значимость организации смотров любительского творчества с точки зрения социально-культурной политики военного времени.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, любительское творчество, художественная самодеятельность, социально-культурная политика

Maria S. Nagornykh

Organization of amateur art shows as a phenomenon of socio-cultural policy of wartime

The article deals with the organization of Amateur art shows during the great Patriotic war. The author analyzes the specifics of conducting and scale of the exhibitions in 1941–1945 the author Reveals the significance of organizing Amateur art exhibitions from the point of view of the socio-cultural policy of wartime.

Keywords: The Great Patriotic war, Amateur creativity, artistic Amateur activity

В современных условиях новый уровень значимости приобретает сохранение, изучение и дальнейшее развитие духовно-культурного наследия нашего народа. Изучение любительского творчества, деятельности по его поддержанию и развитию в годы войны, по организации массовых мероприятий данного характера необходимо для осмысления событий, происходящих в сфере культуры сегодня.

Специфика работы учреждений культуры в период Великой Отечественной войны изучалась и ранее такими авторами, как Ф. П. Андриченко, А. М. Мазурицкий, Л. В. Максакова, Л. А. Пинегина и др. Однако исследование именно любительского творчества и организации его массовых мероприятий с точки зрения социально-культурной политики военного времени до сих пор можно считать незавершенным. К сожалению, на сегодняшний день недостаточно широко представлена информация о роли и масштабах данного явления в условиях военного положения, его феноменальность и уникальность до сих пор не до конца раскрыта.

Любительское художественное творчество многомиллионных масс людей труда, не занимающихся искусством профессионально, заявило о себе еще после событий Октябрьской революции. Традиции, сложившиеся в этот начальный период становления новой культуры, оказали огромное влияние на развитие культурной деятельности людей и учреждений, а в дальнейшем нашли отражение и в тяжелейший для страны период Великой Отечественной войны, когда, несмотря на невероятно сложные обстоятельства, просвещение и творчество оставались частью жизни народа.

Военная политика государства ставила перед собой задачи «мобилизовать усилия воинов, тружеников города и деревни на развитие наступательных операций Советской Армии»¹. Достичь такой цели можно было с помощью социально-культурного влияния на массы. Однако состояние художественной самодеятельности данного периода не соответствовало тому значению, которое было необходимо в борьбе советского народа с врагом. Требовалось принять меры для расширения воспитательного и вдохновляющего влияния художественной самодеятельности – пополнение коллективов новыми участниками, создание новых кружков, улучшение репертуара.

Важнейшим средством для решения этой проблемы являлась организация смотров любительского творчества. Они стали проводиться во многих городах и районах.

Так, летом 1942 г. в Москве был проведен смотр художественной самодеятельности, в котором участвовало более 50 коллективов, их выступления отличались политически насыщенными программами, злободневностью репертуара, разнообразием жанров. С 27 декабря 1942 г. по 5 января

1943 г. в столице была проведена декада показа лучших коллективов и солистов любительского творчества, в которой приняли участие 475 человек [1, с. 46].

Значительное место в смотрах любительских коллективов самодеятельного художественного творчества занимали такие формы, как боевые стихи, патриотические песни, скетчи и интермедии, театрализованные обозрения, театрализованные фельетоны, кукольные театры, живая газета, рейки и сатирические сценки.

Смотры любительского творчества проходили в любых условиях: холод, голод, множество смертей, боевые действия – все это не сломило искусство в военное время. Писали так: «Не успевали отгреть бои, как в обезлюдевших, полусожженных городках-райцентрах начинались смотры художественной самодеятельности»². Примером такого героизма и мужества может послужить смотр художественной самодеятельности ленинградских коллективов, прошедший в апреле-мае 1943 г. В нем приняли участие 112 коллективов, что составляло около двух тысяч участников, из них – 100 солистов⁴. Своим энтузиазмом, призывным словом, эмоционально насыщенным содержанием, воплощенным в художественную форму, они согревали сердца людей, вдохновляли их на героическую защиту города.

Местные смотры, проведенные в тяжелое время войны, не только собрали большое количество новых участников, но и подчеркнули значение любительского творчества как способа духовной мобилизации трудящихся. Так же сами люди, участвующие в смотрах, поняли, что их работа ценна, она приносит особый вклад в победу над врагом. Однако организация местных смотров не смогла решить проблемы широкого распространения художественной самодеятельности, так как сфера их деятельности охватывала лишь работу в рамках определенного профсоюза, области или города.

Советское государство остро ощущало данную проблему и предпринимало соответствующие меры по решению – ВЦСПС и Комитет по делам искусств при СНК СССР в 1943 г. объявили о проведении Всесоюзного профсоюзного смотра с 15 июля по 15 сентября этого года [3, с. 109]. В крупных промышленных центрах были созданы 83 смотровые комиссии. Смотр показал большие творческие успехи многих любительских коллективов, которые справлялись с достаточно «сложными» постановками – пьесы К. Симонова, А. Островского, А. Корнейчука – профессионально. Стоит отметить и многочисленность, которая была присуща смотру, где задействовано было 190 тысяч рабочих и служащих, 95 тысяч человек были вовлечены в художественную самодеятельность уже в процессе его проведения. Организацией такого масштабного мероприятия советское государство способствовало также и усилению стремлению самодеятельных коллективов оказать максимальную помощь своему производству на предприятиях, что являлось одной из важных задач в тылу. Можно сделать вывод, что влияние любительского творчества на успешное решение оборонных задач в промышленных отраслях в ходе смотра возросло.

Однако и это не стало концом в истории организации смотров любительского творчества военного времени. Государство приняло меры к тому, чтобы провести с 25 октября 1943 г. по 1 апреля 1944 г. смотры в сельской местности для привлечения деревенской интеллигенции. До самых глухих деревушек дошла весть о выступлениях самодеятельных коллективов. Смотр превратился в большой праздник народного творчества. В тяжелейшее военное время с огромной силой зазвучали голоса народных талантов, в которых отразилась любовь к Родине и стремление к победе над врагом. Организация смотров оказала огромное влияние на художественную самодеятельность, об этом свидетельствует статистика: в Свердловской области, например, родилось более 850 кружков и вовлечено свыше 15 тысяч новых участников; в Рязанской области было создано более 615 драматических кружков, 320 хоровых и 60 музыкальных³.

На протяжении всего военного периода смотры любительского творчества не угасали в сердцах людей и государство активно поддерживало их организацию. Так, 25 сентября 1944 г. было принято постановление о проведении Всесоюзного смотра самодеятельности хоров и вокалистов. В нем приняли участие 200 тысяч рабочих, служащих и членов их семей, более 100 тысяч вокальных коллективов вышли на «военную» сцену, более 10 тысяч солистов-певцов выступили. Проведенный смотр оказал благоприятное влияние на население страны посредством пропаганды песенного искусства. В хоровую самодеятельность пришло более 90 тысяч участников, было создано более 500 хоров. Данный смотр, несомненно, обогатил самодеятельность новыми коллективами и стал одним из способов мобилизации тружеников тыла на победу над врагом и восстановление народного хозяйства.

Таким образом, смотры любительского творчества положительно сказывались на развитии художественной самодеятельности. Но количественные показатели не стоят наравне с тем героическим трудом и непревзойденным человеческим мужеством, которое проявили участники смотров.

Несмотря на суровые условия военного времени, любительское искусство продолжало вселять жизнь и силы для победы над врагом. Также стоит отметить, что смотры любительского творчества привели к возрождению коллективов, прекративших свое существование в первые дни войны, и к возникновению новых, что давало возможность шире использовать влияние художественной самодеятельности в целях государства – в политическом воспитании масс и организации отдыха трудящихся.

После окончания Великой Отечественной войны смотры любительского творчества не исчезли. В послевоенное время в коллективы художественной самодеятельности пришли новые поколения руководителей и участников. Независимо от того, что социально-культурная политика государства несколько изменилась, ценности, пропагандируемые «любителями», остались прежними.

Организация смотров любительского творчества актуальна и до сих пор – в мирное время. Они активно проводятся во многих регионах России и сегодня – в электронном двадцать первом веке. Сейчас очень важно изучать опыт наших предков, знать о том, как любительское искусство помогало народу «ковать» победу над врагом, давало ему силу для новых свершений. Другими словами – важно знать и понимать корни явления. Необходимо, чтобы организация смотров являлась своеобразным продолжением подвига старшего поколения участников любительского искусства, чтобы этот подвиг стал мерилем нынешней творческой деятельности, способствующей совершенствованию личности, развитию созидательного потенциала человека и его духовному росту.

Примечания

¹ Андриченко Ф. П. Учреждения культуры и искусства Москвы и Подмосквья в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / Ф. П. Андриченко. М., 1996. 157 с.

² Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 496 с.

³ Мазурицкий А. М. Художественная самодеятельность в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / А. М. Мазурицкий. М., 1985. 27 с.

⁴ Мазурицкий М. П. Массовые учреждения культуры в период Великой Отечественной войны / М. П. Мазурицкий. М., 1992. 199 с.

А. А. Лаврикова

Организация кинопоказа и роль кинотеатров в военном Ленинграде

В статье на основе документов архива Санкт-Петербурга и дневниковых записей блокадников прослеживается процесс деятельности кинотеатров Ленинграда в годы Великой Отечественной войны. Приводятся статистические данные о количестве кинотеатров в городе, динамике их посещения зрителями. Подчеркивается роль социально-культурной деятельности кинотеатров в поддержании боевого духа жителей города.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, блокада Ленинграда, кинотеатры, кино, кинотеатры Ленинграда

Alexandra A. Lavrikova

Organization of film screening and the role of cinemas in military Leningrad

In the article, based on documents from the archive of St. Petersburg and diary entries of the blockade, the process of the operation of cinemas in Leningrad during the Great Patriotic War is traced. Statistics are provided on the number of cinemas in the city, the dynamics of their visits by viewers. The role of the socio-cultural activities of cinemas in maintaining the fighting spirit of city residents is emphasized.

Keywords: The Great Patriotic War, the Blockade of Leningrad, cinemas, cinema, cinemas in Leningrad

Кинематограф как социально-культурный феномен, сочетающий в себе черты искусства, бизнеса, пропаганды и инструмента сохранения исторической памяти, является объектом исследования многих научных направлений, где кинотеатрам как субъектам трансляции кинопродукции уделяется весьма незначительное внимание. Однако именно деятельность кинотеатров в военном Ленинграде представляет особый интерес. Жители блокированного города продолжали посещать кинотеатры даже в самые тяжелые времена, невзирая на артобстрелы и воздушную тревогу. Сеансы прерывались, зрители эвакуировались в подвальные помещения, но кинопоказы не отменялись. «Разгром немецких войск под Москвой» – полнометражный документальный фильм, демонстрировавшийся в легендарном кинотеатре «Аврора» на протяжении двух весенних месяцев 1942 г.

Наряду с «Авророй» в блокадном Ленинграде показывали документальные и художественные фильмы около двадцати кинотеатров. Среди них «Октябрь», «Художественный», «Баррикада», «Форум», «Гигант», «Ударник», «Спартак» (в немецкой Лютеранской церкви святой Анны), «Родина», «Москва», «Молния»¹. Киноленты демонстрировались также в Домах культуры Промкооперации (сейчас – ДК Ленсовета), Володарском, Первой пятилетки, имени Капранова (ныне конгресс-холл), Доме Красной армии².

Киноискусство, претерпевающее значительные финансовые, кадровые и прочие трудности в период Великой Отечественной войны, подобно перестроенной в эти годы на военный лад советской промышленности, стало особым оружием за умы, за мир, за жизнь. Первая полоса газеты «Кино» июльского выпуска 1941 г. пестрит большевистскими лозунгами. Главная тема номера – статья о важнейших задачах кинематографа в новых условиях: «Всей силой своего могучего агитационного воздействия киноискусство должно звать народ к новым подвигам в бою. Работать быстро, оперативно, маневренно, добиваясь наивысшего политического и художественного воздействия кинофильмов на массы, – таков боевой лозунг всех киноработников»³. Кино стало связующим звеном фронта и тыла, способом поддержания боевого духа советских граждан, редкой возможностью отдохнуть и набраться сил. Особая роль кинопоказам отводилась в блокированном Ленинграде, где «...кино, как и метроном ленинградского радио, было подтверждением того, что мы – живы! Кинотеатры не отапливались, не хватало электроэнергии, умирали от дистрофии киномеханики, контролеры, кассиры. И все же фильмы шли!» [4].

В год начала войны 43 кинотеатра Ленинграда вносили посредством налоговых выплат значительный вклад в городской бюджет, где 40% собираемых налогов составляли поступления от кинопоказов. В первые военные месяцы налог с 27 работающих кинотеатров составлял 8 млн руб. Однако к концу 1941 г. функционировать продолжили лишь четыре из них, деятельность которых уже не приносила ни прибыли, ни возможности обеспечить сотрудников заработной платой. Несмотря на резкое сокращение в конце 1942 г. числа жителей города и, как следствие, посетителей киносеансов, 20 продолжавших свою работу кинотеатров и киноустановок обслужили зрителей в 092 000 раз. После прорыва вражеской блокады в 1943 г. заинтересованность ленинградцев в кинопоказах стала ощущаться еще сильнее¹.

Война вносила свои коррективы и в репертуар кинопоказа, и в количество киносеансов, и в график работы. Начиная с середины июля 1941 г. кинотеатры города работали только с 14.30 до

22.45. В конце августа того же года часы работы всех городских домов культуры, клубов, театров и кинотеатров сократились еще сильнее – мероприятия проводить разрешалось строго до 20.45. Именно в таком режиме в осажденном Ленинграде показывали документальные и художественные, учебно-оборонные фильмы, а также кинохронику. Классификация кинотеатров и жанровое многообразие кинолент, с одной стороны, отвечали требованиям широкой публики, а с другой – организация кинопоказов была направлена на то, чтобы удовлетворить индивидуальные потребности зрителей разных профессий и возрастов даже в такое нелегкое для всех время. Вместе с тем, чаще демонстрируются игровые фильмы, в кинохронике прославляются трудовые успехи рабочих оборонных заводов, реже – пропагандистские фильмы с демонстрацией военных действий. Некоторые кинотеатры являлись специализированными: например, в «Рот-фронте» показывались, в основном, фильмы для детей, а в «Экране» – научно-популярные фильмы.

Пожалуй, самым главным событием в культурной жизни блокадного города была премьера документального фильма «Ленинград в борьбе», снятого в тяжелейших условиях суровой зимы 1942 г. операторами-блокадниками, монтаж которого осуществлялся в Москве. В газете «Ленинградская правда» публиковались благодарственные письма зрителей, адресованные самоотверженным кинематографистам. «Просидела я в кино два часа, а словно год пережила, – писала работница одной из фабрик П. Андреева, – каждый кадр показанного нам фильма – кусочек нашей жизни»³. «Многое значил для нашего города фильм «Ленинград в борьбе»: его премьера состоялась 9 июля 1942 г. Я не оговорился: это была именно премьера документальной ленты, созданной мужеством фронтовых кинооператоров. Фильм о ленинградцах был обращен к каждому ленинградцу, помогал верить в победу, призывал к стойкости»⁴.

Кинохроника и киножурналы – своеобразные «выпуски новостей» с передовых линий фронта, вдохновлявшие ленинградцев подвигами бойцов на упорный труд в тылу. «Ленинградская правда» отмечала, что «как только появляется афиша о новых выпусках кинохроники с фронтов Великой Отечественной войны, сразу же сотни людей заполняют зал, с напряженным вниманием следят за экраном» и по окончании сеанса «медленно расходятся, унося с собой яркие впечатления от документальных фильмов, которые показывают беззаветную отвагу и героизм Красной Армии»³.

Художественные фильмы, как отечественные, так и зарубежные, помогали ленинградцам не переставать радоваться мелочам, верить, мечтать и надеяться на светлое будущее после войны. «Из столовой я пошла домой, оставила дома кусочек печенки и оставшийся хлеб и пошла гулять, дошла до «Колосса», купила билет, и наконец-то я увидела картину «Шампанский вальс». Замечательная картина. Так вдруг захотелось так же, как и герои этой картины, пожить в роскоши, окружить себя таким же блеском и уютом. Так же, как и они, развлекаться музыкой, танцами, различными гуляниями, разнообразными аттракцио-нами» – так трепетно описывает в дневнике впечатления от киносеанса ленинградская школьница. Также она пишет: «А сегодня днем мы с Тamarой ходили в кино «Октябрь» и смотрели новые фильмы, они все маленькие, с крошечным концертом, «Старая гвардия» и «Приключения Корзинкиной». Последний фильм очень комичный, веселый, мы от души нахохотались»⁵.

Учебно-оборонные фильмы представляли собой короткометражные ленты с инструктажем для граждан, находящихся в зоне боевых действий. Особенно активно пополняла кинотеатры свежим учебно-оборонным материалом киностудия «Лентехфильм», отснявшая в разные периоды 1941 г. фильмы «Как тушить зажигательные бомбы», «Как защищать чердаки от зажигательных бомб», а также ленты об индивидуальных перевязочных и противохимических пакетах³. Фильмы, посвященные обороне, представляли особую значимость и часто были полезны в практике повседневности. Подтверждением тому является запись в одном из личных дневников юной ленинградки Лены Мухиной: «Но, если сказать правду, мы, наша квартира, не готовы к случаю нападения: мы не знаем где медпункт, обмывочный пункт, где бомбоубежище, где штаб ПВО. Что нам делать при попадании фугасной, зажигательной бомбы. Я знаю, что надо засыпать их песком, но песка у нас в квартире нет. По-моему, надо (как показывали в кино) наклеить бумажные пакеты, заполнить их песком и сложить их небольшими кучками у дверей каждой комнаты, в коридоре»⁵.

С первых дней войны кинотеатры помогали справляться ленинградцам с непрекращающимся чувством голода. «Улицы Ленинграда полны спящим голодным людом. Перед кино тысячная толпа! Эта толпа берет билеты в кино, чтобы первым делом кинуться в буфет...»⁶ – так в усугубляющихся условиях осени 1941 г. жители осажденного Ленинграда посещают кинотеатры в надежде поддержать свои семьи. «Становилось все хуже с едой, на помойке собирать уже было нечего. Ходила в кинотеатры «Олимпия» и «Ударник», детей туда искали бесплатно. Посещение кинотеатра отвлекло от мучительного чувства голода»⁷, – вспоминает из детства жительница Ленинграда Первакова А. П.

Киносеть города сократилась на 14% по сравнению с довоенным уровнем, здания и оборудование многих кинотеатров обветшали. 6 кинотеатров на 2934 места были полностью разгромлены⁸.

Кинотеатры работали в невероятно трудных условиях. Некоторые, как, например, кинотеатр «Заря» в Колпино, осуществляли свою работу практически на линии фронта. Тем не менее, перед сеансами в некоторых кинотеатрах проходили лекции и беседы о международном положении или военном прошлом русского народа, концерты, иногда зрители могли потанцевать перед сеансом под музыку эстрадного оркестра. Удивительно, но даже на фоне трудностей, вызванных войной, бытовые проблемы в культурных учреждениях могли повлечь жалобы горожан в соответствующие инстанции и газеты. Об этом свидетельствует, например, письмо ленинградки А. Корзинкиной с жалобой на кинотеатр «Гигант» в Красногвардейском районе, опубликованное в декабре 1943 г. «Ленинградской правдой». Из письма следует, что в огромном зале, рассчитанном на тысячу человек, едва лишь 30–40 посетителей, потому что там нестерпимый холод, поскольку «окна заделаны плохо, а пополам беспрепятственно гуляет ветер», к тому же руководство кинотеатра «не утруждает себя организацией показа лучших картин». В ответной статье газета пишет, что «ленинградцы вправе требовать, чтобы кинотеатр был подлинно культурным учреждением, внимательным к запросам своих посетителей».

Вместе с тем, нередко кинотеатры давали горожанам надежный кров над головой во время артобстрелов – об этом вспоминают и активно пишут блокадники. Брусянин Вадим, чья мама работала старшим кассиром кинотеатра «Совет», вспоминает: «Сеансы часто прерывались воем сирены – начинались бомбежка или артиллерийский обстрел. Зрители спускались в бомбоубежище, но, как только раздавались звуки отбоя, люди возвращались и продолжали смотреть картину»⁴. Опахова В. А., мать двух дочерей, также пишет: «Мы раз в кинотеатре «Молодежный» смотрели кинокартину «Свинарка и пастух», и была тревога. Сеанс прервали, зал затемнили, и мы немножко посидели там»⁹. «Чуть только воздушная тревога – мы ныряли в кинотеатр. «Маскарад» столько раз смотрели, что знали наизусть»¹⁰.

В тяжелых и опасных условиях работы штаты кинотеатров заполнялись меньше чем наполовину. По этой причине каждый служащий выполнял ряд служебных обязанностей, был вынужден выступать в качестве технического персонала, билетера и агитатора одновременно. И совершали свои подвиги. Будучи почти в дистрофическом состоянии, женщины-киномеханики тащили по заледенелым улицам через весь город тяжелые коробки с фильмами – другой возможности доставить их с кинобазы на Владимирском проспекте в разные кинотеатры просто не было. «Кто-то из них падал, обессиленный, кто-то был сражен разорвавшимся рядом снарядом, но – вопреки всему! – фильмы доставлялись, по скользким лестницам поднимались в аппаратную, заряжались в кинопроектор, волшебный луч вспарывал темноту зала, и зажигался экран...»⁴.

Не будет преувеличением утверждать, что, наряду с деятельностью других учреждений культуры, работа кинотеатров стала незаменимой составляющей в духовной борьбе советского народа с врагом. Роль кинотеатров была в первую очередь направлена на поддержание собственно жизни, во имя которой продолжали трудиться, верить и изо дня в день бороться с голодом, холодом и фашистской оккупацией жители Ленинграда, которым посещение кинопоказов помогало поддерживать волю и самообладание, столь необходимые в трудные времена.

Примечания:

¹ Зотова А. В. Кино в военном Ленинграде [Электронный ресурс] / А. В. Зотова // Наследие веков. 2016. № 1. С. 20–24.

² Детская книга войны [Текст]: дневники, 1941–1945 / [авт. предисл. и сост. П. Иванушкина; ред. Т. Кузнецова]. 2-е изд., доп. М.: Аргументы и факты: АИФ. Доброе сердце, 2017. 527 с.

³ Устинова И. О. Кинотеатры Ленинграда как составляющая часть культурной жизни города в годы Великой Отечественной войны [Электронный ресурс] / И. О. Устинова // Культура и гуманитарные науки в современном мире. СПб.: ООО «Реноме», 2019. С. 99–113.

⁴ Брусянин В. Блокадный киносеанс [Электронный ресурс] // Заметки подростка из осажденного Ленинграда, 2014. Режим доступа: <https://spb.mk.ru/article/2014/01/22/974054-blokadnyiy-kinoseans.html>

⁵ Мухина Е. В. Сохрани мою печальную историю: блокадный дневник Лены Мухиной [Электронный ресурс] / Е. В. Мухина. СПб.: КоЛибри, 2015. 384 с.

⁶ Ломагин Н. А. Неизвестная блокада [Текст] / Н. А. Ломагин. 2-е изд. СПб.: Нева, 2004. 610 с.

⁷ Первакова А. П. Истории людей [Электронный ресурс] // Общественное движение «Вечно живые». Режим доступа: <https://leningradsbessmertn.ru/history/people/pervakova-antonina-pavlovna>

⁸ Шефнер В. С. Сестра печали [Текст]: повесть / В. С. Шефнер. Л.: Лениздат, 1970. 349 с.

⁹ Адамович А. М. Блокадная книга [Текст] / А. М. Адамович, Д. А. Гранин. М.: Изд-во РАГС, 2005. 600 с.

¹⁰ Жаворонков В. И. Блокада Ленинграда в документах, дневниках и воспоминаниях рабочих и служащих, опубликованных после 2000 г.: выпускная квалификационная работа / В. И. Жаворонков; Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, Кафедра истории. СПб.: 2018. 88 с.

А. В. Никулина

Средовой подход к гражданско-патриотическому воспитанию старших подростков

В статье рассматривается понятие «средовой подход» как одно из важнейших условий обеспечения гражданско-патриотического воспитания подростков в процессе дополнительного образования. Анализируется влияние средового подхода на развитие ценностных ориентаций подростков. Рассмотрены формы и методы использования средового подхода в системе дополнительного образования подростков в условиях городской среды.

Ключевые слова: средовой подход, городская среда, дополнительное образование, гражданско-патриотическое воспитание

Anna V. Nikulina

Environment as a factor in civic and patriotic education of teenagers

The article discusses the concept of the environment and how it can be applied in the process of additional education of teenagers. What impact does the urban environment have on this age group. Variants of adaptation of forms and methods of additional education within the framework of the environment are considered.

Keywords: surrounding medium, city environment, additional training, civil Patriotic education

Средовой подход – это способ организации среды и повышения эффективности ее влияния на подростков. В научно-методическом контексте этот подход представляет собой технологию опосредованного управления процессами формирования и воспитания в ребенке личности. Суть подхода – воспитание через среду, которая окружает подростка, используя позитивные возможности для развития лучших качеств личности. Средовой подход способен совершенствовать уже полученные базовые основы развития личности подростка в различных направлениях деятельности: гражданско-патриотическое, культурное, эстетическое и т. д.

Современная действительность отличается тем, что одновременно характеризуется кризисом системы дополнительного образования и кризисом идентичности личности, что находит наиболее яркое выражение в жизнедеятельности старших подростков, находящихся в сенситивном периоде и испытывающих трудности в понимании собственного «Я» и принятии себя в том месте, в котором подросток живет. Именно в этот возрастной период важно дать понимание ребенку о значимости ценностей, которые его окружают в обыденной жизни.

Кризис современной системы воспитания заключается в том, что она во многом утратила связь с жизнью, все больше обнаруживая отчуждение подростка. Немалую роль в этом играет всецелое проникновение информационных технологий в жизни подрастающего поколения. В 2019 г. на платформе «Яндекс.Дзен» было проведено исследование на тему «Сколько времени подростки проводят в Интернете?»¹. 41% детей в возрасте 11–12 лет проводят в Интернете 1–2 часа; 33% – 2–3 часа в день и лишь 10% – 4–6 часов. В возрасте 12–13 лет 35% аудитории занимает свое свободное время в сети Интернет, как минимум 2–3 часа и 27% – 4–6 часов. По итогам числовых значений можем сделать вывод о том, что, повысилась доля тех, кто сидит 4–6 часов. Результат самой старшей категории, это 13–15 лет, показывает, что, 16% респондентов отводят 1–2 часа интернет-пространству; 36% – 2–3 часа и 38% – детей, которые проводят в Интернете 4–6 часов. Следовательно, самый уязвимый возраст – это учащиеся 7–9-х классов, поэтому ребят нужно вовлекать в реальную жизнь, искать такие формы мероприятий, которые будут интересны этому возрасту.

Старший подростковый возраст является самым восприимчивым к натискам со стороны школы, а иногда и со стороны родителей, что приводит к закрытости и уходу в мир виртуальных возможностей. Здесь открывается возможность для педагогов дополнительного образования заинтересовать данную возрастную группу в различные направления воспитания. Для этого необходимо выявить, чем ребят увлекает Интернет, и какие формы их интересуют, возможность реализации похожих в реальном мире. Компания «Лаборатория Касперского» провела исследование в 2019 г. на основании поисковых запросов, для того чтобы определить интересы подростков в интернет-пространстве. На 1-м месте запросы на компьютерные игры – 16,16%, на 2-м месте видеопросмотры – 14,06%,

3-е место интересов занимает общение в Сети – 8,94%². Данные показатели дают возможность понять, какие формы социально-культурной активности наиболее привлекательны для ребят, а также определить направление развития их потребностей.

Подростки увлечены виртуальным миром, что приводит к формированию в ребенке «диффузной идентичности», потери интереса к «своему месту» и последующее нежелание думать о будущем в этом месте. Принимать и не замечать окружающее пространство как данность и обесценивать собственное нахождение в этом пространстве. Становление самопонимания подростков как экзистенциально-духовного ядра личности предполагает нахождение и удержание собственной индивидуальности и своего места в мире, что отвечает решению стратегических задач образования.

Для преодоления проблемы потери интереса у старших подростков к такому направлению деятельности, как гражданско-патриотическое, появилась необходимость обращения к социально-культурной деятельности. Роль средового подхода в гражданско-патриотическом воспитании обособили в своих научных работах такие исследователи, как Новикова Е. А., Вырщикова А. Н.

На основе средового подхода, который позволил комплексно использовать формы, методы и средства социально-культурной деятельности, был создан проект, имеющий название «Объединяя Петербург». В Центральном районе Санкт-Петербурга множество объектов культурного наследия, которые остаются вне поле зрения системы дополнительного образования и недостаточно полно используются в образовательном процессе. По данным «Яндекс.Исследования» за 2017 г., Центральный район является первым в рейтинге лучших районов для жизни и развлечений, поскольку все блага находятся в пешей доступности³. Данный район относят к категории «культурно-развлекательного района». Его социально-культурная инфраструктура включает: музеи, театры, концертные залы, кинотеатры, кафе, выставочные центры, культурные центры и т. д.

Нередко подрастающее поколение незнакомо с историей объектов города, которые повседневно их окружают. Адаптировать виртуальные интересы детей по средствам средового подхода способны такие социально-культурные формы, как квест по городу, экскурсии, конкурсы, интеллектуальные игры. Мероприятия, включенные в проект, направлены не только на самостоятельное изучение истории города в целом, но и на изучение локальных культурных объектов Центрального района, что закрывает лауну в процессе формирования эстетической и гражданско-патриотической культуры личности.

Проект реализуется в три основных этапа (в течение июня 2020 по май 2021): подготовительный, основной и аналитический. В рамках подготовительного этапа (июнь–сентябрь) проводится работа информационного и презентационного характера, реализуется сбор заявок на участие от заинтересованной аудитории в мероприятиях проекта, подготовка индивидуальных маршрутов следования участников по проекту. Основной этап (сентябрь–апрель) заключается в непосредственной реализации мероприятий проекта, оказании информационно-методической поддержки участников проекта, реализации совместных мероприятий с социальными партнерами, создание итогового мероприятия проекта – выставки «Объединяя Петербург», аккумулирующей результаты мероприятий, реализованных в рамках проекта. Основные мероприятия предполагают ориентацию на ознакомление наиболее значимыми историческими событиями, формированием элементарных знаний о гражданской активности. Аналитический этап (май) является заключительным и находит свое выражение в рефликирующей деятельности организаторов по мероприятиям, прошедшим в рамках проекта, подготовке и публикации аналитических и диагностических материалов. Основная суть проекта заключается в постепенном включении подростков не только заинтересованных, но и тех, у кого низкий уровень интереса.

Преимуществом проекта «Объединяя Петербург» является то, что его реализация проводится непрерывно в течение всего учебного года, участникам проекта предлагаются альтернативные мероприятия различных форм и видов деятельности, реализуемых параллельно. В проекте успешно совмещены социально-культурные формы и средовой подход.

Примечания

¹ Сколько времени подростки проводят в Интернете? Исследование. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5d3b0568c31e4900ad80e92e/skolko-vremeni-podrostki-provodiat-v-internete-issledovanie-5d3d9f8044742600aeefd386> (дата обращения 04.04.2020).

² Самые популярные поисковые запросы детей за прошедшее лето. URL: <https://www.the-village.ru/village/children/kids-news/323991-deti-v-internete> (дата обращения 04.04.2020).

³ Санкт-Петербург для жизни и для развлечений. URL: <https://yandex.ru/company/researches/2017/spb/districts> (дата обращения 04.04.2020).

О. А. Тутова

Деятельность филармоний в годы Великой Отечественной войны

В статье рассмотрена социально-культурная деятельность филармоний и ее роль в годы Великой Отечественной войны. Выявлены особенности концертной деятельности, формирования коллективов и репертуарной политики.

Ключевые слова: филармонии, фронтовые коллективы, концертная деятельность, социально-культурная деятельность

Olga A. Tutova

Activities of philharmonies during the Great Patriotic War

The article discusses activities of the Philharmonic and its role during Great Patriotic War. The features of concert activity, formation of collectives and repertoire policy are revealed.

Keywords: philharmonic societies, front-line groups, concert activities, social and cultural activities

Академическая музыка, являясь неотъемлемой частью мировой и отечественной художественной культуры, важной частью повседневной жизни каждого человека, обладает мощным воспитательным потенциалом, способствуя интеллектуальному и духовному развитию личности. Значимость и ценность академической музыки отражена в «Концепции развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года» (2015 г.). Как отмечается в документе, «отечественная академическая музыка с начала XIX в. и до сегодняшнего дня сохраняет ведущую роль в мировой музыкальной культуре, составляет национальную славу и гордость России»¹.

Наиболее значимой традиционной формой популяризации академической музыки являются филармонии, организующие разнообразные выступления ведущих исполнителей музыкальных произведений различных жанров. Основное назначение филармонии не сводится только к организации концертов, и заключается в пропаганде и продвижении музыкального искусства. Деятельность филармоний обеспечивает развитие академической музыки, трансляцию духовных, эстетических и нравственных ценностей, которые заложены в классической музыке.

Как отмечается в статье Таранушич К. И., «первые филармонические общества появились в столичных городах Европы и Америки, пропагандируя симфоническое и оперное искусство, демонстрируя высокий исполнительский уровень мастеров сцены». В различных городах России в довоенный период было открыто 16 филиалов Государственной филармонии, «а при Министерстве культуры было сформировано управление филармоническими организациями – Госфил. Филармоническую и образовательную структуры данного периода можно представить как новую стадию формирования феноменального ряда российской музыкальной культуры, особенностью которой становится образование системы музыкального просвещения в виде сети государственных концертных учреждений – филармоний»².

Целью данного исследования стал анализ деятельности филармоний в период Великой Отечественной войны. Объектами исследования стали Санкт-Петербургская академическая филармония им. А. А. Шостаковича, Московская государственная академическая филармония, Челябинская областная филармония, Пермская краевая филармония, Ярославская филармония. Анализ осуществляемой филармониями социально-культурной деятельности позволяет рассмотреть формы функционирования академической музыки в годы Великой Отечественной войны.

В декабре 1941-го репетиции музыкантов Санкт-Петербургской академической филармонии им. А. А. Шостаковича были приостановлены, в марте 1942-го, когда они были возобновлены, лишь 15 истощенных артистов могли играть, вопреки этому уже в апреле учреждение продолжило свою деятельность, и начались первые концерты³.

В осажденном Ленинграде 9 августа 1942 г. состоялась премьера Седьмой симфонии Д. Шостаковича, которая имела сильное психологическое и морально-волевое значение. Концертный зал филармонии был переполнен. На мероприятие пришли не только завсегдатаи филармонии, но и солдаты: моряки, пехотинцы, солдаты противовоздушной обороны. Наперекор всем трудностям

военного времени, исключительное значение придавалось исполнению и атмосфере концерта: в зале были зажжены все люстры, несмотря на авиаудары и бомбы⁴. В память об этом знаменательном событии в 1985 г. на стене парадного фасада филармонии была размещена мемориальная доска.

В промежутки с января по май 1945 г. было организовано 4 абонемена, один из которых был ориентирован на молодежь⁵. В концертной программе этой героической весны главенство представляли сочинения волевой, мужественной и решительной направленности: симфонии Бетховена и Шостаковича, кантата «Иоанн Дамаскин» Танеева, «Богатырская симфония» Бородина и др.

В период Великой Отечественной войны Московская государственная академическая филармония продолжала свою профессиональную деятельность. С 23 июня 1941 г., спустя всего лишь двое суток после начала военных действий, начались шефские концерты для призывников. В течение первых 10 военных дней было развернуто без малого тысяча концертов⁶. В 1945 г. в стенах учреждения были организованы знаменательные музыкальные события. В цикл победной весны вошли симфонические произведения Рахманинова, впервые была исполнена «Ода Прокофьева об окончании войны» под руководством Самуила Самосуда, проведен Всесоюзный конкурс молодых музыкантов-исполнителей.

Преимущественная часть артистов Челябинской Областной филармонии, с первых же дней ВОВ, была отправлена в ряды Рабоче-Крестьянской Красной Армии, поэтому учреждение приостановило свою работу почти до конца 1941 года. Борозды правления филармонией были переданы сектору управления по делам искусств Челябинской области. В декабре вновь были набраны коллективы музыкантов, составлена и расписана программа выступлений на линии фронта и в госпиталях. За первые месяцы 1942 г. творческими коллективами был дан 701 концерт, по военно-шефскому направлению – 350, суммарно на данных мероприятиях присутствовало 196 500 зрителей.

Периодом расцвета Челябинской филармонии становится 1942 г., именно в это время в ее стенах выступают такие выдающиеся артисты, как Эмиль Гилельс, Исаак Михновский, Яков Флиер (пианисты), Давид Ойстрах (скрипач) и др. Свои двери для посетителей открывает лекторий «Русская культура», ставящий перед собой задачу осуществления культурно-просветительской деятельности и сохранения ценностей культуры. «Русская культура» проводила свои занятия преимущественно в формате лекций-концертов.

В марте этого же года Челябинск встретил выпускницу Ленинградской консерватории Матильду Наумову, которая покинула блокадный Ленинград по Дороги жизни. Талантливая девушка сразу же принимается за работу в статусе концертмейстера и солистки-виолончелистки. 1 октября 1943 г. считается датой основания выдающегося трио: М. Берх, М. Ратнер, И. Гельдфанбейн, которому суждено войти в истории концертной военной деятельности⁷. Трио отыграло множество концертов, все средства с которых были переданы на создание танка ИС-2 «Владимир Маяковский». В феврале 1943 г. был организован конкурсный отбор кандидатов в народный хор филармонии «Южный Урал», это стало сильным толчком для дальнейшего развития хорового пения.

Рассмотрим деятельность Пермской краевой филармонии. В связи с началом военных действий из Подмоскovie и западных областей страны в маленький провинциальный городок Молотов были эвакуированы талантливые художники и поэты, артисты театров, перевезено множество единиц техники с промышленных заводов военного профиля. Именно благодаря этому рабочему и творческому классу значительно возросла культурная планка региона.

Спустя короткий промежуток времени из числа приезжих артистов была организована творческая труппа, состоящая из 20 человек. Действующая администрация Пермской краевой филармонии принимает решение объединить свои силы с театрами. Благодаря совместным усилиям в палатах госпиталей были организованы концерты, коллектив Мариинского театра разворачивал выступления прямо в цехах заводов⁸. Параллельно с концертной деятельностью зарождается фронтовой гастрольный театр «Звездочка». Фронтальная агитбригада насчитывала 13 участников, по стечению обстоятельств или иронии судьбы, на передовую коллектив отправился в 13-м вагоне, прихватив с собой бакалею и теплую одежду для бойцов: консервы, вареную колбасу, сухари, печенья, шапки-ушанки, варежки, валенки и др. Премьера выступления концертного коллектива состоялась на заснеженной станции Валдай 23 февраля 1943 г. На общем счету самобытного фронтового коллектива накопилось более 2500 концертов, которые они давали в различных условиях⁹.

В мирное время филармонии продолжают активную концертно-просветительскую деятельность, уделяя особое внимание поиску современных форм взаимодействия с аудиторией. Самым масштабным проектом текущего столетия стал проект, реализуемый с 2003 г. Министерством культуры Российской Федерации и Московской государственной академической филармонией – «Всероссийские филармонические сезоны». Данный проект призван стимулировать активную кон-

цертную деятельность на территории всей страны в целях обеспечения доступности культурных ценностей для всех жителей различных регионов. Гастроли лучших коллективов России охватывают всю Россию: от Калининграда, Мурманска до Владивостока. Не менее масштабным стал и другой проект, поддержанный Министерством культуры Российской Федерации и в непростых условиях карантина доказавший свою актуальность. Речь идет о Всероссийском виртуальном концертном зале, который предоставил жителям самых отдаленных населенных пунктов страны возможность фактического присутствия на лучших концертах.

Обобщая, важно подчеркнуть, что концертная деятельность – это сложный организационный процесс, требующий значительных усилий и ресурсов, многократно увеличивавшихся в период войны. Однако вопреки всем трудностям военного времени филармонии не прекращали свою деятельность, артисты искали новые формы для проведения мероприятий, выступлениям придавалось исключительное значение. Ведь каждый концерт являлся грандиозным событием: солдаты на фронте, раненые бойцы, труженики тыла – все с нетерпением ждали их. Выступления артистов помогали народу укрепить моральный дух и поверить в свои силы.

Примечания

¹ Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 г: одобрено распоряжением Правительства Российской Федерации от 24 ноября 2015 г. № 2395-р.

² Таранушич К. И. История филармонического движения в России / К. И. Таранушич // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (78). С. 175–182.

³ Березовский Б. Л. Филармоническое общество Санкт-Петербурга: История и современность. / Б. Л. Березовский. СПб.: КультИнформПресс, 2002. 301с.

⁴ Петров В. О. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века. / В. О. Петров. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. 188 с.

⁵ Крюков А. Н. Музыка в дни блокады: Хроника / А. Н. Крюков. // Северный край. 2002. № 8 С. 16–20.

⁶ Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX в. / Б. В. Асафьев. СПб.: Издательство стандартов, 1968. 256 с.

⁷ Стахова Ю. В. Становление и развитие концертно-филармонических организаций на Урале в 1917–1970-е гг.: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. истор. наук (28.10.2005) / Стахова Юлия Викторовна; Южно-Уральский гос. ун. Челябинск, 2005. 67 с.

⁸ Гамалей Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь. / Ю. В. Гамалей. // На боевом посту. 1999. № 6. С. 15–17.

⁹ Ваняшова М. Г. В пламени военных лет. / М. Г. Ваняшова. Ярославль: Издательский дом Факел, 2015. 147 с.

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Адамова Александра Александровна, магистрант, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Adamova Aleksandra Aleksandrovna, graduate student, Department of Musicology and Applied Art, sasha100295@mail.ru</p>	<p>Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства Rybakova Eleonora L'vovna, PhD in cultural studies, professor, Head of the Department of Musicology and Applied Art releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098–4968</p>
<p>Алексахина Варвара Александровна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Aleksakhina Varvara Aleksandrovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage varalex2012@yandex.ru, SPIN-код: 7423–6260</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhkina Lyudmila Mikhailovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage shlyahntinalm@rambler.ru, SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Багирова Светлана Сергеевна, магистрант, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Bagirova Svetlana Sergeevna, graduate student, Department of Musicology and Applied Art, sveta-buff1@rambler.ru</p>	<p>Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства Rybakova Eleonora L'vovna, PhD in cultural studies, professor, Head of the Department of Musicology and Applied Art, releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098–4968</p>
<p>Баймирзаева Мадина Давлатёровна, магистрант, кафедры теории и истории культуры Vaimirzaeva Madina Davlaterovna, graduate student, Department of theory and history of culture, madeleine11@yandex.ru, SPIN-код: 6561–3490</p>	<p>Конева Анна Владимировна, доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Koneva Anna Vladimirovna, Dr. hab of Cultural Studies, PhD in Philosophy, associate professor of Department of Theory and History of Culture, akoneva@luist.ru, SPIN-код: 9718–7177</p>
<p>Балкова Екатерина Дмитриевна, студент, кафедра искусствоведения Balkova Ekaterina Dmitrievna, student, Department of art studies, cath.dmitrievna@gmail.com</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Rybakova Darya Anatolevna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies, d.a.rybakova@yandex, SPIN-код: 5171–6922</p>
<p>Беглова Рената Кямильевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Beglova Renata Kamilyevna, student, Department of museology and cultural heritage, renbeg@yandex.ru</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, доцент, кандидат педагогических наук, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhkina Ludmila Mikhailovna, associate professor, PhD in pedagogics, Department of museology and cultural heritage, shlyahntinalm@rambler.ru, SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Белькова Светлана Викторовна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Belkova Svetlana Viktorovna, student, Department of museology and cultural heritage, belkovasvetlana2013@mail.ru, SPIN-код: 5356-9734</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Беспальченко Анна Сергеевна, аспирант, библиотекарь, ФГУ «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 библиотекосведения 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>Вернова Дарья Юрьевна, студент, кафедра информационного менеджмента Vernova Darya Yur'evna, student, LIS Department, dasha.vernova@mail.ru</p>	<p>Грузова Анна Андреевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Gruzova Anna Andreevna, PhD in pedagogics, Department of management of information, gruzova@mail.ru, SPIN-код: 8011–9320</p>
<p>Гранкина Анастасия Олеговна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Grankina Anastasiia Olegovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, a.o.grankina@gmail.com, SPIN-код: 7968–4618</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>Емельченков Николай Владимирович, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Emelchenkov Nikolay Vladimirovich, student, Department of museology and cultural heritage, hukemup@gmail.com, SPIN-код: 3590–6833</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Ефимова Ксения Сергеевна студент, кафедра искусствоведения Efimova Kseniya 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, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738–7078</p>
<p>Ефремова Валерия Максимовна, студент, кафедра музейного дела и охраны памятников, СПбГУ Efremova Valeria Maksimovna, student, Department of Museum Affairs and Monument Protection, SPbSU lerolerosan@gmail.com, SPIN-код: 3561–6574</p>	<p>Никонова Антонина Александровна, к. ф. н., доцент, зам. заведующего кафедрой музейного дела и охраны памятников, СПбГУ Nikonova Antonina Aleksandrovna, PhD of Philosophy, associate professor, Deputy Head of the Department of Museum Affairs and Monument Protection, SPbSU a.nikonova@spbu.ru, SPIN-код: 2745-9305</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Казанцева Анастасия Сергеевна, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Kazantseva Anastasia Sergeevna, graduate student, Department of Social and Cultural Activities kazanceva163@list.ru, SPIN-код: 5163–5146</p>	<p>Ивлиева Ирина Анатольевна, д. п. н., профессор, зав. кафедрой социально-культурной деятельности Ivlieva Irina Anatolyevna, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Social and Cultural Activities irina@ivelen.spb.ru, SPIN-код: 4576–6571</p>
<p>Картавый Вячеслав Сергеевич, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Kartaviy Vacheslav Sergeevich, graduate student, Department of museology and cultural heritage, Vyacheslavkart569@gmail.com, SPIN-код: 1678–5760</p>	<p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor of philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage, nebelwerfer@inbox.ru, SPIN-код: 4081–2201</p>
<p>Кирдан Георгий Алексеевич, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Kirdan George Alekseevich, graduate student, Department of social and cultural activities g.kirdan@mail.ru, SPIN-код: 2051–2870</p>	<p>Кавера Виктория Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Victoria A. Kavera, PhD in pedagogics, associate Professor of the Department of social and cultural activities of SpbGIK kavera@list.ru, SPIN-код: 8924–6267</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>Коршикова Екатерина Викторовна, магистрант, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Korshikova Ekaterina Victorovna, graduate student, Department of Musicology and Applied Art kofalya.kate@gmail.com</p>	<p>Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства Rybakova Eleonora L'vovna, PhD in cultural studies, professor, Head of the Department of Musicology and Applied Art releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098–4968</p>
<p>Лаврикова Александра Анатольевна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Lavrikova Alexandra Anatolyevna, student, Department of social and cultural activities, alex20lavr00@gmail.com, , SPIN-код: 6934-7470</p>	<p>Львова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности L'vova Elena Nikolaevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of social and cultural activities, lven@mail.ru, SPIN-код: 1743–1453</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>Мартюченко Полина Сергеевна, магистрант, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Martuchenko Polina Sergeevna, graduate student, Department of Musicology and Applied Art, pl.mart@mail.ru</p>	<p>Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства Rybakova Eleonora L'vovna, PhD in cultural studies, professor, Head of the Department of Musicology and Applied Art releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098–4968</p>
<p>Мельник Наталья Михайловна, студент, кафедра музеологии и охраны объектов природного и культурного наследия Melnik Natalia Mikhailovna, student, Department of Museology and the Protection of Natural and Cultural Heritage nataliamelnik16@gmail.com, SPIN-код: 6971-1396</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847–3803</p>
<p>Мичурин Федор Дмитриевич, студент, кафедра музеологии, СПбГУ Michurin Fedor Dmitrievich, student, Department of museology, SPbSU palace13@ya.ru, SPIN-код: 5161–3320</p>	<p>Веселов Федор Никитович, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии, СПбГУ Veselov Fedor Nikitovich, PhD in history, associate professor, Department of museology, SPbSU, f.veselov@spbu.ru, SPIN-код: 7413–2374</p>
<p>Муртузова Камилла Чингизовна, магистрант, кафедра искусствоведения Murtuzova Kamilla Chingizovna, graduate student, Department of Art Studies, mila.murtuzova@mail.ru, SPIN-код: 9592–3039</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>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 proolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876–3784</p>
<p>Нагорных Мария Сергеевна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Nagornykh Maria Sergeevna, student, Department of social and cultural activities, 2000-maria@mail.ru, SPIN-код: 4629–6412</p>	<p>Львова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности L'vova Elena Nikolaevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of social and cultural activities, lven@mail.ru, SPIN-код: 1743–1453</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

Нерастенко Наталья Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры Nerastenko Natalija Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture nerastenko@mail.ru, SPIN-код: 7374–2213	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
Никулина Анна Викторовна, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Nikulina Anna Viktorovna, graduate student, Department of theory and history of culture, nikulina.ania2016@mail.ru, SPIN-код: 9941–0563	Эртман Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Ehrtman Elena Vladimirovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of socio-cultural activity, ertman07@mail.ru, SPIN-код: 3749–8463
Пашкова Сара, студент, кафедра искусствоведения Pashkova Sarah, student, Department of art history sarah.paskova@gmail.com	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
Пронина Анна Владимировна, студент, кафедра искусствоведения Pronina Anna Vladimirovna, student, Department of art history ann.v.pronina@gmail.com	Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738–7078
Пунда Анастасия Сергеевна, студент, кафедра информационного менеджмента Punda Anastasia Sergeevna, student, Department of management of information, punda.nastya@mail.ru, SPIN-код: 3534–4943	Брежнева Валентина Владимировна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Brezhneva Valentina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of management of information vbrezhneva@gmail.com, SPIN-код:7383–3775
Пучкова Валентина Николаевна, студент, кафедра музеологии, СПбГУ Puchkova Valentina Nikolaevna, student, Department of museology, SPbSU valentinka_puchkova@mail.ru, SPIN-код: 5335–6242	Калиновский Владимир Витальевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии, СПбГУ Kalinovsky Vladimir Vitalievich, PhD in History, associate professor, Department of museology, SPbSU, v.kalinovskiy@yandex.ru, SPIN-код: 2005–9860
Пюльзю Алиса Алексеевна, студент, кафедра информационного менеджмента Pyulzyu Alisa Alekseevna, student, Department of Information Management, alisapyulzyu@gmail.com	Грузова Анна Андреевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Gruzova Anna Andreevna, PhD in pedagogics, Department of management of information, gruzova@mail.ru, SPIN-код: 8011–9320
Сафронова Полина Николаевна, студент, кафедра истории искусств Safronova Polina Nikolaevna, student, Department of Art History safronihsnapolinakva@gmail.com	Семёнов Александр Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Semenov Alexander Vladimirovich, PhD in Art History, associate professor, Department of Art History
Свирская Ирина Андреевна, магистр, РГПУ им. Герцена Svirskaya Irina Andreevna, undergraduate, Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen svirsirina@yandex.ru	Лопачева Мария Кайржановна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой литературы и детского чтения Lopacheva Maria Kairzhanovna, PhD in Philology, associate professor, Head of the Department of Literature and Children's Reading lopacheva03@mail.ru, SPIN-код: 7530–7916
Серикова Анастасия Юрьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Серикова Анастасия Юрьевна, graduate student, Department of museology and cultural heritage, serikova2020@mail.ru	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
Скуднева Марьяна Валерьевна, студент, кафедра музейного дела и охраны памятников, СПбГУ Skudneva Maryana Valerievna, student, Department of Museology and Conservation of Cultural and Natural Heritage Sites, SPbSU skudnevamar@gmail.com, SPIN-код 1438–8362	Чебаненко Сергей Борисович, кандидат исторических наук, старший преподаватель, кафедра музеологии, СПбГУ Chebanenko Sergey Borisovich, PhD in history, senior lecturer, Department of Museology, SPbSU s.chebanenko@spbu.ru, SPIN-код: 5782–9634
Скуйбеда Анастасия Владимировна, магистрант, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Skuybeda Anastasia Vladimirovna, graduate student, Department of Musicology and Applied Art anastasiya.skuibeda@gmail.com	Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства Rybakova Eleonora L'vovna, PhD in cultural studies, professor, Head of the Department of Musicology and Applied Art 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

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Суслов Роман Андреевич, магистрант, кафедра теории и истории культуры Suslov Roman Andreevich, graduate student, Department of theory and history of culture, gt500r@mail.ru, SPIN-код: 6831–0637</p>	<p>Москвина Ирина Константиновна, кандидат философских наук, доцент, кафедра теории и истории культуры Moskvina Irina Konstantinovna, PhD of philosophy, associate professor, Department of theory and history of culture, i.moskvina@mail.ru, SPIN-код: 3939–6378</p>
<p>Тавостина Полина Александровна, студент, кафедра искусствоведения Tavostina Polina Aleksandrovna, student, Department of art studies potavostina@mail.ru</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281–2355</p>
<p>Тутова Ольга Александровна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Tutova Olga Alexandrovna, student, department of socio-cultural activity, tutova2000@list.ru</p>	<p>Рябова Татьяна Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент Ryabova Tatiana Viktorovna, PhD in pedagogics, associate professor tv.ryabova812@gmail.com, SPIN-код: 9823–8525</p>
<p>Хасан Ахед, аспирант, аспирант, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства Ahed Hasan, post graduate, Department of Musicology and Applied Art Ahdjztr8@gmail.com, SPIN-код: 2268–9782</p>	<p>Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства Rybakova Eleonora L'vovna, PhD in cultural studies, professor, Head of the Department of Musicology and Applied Art releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098–4968</p>
<p>Целикова Александра Маратовна, студент, кафедра музейного дела и охраны памятников, Институт философии, СПбГУ Tselikova Alexandra Maratovna, student, Department of museum studies and conservation of heritage monuments, The Institute of Philosophy, SPbSU, ya.varen2014@yandex.ru, SPIN-код: 3365–2268</p>	<p>Бирюкова Марина Валерьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музейного дела и охраны памятников Института философии, СПбГУ Birukova Marina Valerievna, doctor of culturology, associate professor, Department of museum study and conservation of heritage monuments, The Institute of Philosophy, SPbSU, arsvita@mail.ru, SPIN-код: 2762–7247</p>
<p>Цимерман Надежда Алексеевна, студент, кафедра искусствоведения Tsimerman Nadezhda Alekseevna, student, Department of art studies Nadya97g@mail.ru, SPIN-код: 1862–1222</p>	<p>Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Yakovleva Maria Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of art studies, nadinst2008@yandex.ru, SPIN-код: 7926–8483</p>
<p>Шагоян Гурген Мельсович, магистрант, кафедра теории и истории культуры Shagoyan Gurgen Melsovich, graduate student, Department of theory and history of culture, gurgenru@yahoo.com, SPIN-код: 6422–3600</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>Шаронова Екатерина Леонидовна, аспирант, ГБУК «Централизованная библиотечная система Красносельского района» Sharonova Ekaterina Leonidovna, post graduate, GBUK «CBS Krasnoselsky district», elvianiya@mail.ru, SPIN-код: 6156–9156</p>	<p>Чурашева Ольга Леонидовна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра библиотекостроения 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>Шерих Мария Дмитриевна, студент, кафедра иностранных языков и лингвистики Sherikh Maria Dmitrievna, student, Department of Foreign Languages and Linguistics, mas209@mail.ru, SPIN-код: 5305–7125</p>	<p>Копелева Галина Викторовна, доцент, кандидат филологических наук, кафедра иностранных языков и лингвистики Kopeleva Galina Viktorovna, associate professor, PhD in Philology, Department of Foreign Languages and Linguistics gallia77kopeleff@yandex.ru, SPIN-код: 1593–9164</p>
<p>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</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Шкулова Елена Вениаминовна, магистрант, кафедра истории искусств Shkulova Elena Veniaminovna, graduate student, Department of art history of SPbGik, eshkulova@gmail.com</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolyevna, PhD in Arts History, assistant professor, art history department, d_alt@mail.ru, SPIN-код: 5171–6922</p>
<p>Шульпина Маргарита Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения Shulpina Margarita Sergeevna, student, Department of art history margarita_shulpina@mail.ru, SPIN-код: 1499–7111</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>Якунина Алена Дмитриевна, студент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Yakunina Alena Dmitrievna, student, Department of restoration and examination of cultural objects, alena_yakunina_1995@mail.ru, SPIN-код: 4220–4003</p>	<p>Кузнецова Ирина Владимировна, доцент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Kuznetsova Irina Vladimirovna, associate professor, Department of restoration and examination of cultural objects, restavatoriirina@gmail.com, SPIN-код: 3413–3548</p>