

ISSN 2658-4492

Научный журнал

# Молодежный вестник

Санкт-Петербургского  
государственного  
института культуры

№ 2 (12) / 2019



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК  
Санкт-Петербургского государственного  
института культуры

Научный журнал

№ 2 (12) / 2019

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК  
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (12) • 2019

Издается с 2012 г.

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия

А. Н. Балаш (главный редактор, д-р культурологии, доцент),  
Г. В. Михеева (заместитель главного редактора, заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, проф.), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент),  
П. Н. Базанов (д-р ист. наук, доцент), Г. В. Варганова (д-р пед. наук, профессор),  
А. Ю. Демшина (д-р культурологии, доцент), Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, доцент),  
С. Т. Махлина (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р филос. наук, проф.),  
В. В. Молзинский (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.),  
А. С. Мухин (д-р филос. наук, доцент), Е. Р. Пономарев (д-р филол. наук, доцент),  
Г. В. Скотникова (д-р культурологии, проф.), Н. Н. Суворов (д-р филос. наук, проф.),  
А. А. Сукало (д-р пед. наук, проф.), И. Н. Белобородова (ответственный секретарь, канд. ист. наук, доцент)

Научный редактор выпуска

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

Рецензируемое научное издание

Порядок рецензирования и состав экспертного совета представлены  
на сайте журнала «Вестник СПбГИК»: URL: <http://vestnik.spbgik.ru>  
Страница журнала на сайте вуза: URL: [http://spbgik.ru/youth\\_vestnik](http://spbgik.ru/youth_vestnik)

ISSN 2658-4492

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

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

Подписано в печать 10.12.2019. Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».  
(ООО Первый ИПХ) 194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

## Содержание • Contents

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

А. А. Родионов. Икона Божией Матери «Прибавление ума». История протографа и особенности иконографии (Aleksei A. Rodionov. Icon of the Mother of God increase of wit. History of proto-graph and peculiarities of iconography) .....	5
О. А. Королькова. Голландский классицистический натюрморт XVII в. (Olga A. Korolkova. Dutch classic still life of the XVII century) .....	9
К. С. Ефимова. Тема казни раннехристианских мучеников в живописи XIX – начала XX вв. (Kseniya S. Efimova. The execution of early Christian martyrs in the XIXth and early XXth centuries painting) .....	12
А. А. Егорова. Образ павлина в живописи Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова. (Anna A. Egorova. The image of the peacock in the painting Natalia Goncharova and Mikhail Larionov) .....	16
К. В. Смирнова (Макаренко). Прием аллегории в немецком изобразительном искусстве 1920–1940-х гг. (Ksenia V. Smirnova (Makarenko). An allegory in the German fine arts of the 1920–1940s).....	21
К. Ч. Муртузова. Блокадная графика Соломона Юдовина в отечественном искусствоведении (Katilla C. Murtuzova. The Siege graphics of Solomon Yudovin in the national art-history) .....	25
М. В. Стрельникова. Направления исследования творчества Жан-Мишеля Баския в современном искусствознании. (Maria V. Strelnikova. Directions for the study of the work of Jean-Michel Basquiat in contemporary art history) .....	30
О. С. Голубева. «Бременские музыканты» в интерпретации петербургских книжных графиков 1978–1991. (Olga S. Golubeva. "The Bremen Town Musicians" in the interpretation of the St. Petersburg book illustrators 1978–1991) .....	35
П. Н. Сафронова. Художественная интерпретация костюма Викторианской эпохи в манге «Темный дворецкий». (Polina N. Safronova. Artistic interpretation of the costume of the Victorian era in the manga "Dark Butler") .....	39
В. В. Гонцова. Визуализация архетипов в рекламе моды на примере женских образов. (Vera V. Gontsova. Visualization of archetypes in fashion advertising on the example of female images) .....	43
Т. В. Больших. Ювелирный лэмпворк в контексте истории и современных новаций. (Tatiana V. Bolshikh. Jewelry lampwork in the context of the history and contemporary innovations) .....	47
Д. А. Босомыкина. Живописный цикл М. В. Нестерова сказаний о судьбе русской женщин. (Darya A. Bosomykina. Fate of a Russian woman in M. N. Nesterovs historical painting cycle) .....	51
Е. В. Шулова. «Венецианский купец» сегодня. (Elena V. Shkulova. "Venetian merchant" today) .....	55

### МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

А. Н. Шипунов. Блокада Ленинграда в экспозициях Государственного музея истории Ленинграда 1950–1970-х гг. (Artiom N. Shipunov. The siege of Leningrad in the expositions of the State Museum of History of Leningrad of the 1950–1970s) .....	59
М. С. Черячукин. Особенности отражения темы войны в музейной работе. (Maksim S. Cheryachukin. The features of the reflection of the theme of war in the museum work) .....	62
Е. А. Баталова. Межмузейные проекты как актуальная форма взаимодействия музея и социума (Ekaterina A. Batalova. Intermuseum projects as an actual form of interaction between the museum and society) .....	65
А. В. Кораблева. Экспонирование произведений уличного искусства (Anastasia V. Korableva. Exhibition of street art) .....	68
Е. М. Серогодская. Саунд-арт как объект экспонирования (Elizaveta M. Serogodskaia. The works of sound art as the object of display) .....	73
Е. К. Черезова. Экспозиционная деятельность Российского этнографического музея по формированию толерантности (Elena K. Cherezova. Expository activity of Russian Museum of Ethnography).....	76
Ауди Мохаммед. Волонтерское движение как способ формирования культурной идентичности (Aydi Mohammed. Volunteer movement as a way of cultural identity forming).....	80
С. К. Савченко. Древнеегипетские статуэтки ушебти в музейной экспозиции (Sofia K. Savchenko. Ancient Egyptian ushabti-figurines exhibited in the museum) .....	83
П. Е. Дутко. Культовая деревянная скульптура в современном музее (Polina E. Dutko. Hieratic wooden sculpture in contemporary museum) .....	86
А. И. Зотова. Человеческое лицо и его представление в культуре, искусстве и выставочных практиках XX в. (Anastasia I. Zotova. The human face and its representation in the culture, art and exhibition practices of the XX century) .....	90
Л. Р. Тхапа. Концепция подлинности применительно к Всемирному наследию в трудах зарубежных исследователей (Lolita R. Tkapa. The concept of authenticity in relation to the World Heritage in the foreign researchers papers) .....	94
А. А. Каталкина. Анализ современных материалов для дублирования станковой живописи на холсте (Anastasia A. Katalkina. Analyze of the materials for duplication easel painting of canvas) .....	98
Ю. С. Смоленцева. Принципы интерпретации наследия в Европе. (Yulia S. Smolentseva. Principles for the interpretation of heritage in Europe).....	102

Д. С. Юрасова. Виртуальное наследие в музеях и библиотеках (Darya S. Yurasova. Virtual heritage in museums and libraries) . . . .	105
В. А. Белоусов. Понятие edutainment и подходы к его изучению в трудах отечественных и зарубежных авторов (Balentin A. Belousov. The concept of Entertainment and approaches to its study in the works of domestic and foreign authors) . . . . .	109
А. И. Синютина. Инструменты музейного менеджмента в ситуации овертуризма (Anna I. Sinyutina. Museum management instruments in situation of overtourism) . . . . .	112

#### КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

В. А. Кобыльсков. Концепция православной педагогики В. В. Зеньковского (Vadim A. Kobylskov. The concept of Orthodox pedagogy V. V. Zenkovsky) . . . . .	116
С. Ю. Заботин. Отражение культурных конфликтов в «Песни Льда и Огня» Джорджа Р. Р. Мартина (Sergey Yu. Zabolotin. Reflection of cultural conflicts in «A Song of Ice and Fire» George R. R. Martin) . . . . .	119
Р. А. Сулов. Культурные сооружения как центры сохранения традиционной культуры этнических диаспор Санкт-Петербурга (Roman A. Suslov. Religious buildings as centers for the preservation of the traditional culture of ethnic diasporas in St. Petersburg) . . . . .	123
К. Р. Имамутдинова. Влияние китайской архитектурной традиции на культуру Кореи (Karina R. Imamutdinova. The influence of the Chinese architectural tradition on the Korean culture) . . . . .	126
А. В. Антонова. Ритуальные предметы магических практик в Китае: символы бессмертных (Aliona V. Antonova. Ritual objects of magical practices in China: symbols of the immortal persons) . . . . .	128
В. С. Нелюбин. Скрытые смыслы бизнес-культуры Поднебесной (Vladislav S. Nelyubin. Hidden meanings in business culture of the Celestial Empire). . . . .	132
М. Д. Савичева. Образ толерантности в рекламной фотографии моды (Milena D. Savicheva. Image of tolerance in fashion photography) . . . . .	136
К. О. Краснова. Рефлексивное обращение к визуальности как основа для формирования нового типа исследований (Kristina O. Krasnova. Reflective appeal to visuality as the basis for the formation of a new type of research) . . . . .	139
С. В. Иванов. Экспансия русского рэпа (Serafim V. Ivanov. Expansion of the Russian rap) . . . . .	142
Ю. Г. Воинова. ЛЕФ и конструктивизм в пространстве культуры 1920-х гг. (Julia G. Voinova. The Left Front of the Arts and Constructivism in the Culture of the 1920s) . . . . .	145
А. С. Мякоход. Роль социокультурных проектов в формировании имиджа территории (Anna S. Myakokhod. The role of socio-cultural projects in shaping the image of the territory). . . . .	148
Т. Р. Артемьев. Музыкально-философская проблематика произведений Я. Ксенакиса и К. Штокхаузена (Timur R. Artemiev. Musical-philosophical problems of the works of J. Xenakis and K. Stockhausen). . . . .	151

#### ИСТОРИЯ • HISTORY

М. М. Чешков. Дипломатические отношения между Австро-Венгрией и Советской Россией после Брестского мира 1918 г. (Maksim M. Cheshkov. The bilateral relationship between Austria-Hungary and Soviet Russia in 1918) . . . . .	154
--	-----

#### ФИЛОЛОГИЯ • PHILOLOGY

А. Г. Малярова. От «Темных аллей» к кругу «Темных аллей». Тематико-нарративные мини-циклы (Albina G. Maljrova. From the "Dark Avenues" to the "Dark Avenues" circle. Narrative mini-cycles) . . . . .	160
А. С. Румановская. Травелогии конца XIX в. (на примере журнала «Русская мысль») (Anna S. Rumanovskaya. Travelogues of the end of the 19th century (on the example of the "Russian thought" journal)). . . . .	164

#### ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

О. А. Адаменко. Библиографические менеджеры как инструмент исследовательской работы и научной коммуникации (Olga A. Adamenko. Bibliographic Managers as a Tool for Research and Science Communication) . . . . .	168
В. В. Иващенко. Научные школы и ассоциации по развитию ТРИЗ в России и за рубежом (Valentina V. Ivashchenko. TRIZ Science Schools and Associations in Russia and abroad) . . . . .	172
Л. Д. Апушкина, С. А. Никитченко. Общественная цензура в современном искусстве (на примере стрит-арта) (Lidiya D. Apushkina, Sofia A. Nikitchenko. Public censorship in modern art (on the example of street art)). . . . .	177

#### СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

С. С. Стекачева. Акция «Ночь музеев» как технология продвижения музеев (Sofya S. Stekacheva. "Museums At Night" as a technology of museum promotion). . . . .	181
М. П. Захарова, Е. А. Комаева. Образовательные программы Государственного Эрмитажа как способ формирования аудитории временных выставок (Maria P. Zakharova, Ekaterina A. Komayeva. Educational programs of the State Hermitage museum as a way of forming an audience of temporary exhibitions) . . . . .	184

А. А. Родионов

## **Икона Божией Матери «Прибавление ума». История протографа и особенности иконографии**

Статья посвящена вопросам иконографии редкого символично-дидактического образа Божией Матери «Прибавление Ума», прослеживает его формирование и иконографические и художественно-стилистические особенности. Приводится сравнительный анализ наиболее значимых образцов.

Ключевые слова: иконография, формирование, особенности, анализ

Aleksei A. Rodionov

## **Icon of the Mother of God "Increase of wit". History of protograph and peculiarities of iconography**

This article is devoted to the question of iconography of the rare symbolic didactic image of the Holly Mother of God "Increase of wit". It follows its formation and iconographic specialties. The analysis of the most popular images is held.

Keywords: iconography, formation, peculiarities, analysis

Среди целого ряда редких иконных образов образ Богоматери «Прибавление Ума» относится к наиболее почитаемым в православной церкви. Чаще всего к ее помощи обращаются родители детей, не успевающих в учебе, и студенты духовных семинарий. Но на сегодняшний день отмечен возросший спрос на молитвенное вспоможение от иконы среди учащихся других учебных заведений, а также ее особенно почитают родственники душевнобольных людей. К ней несут они свои молитвы, к ней взывают о возвращении ума. Несмотря на возросший интерес к иконе со стороны верующих, сам иконографический образ Богородицы «Прибавление Ума» еще недостаточно изучен, в истории его почитания сохранилось немало белых пятен, да и большая часть древних списков оказалась утраченной.

Одним из первых исследователей русской иконы, обратившим просвещенную общественность на иконографию образа Божией Матери «Прибавление Ума», был иеромонах Алексий (в миру Александр Николаевич Виноградов). Изучая архитектуру старинных (в особенности, деревянных) храмов Тверской, Ярославской, Новгородской (и др.) губерний, А. Н. Виноградов, будучи преподавателем живописи и рисования и учеником Ф. Г. Солнцева, выделяет в Спасо-Преображенском храме Рыбинска древнюю икону «Прибавление Ума», а в деревянном храме села Башарова Весьегонского уезда (Тверская губерния) – небольшую икону «Филафет» (или «Филарет – Правдолюбие»). Обе иконы были сходны в представленном сюжете и отличались лишь рисунком одежды Богоматери. В 1880 г. А. Виноградов публикует свое небольшое сочинение под названием «Иконы «Прибавление Ума» и «Филафет».

Тем не менее, после публикации Виноградова имя иконы «Прибавление Ума» не вошло ни в одно издание, посвященное иконографии образа Богородицы. И только спустя почти тридцать лет, в 1909 г., было опубликовано первое подробное исследование, посвященное иконе «Прибавление Ума». Его подготовил автор многочисленных историко-археологических трудов, собиратель русских летописей и письменных сказаний, просветитель Андрей Александрович Титов. В художественной коллекции Титова находился образ Богородицы «Прибавление Ума». Исследователь из работы Виноградова узнал об иконе из Рыбинска, а также слышал о чудотворном образе из Покровского собора города Романова-Борисоглебска (с 1918 г. – Тутаяв). Титов обратился за письменными свидетельствами по истории почитания данной иконы к протоиерею Спасо-Преображенского собора в Рыбинске Сергию Богородскому и к протоиерею из города Романова Владимиру Мирославскому. Оба священника прислали Титову подробное описание изображений, представленных на иконах «Прибавление Ума».

Их описания в целом сходились с иконным образом из коллекции Титова. На обеих иконах в центре композиции на фоне миндалевидной мандорлы (сияния) представлена стоящая в рост увенчанная короной Богородица, держащая на левой руке коронованного Младенца Иисуса. Хри-

стос в левой руке удерживает державу, правой – благословляет. И Божия Мать, и Младенец Иисус покрыты, как бы спеленаты, одной, ярко расшитой крестами и поперечными полосами, фелонью (в форме колокола). Именно подобные колоколу царские одежды (далматик), украшенные драгоценными камнями и жемчугом, являются одной из иконографических особенностей иконы «Прибавление Ума». На облаках по обе стороны от Богородицы – по два Ангела, каждый обеими руками держит зажженные свечи. Над главой Богородицы – три огненных шестикрылых Херувима, четвертый – в подножии Божией Матери. Херувимы – хранители Божией мудрости.

В верхней части иконы, по углам – две горящие лампы. Образ Богоматери с Младенцем исполнен на фоне архитектурной ниши, а вся центральная композиция как бы «парит» над неким городом (монастырем), башни и храмы которого изображены в нижней части иконы. Представленное изображение символизирует фрагмент праздничного архиерейского богослужения. Ангелы по обеим сторонам, протягивающие большие горящие свечи, – прообразы диаконов с диаконовскими свечами. Херувим в ногах Богородицы с Младенцем Христом – орлец в ногах архиерея. Столь сложная композиция должна была объясняться неким иконографическим сюжетом, послужившим для ее изображения.

Обе иконы (из Рыбинска и Романова) были исполнены с определенными особенностями. Икона из Рыбинска была малого размера (врезная, находилась в верхней части средника иконы священномученика Антипы). Иконку «удерживали» два ангела, а на самой иконе и на вызолоченной ризе хорошо читалась надпись: «Изображение образа Пресвятой Богородицы, нарицаемой «Прибавление Ума»».

Икона из Покровского храма Романова-Борисоглебска была написана (ок. XVII в.) на холсте (на обороте образ Господа Вседержителя) и, по словам Мирославского, происходила из бывшего Новопокровского монастыря.

О чудотворной иконе из Покровского храма Романова протоиерей Владимир Мирославский написал следующее: «Благочестивые старожилы рассказывают, что в древнее время к этой святой иконе стекались многие душевнобольные, и некоторые из них по своей вере получали от Пресвятой Девы исцеление». Но самое интересное в сообщении Мирославского заключалось в том, что в качестве сказания об иконе Пресвятой Богородицы «Прибавление ума» он привел «Повесть о Храме (Доме) Пресвятой Богородицы, в котором Дева родилась от Иоакима и Анны» или сказание о Лоретской иконе Богородицы – о протографе образа Богородицы «Прибавление Ума».

Повесть рассказывает, что в XIII в. во время вторжения мусульман в Палестину, Святой дом (Санта Каза) из Назарета, где родилась Дева Мария, где она воспитывалась и где ей была явлена архангелом Гавриилом благая весть, был перенесен ангелами в Италию. Миновав несколько временных пристанищ, Санта Каза оказался неподалеку от города Анкона в местности, позже названной Лорето.

В Святом доме, по вознесении Господнем, апостол Иаков освятил алтарь, здесь же пребывал иконный образ Богородицы, написанный апостолом Лукой. И та святая церковь, и икона, согласно повести, были перенесены в Лорето невидимо, а по лоретанскому преданию – ангелами.

По этому поводу итальянский исследователь Лоретанской святыни Джузеппе Сантарелли сообщает, что Святой дом перенесли в Лорето «земные ангелы». Знатные византийцы Ангелос, состоявшие в родстве с константинопольскими императорами, в XIII в., спасая от уничтожения Святой дом в Назарете, доставили святые камни и иконную доску с изображением Мадонны и Младенца в Лорето<sup>1</sup>.

Церковь Святой Марии Лоретанской была возведена в 1315 г. О многочисленных чудотворениях от Лоретанской Мадонны известно уже с середины XIV в., а ее почитание стало распространяться далеко за пределами Лорето, так же, как и изображения Девы Лоретанской. Число паломников к XV в. стремительно увеличивалось. На поклонение в Лорето приходил не только простой люд, но и знатные персоны: римские папы, кардиналы, епископы, императоры (Фридрих III). Вошедший в историю обет Лоретанской Богородице дал экипаж мореплавателя Христофора Колумба, пережив страшный шторм. Лоретанское святилище к этому времени уже пребывало под особым покровительством римского папы: в Лорето началось масштабное строительство и благоустройство, в которых принимали участие лучшие архитекторы и художники, работавшие при дворе папы.

Сказание о храме Богородицы и об иконе из Лорето (Сказание о Лоретской Богоматери) появилось в Московии в первой половине XVI в. Его привез из Рима (от папы Римского Климента VII) в 1528 г. посол великого князя Василия III Еремей Матвеевич Трусов (с товарищами). Посольство Трусова прибыло в Италию в 1527 г. – в год великого разграбления Рима – города, входившего в Папскую область. Из-за военных событий, вспыхнувших на Апеннингах, русские почти весь год

просидели в Венеции. Лишь в конце 1527 г. Трусову удалось добраться до Анконы, куда папа Климент VII направил своего дипломата<sup>2</sup>.

Само сказание о Лоретской Богоматери завершается следующими словами: «В лето 7036 (1528). Пришли на Москву посланцы великого государя Василия Ивановича от папы римского Климента четвертого (*седьмого*): Еремей Трусов с товарищами, они видели сию святую церковь, от Рима триста верст, и к нам писание донесли. А стоит та церковь по стороне Рима в римской державе папине, и пробыли в том месте послы великого князя четыре *недели* (*у Соболевского А. И<sup>3</sup>. Переводная литература Московской Руси XIV–XVIII вв. – четыре дня*)».

Как отмечают исследователи, Лоретское сказание начинает встречаться на Руси во многих рукописных сборниках уже с конца 20-х гг. XVI в., при этом до середины столетия оно занимало порядковое четвертое место, следуя за сказанием о Софии Премудрости Божией и предваряя «Сказание о Тихвинской иконе Божией Матери»<sup>4</sup>.

Когда Трусов был в Лорето, то чудотворный образ Лоретской Богородицы был представлен на деревянной иконе византийским письмом. Позже его заменили на скульптурное деревянное изображение. Московский посол (1580–1582) к папе Григорию III Истома Шевригин, посетивший Лорето, сообщает, что образ Пресвятой Богородицы «резан резью»<sup>5</sup>.

Иконный образ Лоретанской Мадонны известен, по крайней мере, с XIV в. (Икона *Madonna di Loreto* работы итальянского художника Анджелико Аркуцио (*Angiolillo Arcuccio*), датируемая второй половиной XIV в.)

В «Атласе чудотворных изображений Божией Матери всего христианского мира» Вильгельма Гумппенберга 1657 г. Божия Мать Лоретская еще не облачена в царский драгоценный далматик, по которому мы ее узнаем в иконографическом варианте на иконе «Прибавление Ума». Да и Младенец Христос представлен в полный рост, а не укрытый далматиком Богородицы, и у Гумппенберга, и на изображении Лоретской Девы из книги «Чудеса города Рима» 1505 г.<sup>6</sup>

Есть основания предположить, что Московская Русь во времена Василия III уже была знакома с образом Лоретской Богородицы, с учетом тесного культурного обмена, существовавшего между Московией и Италией. Тем более что изображение морской раковины, обрамляющей нишу, в которой пребывал образ Богородицы в Лорето, можно увидеть в тимпанах закомар Архангельского собора Московского Кремля, построенного, как известно, итальянцами. А после московского пожара 1547 г. псковские и новгородские мастера написали на московский манер православную икону Лоретской Богоматери, получившей впоследствии имя Божией Матери «Прибавление (или Подательница) Ума».

К сожалению, ни одной ранней иконы Лоретской Богоматери московского письма не сохранилось. Известна икона первой трети XVII в. из Третьяковской галереи. Она исполнена рельефно, с использованием нескольких материалов, и представленные на ней Богородица и Младенец Иисус не укрыты общим далматиком. Да и сама скульптура Богородицы из Лорето облачилась в царственный далматик гораздо позже. В конце XIX в. Наполеон вывез деревянную статую во Францию и поместил ее в Лувре. Только в 1801 г. папе Пию VII удалось вернуть Лоретскую святыню в Италию. Папа украсил статую драгоценной короной и покрывалом, расшитым жемчугом.

Почитание Лоретской Богородицы по сей день распространено по всему католическому миру. В Российской империи этот иконный образ находился в православных храмах Украины, чаще всего приграничных с Польшей. Так, в 1875 г. архиепископ Савва (Тихомиров), объезжая свою епархию, посетил Вознесенский храм села Песочино, неподалеку от Харькова. В алтаре на южной стене он обратил внимание на образ Лоретской Божией Матери. Вокруг центральной композиции были изображены польские и французские короли<sup>7</sup>. Ясно, что вряд ли можно было встретить этот образ в храмах Центральной России.

Известные иконы Богородицы «Прибавление Ума», на которых изображены Богородица и Предвечный Младенец, облаченные в колоколоподобный далматик, скрывающий их руки, появились в России в XIX в. Они и сейчас обретаются в храмах и домах города Тутаева.

По поводу самого происхождения названия иконы «Прибавление Ума» итальянские исследователи пишут, что «первичным богородичным образом, почитаемым в Санта Каза, была икона на дереве, вероятно, византийского происхождения, имевшая в восточной традиции наименование «Прибавление Ума», иначе «Ключ Разумения», исчезнувшая в начале XVI в. и замененная статуей, выточенной в XIV в.»<sup>8</sup>.

Выводы итальянских ученых можно подтвердить и множеством чудес, явленных от этого образа. Но мы приведем лишь одно из них. Французский математик Рене Декарт (1596–1650) после одного чудесного события, случившегося с ним, отправился на богомолье в Лорето. Ему во сне



явилась Лоретская Богоматерь и дала в форме неожиданной догадки прозрение: можно линии геометрических фигур выражать алгебраическими уравнениями, и тогда самые трудные и прежде неразрешимые геометрические задачи могут быть решены<sup>9</sup>.

Предания, связанные с образом Лоретской Богородицы, трансформировались в православной традиции в сказания, сопровождающие образ Богородицы «Прибавление Ума», а изменяющийся во времени западный иконографический тип Лоретской Мадонны (от византийской иконы до католической скульптуры) послужил формированию в русской иконописи разных изводов одного и того же иконографического сюжета.

Изначально в христианском мире икона вырабатывалась одновременно со становлением литургии и догматики. Согласно утвержденным канонам, в ней всегда идет движение от мирского к духовному. В поствизантийский период, когда западное христианство оставило икону как изображение сюжета, оторвав ее от богословия и догматики и лишив глубинного духовного смысла, восточные иконописцы продолжали через иконные образы воплощать православное богословие. Вот и с иконой «Прибавление Ума» произошло то же самое: на западном образце, утратившем свое византийское начало, русскими иконописцами был создан образ, не только отражающий конкретный иконографический сюжет о Доме из Назарета, но и наполненный духовным богословием и глубинным смыслом. Об этом свидетельствует и тот факт, что праздник икон «София – Премудрость Божия – Новгородская», Пресвятой Богородицы «Подательница Ума», «Филафет – Правдолюбие» приходится на один день – 28 августа. Это совпадение не случайно: на общехристианском древе, выросшем на византийских истоках, проросла православная ветвь Мудрости Божией, Истины и Ума.

### Примечания

<sup>1</sup> Джузеппе Сантарелли. Лорето в истории и искусстве. Перевод М. Талалая. Анкона. 2010, с. 7.

<sup>2</sup> Кирпичников А. И. Русское сказание о Лоретской Богоматери. ЧИОИДР, 1896. кн. 3. с. 3–15.

<sup>3</sup> Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV–XVIII вв. С.-Петербург, 1903, с. 218.

<sup>4</sup> Кирилин В. Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия», с. 104–105.

<sup>5</sup> Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX вв. М., 2005, с. 349.

<sup>6</sup> Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон / Санкт-Петербург : Имп. Рус. археол. о-во, 1911, с. 129.

<sup>7</sup> Савва (Тихомиров И. М.). Хроника моей жизни: Автобиографические записки высокопреосвященного Саввы, архиепископа Тверского и Кашинского. Типография Снегиревой.

<sup>8</sup> Джузеппе Сантарелли. Лорето в истории и искусстве. Перевод М. Талалая. Анкона. 2010, с. 36.

<sup>9</sup> Розанов В. В. Религия и культура. СПб., 1901, с. 180.

УДК 75.049.6(=112.5)"16"

**О. А. Королькова**

### **Голландский классицистический натюрморт XVII в.**

Классицизм в искусстве Голландии развивался своим путем. Голландские художники интерпретировали стиль по-своему, что обусловлено их менталитетом и существенным воздействием барочных тенденций. Важной особенностью голландского классицизма является отсутствие строгой иерархичности жанров. В связи с этим, в творчестве голландских классицистов встречается натюрмортный жанр, особенности которого раскрыты в данной работе. Также вводится понятие «классицистический натюрморт».

Ключевые слова: классицизм, Голландия, классицистический натюрморт, голландское искусство XVII в.

**Olga A. Korolkova**

### **Dutch classic still life of the XVII century**

Classicism in Dutch art developed in its own way. Dutch artists interpreted the style in their own way, due to their mentality and the significant impact of Baroque trends. An important feature of Dutch classicism is the lack of strict hierarchy of genres. In this regard, in the works of Dutch classicists found still life genre, the features of which are disclosed in this work. The concept of "classic still life" is also introduced.

Keywords: classicism, Holland, classical still life, Dutch art of the XVII century

Европейское искусство XVII в. характеризуется одновременным сосуществованием барокко и классицизма, которые зародились в Италии и Франции, как некое переосмысления искусства прошлого – Ренессанса. Классицизм, как и предшествовавший ему академизм (в частности, в лице братьев Карраччи), является своего рода реакцией на маньеризм и зарождающееся барокко, как возврат к идеалу – античности, воспринятый через наследие художников Возрождения.

Французский живописец Н. Пуссен, как один из главных идеологов нового стиля, сформулировал основные принципы классицистического искусства, выражающиеся в единстве четырех составляющих: содержания, его толкования, построения и стиля<sup>1</sup>. Классицизм, особенности которого заключаются в рациональности, линейности, замкнутости формы и холодном колорите, призван не только идеализировать несовершенную окружающую действительность, но и вернуть искусство функцию напоминания человеку о его совершенстве. В сущности, классицисты создавали античные декорации, чтобы оградить себя от всего неприглядного, что есть в мире, и напомнить о том, что человек является высшим существом на земле. Заложенные французским мастером критерии создания достойного произведения достаточно скоро нашли сторонников не только во Франции, но и в других европейских художественных школах, в голландской, в том числе.

Искусство Голландии рассматриваемого периода отличается некоторой лояльностью ко всем новым художественным тенденциям. В стране работали как художники барокко, так и классицизма. Помимо этого, для многих голландских художников XVII в. присущ единый творческий метод – реализм, понимаемый, в данном случае, как способ правдоподобного изображения действительности. Классицизм в Голландии был не менее популярен, чем барокко, но пользовался успехом преимущественно у высшего класса населения, желавшего украшать величественными сюжетами стены и плафоны общественных зданий или же своих жилищ. Вплоть до настоящего времени голландское искусство ассоциируется с барочными и реалистическими произведениями, отражающими повседневную жизнь. Художников, подвергшихся итальянскому и французскому влиянию, еще в XIX в. Эжен Фромантен назвал «переставшими быть по духу своего творчества голландцами»<sup>2</sup>. Эта точка зрения актуальна и в XXI в., особенно в России, что подтверждается игнорированием «чуждого» Голландии стиля историками искусства. Однако в действительности классицизм характерен именно для верхушки общества, своего рода «искусство для избранных», тогда как всевозможные бытовые сцены, написанные будто в небрежной манере, были более востребованы у средних слоев общества.

Значительный вклад в распространение классицизма в Голландии внесли ученые умы страны, продвигавшие идею обращения к великому античному прошлому, а также искусству Ренессанса. Голландские гуманисты считали, что современное им искусство неприемлемо и художникам следует обратить свой взор в сторону бессмертных произведений минувшего, недостижимого прошлого. Обсуждавшиеся задачи искусства на вечерах сообщества «Nil Volentibus Arduum» (пер. «Нет ничего невозможного для тех, кто стремится достичь цели»)<sup>3</sup> служили словно ориентиром для художников, разделявших взгляды ученых. Помимо этого, в XVII столетии в Голландии, как и во всей Европе, приобрела популярность практика заграничного путешествия для завершения художественного образования. В основном путь молодого художника пролегал через Францию

в Италию, где он сначала знакомился с классицизмом, а затем с его истоками, копируя шедевры искусства древнеримских и итальянских мастеров, являющихся образцом для живописцев вплоть до XX в. Необходимо отметить, что Голландия в какой-то степени отождествляла себя с Римской республикой, усматривая в них исторические параллели<sup>4</sup>, поэтому классицизм стал подходящим стилем для того, чтобы попытаться встать в один ряд с великой державой прошлого.

Одним из первых художников, подвергшихся воздействию итальянского искусства Возрождения и сменивших манеру и стиль творчества, стал Хендрик Гольциус на рубеже столетий. «Прекрасные образцы итальянской живописи, как в зеркале, запечатлелись в его памяти, и с такой силой, что, куда бы он ни поехал, он всюду продолжал их видеть. Он в такой степени был преисполнен сладостной прелестью Рафаэля, нежностью Корреджо, мощными контрастами света и тени Тициана и превосходно написанными шелковыми и парчовыми одеждами Веронезе и других венецианцев, что нидерландские картины его совсем не удовлетворяли»<sup>5</sup>, – писал Карел ван Мандер. Фактически подобное описание применимо ко всем голландским классицистам XVII века. Увидев полотна французских и итальянских мастеров, многие из не смогли продолжать работать в прежней манере. Художники будто осознали то истинное искусство, к которому нужно стремиться.

Тем не менее, между французским и голландским классицизмом нельзя поставить знак равенства, несмотря на общность теоретических установок. Классицизм в Голландии трансформировался под влиянием как культуры страны, так и доминирующих барочных тенденций. Практическая деятельность голландских живописцев часто не только не соответствует их собственным трактатам, но и вступает в полемику с французскими художниками доказывая, что совершенно любой мотив можно реализовать в классицистическом ключе, придав ему идеализированный и возвышенный вид. В сущности, классицизм в голландском искусстве занимает промежуточное положение между барокко и французским классицизмом, склоняясь в сторону последнего. Доказательством данного утверждения служат не только характерные для барокко формальные приемы, встречающиеся в творчестве некоторых классицистических художников, но и отсутствие строгой иерархии жанров.

Действительно, классицистическое изобразительное искусство в Голландии – это особое явление, которое нельзя ставить в один ряд с классицизмом во Франции. Пытаясь следовать за французскими коллегами, голландские живописцы интерпретировали стиль на свой лад, откорректировав одно из важнейших правил. Безусловно, пальма первенства принадлежала исторической картине, но в виду того, что на рубеже XVI–XVII вв. обособился натюрморт, голландские классицисты не могли не подвергнуться популярным веяниям и также создавали полотна в новом жанре. Популярность натюрморта в среде художников, придерживающихся различных стилей, обусловлена менталитетом самих голландцев, для которых «визуальная культура была центральной. Глаза были главным средством самопрезентации, а зрительный опыт – главным способом самосознания»<sup>6</sup>. Мастера ставили своей целью отобразить окружающую их действительность, придавая значимость бытовым вещам, являющимся неотъемлемой частью жизни каждого человека. Важно отметить, что данное утверждение характерно для искусства Северных Нидерландов со времен Средневековья. Однако важно иметь в виду, что устремления художников передать красоту простых бытовых вещей соединилось с тягой и интересом к различным символам. С XVI в. большое распространение получают разнообразные книги об эмблемах, символах и аллегориях. В частности, в 1531 г. в Аугсбурге выходит работа итальянского юриста Андреа Альчато «Книга эмблем», в которой автор разъясняет аллегорические гравюры на сюжеты нравственности. Безусловно, издание попало и в Нидерланды, вызвав интерес ученых и художников<sup>7</sup>. На его примере в 1598 г. выходит труд Чезаре Рипы «Иконология»<sup>8</sup>, содержащий в себе объяснения различных аллегорий, также довольно быстро получивший широкое распространение и популярность в Нидерландах, что сказалось на создаваемых произведениях.

Понятие «классицистический натюрморт» еще не введено в научный оборот, что обусловлено малоизученностью голландского классицизма в целом. Тем не менее, классицистический натюрморт кардинально отличается от барочного. Для него характерны уравновешенность композиции, соблюдение пропорций, главенство рисунка и линии, более строгий колорит, а также нейтральный однотонный фон, чтобы не отвлекать внимание зрителя от главной идеи произведения. В трактовке голландских классицистов изображать можно абсолютно любой мотив, предварительно облачив его в идеальную оболочку. Один из теоретиков голландского классицизма Герард де Лэресс, настаивая писать предметы не меньше, чем в натуральную величину, чтобы придать им некоторую монументальность, вид чего-то существенного и вневременного.

В самом деле в классицистических произведениях нет второстепенных, необязательных деталей. Каждый изображенный предмет является частью определенного замысла, заложенного автором, и несет в себе смысловую нагрузку. В целом полотна классицистических живописцев нацелены на

образованных зрителей, получивших фундаментальное образование и в совершенстве знающих историю и мифологию. Примечательно также, что голландские классицисты в натюрморте часто дают отсылку на искусство античности в виде каких-либо атрибутов, например, лавровых ветвей, бюстов или колонн, точно хотят указать на преемственность их творчества с миром великого прошлого.

Таким образом, неудивительно, что классицистов заинтересовал именно натюрморт, который в XVII в. часто начал содержать в себе аллегорический подтекст, основанный на эмблематических трактатах того времени, литературных или научных трудах. Визуально выступая лишь как набор определенных бытовых предметов, натюрморт может заключать в себе множество смыслов, понять которые может только высокообразованный зритель. Например, творчество архитектора Якоба ван Кампена изобилует разнообразными натюрмортами. В частности, его полотно «Натюрморт *vanitas* с черепом, лавровым венком, книгой и двумя горящими свечами», созданное в 1645–1650 гг., является примером классицистически выверенной, строго симметричной композиции, идеально вписывающейся в треугольник и обладающей колористическим и тональным единством. Череп, увенчанный лавровым венком, как победитель, обращен «глазами» к зрителю. Художник добавляет в область глазниц более светлую краску, отчего кажется, что у черепа действительно есть глаза и он словно злобно смотрит на зрителя. Якоб ван Кампен наделяет натюрморт не только дидактическим, но и несколько враждебным смыслом. Горящие свечи с темным дымом больше похожи на бомбы, петарды, которые вот-вот взорвутся. По задумке автора, взорваться они должны уже в действительности, поскольку свечи частично выходят за края написанной им рамы. Это довольно интересный вариант обманок в голландском искусстве, так как наиболее часто главным мотивом служили бытовые предметы. Данная работа является уникальным примером того, насколько сильно трансформировался классицизм в Голландии и насколько он был подвержен влияниям других направлений и популярных тенденций.

Художники старались придать натюрмортной группе величественность, достойную произведениям ренессансных мастеров. Придавая обычному мотиву поистине возвышенный образ, живописцы утверждали право на соседство натюрморта рядом с мифологическими или религиозными картинами, уравнивая их значимость. Произведение Цезаря ван Эвердингена «Натюрморт с бюстом Венеры» 1665 г. воплощает собой нечто большее, чем натюрморт. Понижая точку зрения зрителя, автор вызывает у смотрящего чувства некоторого восхищения и благоговения, словно перед ним предстает не бюст Венеры, а она сама. Очевидно, художник весьма прочно усвоил законы классицизма, что прослеживается и в четком пересечении вертикалей и горизонталей, придающих композиции устойчивость, и в линейности, и в колорите, построенном на соотношении оттенков в пределах одного тона.

Конечно, натюрмортный жанр в творчестве классицистических художников встречается не столь часто, как исторический или портретный, однако, даже немногочисленные примеры позволяют увидеть ту существенную разницу между голландской и французской трактовкой стиля, которая делает их совершенно разными. Несмотря на сходство формальных приемов и правил, классицизм во Франции и Голландии не тождественен. Художники Северных Нидерландов более толерантны в выборе жанров и сюжетов, уважая каждый из них. Голландские классицисты вывели натюрморт на совершенно новый художественный уровень, признав его достойным жанром. Привнеся к нему формулы классицизма, художники из неяркого, на первый взгляд, сюжета создали образ вечности и нетленности всего сущего. Главными, таким образом, являются не столько темы произведения, сколько средства, при помощи которых они создаются. С помощью идеализации, применения строгого, холодного колорита, симметрии и пропорций из любого жанра возможно сделать что-то прекрасное. Именно в этом и заключается специфика голландского классицизма XVII столетия.

### Примечания

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 т. Т. 3 / под ред. А. А. Губера и В. Н. Гращенкова. 1967. С. 278.

<sup>2</sup> Фромантен Э. Старые мастера / Э. Фромантен. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 118.

<sup>3</sup> Королькова О. А. Герард де Лэресс – представитель голландского классицизма XVII века / О. А. Королькова // Молодежный Вестник СПбГИК 2018. № 2. С. 72.

<sup>4</sup> Jan de Bray and the Classical Tradition/National gallery of art Washington. Washington: National Gallery of Art, 2004. P. 5.

<sup>5</sup> Мандер К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 291.

<sup>6</sup> Alpers S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century / S. Alpers. Chicago: University of Chicago Press, 1983. P. 25.

<sup>7</sup> Тиллес О. История страны Рембрандта / О. Тиллес. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 962.

<sup>8</sup> Там же. С. 842.

К. С. Ефимова

**Тема казни раннехристианских мучеников  
в живописи XIX – начала XX вв.**

Статья посвящена изучению темы казни раннехристианских мучеников в живописи XIX и начала XX вв. В ней рассматриваются картины французских и русских художников. Проанализированы причины обращения живописцев к данной теме и степень ее распространенности. Разбираются возможные источники влияния. Уделено внимание интерпретации сюжета и художественным особенностям произведений.

Ключевые слова: мученики, французская живопись, русская живопись, XIX век, академизм, романтизм

Kseniya S. Efimova

**The execution of early Christian martyrs in the XIXth  
and early XXth centuries painting**

This article discusses the subject of the execution of early Christian martyrs in the painting of the XIXth and early XXth centuries. Several works of French and Russian artists were chosen for examples. The reasons, contributed artists to appeal to this subject were analyzed. Possible sources of influence and the extent of this phenomenon in painting were also investigated. Attention was paid to interpretation and artistic features of examined works.

Keywords: martyrs, French painting, Russian painting, the XIXth century, academic art, romanticism

«Идея представления казни первых христиан не на примере конкретного мученика, а как расправы над группой людей, получает распространение в XIX в., особенно во французской и русской живописи. Возможно, отказ от изображения определенного героя связан с общим развитием исторической картины. Произошедшие в конце XVIII в. революционные потрясения во Франции оказали влияние на формирование нового общественного сознания: художники активно стали использовать в своих произведениях «романтический образ толпы». Работы главных представителей романтизма, в частности Э. Делакруа, не могли не изменить сюжетный репертуар и подход к искусству. Они вдохновили живописцев на обращение не просто к эпизоду истории, но к социальной проблеме и к ее многофигурному воплощению. Этим можно объяснить то, что наибольшее число картин в данной подборке принадлежит французским мастерам.

Сюжеты из истории Древнего Рима, особенно эпохи Нерона, были популярны в европейском искусстве второй половины XIX в<sup>1</sup>. Можно предположить, что подобному интересу способствовали активно проводившиеся раскопки и популярность темы в художественной литературе того времени.

На XIX в. пришлось публикации сразу нескольких литературных произведений, в которых речь шла о массовых казнях христиан – Ф.-Р. де Шатобриан «Мученики, или Триумф христианской веры» (1809), исторический роман кардинала Н. Уайзмэна «Фабиола» (1854) и др. Шатобриан был известным французским писателем, его творчество имело успех и у художников, создавших несколько самостоятельных работ на сюжеты его произведений. Так, «Триумф христианской веры» стал одним из источников вдохновения для французского художника Ж.-Л. Жерома при создании полотна «Последняя молитва христианских мучеников» (1883)<sup>2</sup>. В качестве еще одного примера можно выделить повесть Ю. Крашевского «Рим при Нероне» (1866), которой был восхищен Г. Семирадский<sup>3</sup>. Более того, в процессе написания «Светочей христианства» (1876) художник ездил в другой город, чтобы лично встретиться с писателем<sup>4</sup>. В самом конце века Г. Сенкевич опубликовал «Камю Грядеши» и спровоцировал последнюю волну интереса к данной теме, что проявилось в работе Жерома «Вывод зверей с арены» (1902)<sup>5</sup> и, вероятно, у Г. Сюранда в его серии, посвященной древнеримской истории (1905).

Раскопки римских христианских катакомб, активизировавшиеся в XIX в., также способствовали повышенному вниманию к жизни первых христиан. Живопись того периода стали открывать и активно изучать, появлялись такие научные труды, как «Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства» А. фон Фрикена (1872–1885). Росписи поразили радостным тоном своего исполнения, не характерного для погребальных комплексов<sup>6</sup>. Подобный контраст создавал довольно романтическое восприятие христианской общины, чьи произведения в общем не отражают ощущение печали или страха, хотя и появились в условиях трудной борьбы с языче-

ским миром. Такое противостояние между властью и стойкими духом угнетаемыми стало основной идеей в рассматриваемых картинах, в чем проявляется своеобразная аллюзия на современную живописцам историю.

Тема казни ранних христиан также стала поводом для рассуждений о долге и чувствах. В отличие от более ранних изображений, где мотив святости и мученичества является основным и выражен чрезмерно ярко, художников интересуют их герои, прежде всего, как обычные люди, подверженные чувству страха и не желающие умирать. В XIX в. рационалистический подход постепенно становится основным. Во многом рационализм в философии, превознесение науки, появившиеся и набирающие популярность исследования касательно эволюционного развития человека и тенденции ставить религию под сомнение подталкивали к размышлениям и духовным исканиям.

Не все произведения дошли до наших дней, а некоторые так и остались лишь задумками на уровне эскизов<sup>7</sup>, поэтому судить о взаимном влиянии затруднительно. Одним из первых среди французских живописцев, кто обратился к теме мучеников, был Л. Бенувиль в картине «Христианские мученики, выходящие на арену амфитеатра» (1855). Имеются сведения и о других примерах в это десятилетие, однако, судя по скудости описания и критики, они не отличались значительным художественным мастерством. Представленная изначально в небольшом формате в 1852 г., эта работа понравилась Академии Изящных искусств, которая заказала художнику монументальную версию<sup>8</sup>. В отличие от других рассматриваемых художников Л. Бенувиль не изобразил то, каким способом христиане будут преданы смерти, однако это не упустило трагизм происходящего. Прекрасно продумав композицию, что вообще было свойственно всем его картинам<sup>9</sup>, художник сместил акцент на давящую массу римской публики, в которой ярко проявляются звериные черты и которая является главным антагонистом. Хотя критики осуждали колорит и отсутствие связей между отдельными группами христиан<sup>10</sup>, картина удостоилась большого внимания и была известна, по крайней мере во французских кругах. Возможно, она повлияла на создание небольшой работы Э. Тириона на эту же тему, поскольку художники были знакомы, брали уроки у одного преподавателя и Л. Бенувиль поддерживал на правах старшего стремления товарища<sup>11</sup>.

Велико влияние и мастера академической живописи<sup>12</sup> Ж.-Л. Жерома, которое коснулось не только его французских коллег. Как отметил критик Ф. Д. Стивенс, «Последняя молитва христианских мучеников» повлияла на создание идеи для картины «Верные до смерти: Христиан львам» (1888) английского художника Г. Шмальца<sup>13</sup>. Маловероятно, что Шмальцу удалось увидеть это полотно вживую, однако он был с ним знаком через фотогравюру, с которой Жером активно работал и благодаря которой его произведения становились всемирно известными<sup>14</sup>. Тем не менее, картина Шмальца не имела большого успеха. Другим последователем французского живописца стал его соотечественник Г. Сюранд. Он, как и Жером, несколько раз обращался к теме казни ранних христиан. Будучи признанным анималистом, он тоже акцентировал внимание на львах, изображая их на переднем плане в качестве главного антагониста, при этом практически не прописывая римлян («Христиан – львам», ок. 1905). Кроме того, его «Арена при Калигуле» (ок. 1905) очень сильно напоминает более раннюю работу Жерома «Вывод зверей с арены» (1902). Эти картины похожи не только кровожадностью в выборе момента, когда страдальцев раздирают на куски дикие звери, но и по композиции, которая почти идентична.

Из русских мастеров одним из первых казнь ранних христиан изобразил К. Д. Флавицкий. Он долгое время находился в Италии и стал свидетелем событий Рисорджименто. Возможно, в своей работе «Христианские мученики в Колизее» (1862) он в духе романтизма отобразил это беспокойное время современной ему истории<sup>15</sup>. Несмотря на то, что картина была подвергнута серьезной критике за театральность Крамским<sup>16</sup> и «устарелость» Стасовым<sup>17</sup>, в русской среде от данной темы не отказались. Чуть позже появились «Выход на арену цирка» (1869) и «Перед выходом на арену» (1873) Ф. А. Бронникова. Несмотря на то, что Бронников считался мастером академизма<sup>18</sup>, данные произведения отличаются от других его работ, написанных в рамках строгих академических канонов. Скорее всего, это его эскизные замыслы, которые всегда отличались свободой и эмоциональностью исполнения<sup>19</sup>. В. Д. Поленов также обратился к данному сюжету в картине «Цезарская забава» (1879), где изобразил брошенную Цезарем на растерзание тигру христианку, преподнеся размышления о трагической судьбе девушки в связи с актуальной для того времени темой эмансипации женщины<sup>20</sup>. Создание же Г. Семирадским академического полотна<sup>21</sup> «Светочи христианства» (1876) исследователь Т. Карпова настойчиво связывает с иностранным влиянием<sup>22</sup>.

К началу XX в. интерес к изображению казни первых христиан угасает. В определенной мере это связано с тем, что историческая картина постепенно сдавала позиции перед «салонным искусством» и уступала место реализму и бытовому жанру. Задачи искусства стали пониматься по-новому,

что проявилось в появлении новых художественных направлений таких, как импрессионизм, постимпрессионизм<sup>23</sup>. Художники искали новые оптические и декоративные приемы, иные формы реализма<sup>24</sup>.

Хотя упомянутые художники обратились к одной теме, интерпретировали они ее по-разному: представляется возможным выделить три группы произведений. Первая группа состоит из тех произведений, где акцент сделан на преданности христиан Богу, непоколебимости их веры. Так, у Бронникова, Тириона, Сюранда («Христиан львам» и у Жерома (1883) это достигается за счет изображения мучеников глубоко одухотворенными, смиренно принимающими смерть, не реагирующими на собирающихся их порвать диких зверей. В многофигурных композициях христиане представлены сплоченной толпой, объединившейся вокруг некоего персонажа. Он выделяется своей открытой позой, в которой наиболее ярко среди остальных фигур читается мужество и уверенность, и очевидно призывает оставаться твердыми до конца. За счет открытого противопоставления этого «лидера» хищнику проводится параллель с историей пророка Даниила, что особенно подчеркивает праведность осужденных на казнь.

Вторая группа – наиболее обширная – включает работы, на первый план которых вынесено противопоставление жестокого языческого мира и благочестивого христианского. Здесь в отличие от первого перечня вопрос мученичества и самой веры немного нивелируется, и речь идет уже не о спасении душ, а скорее об ужасах того общества, которое управляется обожествляемым тираном и его извращенной свитой. Именно поэтому Жером (1902) и Сюранд не скупятся на смакование зверств в своих картинах, выписывая разорванные тела и лужи крови. Хотя Бенувиль, Семирадский и Поленов в отличие от них не отказываются от мотива праведности и невинности, он уже не занимает главенствующую позицию и лишь подчеркивает контраст между двумя полярными обществами, усиливает напряжение этого социального конфликта.

К третьей группе относятся произведения Флавицкого и Шмальца, где для художников оказалась важной не сама казнь и не угнетения со стороны римских властей, а страдания людей. Здесь атмосфера трагедии выдержана наиболее эмоционально. Это проявляется в широком диапазоне эмоций, причем далеких от «высоких чувств»: доминирует страх, отчаяние, акцентируется беспомощность приговоренных, а не сила их веры.

Таким образом, в большинстве случаев для художников, обращавшихся к этой теме, становится интересной не идея торжества веры и не передача человеческого горя, а суровая борьба двух противоположных миров – привыкшего к изуверствам языческого и смиренного христианского. Тема постоянно конфликтующих групп применима ко всем периодам истории, и, возможно, художники проводили определенные параллели. Этим можно объяснить отсутствие (за редким исключением) привязки к определенному римскому правителю во всех упомянутых произведениях. Помимо этого, именно при обращении к противопоставлению достигается необходимое напряжение и умеренный драматизм. Если сравнить, как восприняли работы Семирадского и Бенувилья с тем, как отнеслись к картинам Флавицкого и Шмальца, можно сказать, что и публике подобное воплощение казни ранних христианских мучеников нравилось больше.

### Примечания

<sup>1</sup> Карпова Т. Л. Генрих Семирадский: альбом. СПб.: Золотой век, 2008. С. 73.

<sup>2</sup> The spectacular art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904) / L. des Cars, D. de Font-Rélaux, É. Papet in conjunction with Musée d'Orsay and the Getty Museum. Paris: SKIRA, 2010. P. 140.

<sup>3</sup> Карпова Т. Л. Генрих Семирадский: альбом. СПб.: Золотой век, 2008. С. 73.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> The spectacular art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904) / L. des Cars, D. de Font-Rélaux, É. Papet in conjunction with Musée d'Orsay and the Getty Museum. Paris: SKIRA, 2010. P. 140.

<sup>6</sup> См.: Нессельштраус Ц. Г. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 30 (Новая история искусства).

<sup>7</sup> Лекция «Генрих Семирадский и колония русских художников в Риме». Встреча с куратором П. Ю. Климовым 22.03.18. URL: <https://rusmuseumvrm.ru> (дата обращения: 24.05.2019).

<sup>8</sup> Musée d'Orsay: Léon Benouville Martyrs chrétiens URL: <https://www.musee-orsay.fr> (дата обращения: 24.05.2019).

<sup>9</sup> Catalogue des tableaux, études, dessins, aquarelles, croquis et compositions diverses de feu Léon Benouville... / M. Charles Pillet, Francis Petit, 1859. P. 5.

<sup>10</sup> Travaux : des lettres, des sciences et des arts. Beaux-arts // Journal des arts, des sciences et des lettres. Paris, 1855. № 10. P. 121.

<sup>11</sup> Exposition des oeuvres du peintre Eugène Thirion (1839–1910), tableaux, esquisses, études, dessins. [Galeries Ch. Brunner]. Paris: impr. de G. Petit, 1910. P. 4.

<sup>12</sup> Шестимиров А. Жан Леон Жером. М.: Белый Город, 2012. С. 4.

<sup>13</sup> См.: Herbert Gustave Schmalz Faithful unto Death: 'Christianae ad Leones!' URL: <https://www.christies.com> (дата обращения: 24.05.2019).

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX в. М.: Искусство, 1990. С. 112.

<sup>16</sup> Крамской И. Н. Об искусстве: сборник / сост., авт. вступ. статьи Т. М. Коваленская. 2-е изд., доп. М.: Изобраз. искусство, 1988. С. 151.

<sup>17</sup> Стасов В. В. Живопись, скульптура, музыка. Избранные сочинения в 6 ч. Ч. 4. М.: Изд-во Юрайт, 2019. С. 37.

<sup>18</sup> См.: Пашкова Л. В. Русский итальянец Федор Бронников // Золотая палитра: информационно-аналитический журнал, 2010. № 3 (4). С. 8.

<sup>19</sup> Там же, с. 12.

<sup>20</sup> Леонов А. И. В. Д. Поленов // Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX в. М.: Искусство, 1971. С. 148.

<sup>21</sup> Зорина Е. Семирадский. М.: Белый город, 2008. С. 4.

<sup>22</sup> Карпова Т. Л. Генрих Семирадский: альбом. СПб.: Золотой век, 2008. С. 73.

<sup>23</sup> См.: Раздольская В. И. Искусство Франции, середина – вторая половина XIX в. СПб, 2013. С. 216.

<sup>24</sup> См.: Всеобщая история искусств: В 6 т. Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобраз. искусств, 1965. Т. 6: Искусство 20 века: Кн. 1. С. 59–60, с. 75.



А. А. Егорова

### Образ павлина в живописи Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова

В статье освещается ранее неисследованная тема: рассмотрение различных трактовок образа павлина в творчестве Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова. Литературы, посвященной столь узкой тематике, нет, существуют лишь упоминания картин в книгах и статьях, среди которых можно выделить работы А. Н. Рылевой<sup>1</sup> в сборнике «Амазонки авангарда» и Е. Ю. Куликовой<sup>2</sup>, интерпретирующей стихотворное произведение Н. С. Гумилева «Гончарова и Ларионов». В исследовании уделяется внимание трем трактовкам образа экзотической птицы, автор проследивает стилистическую и образную трансформацию темы. В тексте рассматриваются произведения из собраний ГТГ, ГБУК ВМПИ, БУК ООМПИ им. М. А. Врубеля, ГУК УОХМ и ГМИИ им. А. С. Пушкина. Данная работа приурочена к проведению монографической выставки М. Ф. Ларионова в Государственной Третьяковской галерее, в которой впервые были показаны все описываемые в тексте картины в рамках одной экспозиции.

Ключевые слова: русский авангард, образ павлина в искусстве, примитивизм в искусстве, русское искусство начала XX в., Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, тема востока в искусстве

Anna A. Egorova

### The image of the peacock in the painting Natalia Goncharova and Mikhail Larionov

The article highlights a previously unexplored topic: consideration of various interpretations of the image of the peacock in the works of Larionov and Goncharova. There is no literature devoted to such a narrow subject, there are only mentions of paintings in books and articles, among which one can distinguish the works of A. Ryleva in the collection "Amazon avant-garde" and E. Kulikova, interpreting a poetic work Gumilyov «Goncharova and Larionov». The study focuses on three interpretations of the image of an exotic bird, the author traces the stylistic and figurative transformation of the theme. The text deals with the works from the collections The State Tretyakov Gallery, The Volgograd Museum of Fine Arts, The Omsk District Museum of Visual Arts, The Ulyanovsk Oblast Art Museum and The Pushkin State Museum of Fine Arts. This work is dedicated to the monographic exhibition Mikhail Larionov in State Tretyakov Gallery, in which for the first time were shown all the pictures described in the text within one exposition.

Keywords: Russian avant-garde, the image of a peacock in art, primitivism in art, Russian art of the early twentieth century, N. S. Goncharova, M. F. Larionov, the theme of the East in art

Масштабная выставка «Михаил Ларионов», прошедшая в 2018 г. в Третьяковской галерее на Крымском валу, продемонстрировала творческий путь художника. Начиная с импрессионистических опытов, экспериментируя с различными «измами», мастер приходит к собственному художественному направлению «лучизм», в котором творит последующие годы. К выставке был выпущен каталог<sup>3</sup>, составителем которого стала искусствовед Е. А. Илюхина, специалист в области авангарда, исследователь творчества Михаила Федоровича Ларионова. В экспозиции было представлено несколько картин мастера с изображением павлина, представляется интересным и актуальным изучить художественное решение и символическую интерпретацию полотен Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова, изображающих эту птицу. Актуальность исследования обусловлена проведением временной выставки в ГТГ и, в связи с этим, выходом научной литературы о художниках. Главной целью исследовательской работы является изучение особенностей воплощения образа павлина в живописных полотнах Гончаровой и Ларионова и попытка выявления закономерностей его трактовки.

Достоверно неизвестно, чем руководствовались художники при написании столь экзотического сюжета, но можно предположить несколько версий.

1900–1920-е гг. в Европе – эпоха модерна и ар-деко, павлин был популярным декоративным элементом в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, текстиле. Изображение царственной птицы использовали при формировании орнаментальных мотивов, а перьями птиц нередко украшали костюмы, головные уборы и интерьеры. Неудивительно, что героями картин Ларионова и Гончаровой стали павлины, художников интересовала яркость, узорчатость и визуальная привлекательность птиц, они были идеальными моделями для декоративных полотен.

Возможно, рассматриваемый сюжет связан с увлечением Востоком, так как в 1910-е гг. художники приходят к выводу, что вся мощь искусства, неприкрытость чувств и выразительность эмоций содержатся в азиатском искусстве, в том числе в русском народном творчестве, которое всегда

больше тяготело к Востоку. Считается, что образ жар-птицы из славянского фольклора был навеян павлином<sup>4</sup>. Гончарова не раз изображала жар-птицу и воссоздала ее образ в театральных костюмах для одноименного балета.

Ларионов был страстным коллекционером восточных редкостей<sup>5</sup>, в его собрании были японские гравюры, рисунки из Индии, книги о буддизме, благопожелательные фигурки, лубки и свитки из Китая, а также русские лубки, вывески, детские рисунки. Гончарова знакомилась с азиатским и народным искусством благодаря этому собранию. На основе ларионовской коллекции художники вместе совершенствовали свою живописную технику, изучали историю искусства, узнавали о разных религиях и философских течениях.

В 1911–1912 гг. Гончарова создает серию «Художественные возможности по поводу павлина» в технике масляной живописи на холсте. Выбор персонажа отсылает к Востоку, образ павлина имеет множество коннотаций, одна из которых связана с религией. В раннем христианстве павлин воспринимался как символ бессмертия, ибо его плоть не подвержена гниению, нередко за эту волшебную способность его ассоциировали с Христом. Смена оперенья и обновление его весной рассматривалось как символ воскресения. При создании живописных полотен Гончарова вдохновлялась русским лубком, народным творчеством, расписными подносами и крестьянскими вышивками. В знаменитых «Павлинах» авангардистка применяет разные стили и манеры: египетский стиль, стиль русской вышивки, футуризм и кубизм. Технические особенности она передает свое настроение и видение мира. Картины собирали неоднозначные реакции. Сергей Мамонтов, сын знаменитейшего мецената Саввы Ивановича Мамонтова, заметил в картинах декоративное начало: «Гончарова возмущает каждого нормального зрителя, так как в ней чувствуется настоящее дарование, и колоритом она, наперекор всему, владеет блестяще. Серия ее разных павлинов... привлекает глаз смелую и своеобразную расцветкой. Как ковры, а не как картины, эти вещи бы были, несомненно, интересны»<sup>6</sup>.

В журнале «Голос Москвы» хвалили «павлинов» за их колорит, отдельно выделили «Павлина под ярким солнцем (египетский стиль)». Под палящим солнцем изображен самец с расправленным хвостом, занимающим практически все пространство холста. Птица изображена в экспрессивной манере, были использованы чистые желтый, зеленый, красный и синий цвета в хвосте, оттенки фиолетового при написании тела и градации серого в фоне. Интересную мысль высказывает исследователь А. Н. Рылева, что на картине яркое солнце не присутствует, так как павлин сам является солнцем<sup>7</sup>. В Египте павлин ассоциировался с богом солнца, соляная тема подразумевала бессмертие<sup>8</sup>. Формат картины стремится к квадрату, если бы не объемный хвост, птичка бы выглядела маленькой и скованной. Она изображена в пол-оборота и кажется, зовет или выглядывает кого-то в правой стороне. Хвост выписан анатомически неправильно, при профильном повороте павлина, зритель бы не увидел полностью раскрытого хвоста, но динамичное композиционное решение оправдывает всякие неточности. Картина уравновешена, в ней резкие линии соседствуют с округлыми, быстрые мазки хорошо смотрятся с крупными цветовыми заливками, а чистые цвета контрастируют с различными оттенками. В полотне есть определенный ритм, полукруглые мазки уводят зрителя по спиралевидной траектории, начиная с клюва птицы, продолжая к шлейфу, от него следуя по зеленому овалу, затем по первому цветовому ряду оперения, перескакивая на красный отрезок и заканчивая путь в самом роскошном крае, с переходами от синего к желтому.

Другое известное произведение из серии 1911–1912 гг. – это «Павлин (стиль русской вышивки)». Картина выполнена в эскизной манере, использованы преимущественно синий, красный и белый цвета, видна поверхность холста. Скорее всего, художница намеренно оставила большие непрокрашенные участки, чтобы коричневатый цвет холста напоминал о льняных тканях, на которых русские мастерицы вышивали национальные узоры. Стиль действительно отсылает к народным полотенцам, на которых чаще всего изображались благопожелательные мотивы. Издревле образ красивой птицы с пышным хвостом воспринимался в качестве символа плодородия, предвестника хороших новостей, поэтому его помещали на различные бытовые предметы, о таких птицах слагали сказки и легенды<sup>9</sup>. Абрис павлина выполнен любимым цветом крестьянской вышивки – красным<sup>10</sup>, его символика кроется в древности и отчасти связана с религией. Птица заметна на бело-синем фоне, орнамент туловища сделан под русско-народный стиль, а фоновые цветочки похожи на детские рисунки. В целом картина выполнена в примитивистской манере художницы, Гончарова интересно преобразует шлейф павлина, вместо оперения перед зрителем возникают длинные темно-красные и синие стебли, здесь уже не глазки-арки как в египетском стиле, а растительное буйство. Изгибающиеся ветви хвоста оживляют картину, павлин почти парит над поляной, которая выписана в схожей с ним цветовой гамме. Но, как известно, павлины не летают, это всего лишь декоративный мотив.

Ларионов писал о Наталье Сергеевне Гончаровой: «Запад она сплошь отвергает, – искусство идет с Востока и оттуда всегда шло, и выходит, что теперь надо бороться с опошляющим влиянием Запада»<sup>11</sup>. Вероятно, отвергая Запад, художники перешли на восточные темы в своем творчестве, поэтому павлины становятся частыми гостями в их произведениях. М. Ф. Ларионов создавал живописные полотна с павлинами в период 1904–1928 гг., самые яркие произведения пришлось на первую четверть XX века. Ларионов пишет «целый тираспольский bestiарий»<sup>12</sup> в своем родном городе Тирасполе, зарисовывая разных обитателей теплого края, но ярче всего у него получались павлины.

«Павлины» 1904 г. были предоставлены на выставку Волгоградским музеем изобразительных искусств имени И. И. Машкова, они выполнены в технике масляной живописи на холсте. Картина горизонтально-ориентирована, в левой части изображены два павлина, верхний лежит, а нижний сидит на ножках и его хвост не виден, срезан краем холста, большую часть правой стороны занимает хвост верхнего павлина. Сквозь живописный слой просвечивает сиреневый грунт, который является основой фигур птиц. При создании фона были использованы яркие солнечные цвета, обилие оранжевого и желтых пятен гармонирует с сине-зеленой в желтую крапинку окраской павлинов. В композиции чувствуется движение, павлины смотрят в противоположные стороны, верхний удобно расположился на все пространство холста, демонстрируя свой объект гордости, он наблюдает за зрителем, в то время как нижний только входит в картину, собираясь помериться своим хвостом. Как сказано на сайте ГОСКАТАЛОГ.РФ – это «декоративная композиция»<sup>13</sup>, которая действительно выглядит как украшение стены, радующее глаз.

Картина «Павлин» 1907 г. из собрания Омского музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля выполнена на мешковине с редким переплетением нитей в технике масляной живописи. Перед зрителем предстает синий павлин с роскошным шлейфом, расположенным в геометрическом центре картины. При беглом знакомстве с картиной взгляд сразу же привлекает хвост самца павлина, но при длительном погружении в художественное пространство подмечается и самка, расположенная в нижнем левом углу, и роза в правом нижнем углу, да и сам фон начинает дробиться на дикие заросли с лианами и переливчатой листвой. Композиция построена динамично, мазки ложатся быстро и разнонаправленно, что еще близко импрессионистичному периоду художника. Палитра картины состоит преимущественно из оттенков синего, разбавленная зеленовато-желтыми и коричневыми цветами. Самые ярко прописанные места картины – это «глазки» на шлейфе павлина, они выглядят вполне реалистично. В целом, картина привлекает внимание, она несет позитивный эмоциональный посыл, так как пара павлинов в восточной философии воспринималась как символ благополучия, дуальности мира и его уравновешенности, что вполне коррелирует с понятием «декоративное панно».

В коллекции Государственной Третьяковской галереи хранятся «Павлины» 1910 г., которые, как и большинство работ Ларионова, выполнены в технике масляной живописи. Здесь уже проявляются авангардистские приемы художника, он обводит черным контуром предметы и птиц, фоном является коричневый грунт, на который резкими мазками нанесена краска. Цветовая палитра картины кардинально отличается от предыдущих работ, они выполнены в грязноватой гамме с яркими цветовыми пятнами. В верхнем левом углу ярко-желтый фон, который уравновешивается красным хвостом павлина, расположенным в правой части холста. Его туловище выполнено в синей гамме, самка выписана контурно, лишь несколькими мазками на коричневом фоне, она расположена в центре картины, но взгляд прикован к «стоглазому» хвосту, напоминающему персидские ковры или шали. Самец стоит на одной лапке, покрывая землю алым узором. От картины исходит свет и спокойствие, ощущается умиротворенность и жар провинциального Тирасполя. Стилистически близкий вышеописанной картине, «Павлин» из Ульяновского областного художественного музея того же года демонстрирует известного по предыдущей работе героя, который стремительно бежит, возможно, чтобы осуществить свою мечту и взлететь.

Примечателен поздний пошур с павлинами 1928 г. после российского периода художника. Графический лист из альбома «Путешествие в Турцию» демонстрирует сформировавшуюся и узнаваемую манеру М. Ф. Ларионова. Примитивистские павлины выполнены в бело-коричневой гамме на желтом фоне. Пара птиц расположена под деревом, они медленно прогуливаются.

Интересен пантун<sup>14</sup> «Гончарова и Ларионов»<sup>15</sup> (1917–1918) Н. С. Гумилева<sup>16</sup>, созданный под впечатлением от павлинов художников. Не лишним будет привести в тексте само стихотворное произведение:

«Восток и нежный и блестящий  
В себе открыла Гончарова,

## Искусствоведение • Art history

Величье жизни настояще  
У Ларионова сурово.

В себе открыла Гончарова  
Павлиньих красок бред и пенье,  
У Ларионова сурово  
Железного огня круженье.

Павлиньих красок бред и пенье  
От Индии до Византии,  
Железного огня круженье –  
Вой покоряемой стихии.

От Индии до Византии  
Кто дремлет, если не Россия?  
Вой покоряемой стихии –  
Не обновленная ль стихия?

Кто дремлет, если не Россия?  
Кто видит сон Христа и Будды?  
Не обновленная ль стихия –  
Снопы лучей и камней груды?

Кто видит сон Христа и Будды,  
Тот стал на сказочные тропы.  
Снопы лучей и камней груды –  
О, как хохочут рудокопы!

Тот встал на сказочные тропы  
В персидских, милых миньютюрах.  
О, как хохочут рудокопы  
Везде, в полях и шахтах хмурых.

В персидских, милых миньютюрах  
Величье жизни настоящей.  
Везде, в полях и шахтах хмурых  
Восток и нежный, и блестящий»<sup>17</sup>.

Гумилев был увлечен Востоком, изучал культуры разных стран, много путешествовал по Африке и Азии, так что выбор необычного стихотворного жанра не удивляет. Художественное пространство Гончаровой и Ларионова раскинулось на Востоке в «павлиньих красках» «от Индии до Византии», здесь есть и Россия, видящая «сон Христа и Будды». Мир раскрывается через «сказочные тропы» и сужается в «персидских, милых миньютюрах», несущих в себе «величье жизни настоящей».

Автор статьи про пантумы Гумилева приводит арабскую трактовку павлина: «На арабском "павлин" обозначает украшение... В суфийском учении павлин – символ света. "Глазки" на хвосте павлина символизируют духовные достоинства, а оттенки павлиньего пера... – это символ сияния высшей духовности»<sup>18</sup>. На Востоке перо павлина из шлейфа самца ассоциируется с глазом Божьим и олицетворяет многообразие мира<sup>19</sup>. Такая трактовка вполне подходит творчеству авангардистов, которые неустанно пытались выразить всю уникальность мира.

В следующем фрагменте говорится о цветовом противопоставлении художников и их близости с поэтом: «в первых двух строфах тема этого большого стихотворения обозначается как столкновение двух художественных манер, одна из которых (у Гончаровой) призвана показать легкость и пестроту Востока "павлиньими красками", то есть в голубых с золотым тонах, а другая (у Ларионова) – "суровость" жизни в темно-красных красках. Однако общим для обеих манер является изображение мира в метафорах, свойственных самому поэту – "круженье", "пенье", "бред" (сон/видение), то есть возникают точно зафиксированные Гумилевым модернистские формы художественного сознания»<sup>20</sup>.

В завершении исследования можно сказать, что образ павлина занимает в творчестве Ларионова и Гончаровой не ведущее место, но он часто появляется в их произведениях первой четверти

XX в. Экзотическая птица привлекала их с декоративной точки зрения, но не исключено, что за ней крылся более глубокий смысл и символическое начало. Если сравнивать все представленные работы между собой, то явным становятся колористические эксперименты живописцев, которые с каждым произведением разрабатывали новые цветовые комбинации, порой совершенно неожиданные. С 1910-х гг. художники отходят от европейского влияния и развиваются в направлении ориентализма, заимствуя некоторые восточные образы, вдохновляясь русским народным творчеством. В научно-исследовательской работе проанализированы картины долучистского периода, мастеров еще занимает фигуративная живопись, цветовые рефлексы и эмоциональное воздействие на созерцателей. Н. С. Гумилев посвятил стихотворение авангардным мастерам, поскольку их волновали общие темы, связанные с Востоком. Красочный павлин нередко встречался в их художественных работах, трансформируясь то в фольклорную жар-птицу, то в сказочного Золотого Петушка, следуя за авторами на протяжении всей их творческой жизни.

### Примечания

<sup>1</sup> Рылева А. Н. «Синяя всадница» Наталия Гончарова / Амазонки авангарда [О творчестве русских женщин – художниц первой четверти XX в. Сб. ст.] / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х гг.; [Отв. ред. Г. Ф. Коваленко]. М.: Наука, 2004. С. 105–110.

<sup>2</sup> Куликова Е. Ю. Пантун Николая Гумилева «Гончарова и Ларионов» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово, 2014. № 28. С. 192–198.

<sup>3</sup> Михаил Ларионов: [каталог выставки «Михаил Ларионов», 19 сентября 2018 – 20 января 2019 / Государственная Третьяковская галерея; автор вступительной статьи: З. И. Трегулова составители и авторы аннотаций: И. А. Вакар, Е. А. Илюхина авторы статей: И. А. Вакар и др.]. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. 341 с.

<sup>4</sup> Птица по имени... [Текст] [сборник / Гос. Третьяк. галерея и др.; отв. ред. Е. Стрельцова]. СПб.: Арка, 2017. С. 166.

<sup>5</sup> Ларионов – коллекционер [Электронный ресурс] // Государственная Третьяковская Галерея. – URL: <https://bm.tretyakovgallery.ru/article/526876092245500178/larionov-kolleksioner> – Загл. с экрана.

<sup>6</sup> Полушин В. Л. Наталия Гончарова. Царица русского авангарда / Владимир Полушин. М.: Молодая гвардия, 2016. С. 85.

<sup>7</sup> Рылева А. Н. «Синяя всадница» Наталия Гончарова/ Амазонки авангарда [О творчестве русских женщин – художниц первой четверти XX в. Сб. ст.] / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х гг.; [Отв. ред. Г. Ф. Коваленко]. М.: Наука, 2004. С. 105–110.

<sup>8</sup> Чернышева, М. И., Дубовицкий, А. Б. Царские (царственные) и солнечные птицы (павлин, феникс, петух и орел) / М.И. Чернышева, А.Б. Дубовицкий // Пространство и Время. 2016. № 3–4 (25–26). С. 156–174.

<sup>9</sup> Павлин [Электронный ресурс] // Онлайн энциклопедия Мифы народов мира. – URL: <http://www.mifinarodov.com/p/pavlin.html> – Загл. с экрана.

<sup>10</sup> Спанаки Ю. А. Крестьянская вышивка Северо-Запада России конца XIX – начала XX в. в предметах убранства интерьера : автореферат дис. кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Спанаки Юлия Александровна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. художеств.-пром. акад.] Санкт-Петербург, 2007. С. 15–16.

<sup>11</sup> Ларионов М. Ф. Ослиный хвост и Мишень. М.: Изд. Мюнстер, 1913. С. 60.

<sup>12</sup> «Павлины» Ларионов [Электронный ресурс] // Интернет-магазин Третьяковской Галереи. URL: <https://www.tretyakovgalleryshop.ru/reproductions/Larionov/005282.html> – Загл. с экрана.

<sup>13</sup> Ларионов М. Ф. Картина. Павлины [Электронный ресурс] // ГОСКАТАЛОГ.Ф. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7661571> – Загл. с экрана.

<sup>14</sup> Пантум или пантун – это фольклорный жанр малайзийской поэзии, ставший популярным у французских романтиков, затем у русских символистов.

<sup>15</sup> Куликова Е. Ю. Пантун Николая Гумилева «Гончарова и Ларионов» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: Журнал теоретических и прикладных исследований № 28/2014. С. 192–198.

<sup>16</sup> Николай Степанович Гумилев (1886–1921) – русский поэт и прозаик Серебряного века, идеолог акмеизма, литературный критик и переводчик.

<sup>17</sup> Гумилев Н. С. Полн. собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). М.: Воскресенье, 1999. С. 177–178.

<sup>18</sup> Куликова Е. Ю. Пантун Николая Гумилева «Гончарова и Ларионов» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: Журнал теоретических и прикладных исследований № 28/2014. С. 196.

<sup>19</sup> Павлин [Электронный ресурс] // Онлайн энциклопедия Мифы народов мира. URL: <http://www.mifinarodov.com/p/pavlin.html> – Загл. с экрана.

<sup>20</sup> Куликова Е. Ю. Пантун Николая Гумилева «Гончарова и Ларионов» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: Журнал теоретических и прикладных исследований № 28/2014. С. 196.

**К. В. Смирнова (Макаренко)**

### **Прием аллегории в немецком изобразительном искусстве 1920–1940-х гг.**

В немецком искусстве 1920–1940-х гг. прием аллегории широко и по-разному использовался в зависимости от идеологической позиции художника. Мастера Имперской палаты искусств были вынуждены говорить со зрителем напрямую, не используя замысловатых иносказаний. Поэтому аллегория в Третьем рейхе обрела конформистский, а не революционный характер. Оппозиционные мастера, напротив, емко и разнообразно использовали аллегории в своих работах, выявляя язвы и пороки времени. При помощи работ такого рода художники боролись с ненавистной им идеологией. Поэтому аллегория у мастеров Сопротивления обрела мятежный характер.

Ключевые слова: Германия, аллегория, тоталитарное искусство, немецкое искусство, Имперская палата искусств, живопись и графика мастеров Сопротивления

**Ksenia V. Smirnova (Makarenko)**

### **An allegory in the German fine arts of the 1920–1940s**

In the German art of from the 1920s to the 1940s, the allegory was widely and differently used depending on the ideological position of the artist. Masters of the Imperial Chamber of Arts had to speak directly to the audience, without using intricate allegories. Therefore, allegory in the Third Reich acquired a conformist, not a revolutionary character. Oppositional artists, on the contrary, capaciously and variously «exploited» allegories in their works, revealing ulcers and vices of time. With the help of such works, the artists «fought» against such an odious ideology. Therefore, the allegory of the artists of the Resistance found a rebellious character.

Keywords: Germany, allegory, totalitarian art, Imperial chamber of arts, painting and graphics of resistance masters

В современном искусствознании проблема аллегории, ее размежевания с такими понятиями, как «символ», «метафора», «иносказание», существенным образом не разработана. Существует специальная литература по философии и филологии, где эти понятия анализируются. В связи с обилием в научной среде точек зрения, связанных с семиотическим кодированием образного строя произведения, автор настоящей статьи считает необходимым пояснить, что именно он понимает под вышеперечисленными понятиями.

Итак, под «аллегорией» автором данной статьи понимается емкий, философски насыщенный, иносказательный образ, в основе которого всегда лежат общечеловеческие символы. Такая трактовка роднит аллегория с шарадой, требующей интеллектуальной работы ума и, как следствие, предполагает активную коммуникацию со зрителем. Чаще всего, итогом разгадки аллегорической картины является ясное, конкретное, общезначимое послание, некий импульс миру, способный духовно преображать человека.

Аллегория принципиально отличается от символического изображения, несмотря на то что они имеют схожий художественный инструментарий. Символическая картина не вступает в коммуникацию со зрителем, не стремится к романтической идее изменения мира и человека. Отсюда и многозначность смысловых трактовок каждого отдельного символа. Такие картины не привязаны к реальности – это «плоть от плоти» фантазия художников, ставшая основой творческого метода.

Помимо символа в инструментарии аллегорической картины есть такие понятия, как «иносказание» и «метафора». Под иносказанием мы понимаем скрытый смысл какого-то конкретного феномена, привязанного к реальности, но вынужденного быть трактованным иначе, на стыке аналогии и метафоры. Под метафорой – неназванный объект/предмет/феномен, заключенный в художественный образ в переносном смысле<sup>1</sup>.

Все вышеперечисленные понятия входят в «эзопов язык» аллегорической картины, формируя в ней множество философских интенций (откуда проистекают сложности толкования) и, вместе с тем, формулируя ясный, обобщающий и общезначимый итог.

Немецкое искусство с момента его формирования тяготеет именно к такого рода иносказанию и усложнению образного строя художественного произведения. Наиболее ярко это выразилось в

изобразительном искусстве немецкого романтизма, лидерами которого были Филипп Отто Рунге и Каспар Давид Фридрих. После небольшого затишья второй половины XIX в., аллегория вновь возрождается на германских землях в начале XX столетия, а пик ее активности отмечен в искусстве 1920–1940-х гг.

Период между двумя войнами в Германии – эпоха угнетения человека, подавления его личности и разложения его сознания. Причиной тому стал приход в 1933 г. к власти национал-социалистической рабочей партии во главе с Адольфом Гитлером. Фюрер установил в стране диктатуру и акцентировал свое внимание на культурной политике, в которой искусство мыслилось самым действенным звеном. Были сформулированы четкие изобразительные каноны, повсеместное использование которых должно было насаждать арийскую мифологию в сознание немецкого народа. Выводя эталон истинного арийца, Гитлер обращался к идеалам Древней Греции и Рима, переосмысляя античность в контексте националистических убеждений. Именно поэтому, официальные художники Рейха, члены НСДАП (но это совсем не указывает на их идеологическую благонадежность, скорее на конформизм и карьерный рост), обращались, в первую очередь, к античному художественному наследию.

Культурными оппонентами мастеров Имперской палаты искусств стали художники Сопротивления<sup>2</sup>, исповедующие другие эстетические и духовные принципы. Творчество последних преимущественно опиралось на искусство немецкого Средневековья, и имело в основе своей совсем иные задачи: духовно преобразовать человека, мотивировать на борьбу против бесчеловечного нацистского режима, снимать с глаз «пелену» идеологического ореола.

В условиях тотального гнета и повсеместной цензуры оппозиционные мастера были вынуждены прибегать к приему аллегории, дабы более емко и красноречиво отобразить весь ужас современной им действительности. «Немецкие художники антифашистской направленности были вынуждены зашифровывать свои «послания» в метафорическую, иносказательную форму, при этом формулируя ее достаточно ясными визуальными средствами, простыми и понятными. Такой путь социальной критики, броский и не лишенный в некоторых случаях элементов сюрреализма, стали называть «веризмом» или «новой вещественностью».

Наиболее последовательным художником этого направления был Ганс Грундиг (1901–1958). Он активно использовал в своем творчестве аллегорию, при помощи которых пытался оказать сопротивление режиму. Мастер был дважды арестован, в 1936 и 1938 г., а затем помещен в концентрационный лагерь Заксенхаузен (1940–1944).

Наиболее содержательно емким является цикл графических рисунков под названием «Животные и люди» (1933–1938). Гравюры выполнены в технике сухой иглы – простая и доступная, в условиях нацистской диктатуры, художественная деятельность (не нужны были специальные инструменты, как в резцовой гравюре, а также не было надобности в сложных процессах, которые сопровождают офорт или акватинту). Суть техники такова: на медной доске стальной иглой процарапывался рисунок, после чего при помощи краски делался отпечаток.

Особенность цикла «Животные и люди» – многообразный и выразительный язык символов. В этой серии работ Грундиг творчески трансформировал опыты Франсиско Гойя, Питера Брейгеля-ст. и, в большей степени, Иеронима Босха. С творчеством последнего работы Грундига роднит антропоморфность предметной среды, когда вещи не просто приобретают черты человека, но начинают свою деятельность против него.

В серии прослеживаются две параллельные линии животных и людей, образы которых абсолютно равноправны и имеют свои постоянные атрибуты. Так, в изображениях людей мы всегда встретим мотив маски, как символа фальши – некоего лика, за которым человек прячет свои истинные намерения, чувства и мысли. Лист «Геббельсовская пропаганда» (1936) ярко и мощно демонстрирует весь язвительный и зловещий гротеск, присущий образному строю людей в данном цикле гравюр. Безудержная фантазия художника изображает неких монстров, особей в глупо улыбающихся масках, которые вдалбливают огромными молотками и вливают посредством воронки в головы обычных немецких граждан, представленных с завязанными глазами, «святую» ариософскую мифологию. Искажения формы указывают на моральное уродство и нечистоплотность не только нацистских насильников, но и людей молчаливых, которые своей трусостью и слабостью способствуют распространению зла в мире.

Линия животных более трагична. Они разделены на условно «хороших» и «плохих». К благородному стаду принадлежат кенгуру, лошади, медведи, к низкому – волки, псы, тигры. Лист «Бегущие лошади» (1935) демонстрирует нам пронзительное чувство беззащитности и борьбы одновременно. На гравюре представлен табун лошадей, которых настигает зловещий волк. Пространство, в которое

Грундиг помещает свою композицию, создает эффект засасывающей воронки, огромного смерча, поглощающего беззащитных животных. Формально структура листа построена так, что линия волка вторит линии неба – той самой зловещей стихии, которая, кажется, вот-вот достигнет свою жертву. Но лошади, с безумными от испуга глазами, бешено рвутся вперед, видя лишь в этом спасение.

Гравюра «Коричневый террор» (1935) представляет нашему взору дворовых голодных псов в центре пустой улицы. Эффект беспощадной стихии, бушующей на небе, совмещается здесь с разномасштабностью собак и зданий – прием, превращающий нацистских псов в гигантских одичавших чудовищ. А в листе «Вечерняя песня» (1938) Грундиг, беспорядочно размещая воющих хищников, достигает ощущения нестройности и разрозненности голосов, сродни пьяному хору завсегдатаев злачных заведений.

Во всех пятидесяти листах цикла Грундиг «дал, пожалуй, наиболее широкий комментарий событиям времени»<sup>3</sup>. Но завершает художник серию на оптимистичной ноте монументальным листом «Сопrotивление» (1938) – два воинствующих льва, с высоко и гордо поднятыми головами, грозно смотрят вперед и готовы оказать сопротивление режиму. Эта гравюра – призыв Грундига не бояться и бороться против разлагающей общество нацистской власти.

Старший современник Грундига, Отто Дикс (1891–1969) создал в 1933 г. (год прихода нацистов к власти) масштабную аллeгорию «Семь смертных грехов» (1933). Сюжет картины заимствован из известных образцов искусства Северного Возрождения, но трактован неожиданно: перед нами актуальное откровение Дикса на тему современной ему реальности. Художник изобразил некое подобие демонстрации. Шествие замыкают маленький злобный карлик (лень) и огромная носатая маска (чревоугодие). В середине процессии – развратная проститутка (похоть), ряженный актер в образе Смерти (гордыня) и грюневальдовское чудище (гнев). А во главе колонны движутся сгорбленная старуха (алчность) и, сидящий на ней, крохотный человечек – Гитлер (зависть). Прозорливый художник как бы предвосхитил всю маскарадность и фальшь нацистского режима.

В 1920-х и 1930-х гг. Макс Бекман (1884–1950) создал ряд аллeгорий социально-критической направленности. Обращаясь к творческим опытам Брейгеля и Грюневальда, Бекман создал своеобразную «смесь» экспрессионизма и веризма. Остановимся на монументальной картине «Птичий ад» (1938). Как и в любом экспрессионистическом произведении, здесь важная роль отведена цвету и пластической форме. Черные, жирные контуры, угловатая предметная резкость, кричащая пыльность красок только усиливают композиционное ощущение хаоса и всевластия зла. Нацистские птицы-мучители карают своих жертв. На первом плане картины изуевичают мужчину, лежащего на скамье. Остальные жертвы режима ожидают своей участи за спинами синей птицы в яйце (вспоминается образ богини Артемиды из музеев Ватикана и по совместительству здесь образ Гитлера) и черного коршуна. А в глубине холста изображена толпа «сподвижников» новой власти – они активно поднимают руки в небезызвестном жесте в унисон с главарем стаи. Деформация и пластические искажения формы наряду с контрастной цветовой палитрой убедительно и эффектно обрамляют идею Бекмана о тотальном моральном мракобесии, разложении и нечистоплотности сподвижников режима.

Будет несправедливым считать, что приемом аллeгии пользовались только оппозиционные мастера. Художники Имперской Палаты Искусств, будучи скованными оковами гитлеровского канона, артистически маневрировали между натурализмом и аллeгорией. Так, в центральной части триптиха Зеппа Хильца (1906–1967) «Крестьянская трилогия» (1941) изображен «священный портрет» арийской нации, состоящий из двенадцати персонажей (по числу апостолов). А разместив героев картины в сарае (на сеновале) Хильц подчеркнул исконно немецкую связь с землей, почвой, корнями. Тонко подметил здесь художник и характерный для старонемецкого и нидерландского искусства прием не столько индивидуальной, сколько исключительно точно схваченной сословной идентичности.

Однако если живопись подобного рода зачастую скатывалась в область порнографии и китча (вспомним примеры Циглера, Хемпфинга, Залигера и др.), то в скульптуре эта проблема не ощущалась столь остро. Схематизм пластического языка снижал общий эротический пафос наготы персонажей, мужские и женские гениталии изображались как атрибуты нордического образа и трактовались деликатно, в духе традиций ренессанса и античности. В скульптурной группе Йозефа Торака (1889–1952) «Суд Париса» (фонтан; 1941) художником подчеркивается примат мужчины над женщиной. Одна из принципиальных установок партии – «рассматривать женщину в сугубо критическом аспекте, подчеркивая в ней пристрастие к бестиальным влечениям и настаивая на полном подчинении ее мужчине»<sup>4</sup>. Мастер иносказаний, Торак, удивительно тонко и четко отобразил данную арийскую мифологию. Парису предстоит трудный и долгий выбор. Именно поэтому герой



оперся на посох и вдумчиво-отрешенно взирает на лишенных индивидуальности женщин, осмысляемых в качестве «машин» по производству представителей «качественной» арийской расы. Вся нелепость ситуации подчеркивается фривольным жестом Афродиты – богиня красоты указывает Парису на свою грудь. Пикантная мизансцена остроумно и тонко обыграна скульптором в контексте задач Рейха, но с применением извечных символов чувственности. Не менее пронизательно и остроумно исполнил Торак и модель «Памятника труду» (1938–1944). Смелая метафора (известный фразеологизм «Сизифов труд»), которой достаточно «в лоб» мастер трактовал идею имперского труда, на удивление была принята и утверждена комиссией рейха.

Итак, как было показано, в немецком искусстве 1920-х–1940-х гг. прием аллегии широко и по-разному использовался в зависимости от идеологической позиции создателя. Мастера Имперской палаты искусств были вынуждены говорить со зрителем напрямую, не используя замысловатых иносказаний, дабы не провоцировать интенсивную работу ума у смотрящего. В редких случаях встречаются артистически тонкие интеллектуальные аллегии (Торак, Хильц), закамуфлированные под установленные партией каноны; обращение к античности придавало образам ясность и концептуальную простоту. Как правило, такие авторы не насаждали в массы арийскую мифологию, а прикрывались ей для создания своих культурных аналогий. Именно поэтому аллегория в Третьем рейхе обрела конформистский, а не революционный характер. Важно понимать, что художники той эпохи были вынуждены работать в четком коридоре из установленных правил, дабы сохранить свою жизнь и право на творчество.

Оппозиционные мастера, напротив, емко и разнообразно «эксплуатировали» аллегии в своих работах, выявляя язвы и пороки времени. Они часто обращались к метафорическим образам, наделяя животных антропоморфными чертами (Грундиг, Бекман), используя подходы сродни подходам Грюневальда и Босха, посредством которых обличали всю гниль и мракобесие режима. Подобного рода аллегии «кодировали» в изображениях современную художникам действительность, а само искусство Сопrotивления поднималось на иной уровень восприятия – творцы вместе с их творениями становились по духу близкими к раннехристианским авторам, также гонимым «Священной Римской империей». Более того, такой способ репрезентации позволял оппозиционным художникам трагедию отдельной нации обобщить до вселенских масштабов.

### Примечания

<sup>1</sup> Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб.: Акад. проект, 2002. С. 272–274: ил. (Мир искусства).

<sup>2</sup> Schmidt, D. In Letzter Stunde: 1933–1945 / Vorwort / Diether Schmidt. – Dresden, 1964. С. 5–24.

<sup>3</sup> Либман, М. Я. Ганс Грундиг / М. Я. Либман. – М.: Искусство, 1974. С. 49.

<sup>4</sup> Маркин, Ю. П. Искусство Третьего рейха / Юрий Петрович Маркин. – М.: РИП-холдинг, 2011. С. 232.

К. Ч. Муртузова

## Блокадная графика Соломона Юдовина в отечественном искусствоведении

Блокадная графика Соломона Юдовина впервые вышла в свет в 1947 г. Представление о его блокадной серии более чем за 70 лет исследования в отечественном искусствоведении претерпело значительную трансформацию. Статья посвящена истории изучения серии «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» Соломона Борисовича Юдовина.

Ключевые слова: блокада Ленинграда, Соломон Юдовин, графика, история изучения

Kamilla C. Murtuzova

## The Siege graphics of Solomon Yudovin in the national art-history

S. Yudovin's graphics devoted to the Siege of Leningrad firstly came into the world in 1947. The representation of his Siege's series has changed greatly for more than 70 years of its research in the national art-history. The article is devoted to the history of researching of Siege's series "Leningrad during the Second World war" created by Solomon Borisovitch Yudovin.

Keywords: The Siege of Leningrad, Solomon Yudovin, graphics, the history of exploring

Соломон Борисович Юдовин, проживавший в осажденном городе, стал свидетелем и непосредственным участником блокады Ленинграда. Весной 1942 г. С. Б. Юдовина эвакуируют в деревню Карабиха, где он и создает по своим воспоминаниям рисунки и наброски, посвященные теме блокадного Ленинграда. Вернувшись в Ленинград в 1944 г., художник продолжает работать над циклом гравюр «Ленинград в дни Великой Отечественной войны».

К блокадной графике Соломона Борисовича Юдовина начали проявлять интерес, как только она была опубликована. Трактовка графических работ, посвященных страшному периоду в истории Санкт-Петербурга, существенно менялась в отечественных исследованиях второй половины XX – начала XXI в. И только спустя 70 лет блокадная серия Соломона Борисовича Юдовина была оценена по достоинству и заняла свое место в изобразительном искусстве блокадного Ленинграда.

Первое обращение к блокадной графике Соломона Борисовича Юдовина датируется 1948 г., сразу после публикации. Листы серии «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» явились иллюстрациями к литературно-художественному сборнику «Девятьсот дней»<sup>1</sup>. Книга, выпущенная к 5-летию освобождению Ленинграда, представляет собой сборник стихов, рассказов, отрывков из дневников писателей – жителей блокадного Ленинграда. Текст каждого автора пронизан болью и страданиями, которые передают гравюры С. Б. Юдовина, повествующие о тяжелых девяностидесяти днях осажденного города. Иллюстрации не подписаны, но благодаря последующим исследованиям творчества С. Б. Юдовина атрибутировать работы не составит труда. Сборник «Девятьсот дней» иллюстрирован листами «В день Победы» (1945–1947), «Нарвские ворота» (1941–1947), «Орудия у Арки Главного штаба» (1947), «У Нарвских ворот» (1941–1947), «Газгольдер» (1947), «У Невского завода» (1948), «В мастерской художника» (1944), «На бульваре Профсоюзов» (1946), «За водой» (1947), «На Неве» (1941–1947), «Уборка снега. Во дворе» (1941–1947). Работы отражают суровые дни войны, лишены героического пафоса и выразительно иллюстрируют мемуарно-автобиографическое наследие блокадников. В сочетании с визуальным рядом С. Б. Юдовина автографическая проза и поэзия жителей блокадного Ленинграда представляют наиболее полноценную картину осажденного города и настроение событий тех лет.

Научный труд нескольких авторов под названием «Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны» выходит в 1951 г. А. Д. Чегодаев в статье «Станковая и книжная графика»<sup>2</sup> отмечает незамедлительную реакцию на политическую ситуацию в стране художников-графиков, творчество которых было направлено на достижение Победы. Среди художников-графиков автор выделяет тех, кто принимал активное участие в военных действиях, в том числе и жителей блокадного Ленинграда, при этом добавляя, что и художники, не соприкоснувшиеся с сражениями, вносили вклад в общее дело. А. Д. Чегодаев замечает развитие больших графических серий, выявляя то, что

их авторами становились художники, которые либо участвовали в войне, либо находились вблизи военных действий.

Серии гравюр С. Б. Юдовина и гуашей М. Г. Платунова, изображающие разрушенный и безлюдный Ленинград после артобстрела, осунувшихся и исхудавших жителей осажденного города, груды мертвых тел, А. Д. Чегодаев осуждает, поскольку «темы, связанные с такой громадной и напряженной героической борьбой, какой была Великая Отечественная война, не терпят никаких пассивных пере­сказов и случайных впечатлений; тем более не терпят они никакого предвзятого, субъективного и надуманного подхода»<sup>3</sup>. Сериями А. Ф. Пахомова, С. С. Боима, В. И. Курдова и Н. И. Дормидонтова, посвященными Ленинграду в период Великой Отечественной войны, А. Д. Чегодаев восхищается, поскольку они отображают героизм советского народа, в то время как серии С. Б. Юдовина и М. Г. Платунова его разочаровывают, потому что страшный образ вымершего города, с точки зрения «идейного» исследователя, не сопоставим с отвагой и мужеством ленинградцев и не прославляет советский народ, то есть не несет идей и образов, так свойственных социалистическому реализму и советскому искусствоведению 1950-х гг.

Все изобразительное искусство, созданное в годы Великой Отечественной войны, в статье «Станковая и книжная графика» А. Д. Чегодаева рассматривается сквозь призму социалистического реализма. Соответственно работы, подходящие под требования этого художественного метода, являются хорошими, если не подходят, то плохими. Серия литографий «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» самобытна и не подчинена идеологии, что и послужило причиной предвзятого отношения ангажированного властью исследователя А. Д. Чегодаева. Реакция критика на творчество художника неудивительна, поскольку С. Б. Юдовин не входил в избранное число художников ЛССХ, его работы не прославляли партию и правительство. Также в творчестве художника заметно влияния модернизма и так называемого *jewish experience*<sup>4</sup>, свойственных Марку Шагалу и Хаиму Сутину, и очевидно неприемлемые для официальной отечественной политической и культурной ситуации этих лет. Логично, что в критике того времени блокадная серия С. Б. Юдовина считалась «неправильной», «чуждой» и «ненужной».

В 1956 г. открывается персональная выставка художника. После выхода негативной критики серии «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» С. Б. Юдовина прошло 5 лет. За это время в стране произошли существенные изменения: кончина партийного лидера и руководителя СССР и последующая десталинизация, которая изменила взгляды на многие вещи, в том числе и на искусство. К творчеству С. Б. Юдовина авторы вступительной статьи к каталогу выставки Н. Х. Виленская и А. М. Земцова<sup>5</sup> относятся гораздо более благосклонно, хотя сама статья по-прежнему преисполнена прославлением социалистического реализма. Авторы пишут, что «гравюры серии наполнены чувством глубокой и благородной любви к человеку»<sup>6</sup>. Анализ любого творчества с точки зрения социалистического реализма искажает действительный посыл художника. Блокадная серия С. Б. Юдовина проникнута не только гуманизмом, любовью и уважением к человеку, но прежде всего ужасом, болью, состраданием и трепетным отношением именно к жителям блокадного Ленинграда. «Силой большого таланта автор сумел показать величие простых и скромных советских людей, героизм их повседневных дел», «повесть о блокаде Ленинграда пронизана оптимизмом»<sup>7</sup>. Н. Х. Виленская и А. М. Земцова высоко оценили труд и мастерство графика, но истолковали его предвзято, а потому – неверно. Авторы вступительной статьи хотя и видят «величие простых и скромных советских людей», а не трагедию брошенного, умирающего города, «героизм повседневных дел», а не безысходную ситуацию, заключающуюся в ежедневных испытаниях, требующие рисковать жизнью, чтобы выжить, «оптимизм», а не ужас голодной смерти и надежду о скором окончании войны.

Искажение авторского посыла блокадной серии С. Б. Юдовина присутствует, но уже намечена тенденция на изменение отношения к его творчеству.

В книге В. Я. Бродского и А. М. Земцовой «Соломон Борисович Юдовин»<sup>8</sup> исследуются жизнь и творчество мастера. Впервые дан полномасштабный анализ блокадной серии С. Б. Юдовина. Авторы делают цикл «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» на два периода: работы, созданные до эвакуации зимой 1941–1942 гг, и на листы, выполненные после возвращения в Ленинград в 1944 г. Работы первого периода, по мнению исследователей, «отличаются документальной передачей окружающей действительности». И это доподлинно так, поскольку С. Б. Юдовин при создании этих набросков и рисунков жил в блокадном Ленинграде и был очевидцем событий, отображенных в его произведениях.

Впервые изучается тема смерти в блокадной серии С. Б. Юдовина, которая не была удостоена вниманием у предыдущих исследователей. Авторы пишут, что художник обращается к теме

смерти, «заставляет прочувствовать угрозу гибели, нависшую над людьми», что он изображает жертву обстрела, но воздерживается от изображения самой смерти, а также что данная тема не находит дальнейшего развития<sup>9</sup>. Это утверждение носит спорный характер, так как авторы не обращают внимания на то, что тема смерти представлена и в других работах художника – «Везут мертвеца» (1942), «Жертва артиллерийского обстрела» (1942), «Несут покойника» (1943), «У тела умершего» (194–1944), «Жертва артиллерийского обстрела» (1944), «Жертвы артиллерийского обстрела» (1944) – и вообще преобладает в творчестве С. Б. Юдовина. А погибшие люди в работах мастера неотделимы от пейзажа Ленинграда и обозначают, что смерть в осажденном городе стала обыденностью. Данный перечень работ взят из списка основных произведений С. Б. Юдовина, опубликованного в этой книге. Вопрос, почему эти работы остались за пределами их внимания, можно объяснить вновь только идеологическими соображениями. В. Я. Бродский и А. М. Земцова проводят параллели блокадной серии С. Б. Юдовина с его ранними работами предвоенных лет на историко-революционную тему, постигают творческий метод художника. С этой точки зрения произведения С. Б. Юдовина раньше не рассматривались.

Авторы отмечают, что в работах второго периода цикла «Ленинград в дни Великой Отечественной войны», созданных в 1944–1947 гг., в основном преобладают те же темы, что и в работах первого периода, но возникают и новые сюжеты.

Весь смысл блокадной серии С. Б. Юдовина выражен словами исследователей «Люди страдают, но не сдаются»<sup>10</sup>. Хотя бы частично отойдя от «соцреалистического» взгляда на творчество художника, В. Я. Бродский и А. М. Земцова смогли постичь точку зрения автора блокадного цикла.

Исследователи замечают и тему мира в работах С. Б. Юдовина, посвященных осажденному городу, выявляют контраст тем войны и мира.

«Смелость образного мышления, сила чувства, богатство композиционных решений, гибкость изобразительного языка делают гравюры Юдовина замечательным творческим решением»<sup>11</sup>, – резюмируют В. Я. Бродский и А. М. Земцова цикл «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» С. Б. Юдовина. Эта более свободная и непредвзятая для того времени точка зрения на блокадную графику художника разнится со взглядами предыдущих исследователей и дает толчок к более серьезному изучению его творчества последующими искусствоведами. Также авторы соотносят наследие С. Б. Юдовина с творчеством других художников, посвятивших свои работы теме блокадного Ленинграда.

Дальнейшие исследования цикла «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» С. Б. Юдовина в советском искусствоведении носит обзорный характер.

В 2005 г. в Государственном музее истории Ленинграда проходила выставка «Блокадный дневник», посвященная 60-летию Победы в Великой Отечественной войне. Составитель каталога В. Е. Ловягина анализирует графическую серию С. Б. Юдовина «Ленинград в дни Великой Отечественной войны», состоящей из ксилографий и линогравюр. Автор считает линогравюры «наиболее удачными», обусловив художественную ценность этой серии «мастерским владением техники линогравюры»<sup>12</sup>. По мнению В. Е. Ловягиной, серия «пронизана оптимизмом» поскольку на фоне разрушенного Ленинграда и подверженному бомбардировкам городу, его жители живут и работают. Автор возвращается к предвзятой точке зрения Н. Х. Виленской и А. М. Земцовой.

Выставка «Блокадная графика Соломона Юдовина», проходившая с 24 января по 13 мая 2019 г. в Строгановском дворце Русского музея, стала важным фактором изучения творчества художника. Открытие выставки было приурочено к 75-летию снятия блокады Ленинграда.

Большая часть работ, представленных на выставке, раньше никогда не выставлялась. Экспонирование неизвестных работ не только делает выставку уникальной, но и предоставляет возможность изучения неизведанных произведений С. Б. Юдовина, введения их в научный оборот, переосмысления творчества художника.

Экспозиция выставки, насчитывавшая более 150 работ, позволила увидеть одну из важнейших особенностей творческого метода художника – отсутствие лиц у главных героев. Персонажи его работ – собирательный образ жителей блокадного Ленинграда. В безличии С. Б. Юдовин выражает сострадание к живым людям, обреченным на смерть.

Экспозиционное решение, в соответствии с которым работы были поделены на группы, предоставляет возможность выделить основные темы блокадной серии художника.

В одном зале выставки представлены работы на тему бытия осажденного города, зарисованного художником. «Жертва обстрела на улице» (1941–1947), «Баррикады» (1941–1947), «На мосту» (1941–1947), «На дороге жизни» (1942–1947), «Газгольдер» (1947), «Танки на Дворцовой площади» (1943), «Танки у Главного штаба» (1941–1947), «Разбор завала после артобстрела» (1941–1947), «На

Троицком мосту отряд» (1941–1947) – эти работы объединены в одну группу и отражают время и события жизни Ленинграда, помогают прочувствовать атмосферу города. Художник передал объективную реальность.

Экспозиционная идея организаторов выставки дает возможность проследить эпизоды бытового характера, такие как «За водой» (1946), «Женщина с дровами» (1947), «На новую квартиру» (1944), «За обедом» (1944), «У печки» (1944), «Продает вещи. Весна 1942» (1944). Данные работы передают условия жизни ленинградцев и помогают понять, как люди пытаются выжить.

Неизвестность будущего и надежду на скорое окончание военных действий передает линогравюра «Слушают радио» (1947). Множество ленинградцев для военного времени собралось возле репродуктора. Люди ждут долгожданных вестей с фронта. Драматизм событий хорошо воспроизводит техника линогравюры, в которой и выполнен окончательный вариант работы. Именно эта техника с помощью живописного штриха, широких и резких линий, контраста черного и белого выражает драматизм этой сцены. О предыдущих этапах и поисках художественного выражения позволяют наглядно судить расположенные рядом эскизы, выполненные в различных техниках.

На другом стенде представлена борьба ленинградцев с трудностями жизни и продолжение творческой и научной деятельности, выраженные в акварелях «В комнате» (1941–1945), «За работой» (1944), «На заводе» (1941–1947), «В читальном зале библиотеки» (1941–1947).

Собранные в одном зале ксилографии «Воздушный налет» (1943), «Артострел с военного судна на Неве» (1943), «Танки идут в сторону Адмиралтейства» (1943), «Небо Ленинграда» (1945) отражают военные действия врага.

Им противопоставлены работы «Зенитка около Адмиралтейства» (1943), «Воинская часть на Чернышевском мосту» (1943), «Постройка оборонного сооружения» (1943), «Орудия у арки Главного штаба» (1947), «Строительство баррикад» (1944), «Дежурство на крышах» (1945). Они отражают сопротивление и защиту города.

Тему смерти и жизни в блокадном Ленинграде передают произведения «Вывозят труп» (1943) и «Уборка снега во дворе» (1941–1947). У одних жизнь закончена, а других еще продолжается. Жестокие реалии войны передает С. Б. Юдовин в своих работах. А расположенные на одном стенде картины, только усиливают контраст и глубину смысла.

Также теме жизни и смерти в истории одного места, а именно площади Урицкого (ныне – Дворцовой) посвящены линогравюры «На Дворцовой площади» (1947) и «В день Победы» (1945–1947). Некогда на пустой главной площади города люди везли тело погибшего, теперь же место преобразилось – толпа людей наблюдает в небе не вспышки бомб и орудий, а праздничный салют. На выставке эти работы расположены на одном стенде, что заставляет задуматься на тему памяти.

Экспонируемые на выставке работы помимо экспликаций сопровождают строки Ольги Берггольц. Цитаты из дневников поэтессы, не покинувшей Ленинград в годы блокады, помогают прочувствовать боль и страдания ленинградцев, отчего аффект от выставки только увеличивается. Создатели выставки добились полной передачи чувств силами искусства.

На выставке представлены эскизы, наброски и законченные произведения. Работы с повторяющимися названиями позволяют увидеть творческий процесс художника, проследить этапы создания произведения от задуманного варианта зарисовки до окончательного исполнения.

На данной выставке способ экспонирования является одним из этапов изучения творчества С. Б. Юдовина и постижения его произведений. Удачная манера экспонирования позволила открыть в творчестве художника новые темы, взглянуть на его работы под другим углом, что изменило восприятие произведений и углубило их смысл.

Автор вступительной статьи каталога выставки, заведующая отделом гравюры XVIII – начала XXI вв. Государственного Русского музея Е. Д. Климова пишет, что «Юдовин представляет город как единство пространства и жителей. Интонация композиций отнюдь не пафосна, но сдержанно-трагична»<sup>13</sup>. Данное высказывание верно. Блокадный город не отделим от ленинградцев. Во внутрикадровом пространстве произведений присутствует либо человек, либо его деятельность. Выше уже было сказано, что блокадная серия лишена героического пафоса и отображает стойкость жителей осажденного города. В целом статья Е. Д. Климовой, как куратора выставки, повествует о тенденциях, намеченных в экспозиции.

Вклад создателей и организаторов выставки привнес новый этап в изучении блокадной серии С. Б. Юдовина. Научными результатами выставки можно считать вычленение различных тем и прослеживание процесса создания работ от эскизов до законченного варианта.

История изучения серии «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» С. Б. Юдовина позволила понять, как трансформировался образ блокадного Ленинграда в творчестве художника.

Исследование произведений художника неразрывно связано с политической ситуацией в стране, идеологией правящей партии, десталинизацией, а также с трагическими юбилеями основных дат блокады Ленинграда, поскольку заметна тенденция к открытию выставок, приуроченному к круглым датам. Чтобы избавиться от негативной критики и прийти к осмыслению графического цикла С. Б. Юдовина отечественным искусствоведам потребовалось более 70 лет. На данный момент блокадная серия С. Б. Юдовина оценена по достоинству и занимает важное место в летописи изобразительного искусства блокадного Ленинграда.

### Примечания

<sup>1</sup> Девятьсот дней: Литературно-художественный сборник / под ред. А. В. Амстердама, М. М. Смирнова. Л.: Лениздат, 1948. С. 512.

<sup>2</sup> Чегодаев, А. Д. Станковая и книжная графика / А. Д. Чегодаев // Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны / под ред. Т. Д. Селявиной. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1951. С. 57–88.

<sup>3</sup> Чегодаев, А. Д. Станковая и книжная графика / А. Д. Чегодаев // Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны / под ред. Т. Д. Селявиной. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1951. С. 80.

<sup>4</sup> Панов А. (Федор Ромер). Современники будущего // Новая газета. 2015. 25 апреля. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2015/04/25/63983-sovremenniki-buduschego> (дата обращения: 04.10.2019).

<sup>5</sup> С. Б. Юдовин. 1892–1954: Каталог выставки / авт.-сост. С. П. Юдовина, Т. С. Цинберг. Л.: Искусство, 1956. С. 3–6.

<sup>6</sup> Там же. С. 5.

<sup>7</sup> Там же. С. 5–6.

<sup>8</sup> В. Я. Бродский, А. М. Земцова. Соломон Борисович Юдовин / В. Я. Бродский и А. М. Земцова. Л.: Художники РСФСР, 1962. С. 79.

<sup>9</sup> Там же. С. 43.

<sup>10</sup> В. Я. Бродский, А. М. Земцова. Соломон Борисович Юдовин / В. Я. Бродский и А. М. Земцова. Л.: Художники РСФСР, 1962. С. 46.

<sup>11</sup> Там же. С. 47.

<sup>12</sup> Ловягина, В. Е. Блокадный дневник / В. Е. Ловягина // Блокадный дневник: Живопись и графика блокадного Ленинграда. Альбом-каталог / автор-сост. В. Е. Ловягина. СПб.: Комитет по культуре правительства Санкт-Петербурга. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2005. С. 10.

<sup>13</sup> Климова, Е. Д. Блокадная графика Соломона Юдовина / Е. Д. Климова // Соломон Юдовин. Блокадная графика: Каталог выставки / науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2018. С. 9.

М. В. Стрельникова

### **Направления исследования творчества Жан-Мишеля Баския в современном искусствознании**

Творчество Жан-Мишеля Баския оказало значительное влияние на историю всего уличного искусства и современную культуру. Материалы, посвященные Жан-Мишелю Баския, можно разделить на несколько категорий: эссе, статьи, каталоги к выставкам, книги, документальные фильмы и биографические фильмы. На данный момент почти все материалы выпущены на английском языке и не переведены на русский. В последнее время творчество Жан-Мишеля Баския выходит на первый план из тени интереса к его биографии. В новых изданиях, состоящих из эссе кураторов и искусствоведов, все чаще можно увидеть глубокий искусствоведческий анализ живого и сложного художественного языка Жан-Мишеля Баския, акцентируется особое внимание на таких художественных практиках в искусстве Баския, как перформанс и литература.

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

Maria V. Strelnikova

### **Directions for the study of the work of Jean-Michel Basquiat in contemporary art history**

The work of Jean-Michel Basquiat had a significant impact on the history of all street art and modern culture. Materials on Jean-Michel Basquiat can be divided into several categories: essays, articles, exhibition catalogues, books, documentaries and biographical films. At the moment, almost all materials are released in English and not translated into Russian. Recently, the work of Jean-Michel Basquiat comes to the fore out of the shadow of interest in his biography. In new editions, consisting of essays by curators and art, one can increasingly see a deep art historians analysis of a living and complex artistic language, emphasizing particular attention to such artistic practices in Basquiat art as performance and literature.

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

Творчество Жан-Мишеля Баския в настоящее время активно изучают и популяризируют. Интерес к художественному наследию мастера заметно актуализировался в последние несколько лет, что может быть обусловлено повышенным вниманием к уличному искусству. Баския очень уважаем в мире стрит-арта и внес свой вклад в развитие граффити. Его портреты и целые фрагменты полотен изображали такие знаменитые стрит-артисты, как Шепард Фейри, Эдуардо Кобра и Бэнкси. Также значительно возросло влияние хип-хоп культуры, у истоков которой стоял Жан-Мишель Баския, повысился уровень образованности представителей и поклонников данного движения. Такие значимые фигуры хип-хоп сцены, как Jay Z коллекционируют работы Баския и привлекают внимание своих слушателей к искусству. Это приводит к использованию творчества художника в дизайне молодежной одежды. Графичные принты, стилизованные динозавры и многочисленные неровные надписи украшают кеды, футболки, куртки и даже скейтборды.

Еще одной немаловажной причиной внимания к творчеству Жан-Мишеля Баския стала борьба против расовой дискриминации. Афроамериканская культура давно стала неотъемлемой частью общемировой, но представители афроамериканского искусства по-прежнему малоизвестны. Баския был первым черным художником, который смог сделать блестящую карьеру в традиционном «белом» арт-мире. Кроме того, его творчество носило остросоциальный характер и содержало критику расизма, что очень актуально по сей день. При жизни Жан-Мишеля Баския его картины не принимали крупные музеи, считая его творчество незрелым, сегодня в каждой коллекции современного искусства должны быть произведения этого художника. Вклад мастера в искусство XX в. это общепризнанный факт, но трудов, которые детально рассматривают творчество Баския очень немного. Материалы, посвященные Жан-Мишелю Баския, можно разделить на несколько категорий: эссе, статьи, каталоги к выставкам, книги, документальные фильмы и биографические фильмы. На данный момент почти все материалы выпущены на английском языке и не переведены на русский.

Принцип исследования творчества художника в контексте изучения его биографии применяется для большинства работ, посвященных Жан-Мишелю Баския. Реконструкция биографии художника необходима для более полного понимания его искусства. Подобный подход стал неотъемлемой

частью современного искусствоведения. Как написал Рене Рикард в статье *The Radiant Child* («Лучезарное дитя»), посвященной Баския: «Никто не хочет стать частью поколения, проигнорировавшего еще одного Ван Гога»<sup>1</sup>. В творчестве Жан-Мишеля Баския элементы стритстайла просматриваются на всех этапах его художественных поисков. Это отражается в манере покрывать холсты широкими мазками краски, подобно неаккуратно покрашенным стенам. Испещрять полотно многочисленными рисунками и надписями, перекрывающими друг друга, как это можно наблюдать на уличных стенах, где граффитисты оставляют свои тэги поверх старых. Неровные подрамники, сколоченные из найденных на улице досок даже в те периоды, когда у художника была возможность обеспечить себя качественными материалами. Несмотря на переход Баския с улицы в студию и к холстам, расстеленным на полу, художник продолжал расписывать картины как будто улицы. Он стремился воссоздать всю историю использования стен в искусстве, начиная с пещер, расписанных первобытным человеком, заканчивая полузаброшенными районами Нью-Йорка, переживавшего бум преступности. В его работах стритстайл превратился в концептуальное высказывание о том, что историю всегда двигали неблагополучные времена и сложные люди, такие как он. Но все же именно достудийный период творчества Баския является временем формирования ключевых элементов того узнаваемого стиля, который станет доминирующим в живописи художника.

Жан-Мишель Баския принимал участие во всем, что происходило на андеграундной сцене Нью-Йорка. Будучи практически бездомным, он нашел способ самовыражения в поэтичных, остро-социальных надписях на стенах зданий в Даунтауне. Из-за ограниченности в средствах на начальном этапе своей карьеры Баския был вынужден использовать любые материалы, поэтому рисовал на старых окнах, дверях, есть даже картины, выполненные на дверцах ржавых холодильников. Эти поверхности Баския находил на улице и приносил в квартиры друзей и знакомых, у которых жил на тот момент. В этих же квартирах он оставлял свои работы. Многие произведения были проданы, когда Баския стал знаменитым и высокооплачиваемым художником.

Сложность изучения работ раннего периода заключается в первую очередь в том, что большинство из них доступны исключительно в виде иллюстраций в Интернете и каталогах. Многие граффити SAMO представлены на фотографиях, но даже на них некоторые сильно стерлись или частично записаны. Сейчас эти надписи давно покрашены в борьбе за благоустройство города. Мы можем видеть их на старых фото благодаря портфолио работ *The SAMO* из 57 фотографий размером 27,9 x 35,6 см, созданное Генри Флинтсом в 1979–1991 гг., оригинал которого хранится в частной коллекции. Еще одной немаловажной трудностью в изучении граффити SAMO является простота исполнения этих работ и обилие подражателей, которые могут просто из уважения к творчеству Баския создавать работы в его стиле, оставляя его тэг на стенах, как это показано в фильме «Выход через сувенирную лавку», где один из стрит-артистов оставил тэг SAMO на стене во время ночной прогулки. Кроме того, существует два периода в деятельности проекта: коллаборация с художником *Al Diaz* и самостоятельная карьера Баския, когда он порвал отношения с партнером по собственной инициативе. В фильме *Downtown 81* Баския пишет свои концептуальные строки баллончиком и рисует стилизованную голову, которая отличается от витиеватых контурных изображений, встречающихся в некоторых работах SAMO, что позволяет задуматься о разграничении его вклада в тэги и вклада *Al Diaz*. Но в книгах о Баския иллюстрации с витиеватыми графичными лицами также присутствуют, хотя и не приписываются Баския однозначно, как на некоторых сайтах. Между тем, в творчестве Баския больше никогда не встречались подобные изображения. Еще одна сложность заключается в том, что *Al Diaz* продолжает использовать тэг SAMO и писать в том же стиле в наше время. Подобно многим современным художникам, он выкладывает работы и новости на своем сайте, где можно отследить те тэги SAMO, которые создает *Al Diaz*<sup>2</sup>.

Более сложен для исследователей вопрос изучения трехмерных объектов, которые в большинстве своем находятся в частных коллекциях и появляются только на временных экспозициях. Дадаистские, несколько громоздкие и гротескные в своем исполнении, ранние произведения Жан-Мишеля Баския из подручного материала были созданы еще до того времени, когда художника стали ограничивать обязательства перед арт-дилерами и заказчиками. К сожалению, изучение по иллюстрации с большой долей вероятности может привести к ряду заблуждений в оценке и интерпретации произведения. К тому же важной частью анализа искусства является его эмоциональное воздействие на реципиента.

Характер творчества Жан-Мишеля Баския располагает к субъективному переживанию. Много-слойность большинства полотен Баския захватывает воображение, заставляя попробовать прочесть послание, оставленное художником. «Когда вы сталкиваетесь с его работой – или когда она сталкивается с вами, – происходит нечто, не имеющее отношения к Высокой Культуре или жизни важных



персон. Вы просто начинаете видеть насквозь любую ложь – визуальную, вербальную и акустическую, – которая захлестывает нас каждую минуту. Видеть ложь разбитой на части, уничтоженной – это откровение»<sup>3</sup>. Сталкиваясь с такой сильной интеллектуальной и эмоциональной фактурой, очень сложно сосредоточиться на технической стороне исполнения или искусствоведческом анализе. Поэтому о творчестве Жан-Мишеля Баския часто пишут в форме эссе. Выше приведена цитата из эссе, посвященного Баския, в книге Джона Берджера «Портреты» – сборнике размышлений автора о любимых художниках. Для Берджера Баския – проводник свободы в современном искусстве, свободы нелегальной и смелой, которую смогут прочесть и увидеть только посвященные. Но для того, чтобы стать таковыми «вам придется преодолеть массу пустой болтовни, поскольку Баския стал сначала американской, а потом и всемирной легендой, и тут первым делом надо заткнуть уши, чтобы не слышать вопли стервятников, которые продают его работы»<sup>4</sup>. Эссе Берджера примечательно тем, что автор не стал акцентировать внимания на конкретных социальных вопросах, что часто мелькает в работах о Баския. Искусствовед написал о самой живописной манере художника, отметив его уникальный подход к пространству и реальности.

Другое эссе, посвященное Баския Глорией Джинн Уоткинс, известной под псевдонимом бэлл хукс, было написано в июне 1993 года и начинается почти так же, как эссе Джона Берджера, с предупреждения: «Те люди, которые не тронуты работой Баския, обычно не могут думать о ней как о «великом» или даже «хорошем» искусстве. Несомненно, этот ответ, по-видимому, характеризует многое из того, что мейнстримные искусствоведы думают о Баския. Они не могут говорить о работе осмысленно. Зачастую, без какого-либо намека на такт, они «пренебрегают» работой, одержимо сосредотачиваясь на жизни Баския или развитии его карьеры, при этом настаивая на том, что они наиболее осведомлены, чтобы судить о его ценности и значимости. Несомненно, трудно определить достоинства или ценность жизни и/или работы художника, если человек не может достаточно проникнуться, чтобы что-то почувствовать, если на самом деле он может только стоять на расстоянии»<sup>5</sup>. Взгляд афроамериканской активистки из рабочей семьи очень важен для изучения творчества Жан-Мишеля Баския. Это возможность увидеть наследие художника через призму взгляда той части американского народа, представителем которой является Баския. Вообще, когда афроамериканцы говорят об этом художнике, очень остро ощущается та обособленность, которую испытывают в США большинство из них. Бэлл хукс анализирует взгляд евроцентричной публики и специалистов на черного художника, вышедшего из нелегального жанра искусства – граффити. Это острый, неудобный анализ, лишенный попытки сгладить образ Баския и представление о нем галеристов и кураторов, а в последнее время и режиссеров: «конфликтующая с собственной сексуальностью, Баския, тем не менее, представлен в каталоге Уитни и в других местах как стереотипный черный жеребец, беспорядочно трахающий белых женщин. Критики не придают значения сексуальной двусмысленности, которая была так важна для персонажа Баския. Даже пытаюсь схватиться с самим собой как субъектом, а не объектом, он неизменно опирался на старые патриархальные представления о мужской идентичности, несмотря на то что он критически связывал мужественность с империализмом, завоеванием, жадностью, бесконечным аппетитом и, в конечном счете, смертью»<sup>6</sup>. Это эссе описывает Баския через жесткий анализ поверхностных статей о нем, пренебрежительного представления художника как забавную персону, а не молодого человека, искавшего свое средство бессмертия через людей, искусство, славу.

Из русскоязычных статей можно выделить работу Светланы Михайловны Ванькович и Марии Сергеевны Кругляковой «Нью-Йоркская художественная школа 1970-х – 1980-х гг.»<sup>7</sup>. Статья посвящена анализу творчества Жан-Мишеля Баския в контексте развития Нью-Йоркской художественной школы. Кратко приведены основные особенности искусства Даунтауна, влияние социальных волнений на него и ключевые представители многочисленных арт-движений Нью-Йорка. Отдельно отмечается взаимовлияние творчества Баския и Кита Харинга. Оба художника начинали с граффити и были друзьями, более того существует множество ярких коллабораций Баския с Харингом и другими уличными художниками, которые несправедливо забыты на фоне коллабораций Баския и Уорхола.

Переломным моментом в творчестве Жан-Мишеля Баския стала статья Рене Рикарда *The Radiant Child* («Лучезарное дитя»), опубликованная в журнале *Artforum* в 1981 г. Этот внимательный разбор творческой манеры художника послужил толчком в международной карьере Баския. Статья полностью посвящена молодым граффитистам, чье творчество не вписывалось в концепцию традиционных художественных музеев того времени. Несмотря на то, что основной фигурой, исследованной в эссе, является Баския, Рене Рикард уделяет внимание и другим стрит-артистам, например, Киту Харингу и Джуди Рифке. Тем, кто привносит новое в историю искусства, преобразует его. Названием статьи послужило наименование произведения Кита Харинга *Radiant child* (также есть

версия radiant baby). Такими сияющими детьми Рене Рикард видит творческих людей, обреченных играть взрослых. «Каждый из нас является этим сияющим ребенком, и всю свою жизнь мы укрываем этого маленького ребенка, создавая вокруг него взрослого, чтобы защитить его от внешних сил, которые мы не можем контролировать. Каждый из нас – маленький ребенок, сияющий ребенок, и наше имя, которым мы должны стать, находится вне нас, и мы должны стать «Джуди Рифкой» или «Жан-Мишелем», как я стал «Рене Рикардом»<sup>8</sup>. Уже в этой статье освещены такие влияния на все творчество Баския, как абстрактная живопись Сая Твомбли и ар-брют Жана Дюбюффе.

На данный момент книги, посвященные Жан-Мишелю Баския, приурочены к выставкам художника или сериям. Богато иллюстрированные каталоги с эссе кураторов, искусствоведов и специалистов из смежных областей – это единственный источник профессионального развернутого комментария к творчеству Баския сегодня. Существует только одна книга, посвященная мастеру, но это работа из серии издательства Taschen о ключевых художниках в истории искусств. Книга Леонарда Эммерлинга Basquiat<sup>9</sup> включает несколько глав, посвященных важным этапам в жизни и творчестве художника, основным темам в его работах и короткую биографическую справку. Скрамный формат и чисто ознакомительная функция данного издания не оставляют возможности назвать эту книгу серьезным объектом для изучения.

Более подробного внимания достойны каталоги. Как уже было сказано выше, большая часть произведений Жан-Мишеля Баския находится в частных собраниях, поэтому зачастую выставки и каталоги к ним – это единственный шанс увидеть некоторые из них. Кроме того, такие издания могут включать не только новые эссе, но и множество архивных фотографий и статей. Примером подобного каталога служит книга Boom for real, выпущенная к крупной выставке в галерее Barbican в Лондоне. Экспозиция была полностью посвящена раннему периоду в творчестве Жан-Мишеля Баския. Название выставки и, соответственно, каталога было взято из фильма Downtown 81, с которого началась карьера Баския. Цитата также стала эпиграфом к вступительному эссе Дитера Буххарта: «Boom for real! Was I dreaming? No. Maybe I was just waking up. Waking up to my own luck. Luck is where you find it» («Настоящий бум! Я грезил? Нет. Может я просто проснулся. Проснулся на свое счастье. Счастье там, где ты его находишь»)<sup>10</sup>. На сегодняшний день с именем Дитера Буххарта связано большинство ключевых выставок и изданий, посвященных Жан-Мишелю Баския. Boom for real – это подробный анализ всего до-галерейного периода в искусстве Баския. Исследование разбито на шесть глав, которые содержат эссе поэта Кэмпбела о проекте SAMO, куратора Карло Маккормика о выставке New York/New Wave, писателя Глена О'Брайна об арт-сцене Нью-Йорка времен Samo, академика Джордана Мура Саггезе об отношении Баския к кино и телевидению, а также музыкального историка Франческо Мартинелли о любви Баския к джазу. Книга богато иллюстрирована архивными фотографиями, включая изображения редких работ художника и отсканированных статей 1980-х гг. Это важное издание, подробно освещающее атмосферу Нью-Йорка 80-х гг. и формирование уникального авторского стиля Жан-Мишеля Баския под влиянием этого шумного мегаполиса.

Самым доступным источником информации о жизни и творчестве Жан-Мишеля Баския является кинематограф. Художественная картина Downtown 81 заслуживает внимания с точки зрения атмосферы неблагополучного Нью-Йорка, показанной в ней. Стоит отметить, что сюжетом является приключенческая реконструкция одного дня из жизни Жан-Мишеля Баския: художник гуляет по улицам города, расписывает стены и пытается найти деньги с помощью своего искусства. Этот памятник запечатлел Баския до того, как слава и деньги оглушили его и отдалили от большинства друзей.

Вторым по хронологии фильмом является биографическая драма «Баския» 1996 г. Джулиана Шнабеля. Эта работа дополняет миф о безвременно ушедшем творце, романтизирует образ Жан-Мишеля Баския.

Если художественные фильмы эксплуатируют тему гениальности и трагичности образа художника, опередившего свое время, намеренно сближая тем самым образ Баския с образом Ван-Гога, как в свое время сделал Рене Рикард в статье The Radiant child, а позже и Джулиан Шнабель (его фильм «Баския» начинается с цитаты Рене Рикарда), то документальные создают свою мифологию о личности художника.

Есть два документальных фильма о Жан-Мишеле Баския. Один снят Тамрой Дэвис в 2010 г. и называется Jean Michel Basquiat: The Radiant Child. Это история творческого пути Баския, рассказанная его современниками, друзьями и коллегами. В фильме приводятся фрагменты видеосъемки самого художника. Основное внимание акцентируется на той части жизни Баския, которая связана с его работой с арт-дилерами. Масштабное исследование судьбы и искусства на данный момент остается самой важной работой, освещающей именно биографические подробности жизни Жан-Мишеля Баския.

Документальный фильм *Boom for Real: The Late Teenage Years of Jean-Michel Basquiat* был снят Сарой Драйвер и вышел в 2017, тогда же, когда прошла крупная выставка *Boom for real* в лондонской галерее Барбикан. Это биографическое полотно так же, как и выставка, посвящены уличному периоду в жизни и искусстве Жан-Мишеля Баския. Фильм стал замечательным дополнением к работе Тамры Дэвис 2010 г. и имеет ряд преимуществ перед ней. *Boom for real* отличает более детальное изучение отдельного этапа и внимание к окружению художника в малоизученный период его творчества и биографии.

Подводя итоги, можно отметить, что в последнее время творчество Жан-Мишеля Баския выходит на первый план из тени интереса к его биографии. В новых изданиях, состоящих из эссе кураторов и искусствоведов, все чаще можно увидеть глубокий искусствоведческий анализ живого и сложного художественного языка Жан-Мишеля Баския, акцентируется особое внимание на таких художественных практиках в искусстве Баския, как перформанс и литература. Специалисты вписывают творческое наследие мастера в историю искусств, подробно освещая поливариантность его художественного мышления.

### Примечания

<sup>1</sup> Rene Ricard. *The Radiant Child*. Artforum. 1981. [Электронный ресурс]: URL: <https://www.judyrifka.com/texts/2017/10/10/the-radiant-child-by-rene-ricard-published-in-artforum-1981> (дата обращения: 21.08.2019).

<sup>2</sup> Сайт художника Al Diaz. [Электронный ресурс]: URL: [<https://al.diaz.com/category/graffiti/samo/>] (дата обращения: 20.08.2019).

<sup>3</sup> Берджер, Дж. *Портреты / Джон Берджер*; пер. с англ. А. Степанова. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. С. 460.

<sup>4</sup> Берджер, Дж. *Портреты / Джон Берджер*; пер. с англ. А. Степанова. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. С. 460.

<sup>5</sup> Gloria Jean Watkins (bell hooks), *Altars of Sacrifice, Remembering Basquiat*. *Art in America*. 1993. [Электронный ресурс]: URL: [<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/from-the-archives-altars-of-sacrifice-re-membering-basquiat>] (дата обращения: 21.08.2019).

<sup>6</sup> Gloria Jean Watkins (bell hooks), *Altars of Sacrifice, Remembering Basquiat*. *Art in America*. 1993. [Электронный ресурс]: URL: [<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/from-the-archives-altars-of-sacrifice-re-membering-basquiat>] (дата обращения: 21.08.2019).

<sup>7</sup> С. М. Ванькович, М. С. Круглякова, Нью-Йоркская художественная школа 1970-х – 1980-х гг. *Вестник СПбГУТД* № 3. 2014. С. 3–15.

<sup>8</sup> Rene Ricard, *The Radiant Child*. Artforum. 1981– [Электронный ресурс]: URL: <https://www.judyrifka.com/texts/2017/10/10/the-radiant-child-by-rene-ricard-published-in-artforum-1981> (дата обращения: 21.08.2019).

<sup>9</sup> Emmerling L. *Basquiat*. New York: Tashen, 2011. 96 с.

<sup>10</sup> Dieter Buchhart, Eleanor Nairne. *Basquiat: Boom for Real*. Barbican Centre, City of London. 2017. P. 13.

О. С. Голубева

**«Бременские музыканты» в интерпретации  
петербургских книжных графиков 1978–1991**

Важным для книжной графики является вопрос о характере интерпретации художником литературного произведения, в том числе и в детской книге. Автором проводится анализ четырех изданий сказки «Бременские музыканты» Братьев Grimm, вышедших с 1978 по 1991 гг., оформленных и проиллюстрированных разными петербургскими художниками: А. Аземшой, М. Майофисом, А. Коковкиным и Г. Ясинским. Сравниваются характер, степень свободы интерпретации сказки, взаимодействие языка писателя и изобразительного языка каждого художника, влияние различных средств художественной выразительности на восприятие литературного произведения.

Ключевые слова: книжная графика, детская книга, иллюстрации и оформление, интерпретация текста художником, «Бременские музыканты» в иллюстрациях петербургских художников

Olga S. Golubeva

**"The Bremen Town Musicians" in the interpretation  
of the St. Petersburg book illustrators 1978–1991**

A significant issue of book graphics is the interpretation of the writer's literary work by an artist, especially in the children's book. The author has analyzed the four editions of the Brothers Grimm's fairy tale "The Bremen Town Musicians", published from 1978 to 1991, decorated and illustrated by various Petersburg artists: A. Azemsha, M. Mayofis, A. Kokovkin and G. Yasinsky. The character, the artist's degree of freedom in the interpretation of the fairy tale, the interaction of the writer's and artist's imaginative language, the influence of various means of artistic expressiveness on the perception of a literary work are compared.

Keywords: book graphics, children's book, illustrations and design of the book, the artist's interpretation of the text, "The Bremen Town Musicians" in illustrations of St. Petersburg artists

За период развития отечественной книжной иллюстрации для детей, охватывающий более трех веков, среди писателей, литературных критиков, художников, психологов, государственных деятелей велось немало споров о том, какой же должна быть детская книга, какие цели необходимо перед ней ставить. Обсуждались вопросы композиции книги, ее построения как целостного художественного организма, вопросы характера иллюстрации, цвета в рисунках художников, проблемы восприятия иллюстраций ребенком и др. Важным предметом для дискуссий стал вопрос о характере интерпретации литературного текста художником. Иногда художник «идет по пятам» за автором, последовательно отображая различные эпизоды повествования, иногда привносит свое личное видение текста, иногда – открыто спорит и полемизирует с писателем. Вопрос о границах свободы художника в детской книге до сих пор является открытым, существуют разные точки зрения писателей, искусствоведов, литературных критиков, самих художников на этот счет. Среди искусствоведов и литературоведов вопросы интерпретации художником литературного произведения в своих работах затрагивали и Ю. Я. Герчук<sup>1</sup>, Э. З. Ганкина<sup>2</sup>, В. А. Альфонсов<sup>3</sup>, В. Н. Ляхов<sup>4</sup>, Б. Е. Галанов<sup>5</sup>, О. Г. Векслер<sup>6</sup>, М. А. Алуева<sup>7</sup>, Г. Махашвили<sup>8</sup> и многие другие. Множество споров велось среди самих художников, чьи высказывания, статьи, заметки по этому поводу представляют большой интерес. В данной работе проводится анализ оформления и иллюстраций сказки Братьев Grimm «Бременские музыканты» петербургскими книжными графиками: А. Аземшой<sup>9</sup>, М. Майофисом<sup>10</sup>, А. Коковкиным<sup>11</sup> и Г. Ясинским<sup>12</sup>. Книги были изданы в одно десятилетие, в одном регионе, мастерами, прошедшими одну и ту же школу ленинградской книжной графики. Делается попытка выявления характера взаимодействия писателя и иллюстратора, степени влияния тех или иных средств художественной выразительности на создание отличных друг от друга образов литературного произведения, создания разного настроения в книге.

В изданиях, оформленных и проиллюстрированных названными художниками, – по 16 страниц, рисунки выполнены в различных графических техниках. Книга Г. Ясинского – книга-раскраска, иллюстрации выполнены в технике офорта. Иллюстрации в работах М. Майофиса и А. Коковкина – рисунки пером в сочетании с акварельными заливками. А. Аземша выполнил иллюстрации в технике акварели.

Выбирая сюжеты для иллюстрирования, художники изображают те моменты, которые отражают ключевые эпизоды повествования, но расставляют акценты на разных моментах. М. Майофис и Г. Ясинский последовательно изображают каждого из главных героев и их хозяев, сосредотачивая таким образом внимание на образных характеристиках действующих лиц, и совсем не показывают путешествие главных героев в г. Бремен, оставляя здесь место фантазии читателя. А. Аземша, наоборот, не изображает всех героев с хозяевами в начале книги, а делает акцент на дороге в г. Бремен, увеличивая количество иллюстраций с ночным лесом, изображая его очень таинственным и загадочным. А. Коковкин, показывая некоторых героев со своими хозяевами, не пренебрегает и сценами в лесу, но ночные сцены совсем не похожи у художника на ночные, это или закат, или сумерки. М. Майофис и А. Аземша заканчивают книгу изображением концерта Бременских музыкантов, дополняя тем самым литературный текст, создавая некий эпилог сказки. Г. Ясинский на последнем развороте справа изображает поникших разбойников, вынужденных покинуть свой лес. А. Коковкин завершает композицию сценой пира главных героев.

Все художники оформляют цветную обложку, самые лаконичные решения – у М. Майофиса и А. Коковкина. А. Аземша и Г. Ясинский добавляют больше деталей, оформление становится более декоративным. Самое оживленное, динамичное решение – у Г. Ясинского, который, в отличие от остальных художников, кроме главных героев помещает на обложку колоритные яркие образы разбойников, ритмично размещает цветковые и тональные пятна так, что обложка словно «звучит» гармоничным единством. А. Аземша помещает на обложку сцену уличного театра на фоне ночного города и, конечно, наших героев – артистов. Ночной город вносит ощущение некоторой таинственности, которой, впрочем, пронизана вся книга художника.

А. Коковкин не помещает иллюстраций и других рисованных элементов оформления на титульный разворот. А. Аземша украшает титул, выполняя надпись – название сказки рисованным шрифтом. М. Майофис украшает титульный разворот изображением осла, собаки, кота и петуха, шествующих и музицирующих каждый на своем инструменте. Г. Ясинский помещает на фронтиспис цветную иллюстрацию – изображение оживленно беседующих охотника, мельника и хозяйки петуха на фоне возвышающегося на холме замка феодала. Мельник указывает руками вправо – как бы приглашает читателей заглянуть вглубь книги. Здесь художник дополняет текст сказки, такой сцены в тексте нет. Кроме того, такая иллюстрация с первой открытой читателем страницей погружает его в историческую атмосферу действия сказки, задает определенное настроение.

А. Аземша и Г. Ясинский не используют внутри книги никаких элементов оформления кроме иллюстраций. А. Коковкин начинает повествование с рисованной буквицы. М. Майофис помещает некоторые иллюстрации и текст в рисованные рамки прямоугольной формы.

Работая над иллюстрациями, М. Майофис не использует светотень для выявления объемности изображаемых объектов. Практически не использует светотень и Г. Ясинский. Кое-где светотень можно увидеть в иллюстрациях А. Коковкина. А. Аземша работает со светотенью активнее, но и в его иллюстрациях светотеневая моделировка присутствует далеко не на всех предметах, а если присутствует – то носит очень условный характер.

Художники по-разному работают с цветом. Иллюстрации М. Майофиса выполнены в ограниченной цветовой палитре, построенной на контрастном сочетании синего и теплых золотистых, желтых и красных охр, коричневого. Каждый цвет обозначает локальный цвет того или иного предмета. За исключением обложки, все иллюстрации А. Аземши выполнены акварелью практически в монохроме. Палитра художника состоит из синего и черного цветов, а также их всевозможных сочетаний при смешивании и разбавлении водой. Синий цвет вносит в иллюстрации оттенки напряженности, загадочности, таинственности. А. Коковкин использует широкую цветовую палитру, работает в технике акварели «по-мокрому». В иллюстрациях художника – яркие насыщенные краски, гармоничные цветовые сочетания, иллюстратор создает интересные колористические решения. То есть можно говорить о том, что А. Коковкин работает в акварели более как живописец, нежели график. Книга с иллюстрациями Г. Ясинского – книжка-раскраска. Поэтому в ней всего 3 цветных иллюстрации – изображение на обложке, фронтиспис и правая сторона последнего разворота. Здесь художник также работает в широкой цветовой палитре, создавая нарядные, красочные иллюстрации. Остальные иллюстрации в книге – черно-белые, предназначенные для раскрашивания детьми. Очень важно отметить самодостаточность этих иллюстраций и без цвета.

По-разному художники трактуют и образы героев сказки. А. Аземша изображает Бременских музыкантов как обычных животных, разбойников трактует тоже весьма натуралистично, хотя и с некоторой степенью условности. А. Коковкин, в отличие от А. Аземши, «одевает» и «ставит» на задние лапы своих животных, когда те убегают от хозяев. М. Майофис также «очеловечивает»

главных героев, но, помимо этого, необходимо отметить, что образы, созданные М. Майофисом, особенно образы разбойников – очень выразительные, комичные, наделенные яркой индивидуальностью, порой даже гротескные. Художник добивается этого активной работой с силуэтом и необычайно живой линией. Не менее выразительны образы, созданные Г. Ясинским, который также применяет стилизацию формы, работает с линией и силуэтами. Однако линия у Г. Ясинского более резкая и однозначная, в отличие от линии М. Майофиса, подвижной, «ищущей» и изменчивой.

Работая в технике офорта, Г. Ясинский удачно сочетает в своих иллюстрациях линии, пятна, образованные плотной штриховкой, штрихом же создает и разнообразные по текстуре поверхности. В иллюстрациях Ясинского большую роль играют тональные контрасты, благодаря которым ясно читаются силуэты предметов и фигур. М. Майофис также использует тон как средство выделения тех или иных объектов. А. Аземша и А. Коковкин работают с тоном более живописно. В своих иллюстрациях они находят большое количество тональных нюансов, с помощью тона они выделяют главное и опускают второстепенное, создают иллюзию глубины пространства. Линия у А. Аземши – это не контуры предметов как у остальных художников, линии в данном случае – это или сами предметы, или их части (ветви деревьев, ножки стульев, полоски на одежде и др.)

Разные художники по-разному работают над композицией книги, над композициями иллюстраций, по-разному работают с цветом, тоном, линией, есть различия в выборе эпизодов для иллюстрирования, трактовка образов также различна. В результате, получаются разные образы одной и той же сказки: загадочная и таинственная атмосфера царит в книге А. Аземши, веселая и комичная у М. Майофиса, более спокойная, теплая и уютная – у А. Коковкина, веселая, динамичная – у Г. Ясинского.

Таинственной атмосферы А. Аземша добивается, используя монохромную синюю цветовую гамму, сильные контрасты света и тени, вводя эффекты лунного освещения ночного леса. Рисуя деревья, художник делает их «сказочными», «волшебными», стилизуя форму стволов, ветвей. Благодаря этому и создается такое загадочное настроение в книге. М. Майофис и Г. Ясинский активно работают с образами главных героев, их хозяев, разбойников. Именно комичные, ироничные образы героев создают в этих книгах столь веселое настроение. В книге с иллюстрациями Г. Ясинского большое количество динамичных композиций, построенных на диагоналях, поэтому здесь ощущается некоторая стремительность, движение. А. Коковкин, изображая сцены в интерьерах, использует теплую насыщенную цветовую гамму, показывает большое количество предметов домашнего обихода, различных деталей. Эти интересные подробности в сочетании с теплым колоритом создают ощущение уюта, домашнего тепла. Изображая природу, художник старается с помощью цвета показать «тонкие», «редкие» состояния: рассвет, закат, сумерки. Такое изображение интерьеров, пейзажей создает в книге настроение покоя, умиротворения, тепла и уюта. Таким образом, главным средством выразительности в иллюстрациях А. Коковкина можно считать цвет.

Скорее всего, выбор для иллюстрирования тех или иных сцен художниками не случаен. Упуская из внимания сцены путешествия в г. Бремен, М. Майофис и Г. Ясинский переносят акцент с пейзажных сцен на сцены в начале повествования, показывающие каждого героя, каждого хозяина, увеличивают количество таких иллюстраций в книге, тем самым как бы позволяя себе в большей степени «поиграть» с образными характеристиками. А. Аземша, напротив, создавая загадочное и таинственное настроение, вводит больше пейзажных иллюстраций, где он может поработать с ночным лесом, эффектами освещения и др. Для А. Коковкина, как было сказано выше, пейзажные сцены также очень важны.

При этом, художники в своих книжках отображают ключевые моменты повествования, не искажают сюжет. А. Аземша и М. Майофис дополняют конец сказки доброй фантазией о будущих концертах Бременских музыкантов, Г. Ясинский дополняет сказку непринужденной беседой мельника, охотника, хозяйки kota или петуха в начале книги. Сохраняя сюжетную линию, последовательно отображая эпизоды сказки, каждый художник создает свой образ литературного произведения, свое настроение в книге.

И по сей день перед художниками стоит очень сложный вопрос, насколько возможно, иллюстрируя детскую книгу, вводить в иллюстрации символику, метафоры? Следует ли усложнять изобразительный язык до той степени, когда иллюстрации не сопровождают, не объясняют ребенку литературный текст, а делают его запутанным и непонятным? Возможно ли в детской книге отходить от содержания, спорить и полемизировать с писателем, слишком активно дополнять текст? В «Бременских музыкантах» художников А. Аземши, Г. Ясинского, М. Майофиса, А. Коковкина отчетливо читается ответ художников на этот вопрос. Иллюстраторы очень четко находят грань между свободой интерпретации текста и следованием за сюжетом сказки, словом писателей.

Своими иллюстрациями они сопровождают литературное произведение, где-то очень аккуратно дополняют его, не искажая сюжетной линии. Но при этом, выстраивая свою композицию книги, используя разные средства художественной выразительности, каждый художник создает разную атмосферу сказки, разное настроение. Поэтому, одна и та же сказка в работах разных иллюстраторов приобретает новое звучание, новый эмоциональный настрой.

Детская книга – интереснейшая область для искусствоведческих исследований. В дальнейшем предполагается развить данную тему, сравнить и проанализировать издания той же сказки, оформленные и проиллюстрированные мастерами различных регионов или разных хронологических периодов, с целью выявления возможных региональных и социально-исторических влияний на характер интерпретации художником литературного текста.

### Примечания

<sup>1</sup> Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI вв. СПб.: Коло, 2014. 511 с.

<sup>2</sup> Ганкина Э. З. Художественная иллюстрация в детской книге // Детская литература / Под ред. Е. Е. Зубаревой. М.: Просвещение, 1989. С. 370–394.

<sup>3</sup> Альфонсов В. А. Слова и краски : Очерки по истории творческих связей поэтов и художников. Москва- Ленинград : Советский писатель, 1966. 243 с.

<sup>4</sup> Ляхов В. Н. Искусство книги : Избранные историко-теоретические и критические работы. М.: Советский художник, 1978. 248 с.

<sup>5</sup> Галанов Б. Е. Платье для Алисы : Художник и писатель. Диалоги. М.: Книга, 1990. 300 с.

<sup>6</sup> Векслер О. Г. Роль иллюстрации в руководстве чтением. Ленинград, 1974. 37 с.

<sup>7</sup> Алуева М. А. Синтез текста и рисунка в детской книге // Историческая и социально-образовательная мысль [Электронный ресурс] : научный журнал. 2010. № 1 (3). С. 105–108. URL: : <https://cyberleninka.ru/article/n/sintez-teksta-i-risunka-v-detskoj-hudozhestvennoy-knige> (дата обращения: 28.05.2018).

<sup>8</sup> Махашвили Г. Сказочник-писатель и сказочник-иллюстратор // Юный художник. 2005. Вып. 7. С. 3–5.

<sup>9</sup> Гримм Я., Гримм В. К. Бременские музыканты: Сказка. Ленинград: Детская литература, 1978. 16 с.

<sup>10</sup> Гримм Я., Гримм В. К. Бременские музыканты: Сказка. Ленинград: Детская литература, 1980. 16 с.

<sup>11</sup> Гримм Я., Гримм В. К. Бременские музыканты: Сказка. Москва–СПб.: Малыш групп либро интернациональ, 1991. 16 с.

<sup>12</sup> Гримм Я., Гримм В. К. Бременские музыканты: Книжка-раскраска. Ленинград : Лениздат, 1986. 16 с.

П. Н. Сафронова

### **Художественная интерпретация костюма Викторианской эпохи в манге «Темный дворецкий»**

В статье находит отражение проблема интерпретации исторического наследия костюма викторианской эпохи в современном художественном произведении. На сегодняшний день интерпретация является одним из основных средств создания продуктов творческой деятельности. В статье акцентируется внимание на переосмыслении моды Викторианской эпохи как в среде молодежных субкультур, так в творчестве дизайнеров и современных художников – иллюстраторов, в частности японских художников-мангака. Основным предметом исследования в статье выступает анализ интерпретации костюма Викторианской эпохи в манге «Темный дворецкий» (2006 – настоящее время, Тобосо Яна). Сочетания эстетики готического стиля и эстетики современной аниме культуры в статье рассматриваются как художественно-стилистические особенности костюма главных героев произведения. Также исследуется роль костюма в формировании и развитии образов героев.

Ключевые слова: мода, искусство манги, интерпретация, костюм, готический стиль, викторианский костюм

Polina N. Safronova

### **Artistic interpretation of the costume of the Victorian era in the manga "Dark Butler"**

The article reflects the problem of interpretation of the historical heritage of the costume of the Victorian era in modern artwork. Today interpretation is one of the main means of creating products of creative activity. The article focuses on rethinking the fashion of the Victorian era both among youth subcultures and in the work of designers and contemporary illustrators, in particular, Japanese manga artists. The main subject of research in the article is the analysis of the interpretation of the costume of the Victorian era in the manga "The Dark Butler" (2006 – nowadays, Toboso Yana). The combination of the aesthetics of the Gothic style and the aesthetics of modern anime culture are considered in the article as the artistic and stylistic features of the costume of the main characters of the work. The role of the costume in the formation and development of characters is also explored.

Keywords: fashion, manga art, interpretation, costume, gothic style, Victorian costume

На сегодняшний день для мировой художественной культуры принцип интерпретации является одним из важных направлений развития. Художественная интерпретация является вторичным творческим процессом, основанным на уже существующем произведении с внесением интерпретатором различных изменений, в соответствии со своим мировоззрением при помощи собственного художественно-исполнительского метода<sup>1</sup>.

Такой феномен массовой культуры, как комикс, также использует в большом количестве отсылки и интерпретации. Одной из разновидностей комикса является манга, история, которой уходит вглубь веков к рисункам с подписями, создаваемыми монахами. Манга – это комикс, существующий только в Японии, его главные особенности состоят в том, что манга читается справа налево, изображения монохромны, и одна история может развиваться в течение нескольких лет (манга-сериал). Отличительной чертой манги от западного комикса является небольшое количество текста на странице, и, следовательно, большее внимание уделено проработке изображения. Современная манга включает в себя огромное количество жанров и рассчитана на читателей всех возрастов<sup>2</sup>. Свою нишу в этом разнообразии занимает манга, в основе которой лежат исторические события или художественные произведения.

На протяжении развития японского комикса – манги – его авторы неоднократно обращались к событиям европейской истории, следовательно, и костюмы персонажей разных эпох подвергались творческому переосмыслению. В случае с мангой «Темный дворецкий» автор Тобосо Яна обращается к исторической действительности, но при этом использует собственный стиль изображения. Для создания атмосферы произведения мангака с особой тщательностью относится к изображению окружающей обстановки и одежды персонажей. Но так как часто в манге фон изображается очень схематично, то наиболее значимым становится изображение костюма. К особенностям интерпретации исторических костюмов можно отнести следующие методы: прямое цитирование (изображение элементов с исторической точностью), стилизацию (отход от исторических прототипов в связи со стилистикой канонов манги), репликацию (создание изображения на основе элементов, существовавших ранее).

Манга «Темный дворецкий» (2006 – настоящее время, Тобосо Яна) относится к жанру комиксов для подростков. Но в отличие от большинства подобных комиксов, он отличается смещением акцента на визуальную составляющую, автор не боится уделять много времени проработке деталей. Источником вдохновения для Тобосо Яны при создании манги послужил стиль эпохи Викторианской Англии, так как в своем произведении она описывает события, происходившие в период ее правления или немного



позже, вплетая их в основную канву произведения. В «Темном дворцеком» рассказывается история о юном графе Сизле Фантомхайве и о его необычном дворцеком – демоне Себастьяне. По заказу королевы юный граф расследует загадочные преступления, с которыми не в силах справиться Скотланд-Ярд.

Описываемые события происходят во время правления в Великобритании королевы Виктории (1837–1901), когда страна переживала экономический подъем, а вместе с ним и развитие всех сторон общественной жизни, включая моду. Этот период включает в себя и широкие кринолины, и моду на юбки с турнюром, отличительной особенностью эпохи являлась «траурная» мода, которую задала королева после смерти своего супруга принца Альберта.

Истоком популярности викторианского стиля в современной культуре можно считать появление в Европе 80-х гг. XX в. такой субкультуры, как готы. Изначально они были отдельной ветвью развития субкультуры панк, но позже вылились в самостоятельное движение. В философии новой субкультуры преобладала эстетика смерти, мистика, а позже добавилась «игра в вампиров». Так как движение готов зародилось в Англии, то молодежь обратилась к викторианской эпохе, в которой значительное место занимала траурная мода, мистика, связанная с появлением особого литературного жанра и влиянием романтизма<sup>3</sup>.

Готический стиль пришел в Японию после его перехода из стиля уличной моды в стиль от кутюр. Становление особой японской готики в первую очередь связано с заинтересованностью этим стилем музыкантов, которые создали особое музыкальное направление Visualkei. Музыканты этого стиля использовали дорогие ткани для своих нарядов, сочетали парчу, перья, латекс, шипы и стразы. В своих костюмах они использовали больше исторических мотивов, чем их западные единомышленники<sup>4</sup>.

Затем к этому стилю приобщились фанаты исполнителей. Для них создавались специальные модные журналы и открывались магазины с особой одеждой. В связи с модой на сформированный аниме образ красивой девушки-подростка (Сейлор Мун), стиль Visualkei трансформировался в новый более милый и несколько детский стиль – лолита. Его основная черта – это использование в костюме различных элементов одежды XIX в., будь то корсет, кружевные перчатки, сапоги на шнуровке и т. д.<sup>5</sup>. Если сравнивать стиль лолита с костюмами Викторианской Англии, то можно использовать для сравнения детский костюм. Популярность стиля начала свое шествие с 90-х гг. XX в., но на сегодня несколько угасла.

Новый виток в начале XXI в. стилю задала манга. В начале 2000-х многие мангаки обращаются к элементам стиля лолита. Например, Дзюн Мотидзуки (Сердца Пандоры, 2006), объединение CLAMP (xxxHOLiC, 2003), Мацури Хино (Рыцарь-вампир, 2004) и т. д. Но представленные авторы использовали исключительно стилистику лолита и готика. Их произведения не имели под собой какой-либо исторической основы, а изображения костюмов были переработкой уже имевшегося современного модного движения.

Переходя к непосредственному рассмотрению интерпретации костюмов, изображенных Тобосо Яной, стоит отметить, что правление королевы Виктории в Англии длилось более 60 лет, а значит, невозможно представить, что в течение всего этого периода господствовал один стиль. Мангака Тобосо Яна, описывая в своем произведении 1880-е – начало 1890-х гг., обращается к моде разных десятилетий. Одежды ее героинь становятся собирательными образами.

Несмотря на знакомство с модными картинками из журналов XIX в., Тобосо Яна значительно отходит от особенностей изображения женских фигур и создаваемых одеждой силуэтов. Ее персонажи нарисованы согласно аниме пропорциям (крупные глаза, более широкая голова, искаженные соотношения частей тела)<sup>6</sup>.

Рассмотрим трансформацию женского костюма на примере героинь, появляющихся в манге – это королева Виктория, Элизабет Мидфорт и Анжелина Даллес (Мадам Ред). Они являются второстепенными персонажами. Но стилю каждой из них уделяется особое внимание. Также можно отметить женские наряды различных фасонов в сценах общественных мероприятий и приемов, но они прорисованы при помощи лишь контуров.

Наряды Мадам Ред изображаются мангакой в стиле 80-х XIX в., но это не обозначает отсутствие элементов костюма из других десятилетий. Костюм Мадам Ред эклектичен, то есть является результатом смешения нескольких стилей в творческой переработке. Ее наряд состоит из отдельного лифа и узкой многослойной юбки красного цвета, которая драпируется сзади при помощи банта, создающего дополнительный объем. Верхнюю одежду составляет плащ с воротником апаш красного цвета и крупным черным бантом на спине. Ключицы закрыты контрастными белыми жабо различной формы. В 1880-е гг. женщины уже имели право носить жабо наравне с мужчинами<sup>7</sup>. Лишь в одном эпизоде она появляется с глубоким декольте, обрамленным темным боа, и колларом из драгоценных камней. Моду на такие украшения ввела Александра Датская<sup>8</sup>. Мангака добавляет образу героини несколько эротизма при помощи складок, идущих по естественным линиям тела, от груди к бедрам. Стоит отметить, что способ драпировки одежды зависит от характера персонажа. Мадам Ред мангака добавляет строгости с помощью большого количества острых углов в изображении.

Шляпа Мадам Ред только вошла в моду в начале 1890-х гг.<sup>9</sup> Героиня носила шляпу с широкими полями, украшенную большим черным бантом или, в торжественных случаях, пером страуса. Капор появляется на

героине только в момент демонстрации ее воспоминаний, когда она еще жила в родительском доме и лишь познакомилась со своим возлюбленным. Капор используется мангакой для изображения юной девушки.

Большое внимание мангака уделяет перчаткам. Все ее герои соблюдают непрерываемое правило ношения перчаток при выходе в свет, следовательно, ее героини также надевают различные перчатки. В контурной прорисовке сложно определить, какой точно материал имеет в виду автор. Но исторические источники говорят о том, что дамы в то время носили тонкие, плотно облегающие кисть лайковые перчатки. Роковым дамам, таким как Мадам Ред, автор надевает черные кружевные бальные перчатки и повседневные из темной кожи. Перчатки черного цвета вошли в моду в середине 1880-х гг.<sup>10</sup> Другие героини изображаются в перчатках разной длины. Если девушка в бальном платье с короткими рукавами и открытыми плечами, то перчатки могут заканчиваться выше локтя.

Обувь героинь создается автором при помощи метода цитирования. Мангака рисует чаще всего полусапожки на шнуровке или пуговицах по внешнему краю. Каблук изображен в форме «рюмочки», т. е. так называемый французский каблук<sup>11</sup>. Он визуально уменьшал ножку, что добавляло женщине элегантности и кокетства. Обувь Мадам Ред не встречается в подробном изображении, также мы не можем видеть обувь королевы Виктории. Мангака не изображает ее во весь рост.

Чаще всего Королева Виктория изображается в манге в кружевном чепце с вуалью, что делает ее вид несколько неофициальным, а также создает образ королевы-матери. Подобное головное украшение можно увидеть на фотографиях королевы Виктории в ее повседневном одеянии. Лишь на торжественных приемах она появляется в тиаре. Исторический прототип есть у изображенной тиары, колье, орден и небольшой короны, которая надевалась поверх кружевной вуали. Представленное колье и серьги напоминают подарок на «Бриллиантовый юбилей правления» королевы. Ордена соответствуют своей формой и расположением тем, что изображены на портретах настоящей королевы. Этим изображением автор цитирует портрет королевы Виктории неизвестного мастера путем переработки живописного полотна в формат монохромной графики манги.

Костюм королевы Виктории как персонажа в других главах имеет некоторое сходство с нарядами ее реального прототипа в поздние годы правления. В костюмах преобладает черный цвет (цвет траура по умершему мужу Альберту). На фотографиях видно, что королева не надевала платья с глубоким декольте. Платья с открытыми плечами надевались королевой в случаи больших праздников или для позирования на парадных портретах<sup>12</sup>. В манге она лишь единожды появляется с открытой шеей. Обычно, шея героини спрятана под высокими воротниками, обильно украшенными кружевом и рюшами. Также кружевом украшаются манжеты, вуаль и детали лифа.

Рукав изображен в виде так называемого рукава-окорока. Он состоял из трех частей, нижняя часть плотно облегал запястье, верхняя же часть состояла из длинного полукруглого буфа у плеча и воронкообразного рукава. Этот рукав был известен со времен Ренессанса и вновь стал моден в XIX в. [5, р. 189], но на королевских портретах не встречается, так как рукав такой формы сделал бы и без того объемные руки королевы еще крупнее.

Так как в манге представлена «альтернативная» Англия конца XIX в., то стоит быть готовым к неожиданным аксессуарам и деталям костюмов. Так, например, в главе о конкурсе карри королева появляется в необычных очках, предназначенных для защиты ее глаз во время верховой езды. Они представляют собой монолинзу овальной формы с широкими дужками, которая сужается на переносице. Очки такой формы появляются лишь в середине XX в.

Стоит отметить еще один тип костюма, который встречается в этой манге. Наряды Элизабет Мидфорд являются переходной ступенью между детским и взрослым костюмом. Ее образ – это образ типичной представительницы стиля лолита. В нем преобладает «кукольность», которая выражается при помощи больших глаз и неестественно объемной прически. Такая прическа в виде двух хвостов, с завитыми локонами существовала в конце XIX в., но выглядела скромнее. Героине манги в начале повествования около 12 лет, а на момент выхода последней главы около 14, следовательно, костюм за это время значительно изменился. Из наряда ушла детскость, линия талии опустилась на естественный уровень, добавились корсет и декольте. Изменился силуэт платья – основная масса кринолина ушла назад в стиле юбки «полонез»<sup>13</sup>, ее объем подчеркивают различные складки и банты. В связи с возросшим мастерством мангаки изменилась прическа героини, ее локоны стали более естественными, а нарядам добавилось больше исторических деталей. Единственное, что осталось неизменным – это туфли. Леди Элизабет отказалась носить туфли на каблуке, чтобы не быть выше своего жениха и сохранить образ милой маленькой девочки.

Все наряды Элизабет Мидфорд имеют несколько общих черт. Во-первых, это длина платья: оно всегда доходит лишь до середины голени, оставляя обувь и шиколотки открытыми. Такая длина характерна для детской одежды второй половины XIX в. Во-вторых, в ее костюме обязательно присутствуют определенные украшения – это повязка на голову в виде ленты с цветами и плотно прилегающая лента на шее также с цветами, бантом или

кружевной отделкой. В-третьих, на ее платьях постоянно встречаются рукава-буфы или популярная в то время форма рукава – «окорок». Все это можно увидеть на фотографиях или иллюстрациях в журналах XIX в.

Мангака учитывает и то, что наряды для разных случаев жизни должны были быть разными. Можно увидеть и бальные платья леди Элизабет, и дорожное, которое отличается меньшим количеством украшений и более темными тонами. Единожды в произведении можно увидеть юную леди в костюме матроска. С одной стороны, он имел место быть в Англии времен Виктории, а с другой, отправляет нас к японской школьной форме.

Так как леди Элизабет поддерживает образ нежной и игривой девушки, все ее наряды ложатся мягкими складками. Часто для изображения героини Тобосо Яна использует ее чиби-версию, то есть изображает ее нарочито мило, с деформацией пропорций (голова занимает примерно одну треть размера тела)<sup>14</sup>.

Особое внимание стоит уделить изображению нижнего платья Элизабет. В некоторых сценах мангака использует ракурсы, позволяющие видеть кружевные оборки панталон героини. В одном из эпизодов вся нижняя юбка состоит из кружевного полотна, с орнаментом, усложняющимся к краю. Позже по сюжету Элизабет оказывается в одном нижнем платье, над прорисовкой которого мангака поработала особенно тщательно. Край нижней юбки отделан двумя рядами кружева, корсет, зашнурованный на спине, и с застежкой в виде крючков спереди также имеет кружевную оборку. На груди оборка стянута атласной лентой, завязанной в бант.

Стоит отметить, как именно происходит стилизация костюмов и аксессуаров. В отличие от иллюстраций из модных журналов второй половины XIX в., в которых фасон иногда мог и вовсе скрываться в бесконечных складках и сборках, мангака использует больше графических приемов, ее линии выглядят более упругими, изображению задается динамика при помощи складок и заломов ткани. Чем напряженнее становится сцена, тем больше появляется острых углов, резких линий. Так же женщина XIX в. все еще остается малоподвижной, в отличие от героинь манги, чьи наряды раскрываются с разных сторон в сложных ракурсах, вызванных необычными движениями.

Фактура тканей нередко передается при помощи скринтонов (бумага с напечатанным на ней мелким узором или штриховкой). Таким же образом изображаются кружева на платье королевы. В этом можно заметить некоторую художественную небрежность, но она является следствием массовости производства печатного продукта. Производство манги является коллективным процессом и многие трудоемкие, но не требующие особого творческого вмешательства операции, выполняют ассистенты мангаки. Из-за сжатых сроков производства можно заметить слабую проработку теней на костюмах или то, что на складках рисунков ткани не искажается. Это также вызвано использованием скринтонов. Но на больших разворотах, которые больше напоминают черно-белый плакат, уделяется большое внимание деталям, и время на них не экономится.

Подводя итог, можно отметить, что мангака Тобосо Яна в своей работе использовала значительное количество исторического материала, но при помощи художественной интерпретации переработала исторические мотивы костюмов викторианской эпохи, создав неповторимые образы для своих персонажей. В них сочетается и эстетика готического стиля с его мрачностью и элегантностью, и эстетика современной аниме культуры, диктующей особые способы изображения и свои каноны красоты.

## Примечания

<sup>1</sup> Художественно-творческая интерпретация произведения как прием изучения станковой композиции: Педагогика искусства. Набережные Челны: Институт социально-педагогических технологий и ресурсов, 2015. С. 73–77.

<sup>2</sup> Страна комиксов Е. Катасонова. офиц. сайт <http://mangalectory.ru/articles/ml559> (дата обращения: 27.05.19).

<sup>3</sup> Стил В., Парк Д. Готика. Мрачный гламур / Валери Стил, Дженнифер Парк ; [пер. с англ. К. Щербино]. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 15 (Библиотека журнала «Теория моды»).

<sup>4</sup> Там же. С. 65.

<sup>5</sup> Стил В., Парк Д. Готика. Мрачный гламур / Валери Стил, Дженнифер Парк ; [пер. с англ. К. Щербино]. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 68 (Библиотека журнала «Теория моды»).

<sup>6</sup> The monster book of manga [Text] / ed. by EstudioJoso. London : Collins, 2006. С. 12.

<sup>7</sup> Нанн Д. История костюма, 1200–2000 : [Пер. с англ.] / Джоан Нанн. М. : Астрель АСТ, 2005. С. 193.

<sup>8</sup> Battiscombe, Georgina. Queen Alexandra. London: Constable, 1969. С. 24–26.

<sup>9</sup> Нанн Д. История костюма, 1200–2000 : [Пер. с англ.] / Джоан Нанн. М. : Астрель АСТ, 2005. С. 198.

<sup>10</sup> Там же. С. 206.

<sup>11</sup> Там же. С. 199.

<sup>12</sup> История в женских портретах: еженедельное издание. 2013, вып. 34: Королева Виктория. С. 29.

<sup>13</sup> Нанн Д. История костюма, 1200–2000 : [Пер. с англ.] / Джоан Нанн. М. : Астрель АСТ, 2005. С. 202.

<sup>14</sup> Манга в Японии и России = Manga in Japan and Russia : субкультура отаку, история и анатомия японского комикса : [сборник статей] / редактор-составитель: Ю. А. Магера.

В. В. Гонцова

## Визуализация архетипов в рекламе моды на примере женских образов

Статья посвящена исследованию женских архетипов и их визуализации в рекламе. Для современных арт-практик моды вопросы художественной коммуникации являются одними из важных. Художественная коммуникация, одним из средств которой является реклама, сегодня обращается к визуализации архетипов, как методу реализации духовных идеалов в материальные образцы. В статье акцентируется внимание на различии смысловой составляющей 12 архетипов и способах их презентации. К рассмотрению предлагается соотношение основных стилей в дизайне костюма как технической составляющей развития моды к определенным архетипам.

Ключевые слова: современная мода, художественная коммуникация, реклама, интерпретация, женские образы

Vera V. Gontsova

## Visualization of archetypes in fashion advertising on the example of female images

The article is devoted to the study of female archetypes and their visualization in advertising. For modern art practices, the issues of artistic communication are among the most important. Artistic communication, one of the means of which is advertising, today addresses the visualization of archetypes, as a method of realizing spiritual ideals into material samples. The article focuses on the distinction of the semantic component of the 12 archetypes and the methods of their presentation. Consider the proposed ratio of basic styles in costume design as a technical component of the development of fashion to certain archetypes.

Keywords: modern fashion, artistic communication, advertising, interpretation, female images

С середины XX в. идеология общества потребления рассматривала моду как действенный способ формирования желаний масс, на Западе возникают маркетинговые институты, развивается реклама модных товаров<sup>1</sup>. В наши дни большинство брендов модной индустрии четко формулирует свои ценности, миссию и видение своей потребительской группы, поэтому важна правильная визуальная составляющая посылов самой рекламы моды.

В пространстве коммуникативного процесса визуальный образ является транслятором, ресурсом и инструментом репрезентации. Поэтому в современной моде как художественно-коммуникативном пространстве важен «метод архетипов» как устойчивых образов, связанный с гендерной теорией и бихевиористским подходом в исследовании моды.

Первым мыслью о том, что мифы всех народов содержат одинаковые «элементарные идеи», во второй половине XIX века высказал немецкий этнограф А. Бастиан<sup>2</sup>. К. Юнг описал формы и символы представления архетипов в сознании человека вне разных поколений и культур. Употребление термина «архетип» (от греческого архе – начало и типос – образ) началось после 1912 г., когда свет увидела публикация К. Юнга «Метаморфозы и символы либидо»<sup>3</sup>. Юнг отнес типичный мифический сюжет к жизни человека, сформулировав такую персонификацию либидо, как архетип «герой». Большое число последователей-юнгианцев развило и расширило систему архетипов, она стала употребляться в различных областях гуманитарного знания, в том числе в социальной мифологии, к числу которых относятся реклама и мода.

С другой стороны, в социокультурных вопросах о проблеме трактовки социальных действий через смысл и интерпретацию «Идеальных типов» писал немецкий философ и социолог М. Вебер<sup>4</sup>. Метод «Идеальных типов» – это методологический инструмент социального познания на основе наблюдений и воображения; это образ культуры, который накладывается на изучаемую реальность, что позволяет ориентироваться в многообразии культурных феноменов. М. Килошенко предложила новый подход к представлению моды – как о мифе и ее символах<sup>5</sup>. Семиотику моды описал в своем основополагающем труде Р. Барт<sup>6</sup>. К сложному вопросу архетипов моды как о реализации представляемых образов в невербальной практике представления моды обращались М. Фуко<sup>7</sup>, Ж. Бодрийяр<sup>8</sup>, К. Пирсон<sup>9</sup> и др.

На сегодняшний момент в рекламной коммуникации актуален подход, позволяющий применять психологию и систему архетипов. Впервые предложен в 2001 г. К. Пирсон, представитель волны Нью-Эйдж (на базе учений К. Юнга.) Данная система о современной трактовке 12 архетипов: Простодушный, Путешественник, Мудрец, Заботливый, Маг, Славный Малый, Любовник, Герой, Творец, Правитель, Бунтарь<sup>10</sup>. Эта теория выходит из классического сюжета путешествия Героя, описанного

ранее К. Юнгом. Она позволила широко рассмотреть вариативность архетипичных образов, их использование в рекламе, в том числе и рекламе моды.

Соответственно, архетипы реализуются не только в древних мифах, народных произведениях искусства, сновидениях или фантазиях, но также в повседневной жизни человека. Инструментом реализации архетипа в системе моды является костюм. Воплощение архетипов в моде связано с образно-ассоциативным языком костюма: стиль (направление в моде) в костюме – силуэт, фактура, декор, жесты, манера, визуальная стилистика. Исследуя современные образы, представленные в художественной коммуникации моды, можно определить различия на примере 12 архетипов и развития их стиля в дизайне костюма (романтический, этнический, спортивный, классический и авангардный).

Для реализации архетипа «Простодушный», в котором находят воплощение черты беззаботности женского образа, важным становится романтический стиль костюма с ретроспективными мотивами, поскольку реклама на тему «Простодушного» часто эксплуатирует ностальгические настроения с простыми удовольствиями<sup>11</sup>. Сюжет художественной коммуникации может содержать отсылки к сказочным историям и волшебному опыту. Например, для модного дома Nina Ricci образ сказочной героини подходит для презентации коллекций в романтическом стиле. Для него характерно использование рюшей, воланов, длинных платьев летящего кроя. Стилю отвечает нежная пастельная цветовая гамма, прилегающий силуэт, расширенный к низу, прозрачные и мягкие фактуры ткани, обилие декора в виде флоральной вышивки, стекляруса и пр. Визуальная стилистика, свободные локоны укладки, жесты и манера поведения героини указывают на юный возраст.

Развитие женственно-романтического стиля продолжил бельевой стиль в моде, который подходит для реализации женственности архетипа «Любовник». «Любовник» управляет всеми формами человеческой любви, от родительской до дружбы и духовной любви, но сильнее всего это проявляется в романтической любви. Архетип «Любовник» постоянно занят самосовершенствованием, чтобы повысить собственную привлекательность, вследствие чего он пробуждает понимание эстетики у людей<sup>12</sup>. Поэтому художественная коммуникация «Любовника» всегда содержит красивое сообщение о любви или глубокой дружбе, обязательно заканчивающееся хеппи-эндом. Архетип «Любовник» используется в рекламе, которая нередко эксплуатирует образ великолепно го пляжа, что отсылает к сюжету рождения богини любви Венеры из древнеримской мифологии. Пример устоявшегося сюжета рекламы Calvin Klein: молодые возлюбленные в облегающих джинсах – фирменном продукте модного дома, позируют на пляже в момент прилива морской волны. Стиль костюма выражается в максимально облегающем силуэте, драпировка ткани подчеркивает линии фигуры тела. Декор – аксессуары из золота и драгоценных камней или в этом качестве выступает блеск струящейся ткани. Прическа объемная с распущенными светлыми прядями волос. Все визуальные средства архетипа «Любовник» стремятся передать природу привлекательности.

Характерными элементами трансляции архетипа «Искатель» стали этнический (фолк) стиль костюма, прямой расширенный силуэт, макси крой, многослойная фактура тканей. Архетип «Искатель» называют еще авантюристом, странником, пилигримом, те, кто находится в поиске выражения собственной уникальности и индивидуальности<sup>13</sup>. Дома мод выстраивают рекламу с этим образом: сильная воодушевленная женщина с длинными развевающимися волосами, которая пускается в дальний путь в поисках обретения себя. Поскольку «Искатель» любит путешествовать, практически любые импортные продукты моды, ткани и декор (принт, фурнитура) из более примитивных культур или экзотических стран, могут соответствовать этому образу. Так, Этро Джироламо в начале 80-х во время путешествия в Индию впервые увидел узоры «пейсли», которые наносились на кашемир, что с тех пор бесценно цитируется на фотографиях рекламы дома Etro. Изображаемая локация на фотографии, как правило, пустыня, лес, старинные развалины, необитаемый остров и пр., общая цветовая гамма с яркими, контрастными или природными оттенками. В декоре обилие аксессуаров из натуральных материалов: дерева, кожи и металла. Манера и жесты свободные, динамичные, отсылающие к свободолюбивому характеру героини.

Архетип «Мудрец» в визуальном изображении довольно похож на предыдущий архетип «Искатель». Мудрец, он же старец, учитель или исследователь. В моде образ этого архетипа выражается благородным стилем, особенно подчеркивается элитарная принадлежность продуктов моды<sup>14</sup>. Цветовая гамма в холодных, глубоких темных оттенках. Этнический или экостиль с прямым или трапециевидным силуэтом, лаконичного кроя, часто – намек на халат или кимоно, фактура натуральных материалов, таких как лен или шерсть. Визуальная составляющая с минимумом декоративных элементов этого архетипа отсылает к созерцательно-философскому настроению героини.

Для реализации архетипа «Герой» находят черты костюма, производные от спортивного стиля. «Герой» являет собой те ценности, которые ориентированы на успех посредством риска, вдохновляя

зрителя<sup>15</sup>. Поэтому в идеалистической и благородной рекламе, ориентированной на модного потребителя с архетипом «Герой», будет представлен образ мужественной девушки, сильной и независимой. Все детали костюма будут напоминать заимствование из мужских, спортивных или военных костюмов, линии силуэта направленные, прямые, угловатые. Фактура тканей – грубая и жесткая. Декор отсылает к защитным функциям костюма, прическа героини несет функцию шлема, укладка гладкая, с блеском, убранная от лица, чтобы открыть решительный взгляд, или направление текстуры волос вперед, «навстречу препятствиям». Динамичные манеры и жесты модели усилены черно-белой контрастной фотографией.

Авангардный стиль в дизайне костюма представлен архетипами «Бунтарь», «Маг» и «Шут». «Бунтарь» – это романтический образ героя, преданный более глубоким и истинным ценностям, чем те, что приняты в обществе<sup>16</sup>. Это архетип, балансирующий на краю, который способствует созданию экстремальной, но действенной художественной коммуникации. Ярким олицетворением бунтарского духа в модном мире является дом Vivienne Westwood, чья революция в моде познакомила весь мир с панк-культурой. Пример его рекламной компании 2016 г., где сама Вивьен Вествуд изображена в головном уборе с крупным принтом REVOLUTION. Цветовая гамма: яркие, контрастные цвета, обилие логотипов как знак протеста, эклектичный стиль костюма. Не имеет четких различий с китчем. Силуэт свободный, многослойный с обилием декоративных элементов из пластика или других перерабатываемых материалов. Как правило, в художественной коммуникации, обращаясь к архетипу «Бунтарь», читается ирония над дорогами материалами, но вовсе не означает, что они не являются таковыми. Вся образность «Бунтаря» передает революционный посыл разрушить то, что не работает.

Первые образы «Мага» были шаман, целитель, ведьма или колдун. Позднее в культуре появляются алхимики, ученые и психологи. В наши дни «Маг» таится в основе всех радикально новых технологий<sup>17</sup>. Архетип «Маг» используется в рекламе продуктов роскоши, сулящей преобразующий эксперимент. Стиль костюма конструктивный, а также вамп с приталенным силуэтом. Ткани тяжелые, драпирующиеся в сложные скульптурные формы. Декор костюма «Мага» часто имеет исторические реминисценции, но в новаторском ключе: корсажные конструкции из пластика или высокотехнических материалов. Визуальная стилистика героини отсылает к образам художественных фильмов немецких экспрессионистов 20-х гг. XX в. Манера и жесты героини статичные, как будто в ожидании, обещающий преобразующий опыт, что передает саму сущность «Мага».

«Шут» представляет собой архетип, который наиболее полезен, чтобы справиться с абсурдностью современного мира и аморфной повседневной рутинной, он ко всему относится очень легко, а также ему нравится нарушать правила<sup>18</sup>. В художественной коммуникации со зрителем смешные сюжеты «Шута» привлекательны, потому что возникающие добрые чувства порождают эффект ореола вокруг модного товара. Примеры брендов, использующие архетип «Шут»: Moschino, Kenzo, Gucci, в своих коллекциях обращаются к цитированию, игре со зрителем. Стиль костюма экстравагантный, а также эклектичный, как способ самовыражения «Шута». Для стиля характерны асимметрия силуэта, броские выразительные акценты, идеи сюрреализма, нестандартные детали и кричащие цвета. В визуальной стилистике приемлема любая ирония, в том числе над гендерной идентификацией, как маска от окружающего мира.

Для реализации архетипов «Славный малый», «Заботливый», «Творец» и «Правитель» актуален классический стиль, что сформировался из мужского английского костюма, характеризуется строгостью форм и линий элементов, лаконичностью декора, сдержанностью цветовых решений.

«Славному малому» присуще чувство принадлежности себе подобных. Архетип служит триггером для поведения и взглядов, позволяющих стать частью некоей группы, демонстрирует добродетели существования в качестве обычного человека, такого, как все<sup>19</sup>. Для его реализации в художественной коммуникации моды используется повседневный стиль casual прямого силуэта, минимум декора или его отсутствие. Все немногочисленные элементы костюма «Славного малого» выдержанны в смысловом ключе выравнивания и унификации.

Архетип «Заботливый» – это альтруист, которым движет сочувствие и желание помочь окружающим. На протяжении длительного времени символы «Заботливого» выражены через традиционный образ матери<sup>20</sup>. Художественная коммуникация «Заботливого» будет отсылать к желанию потребителя моды более совершенного, уютного мира. Отличительной чертой такой рекламы будет присутствие в сюжете объектов заботы – детей и животных. Пример – Dolce&Gabbana, чья реклама кампания зачастую изображает в модной одежде не только моделей, как обычно принято, но и знаменитых деятелей массовой культуры современной Италии и детей. Развитие стиля костюма варьируется от casual до new-look. Силуэт полуприлегающий, определяет практичность и удобство одежды, при этом подчеркивает женственность образа, исключая грубые линии. Минимум декора не отвлекает от жестов и манер изображаемой героини, которые передают настроение спокойствия и уюта.

Глубинным мотивом архетипа «Творец» является потребность осуществлять эстетический или художественный контроль, создавая нечто настолько выдающееся, чего не существовало до сих пор<sup>21</sup>. Пример – философия деконструктивизма модного дома Maison Margiela, обращение к авангардным течениям в искусстве в своих коллекциях, и его рекламная кампания 2012 г., посвященная сотрудничеству с масс-маркет брендом H&M, которая нивелирует ценность предмета роскоши. В то же время такое сотрудничество перевернуло понятие одежды масс-маркет, потому как коллаборация двух брендов включала в себя в основном переизданные изделия из архива модного дома. Стиль фокусирует внимание на форме, конструкции одежды. Характерны прямые или гипертрофированные геометрические линии в крое. Силуэт трапецевидный, подчеркивает сложную форму костюма как арт-объекта, и новаторскую природу «Творца». Манера и жесты статичные, репрезентуют «Творца» в идеи воссоздания себя как произведение искусства.

Архетип «Правитель» представлен как образ чрезвычайно ответственного человека, взявшего на себя многочисленные обязанности. Модные товары с этим архетипом помогают справиться с нагрузкой надлежащим образом, а также лишний раз подтверждают статус покупателя<sup>22</sup>. Художественная коммуникация «Правителя» апеллирует к желанию быть богатым и успешным. В древние времена считалось, что короли либо сами являются богами, либо находятся с последними в особых отношениях. В современной рекламе иногда подчеркивается эта связь между успехом и божественным саном. Пример брендов: Dolce&Gabbana, Alexander McQueen, Fendy. Костюм «Правителя» выдержан в консервативном стиле, с прямым силуэтом, подчеркнутым тяжелой фактурой ткани, весомым декором. Все говорит о прочности и надежности. Прическа убрана от лица, открывает взгляд героини, готовой держать окружающий мир под контролем.

Подводя итог, архетипы – это устойчивые образы, которые сегодня стали стереотипами. Современная мода реализует архетипы через такие приемы, как особый силуэт, конструкция, декор, которые заключены в стилях дизайна костюма. Развитие направлений и стилей в моде – это образно-ассоциативные переработки героев архетипичных образов.

Модной индустрии необходимо быть достигнутой массового сознания, поэтому мода всегда работает по визуальному восприятию. В художественной коммуникации моды архетипы важны для реализации современных идеалов общества в материальные образцы.

### Примечания

<sup>1</sup> Демшина, А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI вв. / А. Ю. Демшина. СПб.: Астерион, 2009. 106 с.

<sup>2</sup> Кэмпбелл Дж. Пути к блаженству: Мифология и трансформация личности. М.: Открытый Мир, 2006. 320 с.

<sup>3</sup> Юнг. К. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. 415 с.

<sup>4</sup> Вебер М. Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре / АН СССР, ИНИОН, Всесоюз. межвед. центр наук о человеке при президиуме. Вып. 2. М.: ИНИОН, 1991. 301 с.

<sup>5</sup> КилошенкоМ. И. Психология моды. Оникс, 2006. 320 с.

<sup>6</sup> Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.

<sup>7</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. (1966) Пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1977. 488 с.

<sup>8</sup> Самарская Е. Жан Бодрийяр и его вселенная знаков // Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр. М., 2006. 270 с.

<sup>9</sup> Марк М., Пирсон К. Герой и бунтарь: Создание бренда с помощью архетипов. СПб.: Питер, 2005. 336 с.

<sup>10</sup> Там же. С. 6.

<sup>11</sup> Там же. С. 62.

<sup>12</sup> Там же. С. 170.

<sup>13</sup> Там же. С. 78.

<sup>14</sup> Там же. С. 92.

<sup>15</sup> Там же. С. 107.

<sup>16</sup> Там же. С. 123.

<sup>17</sup> Там же.. С. 138.

<sup>18</sup> Там же. С. 186.

<sup>19</sup> Там же. С. 158.

<sup>20</sup> Там же. С. 196.

<sup>21</sup> Там же. С. 212.

<sup>22</sup> Там же. С. 226.

## Ювелирный лэмпворк в контексте истории и современных новаций

В данной статье исследуются ювелирные изделия, выполненные в технике лэмпворк, рассматривается история ее возникновения, предлагается классификация стеклянных украшений на основе их стилистических и тематических особенностей, исследуются принципы создания визуальных эффектов, деятельность важнейших мастеров лэмпворка.

Ключевые слова: ювелирное искусство, лэмпворк, стекло, декоративно-прикладное искусство, художественная обработка стекла

Tatiana V. Bolshikh

## Jewelry lampwork in the context of the history and contemporary innovations

The article probes into jewelry lampwork and its history. The research presents the glass jewelry classification based on their stylistic and thematic features. Also, this article inquires into the principles of visual effects making and the works of the greatest lampwork artists.

Keywords: jewelry art, lampwork, glass, decorative arts and crafts, applied art, artistic glass processing

Лэмпворк, или лампворк – направление современного декоративно-прикладного искусства, имеющее свою историю и стремительно развивающееся в наши дни. Лэмпворком называют как стеклянные изделия, так и технику, с помощью которой эти изделия выполнены. *Lampwork, lampworking* в переводе с английского означает *lamp* – лампа, *work* – работа, то есть работа с лампой. Таким образом, лэмпворк – это техника художественной обработки стекла в пламени теперь уже не масляной лампы (как это было ранее), а газовой горелки. Существует также понятие *flamework, flameworking* – в переводе с английского – работа в пламени, работа с пламенем, которое можно считать синонимом понятию лэмпворк.

Лэмпворк используется для создания художественных работ, таких как ювелирные украшения, бусины, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства: вазы, пресс-папье, рождественские украшения и т. д. Он также применяется в научных целях для создания моделей животного и растительного мира в качестве наглядных пособий для их изучения.

К сожалению, в современной научной литературе (особенно русскоязычной) практически отсутствуют исследования по данной теме. Источниками для формально-стилистического анализа могут служить немногочисленные иллюстрированные каталоги американских авторов либо англоязычные журналы, выпускаемые в рамках The International Society of Glass Beadmakers (ISGB). К основным можно отнести: *Masters. Glass beads: major works by leading artists* под редакцией Suzanne J. E. Tourtillot, *1000 glass beads: innovation and imagination in contemporary glass beadmaking* авторства Shrader Valerie Van Arsdale, Kendra Bruno, *Art of Glass: Flameworking*. Российские источники, как и большинство иностранных, освещают тему преимущественно с позиции технико-технологического подхода. Здесь описываются материалы, необходимое оборудование, базовые приемы для создания стеклянных изделий и их декора, разновидности создаваемых стеклянных бусин. Согласно основательному историческому исследованию Robert A. Mickelsen *Art Glass History*, техника лэмпворк появилась в XV в. в тот момент, когда возникла необходимость в научных приборах из стекла, а метод стекловыдувания для этих целей не годился. Эксперименты с обработкой стекла направленным пламенем привели к созданию лэмпворка, который вплоть до середины XX в. в основном использовался в научных целях, за исключением небольших производств в Европе<sup>1</sup>. В настоящее время техника развивается в двух главных направлениях – ювелирное искусство (создание стеклянных бусин и украшений из них) и стеклянная скульптура.

Развитие и расцвет стеклянной скульптуры как вида декоративно-прикладного искусства пришелся на середину XX в. и продолжается сегодня. Изобретение боросиликатного стекла в немалой степени благоприятствовало этому процессу. Низкий коэффициент теплового расширения (CTE – Coefficient of Thermal Expansion) данного вида стекла способствует тому, что оно менее подвержено тепловому стрессу, имеет высокую механическую прочность, оптическую прозрачность, поэтому превосходно подходит для создания в том числе и массивных фигур. Однако развитие и прогресс в области ювелирного лэмпворка во временном отношении, отличается от его скульптурного направления. Бурный расцвет данного вида творчества происходит лишь на последние 10–15 лет. Первичной причиной этого процесса является,



по большому счету, случайное стечение обстоятельств. Возможность применения горелок и цветных стеклянных прутков (родов) для создания стеклянных украшений, небольших печей, использовавшихся в керамике, для обжига этих изделий сделали возможным изготовление стеклянных бусин в маленьких студиях в 1970-х гг. Относительная простота оборудования и использовавшихся инструментов – («содовое» или «мягкое» стекло менее тугоплавкое), способствовала творческому «прорыву» в лэмпворке<sup>2</sup>.

Современное движение мастеров, создающих стеклянные украшения, как феномен началось в 1970-х гг. с нескольких мастеров-пионеров, начавших работать в технике лэмпворк. Среди них был Tom Holland, который пытался воссоздать с ее помощью некоторые виды старинных бусин. Знания, полученные им при подобных реконструкциях, он стал внедрять для создания современных стеклянных изделий. В середине 1980-х годов уже существовали немногочисленные группы мастеров в США, большинство из которых проживало на северо-западе Америки<sup>3</sup>. В 1993 году, при поддержке Bead Museum in Prescott, Arizona, небольшая группа авторов собралась для участия в выставке стеклянных бусин. Благодаря этой группе образовалось The Society of Glass Beadmakers (SGB), известное сейчас как The International Society of Glass Beadmakers (ISGB), ставящее своими задачами сохранение истории этого вида творчества и оказание всесторонней поддержки мастерам<sup>4</sup>. На настоящий момент численность организации постоянно пополняется, в нее вступают все новые художники по стеклу, в том числе из России. На сегодняшний день ювелирный лэмпворк это процветающее, постоянно развивающееся, популярное направление декоративно-прикладного искусства с большим количеством инструментария, учебных пособий, мастеров, для которых эта деятельность является основной. За это время стеклянные изделия эволюционировали от совсем простых и элементарно декорированных форм к невероятно усложненным и комплексным работам (в том числе с использованием других материалов и техник из иных областей декоративно-прикладного творчества). Всего каких-то 15–20 лет назад художники по стеклу изучали свое ремесло по сути в информационной изоляции, самостоятельно приходя к определенным результатам и совершенствуя технику. Сейчас есть возможность изучать лэмпворк благодаря книгам и мастер-классам и учиться у общепризнанных художников по стеклу. Стеклянные изделия, которые выходят из рук мастеров, занимающихся лэмпворком, могут представлять собой настоящие шедевры. Стеклянная бусина теперь скорее воспринимается в качестве отдельного арт-объекта, коллекционеры их собирают как самостоятельные объекты и часто не включают в украшения. Таким образом, ювелирный лэмпворк проделал значительный путь в своем развитии за очень короткий промежуток времени.

Художники по стеклу постоянно разрабатывают новые техники и направления в данном виде деятельности. Мастера делают рисунки на бусинах при помощи тонких стеклянных струн (стрингеров), для создания визуальных эффектов вплавляют в бусины драгоценные металлы, добавляют эмали, матируют их. Для декоративной обработки бусин художники по стеклу комбинируют техники. Используют гальванопластику, покрывая всю или часть бусины металлом. Кроме того, используют пескоструйную обработку, а также гранят созданные в пламени горелки бусины, получая при этом восхитительные, с игрой света и тени, фактурные поверхности. Техника миллефиори также активно используется для декора бусин. При этом тематика, формы, фактуры, текстуры, цветовое наполнение и сочетание в работах поражают воображение.

Активно используются в творчестве ряда художников по стеклу тема исторических реминисценций. Некоторые мастера создают современные интерпретации исторических бусин. К примеру, интерпретируют знаменитые итальянские бусины шеврон, созданные в конце XV в. Американские мастера Mary Mullaney и Ralph Mossman показывают свое видение этих бусин, приближенных к классическому варианту. Их работы отличают оригинальный орнамент, необычная форма и богатая цветовая палитра. Holly Coorer (Америка) разработала узнаваемый стиль, имея собственное представление об исторических бусинах. Стеклянные изделия кажутся как будто дошедшими с древнейших времен. Ее интерес к культурному наследию средиземноморского региона (древние римляне, греки) и исламские мотивы находят отражение в дизайне ее творений<sup>5</sup>.

Стеклянные творения Sage Holland (США) похожи на старинные тотемы и символы в современной трактовке. Знаки древних цивилизаций как отсылки к другим культурам часто появляются в ее работах. К примеру, египетский глаз как своеобразная дань значению Египта в истории мирового стеклоделия. Переработанные версии палеолитических Венер и различные примеры наскальной живописи можно найти в стеклянных изделиях американского автора Kate Fowle Meloney. Patricia Zabreski Venaleck (Америка), объединяя металл и стекло в своих колье, представляет современную версию украшений эпохи ар-нуво.

Цветочный или флоральный мотив – один из самых популярных в лэмпворке. Говоря об этом направлении, в первую очередь хочется назвать японских мастеров. Художники по стеклу из Японии добились потрясающей реалистичности в создании цветочного мира внутри бусины. Их прозрачные, невесомые, как будто плавающие под поверхностью стекла цветы, созданные с помощью японского стекла сатаке,

с легкостью можно отличить от творений, созданных мастерами других стран. Бусины словно созданы из мельчайших мозаичных элементов, которые создают эффект зеркального отражения, они похожи на нескончаемый восточный ковер, лежащий в изогнутом и искривленном пространстве<sup>6</sup>.

Излюбленным мотивом для Ayako Hattori, Akihiro Ohkama и Norikazu Kogure являются изящные цветы вишни и гибискуса, покрытые большим слоем прозрачного стекла для усиления эффекта глубины. Toshiki Uchida создал серию бусин с необычными цветами в них под названием *Ancient Flower* (2002 г.). Его «древние» цветы в коричнево-охристых оттенках – неземные, фантастические, необыкновенные. По его собственным словам, он скорее концентрируется на впечатлении от объекта, чем на воспроизведении его в точности<sup>7</sup>.

Флоральный мотив также является основным в творчестве американской художницы по стеклу Leah Fairbanks. Ее цветочные бусины, напоминающие коттеджный сад в английском стиле, полны цвета и изобилия. Несмотря на то, что в работах несложно распознать определенные цветочные типы, ее рисунки на стекле больше похожи на картины импрессионистов, нежели на точные ботанические иллюстрации. Особую прелесть ее стеклянным изделиям, выполненным по большей части в форме небольших сосудов, придают обрамленные золотом драгоценные камни, находящиеся в центре цветов.

Dolly Ahles и Kim Fields (США) имеют собственный узнаваемый «цветочный» стиль с детальной проработкой каждого элемента на миниатюрной рельефной бусине. Растительные мотивы применяет и Patti Dougherty, создав колье-лариат (сотуар) под названием *Lotus Necklace* (2003 г.), в котором стилизованные бусины-лотосы соединены в длинное украшение.

При создании ювелирных украшений из стекла мастера черпают вдохновение у природы, используя извилистые, витиеватые формы. Kathryn Wardill (Австралия) предпочитает природные (лесные) мотивы, гармонично сочетая металл и стекло в своих ювелирных работах. Подобные формы также являются основной темой произведений российского мастера Анастасии Прибельской. Изделия Karen Ovington (Америка) напоминают добытые со дна и пролежавшие там веками неведомые арт-объекты. В них есть что-то знакомое: поверхность как будто покрыта ржавчиной и подвергалась коррозии, грубая и неотесанная форма внешне похожая на минеральные отложения, однако окончательно идентифицировать эти объекты не представляется возможным.

Отдельные мастера выбирают строгую геометрию форм и декоративной обработки в работах, тем самым отдавая предпочтение геометрическому направлению лэмпворка. Пример – браслет английского мастера Diana East *Bars Bangle* (2002 г.), представляющий собой продолговатую прозрачную матированную бусину с выдающимися на поверхности перпендикулярными черными контрастными сгруппированными полосами. Она создала серию подобных браслетов, но в иных цветовых сочетаниях, для изготовления которых использовала пескоструйную обработку, создавая баланс между внешним и внутренним цветовыми слоями стекла.

Простые геометрические формы имеет прозрачное колье художника по стеклу Julia Skor (США), похожее на круг, перпендикулярно которому расходятся прозрачные лучи стеклянных трубочек, на конце которых вплавлены муррины. Увлечение чистыми формами и геометрическими первоэлементами прослеживается в серии колец российского мастера Татьяны Бояриновой. В данной серии представлены прозрачные кольца со стеклянной шинкой и одним или несколькими шарами в качестве основного мотива. Итальянский художник по стеклу Davide Penso (о. Мурано) предпочитает простые, чистые формы и цвета в бусинах, составляя такие же геометричные колье из них. Ronit Dagan (Израиль), используя в качестве звеньев цепи стеклянные геометрические фигуры (треугольники, круги, квадраты), создает из прозрачного стекла простые и лаконичные колье. Сочетание геометрии, природных мягких текучих форм, выверенной композиции присущи работам Anuschka Bauens (Бельгия), которые словно струятся вдоль тела, становясь его неотделимой частью<sup>8</sup>. Таково массивное колье из серии «Seeds of ...» (2010 г.), состоящее из сгруппированных деформированных стеклянных дисков со слоями темно-красного и прозрачного стекла.

Художники используют ритмические мотивы для декора стеклянных бусин, применяя технику нанесения точек и работая с потрясающей точностью и геометрическим перфекционизмом. Точка – важнейший элемент лэмпворка. Бусины, созданные с ее помощью, называют dot bead. Подобные изделия создает Kristina Logan, мастер из США. У Martina Römer (Германия) уникальные дискообразные бусины, которые имеют довольно крупное отверстие посередине. Она использует технику нанесения рельефных точек для декора, покрывая ими всю поверхность.

Текстурный лэмпворк – еще одно направление лэмпворка. Красивые текстурные поверхности получаются благодаря добавлению металлов в стекло, тем самым образуются, в том числе, многослойные эффекты деформированной, состаренной, патинированной поверхности в коричневато-бежево-охристых тонах, обладающие цветовой гармонией. Пламя горелки, время и химическая реакция металла и стекла дают порой непредсказуемые результаты. Здесь зачастую не угадать, какой оттенок получится, даже

зная исходные цвета стекла. Таковы похожие на поверхности метаморфических горных пород работы Rene Roberts и Jane Praxel (США).

Jim Smircich – художник по стеклу, который не пользуется инструментами для формирования стеклянных изделий. Вращение, гравитация и пламя горелки – основные методы этого мастера. Это позволяет ему тщательно перемешивать слои стекла, получая восхитительные текстурные поверхности. Российский художник по стеклу Ирина Сергеева, объединяя стекло и драгоценные металлы (серебро, палладий) в изделиях, демонстрирует восхитительные эффекты металлизированной, блестящей, мерцающей, переливающейся стеклянной поверхности в своих колье и брошах.

Фактуру бусинам придают с помощью техники электроформинга. Бусины декорируют, нанося тонкий слой металла частично или на всю поверхность. Американский мастер Kate Fowle Meleney активно пользуется этой техникой. К примеру, работа *Spiral Antropomorph* (2002 г.) представляет собой спиралеобразный арт-объект, практически полностью покрытый слоем металла.

Мастера вырабатывают свой неповторимый почерк и разнообразные техники при создании стеклянных бусин методом лэмпворк. Слоган творчества Astrid Riedel (мастер из Южной Америки) – Art to wear. Каждая бусина, даже будучи не собранной в какое-либо украшение, представляет собой уникальный арт-объект. Ее бусины, обычно ярких, чистых цветов, как будто написанные акварелью, имеют черный контур в качестве рисующей линии, что придает им потрясающую графичность. Она создает какие-то космические образы, абстрактные цветные конфигурации, погружающие в мир ее фантазий. Таким образом, изобразительное начало в ее творчестве превалирует над формотворческим. Германский художник по стеклу Vera Röder формирует в пламени горелки дискообразные по форме бусины, имеющие отверстия посередине, инкрустированные изображениями листьев или животных (иногда матированные). Ее бусины отличаются превосходными «бензиновыми» переливами. Manuela Wutschke – также мастер лэмпворка из Германии – словно использует техники живописи на поверхности своих стеклянных изделий, создает абстрактные образы флоры и фауны, которые радуют яркими красками.

У техники лэмпворк есть направление – выдувной лэмпворк, которое на данный момент является одним из самых популярных. Мастера создают полые стеклянные бусины, которые выдуваются благодаря небольшой трубке. В настоящее время художники по стеклу экспериментируют с цветами и формами полых бусин, которые можно создавать довольно крупных размеров, не боясь сделать украшение чересчур тяжелым. Широкую популярность завоевали подобные колье, состоящие, как правило, из множества прозрачных крупных шаров. Подобные украшения присутствуют в творчестве Marina и Susanna Sent (о. Мурано). Также, как и Davide Penso, применяя инновационный подход к традиционным техникам муранского стеклоделия, эти дизайнеры создают оригинальные стеклянные украшения. Здесь можно отметить их soap necklace – колье, принимавшее участие в двух выставках в Милане в рамках XXI Triennale di Milano International Exhibition в 2016–2017 гг.<sup>9</sup> Сегодня в лэмпворке особенно популярным становится создание бусин методом имплюзии. Эта новая техника захватила умы множества современных мастеров лэмпворка. Имплюзия позволяет создавать целые миры, объемные абстракции внутри одной бусины.

Таким образом, ювелирный лэмпворк сейчас находится в стадии своего активного развития. Особенно интенсивно развитие происходит в таких странах, как Россия, Германия, Италия, США, Япония. Стеклянные произведения, созданные руками мастеров лэмпворка, выполненные с ювелирным мастерством и точностью, становятся все более узнаваемыми и популярными. В связи с этим представляется целесообразным восполнить пробел в изучении настоящей темы, проанализировав и обобщив соответствующий материал.

## Примечания

<sup>1</sup> Mickelsen A. Robert. Art Glass History. URL: <http://theglassmuseum.com> (accessed: January 4. 2018).

<sup>2</sup> Suzanne J. E. Tourtillot (ed). Masters. Glass beads: major works by leading artists. New York, published by Lark Books, 2008. P. 6.

<sup>3</sup> Jenkins Cindy. Beads of Glass. USA: Pyro Press, 2010. P. 7.

<sup>4</sup> Shrader Valerie Van Arsdale. 1000 glass beads: innovation and imagination in contemporary glass beadmaking. New York, published by Lark Books, 2005. P. 6.

<sup>5</sup> Сергеева И., Учительева П. Стекло – самый мощный источник вдохновения. Формула стекла SiO<sub>2</sub>, 2014. URL: <https://livemaster.ru/item/8231301-materialy-dlya-tvorchestva-onlajn-zhurnal-formula> (дата обращения: 02.02.2018).

<sup>6</sup> Suzanne J. E. Tourtillot (ed). Masters. Glass beads: major works by leading artists. New York, published by Lark Books, 2008. P. 32.

<sup>7</sup> Ibid. P. 34.

<sup>8</sup> Bruno Kendra. Art of Glass: Flameworking, 2016. URL: <http://isgb.org/isgb-publication.html> (accessed: March 15. 2018).

<sup>9</sup> Marina and Susanna Sent. URL: <http://marinaesusannasent.com> (accessed: March 10. 2018).

Д. А. Босомыкина

### Живописный цикл М. В. Нестерова сказаний о судьбе русской женщины

В данной статье рассматривается живописный цикл М. В. Нестерова, посвященный женщинам-старообрядкам. Исторические полотна, освещающие жизнь русского народа в общем и старообрядческого севера в частности, становятся одной из актуальных тем на рубеже XIX –XX вв. в творчестве художников-передвижников. Предпринятый историко-искусствоведческий анализ позволяет автору выявить общие стилистические и смысловые черты, объединяющие определенные полотна художника в единый цикл.

Ключевые слова: М. В. Нестеров, историческая живопись, передвижники, старообрядчество

Darya A. Bosomykina

### Fate of a Russian woman in M. N. Nesterov's historical painting cycle

This article is dedicated to M. N. Nesterov's cycle on the life of women-old believers. Historical paintings depicting life of the Russian people in general and the old believers in particular become very important in the end of the XIX – beginning of the XX century. Using the historical and theoretical methods in art, author of the article finds general stylistic characters and meanings that unite the painter's works in one cycle.

Keywords: M. N. Nesterov, historical painting, peredvizhniki, old-believers

До второй половины XIX в. темы и образы Древней Руси были не столь популярны в живописи, им уделяли недостаточно внимания. Однако зарождение новых течений в искусстве и изменение смысла предназначения художника в целом, коренным образом поменяли направленность реалистической живописи того времени. Художники, принадлежащие к Товариществу передвижных художественных выставок, заинтересовались темой жизни русского народа, подняли ее на новый уровень и смогли взглянуть под другим углом на многие исторические события.

М. В. Нестеров, будучи учеником В. Г. Перова, одного из представителей передвижничества, стал поистине певцом русского старообрядческого севера. На протяжении всей своей жизни он вновь и вновь возвращался к теме церковного раскола. Мастера завораживали сюжеты, посвященные душевным исканиям русского народа. Художник продолжил традиции изображения старообрядцев, однако нашел в них что-то присущее только ему, открыл ранее не замечаемую тихую красоту образов дев-отшельниц. Нужно отметить, что цикл картин, посвященный судьбе русской женщины-старообрядки не нашел достаточного исследовательского внимания. Поэтому представляется актуальным рассмотреть именно этот аспект творчества художника.

Творчество Михаила Васильевича Нестерова конца 1880-х – начала 1890-х гг. посвящено трем основным темам: образы «Христовой невесты», связанные с воплощением женского идеала, поиск верного образа существования и третья линия, посвященная историко-религиозному или лирико-эпическому жанру. «Эти три линии иногда пересекались, но по преимуществу продолжали существовать автономно. Кроме того, мастер периодически обращался к портрету и пейзажу, создавая в этих жанрах произведения очень высокого художественного качества», отмечают исследователи.

Картины, посвященные старообрядческим скитам и образам русских женщин, отразили характерные для мастера взгляды на идеальные людские образы. «В поисках своего пути Нестеров делает предметом искусства область духовной жизни русского народа, связанную преимущественно с нравственными религиозными исканиями»<sup>2</sup>.

Первым произведением, не вошедшим в будущий цикл, но повлиявшим на него и явившимся предпосылкой к дальнейшему развитию темы можно назвать картину «Христова невеста». Перед зрителем предстает образ молодой, задумчивой девушки, изображенной на фоне аскетичного пейзажа. Произведение почти этюдно, в нем мастер отходит от обычной для своего творчества композиции, сохраняя, однако, некую описательность в решении сюжета, рассказывая зрителю с помощью деталей о судьбе своей героини. Ошибочно считать изображенную на полотне юной инокиней. Одета в традиционную одежду Заволжья и Урала – белую рубаху и темно-синие платок и сарафан «христова невеста она не потому, что произнесла обет иночества, а потому, что уже не верит в счастье на земле и устремляет душу и сердце на иной, внутренний путь»<sup>3</sup>. До этой работы художник почти не интересуется изображением природы. Здесь же, напротив, молчаливый, печальный,

несколько пустынный пейзаж помогает Нестерову подчеркнуть душевную скорбь, одиночество, глубокие думы героини. После этого произведения мастер введет пейзаж как обязательный атрибут в свои работы, сделает его негласным наблюдателем происходящего.

Образ ожившей старины как образ старообрядчества очень важен для Нестерова. «...Старообрядцы, почитавшие себя истинными хранителями национального прошлого, были для художника как бы реальными выразителями вечного и желаемого народного духа»<sup>4</sup>.

Главным в данном произведении стало возникновение поэтического мотива, предвещавшего новые тенденции поздних работ мастера, которые вместе с увлечением художником романами Павла Мельникова «В лесах» и «На горах» воплотились в цикле работ, посвященном женским старообрядческим образам. И. И. Никонова подчеркивает, что «...прежняя тема – тема умиротворения человека, верующего и нашедшего свой покой вдали от мира, уже не удовлетворяет художника. Нестеров обращается к новой теме – теме человека, страдающего и ищущего покоя»<sup>5</sup>.

Первым произведением серии стала картина «На горах» 1896 г. На высоком берегу реки изображена женщина в традиционном русском костюме с рябиной, зажатой в левой руке. Она не смотрит ни на зрителя, ни на простирающиеся бесконечные речные дали. Осенний пейзаж, как и повисшие гроздьи ягод, символизируют пору увядания, затаенной печали. Художник достигает еще большего ощущения грусти за счет композиции картины. Он пишет фигуру в пол-оборота, а особое пространство полотна создает за счет сопоставления двух точек взгляда: снизу – на фигуру, и сверху – на пейзаж. Этот прием был нов не только для творчества Нестерова, но и для всей живописи данного времени. «Своеобразным эквивалентом внутреннего мира девушки стал прекрасный уфимский пейзаж, покоряющий широкий раздольем. Такой выбор художника имел и другую сторону, историческую: сюда, за Волгу, в Предуралье веками бежали старообрядцы, спасаясь от гонений со стороны государства и официальной Церкви. Здесь, согласно замыслу Нестерова, должны были развернуться события остальных частей драмы»<sup>6</sup>. Выдвинув фигуру на первый план, и тем самым отделив пространство, живописец пытается найти некую отвлеченность героини от происходящего вокруг. Несмотря на то что на картине изображена всего одна женская фигура, она воспринимается как подлинная лирическая драма.

Вторая картина серии не была воплощена. Предположительно, на ней должна была состояться встреча главной героини с возлюбленным в монастыре, куда они отправились на богомолье.

Лишь в 1905 г. Нестеров вновь возвращается к задуманному им повествованию. Третьей картиной становится работа «За Волгой». Она повествует о моменте прощания влюбленных. «Данная работа оказалась, пожалуй, единственной в дореволюционном станковом творчестве художника, где он решился показать острый драматический конфликт. Мотив противостояния, разлада буквально пронизывает ткань произведения»<sup>7</sup>. Взяв за основу композицию из ранней работы «На горах» – берег, высоко поднятый над пространством реки, художник в остальном полностью меняет настроение и общий тон картины. Все в данном произведении строится на антитезе. Так, сидящей фигуре героини противопоставлена выполненная в полный рост фигура мужчины, ее отстраненному взгляду и печальной улыбке – самодовольный, устремленный вдаль на идущие по воде баржи взгляд героя, а подчеркнута холодный, светлый по колориту пейзаж строится на контрасте с темными фигурами. «Композиция построена не столько на разработке характеров и общей ситуации, как в бытовом жанре передвижников, сколько на обозначении их основной направленности, на линейном ритме, на выразительности силуэта фигур и пейзажа, на выразительности их ритмических и силуэтных повторов»<sup>8</sup>.

Бесспорно, четвертая часть романа в картинах – полотно «Великий постриг», написанное в 1897–1898 гг. – стала самым выдающимся из данного цикла и даже хрестоматийной. Это «...одно из самых «нестеровских» произведений. Сюжет давал возможность для развития жанрового начала. Но Нестеров, напротив, не стремится к повествовательности, а воздействует на зрителя прежде всего настроением, господствующем в произведении, той печальной, грустной мелодией, которая явственно слышится, когда мы смотрим на картину»<sup>9</sup>.

«Великий постриг» был написан автором в Киеве, о чем сохранились его собственные свидетельства: «Теперь я усиленно работаю над новой картиной на предбудущий год... Тема печальная, но возрождающаяся природа, русский север, тихий и деликатный (не бравурный юг), делают картину трогательной, по крайней мере для тех, у кого живет чувство нежное»<sup>10</sup>. За эту работу впоследствии автор был удостоен звание академика.

Следует отметить, что, как и в предыдущих своих работах, Михаил Васильевич стремится к некоему синтезу живописных жанров. Здесь зритель может усмотреть и историко-религиозный, и лирико-эпический жанр, важное место также отведено пейзажу и историческому групповому портрету.

Перед нами открывается реальная картина из жизни старообрядческого женского скита. Композиция многофигурна, художник делит свое полотно на несколько смысловых планов. На перед-

нем плане зритель видит группу женщин, вводящих нас во внутреннее пространство живописной работы. Их головы, покрытые белыми платками, сразу же акцентируют на себе внимание зрителя. Далее нескончаемой вереницей тянутся послушницы и старицы, занимая весь второй план картины. На заднем плане Нестеров изображает скит и завершает повествование узкой полоской пейзажа, переходящего в предрассветное небо.

Мастер не выделяет главного персонажа, каждый изображенный важен, каждый несет свою смысловую нагрузку. Отличительной особенностью этой картины является ритм. Именно ему подчинена вся композиция. Начиная с послушницы, изображенной справа, художник выстраивает участников шествия так, чтобы зритель уловил некую размеренность происходящего. Вслед за молодой девушкой наш взгляд, уводимый Нестеровым вглубь картины, направлен на вторую группу, состоящую из шести героев и далее на общий поток людей, плавно переходящий в лесную тропу, которая в свою очередь скрывается в лесной куще. Ритму персонажей вторит ритм, окружающего их пейзажа. Так, стройные стволы деревьев поддерживаются длинными свечами в руках монахинь, а их в свою очередь дополняют вертикальные оторочки одежд. Для того чтобы уравновесить устремленную ввысь композицию, художник вводит горизонтальную полоску леса на дальнем плане и плотные по своей структуре крыши домов, которые выгодно подчеркивают хрупкость деревьев. «Прямые и тяжеловесные объемы скитских строений плотно обступают, ограничивают действие, замыкают в себе тонкие, тянущиеся кверху стволы деревьев. Березы кажутся особенно чистыми и нежными, они точно олицетворяют тихое движение человеческой души»<sup>11</sup>. Кажется, что этот ритм вторит звуку сердца. Если вначале мы слышим четкие удары, то в конце едва различимые, но все же мерные отзвуки.

Колорит картины также играет важную роль в понимании общей задумки автора и ее ритмического переосмысления. «Черные, синие одежды стариц, белые платки белиц, белые стволы берез определяют стройность и сдержанность цветовой гаммы»<sup>12</sup>. Несмотря на достаточно аскетичную цветовую палитру, Нестеров достигает удивительной цельности картины. Так, белым платкам с голубой вышивкой по краю соответствуют стройные березы и месяц. Черный цвет встречается в одеждах отшельниц, а вторит ему темно-зеленый полог леса на дальнем плане и густые ветви елей, расположенные в правом верхнем углу полотна. Вокруг насыщенных по тону основных композиционных пятен, располагаются серо-охристые элементы. Это и дорога, по которой движется процессия, и небосвод, чуть подпернутый розоватыми бликами рассвета, и крыши домов, и элементы одежд, и молодая верба, написанная почти на самом краю полотна. Этот же цвет мы можем наблюдать и на лицах героинь. Лишь образы юных дев Нестеров оживляет румянцем, однако, оставив холодный, почти землистый тон кожи у стариц. Зеленому цвету также уделено много внимания мастера. Он встречается в изображении природы, в отсветах на домах, а на переднем плане автор намерено пишет одну из свечей не охрой, а насыщенно изумрудным цветом, что усиливает скрытый ритм композиции.

Несмотря на то, что общий колорит полотна выдержан в холодных оттенках, мастер вводит в работу несколько теплых деталей. Это, прежде всего, свечи с дрожащим огнем, теплящийся свет в оконцах, тонкий красный кант по краю платков монахинь, алая крыша, виднеющаяся вдалеке и несколько горчичных фрагментов: девушка в желтом кафтане, пожухлая листва и изогнутый ствол осинки. Но даже эти, казалось бы, яркие всполохи не нарушают общей лирической задумчивости картины, ее меланхоличной сдержанности.

Природа всегда играла для Нестерова огромное значение. Будь то портрет или многофигурная композиция мы всегда сможем найти кусочек живого, нетронутого человеком мира. Не отошел от этой традиции мастер и в данном полотне. Уже при беглом взгляде на картину можно заметить, что лес, небо, былинки, написанные мастером, не просто стаффаж, а полноценные герои этого лирического рассказа. Помещенные с правой стороны деревья вводят зрителя в картину, после этого наш взгляд неотступно следует за появляющимися то тут, то там немymi персонажами. Лес обступает скит, он бережет его от взоров посторонних наблюдателей, прикрывает мощными еловыми ветками. Несмотря на то что природа позволила жить рядом с ней, именно она является полноправной хозяйкой этого места, ей подчинен быт и жизнь людей, не каждого она примет под свою сень. Лишь узкая полоска неба говорит нам о том, что это не хмурая чаща, а уголок тихой обители. Все в окружающем дев мире, вторит им. Кажется, что и они сами всегда жили здесь, так далеки они от внешнего, мирского, так едины они с этой тишиной.

Художник отмечал, что никогда не интересовался красотой и изобилием южной природы. А вот «Нижегородское Заволжье с его седыми лесами, с уединенными починками, с деревянными скитами, с застоявшейся в них старой Русью, где особенно внятна была исконная песня о женской доле, неизменно продолжало влечь к себе Нестерова, и оттуда черпал он мотивы и образы для своих картин»<sup>13</sup>.

Зритель не видит прямого источника света, он рассеян почти равномерно по всему полотну. Воздух прозрачен и чист, кажется, что можно почувствовать его прохладу на своей коже. Создается впечатление полнейшей тишины, не шелохнется ни листочек, ни травинка. Лишь тихий звук шагов мерно идущей процессии, да колебание огня на свечах выдают движение воздуха в работе.

Колорит, композиционный ритм, пространство картины, ее среда – все это создает удивительную атмосферу, в которой происходит основное действие. Перед нами разворачивается картина молчаливого шествия. Обитательницы женского скита провожают одну из своих сестер на постриг. Именно ее судьбу прослеживает автор в своих предыдущих работах из цикла, посвященного сказанию о судьбе русской женщины. Однако Нестеров не выводит свою героиню в центр повествования. Она изображена на втором плане, ведомая под руки двумя старицами. Образ полон тихой скорби, она погружена в свои думы, воспоминания о трагической мирской жизни. Также и ее спутницы задумчивы, каждая из них размышляет о чем-то сокровенном. «Это шествие тихое, печальное, задумчивое и очень сдержанное. В нем нет явной трагедии, но нет и благостного умиления перед совершающимся. Нестеров поэтически изображает событие, подчеркивает проявление тихих, но разнообразных чувств человеческой души»<sup>14</sup>. Противопоставляются образу постригаемой два женских персонажа, как бы окольцовывающих ее – это юная девушка-попсушница – «чистая голубица», символизирующая неумирающую надежду, и пожилая монахиня, благословляющая крестным знаменем вереницу людей. Ни один из персонажей не смотрит на зрителя. Нестеров намерено изображает своих героинь оторванными от всего, заключенными в отдельно взятом обособленном мире.

Бесспорно, картина «Великий постриг» стала одной из самых значимых в творчестве М. В. Нестерова. В ней он воплотил тот женский идеал, ту трагическую во многом судьбу одной женщины, которая воплотила в себе жизни многих. Этой выстрадавшей, во многом автобиографической теме мастер останется верен на протяжении всей своей жизни и, несмотря на то, что второй период его творчества будет отличен от раннего, мастер привнесет в него многое из ранее прожитого и переосмысленного им цикла.

Несмотря на то что «Роман в картинах» Нестерова не окончен; он обрывается на этом «надгробном рыдании», умираемом тихой ласкою возрождающейся природы. Но, по замыслу художника, у живописного романа должна была быть еще одна, завершающая часть»<sup>15</sup>.

В пятой, ненаписанной картине художник хотел вновь вернуть свою героиню на обрывистый берег Волги. Не нашедшая успокоения в молитве и тишине скита, она должна была найти его в пучине вод. Однако такой конец истории, особенно после пронизанного лиризмом и внутренней наполненностью «Великого пострига», мог показаться излишне вычурным, пошлым. Нестеров оставляет свой цикл неоконченным, но еще не раз в своих поздних работах возвращается к теме старообрядчества и в частности к теме судьбы русской женщины. Эти мотивы можно проследить в таких полотнах, как «Думы», «Зимой в скиту», «Аленушка», «Покинута», «Лето».

Работы М. В. Нестерова, посвященные судьбе русской старообрядки, являются одними из самых выдающихся полотен, когда-либо написанных на тему церковного раскола. Мастеру удается передать всю суть женских образов, показать метания ищущей души. В этих картинах художник смог отобразить все свои сокровенные думы о нелегкой судьбе русской женщины.

### Примечания

- <sup>1</sup> Михаил Нестеров. / Альманах. СПб.: Palace Editions, 2012. С. 17.
- <sup>2</sup> Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. / И. И. Никонова. М.: Искусство, 1962. С. 30.
- <sup>3</sup> Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. / С. Н. Дурьлин. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 64.
- <sup>4</sup> Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. / И. И. Никонова. М.: Искусство, 1962. С. 20.
- <sup>5</sup> Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. / И. И. Никонова. М.: Искусство, 1962. С. 47.
- <sup>6</sup> Михаил Нестеров. / Альманах. СПб.: Palace Editions, 2012. С. 19.
- <sup>7</sup> Михаил Нестеров. / Альманах. СПб.: Palace Editions, 2012. С. 20.
- <sup>8</sup> Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. / И. И. Никонова. М.: Искусство, 1962. С. 69.
- <sup>9</sup> Шарандак Н. П. Михаил Васильевич Нестеров. / Н. П. Шарандак. Л.: Худ-ник РСФСР, 1975. С. 19.
- <sup>10</sup> Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. / С. Н. Дурьлин. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 73.
- <sup>11</sup> Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. / И. И. Никонова. М.: Искусство, 1962. С. 53.
- <sup>12</sup> Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. / И. И. Никонова. М.: Искусство, 1962. С. 50.
- <sup>13</sup> Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. / С. Н. Дурьлин. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 77.
- <sup>14</sup> Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. / И. И. Никонова. М.: Искусство, 1962. С. 51.
- <sup>15</sup> Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. / С. Н. Дурьлин. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 76.

Е. В. Шкулова

### «Венецианский купец» сегодня

Такая сложная пьеса, как «Венецианский купец», написанная Уильямом Шекспиром в 1596 г. остается актуальной и в XXI в. и провоцирует на воплощение в современной форме, сохраняя основные проблемы, остающиеся значимыми для человечества и сегодня. В работе анализируется современная авангардная постановка «Фунт мяса» БДТ, в которой в яркой, гротескной, ярмарочной форме сохранена и, порой, даже усилена острота столкновения с этими проблемами.

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

Elena V. Shkulova

### "Venetian merchant" today

"Venetian merchant" being an intricate and complicated piece written by William Shakespeare in 1596 remains highly relevant in 21st century and provokes representation in a modern form while keeping its main problems which stay of the same importance for the humankind throughout the centuries. This article analyzes the modern avant-garde production "Pound of meat" performed in Tovstonogov Bolshoi Drama Theater in which the acuteness of encountering these problems is kept in the bright, grotesque, and bustling form and, sometimes, even intensified.

Keyword: Shakespeare, Venetian merchant, Shylock's character, Balthazar

Написанная в 1596 г. пьеса Уильяма Шекспира «Венецианский купец» будоражит умы человечества уже более 400 лет. Комедия, действие которой происходит в бурлящей жизнью Венеции, карнавальные маски, счастливая жизнь, вечный праздник, «дух праздничных дурачеств»<sup>1</sup> описан Шекспиром объемно и зримо.

Всему этому радующемуся миру противостоит фигура никчемного ростовщика еврея Шейлока – гротескный мрачный образ, «заслуженно» наказанный и побежденный прекрасными аристократами-венецианцами. Все ожидания публики сбываются, добро одерживает победу над злом.

После сцены суда ничтожный из горожан уходит и больше его в пьесе нет, далее только любовь и счастье, и, кажется, что Шекспир делает все, чтобы о Шейлоке забыли.

Но «головокружительная бездонность»<sup>2</sup> созданного Шекспиром образа еврея-ростовщика определила конфликт пьесы, суть которого человечество пытается постичь до сих пор, и началась совсем другая история – о том, как персонаж начал жить отдельной от пьесы жизнью. Меняется культура, история, система взглядов, меняется общество, и меняется восприятие и понимание «Венецианского купца». Постепенно раскрываются дремлющие смыслы, сокрытые в образе комического злодея XVI в., узурпирующего место главного героя. Раскрытие образа Шейлока, ставшего центральным в пьесе, это история в веках, серия сценических интерпретаций, отражающих историю становления и развития человеческой нравственности.

Многослойность образа Шейлока – от злодея до жертвы – раскрывалась в многочисленных постановках на протяжении XVII–XX вв. постепенно по мере развития экономических и социально-культурных отношений в обществе. В XX в. уже очень сильно изменилось видение проблем «Венецианского купца». Уже говорили не только о Шейлоке, но и об облике Венеции и мира в целом. Для современного человека, как пишет искусствовед Ольга Богомолова: «нет ничего более дикого, чем считать его (еврея) исчадием ада ... гораздо более странно выглядит Джессика, сбегаящая от отца и меняющая веру»<sup>3</sup>. В XXI в. проблема из национальной плоскости переместилась в социальную.

«Венецианский купец» в мире ставился и ставится очень много. Как пишет Дж. Булман, ни одна из комедий Шекспира не подвергалась такому количеству редакций, как эта<sup>4</sup>.

В истории русского театра постановок «Венецианского купца» было мало по очевидной причине: в российской политике как в монаршей России, так и в СССР всегда в той или иной степени существовал антисемитизм. Русский театр старался избегать этой пьесы, в которой видели или пропаганду антисемитизма, или еврейскую апологию. Пьеса была слишком опасной, слишком болезненной для русской истории, для русских людей. Сразу после революции в 1920 г. в БДТ поставили «Венецианского купца» среди других классических пьес. В разоренном революцией и гражданской войной Петрограде «Венецианский купец» в роскошных декорациях А. Бенуа и с мрачным, величественным Шейлоком в исполнении Н. Монахова выглядел восставшим из прошлого. А потом на столетие – полное молчание театров и режиссеров.

В Москве эту пьесу после революции не ставили вообще до сразу двух постановок в один сезон 1999/2000 г. в московских театрах: Андрей Житинкин в театре им. Моссовета и Роберт Струа в Et Cetera.



На рубеже XX–XXI вв. режиссеры снова прикоснулись к теме «Венецианского купца» и в их постановках ярко проявилась тенденция крушения стереотипов. И эта тенденция вызвана единственным стремлением – разрушить антисемитский потенциал пьесы и перевести проблему из национальной в социальную плоскость.

На основе шекспировской пьесы на средневековые, казалось бы, темы (навязанный Порции умирающим отцом регламент выбора будущего мужа и фунт человечины, который получит кредитор, вырезав из тела должника) два режиссера одновременно и независимо друг от друга создали спектакли о болезненных проблемах современного общества, главная из которых – ненависть к чужим, к изгоям.

21 октября 2016 г. на сцене БДТ была представлена еще одна сценическая версия пьесы Шекспира «Венецианский купец». Надо сказать, что назвать эту смелую инсценировку спектаклем по пьесе Шекспира вряд ли уместно, так как в ней практически нет именно шекспировского текста.

Но это дерзкая версия преподнесения мира шекспировской пьесы, смелая попытка обсуждения со зрителем проблем, поднятых шекспировским «Венецианским купцом».

Сами авторы назвали свою постановку «Фунт мяса», тем самым объявив свои намерения – их спектакль не про венецианского купца и его эпоху, он о вечных вопросах, поднятых Шекспиром, о проблемах, не решенных людьми на протяжении более четырех веков, о том самом фунте мяса, который по закону должен быть вырезан из человеческого тела. Еще на стадии обсуждения и становления спектакля стало понятно, что современный «Венецианский купец» не хочет вписываться в классические рамки. Художественный руководитель БДТ Андрей Могучий приписывает буквально мистический характер процессу рождения новой версии прочтения «Венецианского купца». Пьеса была дважды переписана Валерием Печейкиным, драматургом московского Гоголь-центра, но в результате в нынешнем спектакле используется только фрагмент его произведения – производящем сильное впечатление – монолог Джессики. Неожиданно объявилась целая группа авторов, которые смогли найти абсолютно новое современное решение. Получилась «почти что художественная акция, которая выходит за рамки драматического театра»<sup>5</sup>.

По словам режиссера, руководителя спектакля, Влада Фурмана, идея эксперимента возникла неожиданно при обсуждении нюансов реализации пьесы, когда он понял, что требуется новый театральный язык.

Художественный руководитель БДТ Андрей Могучий считает, что постановка в театре пьесы Шекспира – «это история про живой театральный процесс, который победил все остальное»<sup>6</sup>.

«Фунт мяса» создан группой авторов: Настасьей Хрущевой, Александром Артемовым и Сергеем Илларионовым. Настоящую академическую сцену очень значимого театра отдали молодым авторам, и само это – уже событие!

Текст Шекспира в пьесе не звучит, за исключением самого знакового, тревожащего, выворачивающего душу наизнанку монолога Шейлока, великолепно сыгранного заслуженным артистом России Андреем Шарковым. Несмотря на это, в «Фунте мяса» максимально возможно воспроизведен дух театра Шекспира, атмосфера «Глобуса» – публичного театра с демократической вовлеченной аудиторией и непolitкорректным языком произносимых актерами текстов. Сразу три фактора: время, расстояние и объем нарушают авторы, ломая стереотипы. Спектакль начинается задолго до его физического начала (время), далеко от сцены (расстояние) и, более того, не в театре, а на подступах к театру (за границами объема). И публика, включаясь, включается в игру, начиная театральное действие.

Глашатаи с рупорами встречают гостей еще на улице на подступах к зданию театра, громогласно предупреждая о том, что «Венецианского купца» показывать не будут, но созывают на карнавал, игру, «участником которой может стать каждый, потому что численность участников карнавала не ограничена»!<sup>7</sup>

Удивленная и обескураженная публика продолжает движение в сторону зала, подпираемая идущими следом, сопровождаемая какофонией рупорных выкриков глашатаев, вновь и вновь уведомляющих о карнавале и отсутствии спектакля, ожидаемого публикой. Кроме того, глашатаи рассказывают публике правила поведения («Наши правила просты...»), разрешая одно и запрещая другое, опять же, в духе правил театра «Глобус».

В центре зала стоят деревянные скамьи (все же авторы не рискнули полностью освободить партер), нет красивых, привычных кресел. Нет и нумерации мест, рассадка «свободная», по мере наполнения зала. Сам зрительный зал и сцена оформлены в стиле кабаре: залитая красным светом сцена, гирлянды огней и сверкающий диско-шар. Красные ткани по периметру декорируют сцену, на алом заднике контрастный белый графический портрет самого Уильяма Шекспира и «бегущие» белые строчки текста пьесы на английском языке.

Занавес поднят, сцена выглядит как скелет огромной рыбы – стойки-вешалки стоят вдоль стен с одеждой актеров. Сами актеры неторопливо разминаются, одеваются и ведут себя свободно, будто не замечая собирающихся на представление зрителей.

Тем временем в зале все время звучит музыка Настасьи Хрущевой – две скрипки, фортепиано и голос – китчевое, утрированное барокко, Персел в конфетной ироничной упаковке, гиньоль-триллер-барочный<sup>8</sup> аффект<sup>10</sup>, по словам самой Настасьи, что-то близкое Майклу Найману<sup>11</sup>.

Сам спектакль имеет абсолютно четкую структуру. Все действие поделено на семь яростных диалогов-поединков, объединенных красно-черно-золотым цветом костюмов персонажей (кроме безукоризненно элегантного Шейлока), энергетикой «рвущих горло» героев баттлов и музыкально-ритмическим аффектом самих текстов.

Дуэлянты поединков – условные герои «Венецианского купца» Шекспира, транслируют актуальные проблемы сегодняшнего общества: предназначение женщины, феминизм, патриотизм, государственность, терпимость, и даже неприкосновенность классических текстов, явно предвосхищая критиков. Эти проблемы становятся масками, как сказано в программке спектакля «костями, в которые играют в более серьезную игру». Диалоги ведутся острым, неполиткорректным языком, актуальность обсуждаемых проблем несет в себе импульс неизбежного конфликта, и это, конечно же, еще один кивок в сторону шекспировского «Глобуса».

Итог каждого баттла подводит Бальтазар, оцениваемый авторами спектакля как «самый незначительный герой пьесы, которую вы (зрители) не помните и скорее всего даже не читали»<sup>12</sup>. Этого «самого незначительного героя» играет гениальный актер театра «Лицедеи» Анвар Либабов. Видя его трикстерские метания, компромиссы, изворотливость, фатальную «преданность» сильнейшему, благодаришь авторскую группу за выбор актера.

Основательно разгоряченная публика должна выбрать победителя каждого поединка «неправедного суда Бальтазара», и, надо сказать, актеры мастерски используют площадные приемы манипуляции, им удается вернуть зрителей в состояние аффекта и страсти разгораются нешуточные. Интересно, что не каждый исход баттла предreshен, иногда именно зрители принимают решение. Многократный просмотр спектакля убеждает в этом.

В спектакле используется фрагмент пьесы Валерия Печейкина «В поисках Шейлока»: очень убедительный монолог Джессики, горячо исполненный Юлией Дейнега. Он является частью баттла-диалога с Шейлоком, где Андрей Шарков потрясающе читает единственный в тексте спектакля оригинальный шекспировский текст. Сцена получается сильная и глубоко воздействует на зрителя. Единственный раз авторы спектакля лишают баттл победителя, так как итоговая мысль в том, что семья должна быть единой. И только зритель облегченно вздыхает, как его «обливают» ушатом ледяной воды – отца с дочерью отправляют в газовую камеру...

«Каждый из актеров находится внутри своего персонажа, его психологического типа, но при этом старается быть в темпе, в ритме, в какой-то относительной статике. Благодаря этому возникает эффект отстранения, который как раз мне был нужен, – говорит Настасья Хрущева, автор текста и музыки, – и который в хорошем смысле «обнуляет» заявленные темы. В итоге – как я и хотела – темы не воспринимаются напряжущую, а становятся только поводом для текстового баттла»<sup>13</sup>.

Важным является не столько сам текст, произносимый актерами-дуэлянтами, сколько четкий ритм и усиливающийся музыкально-эмоциональное произнесение текста в сочетании со смыслом. Важно именно воспроизведение не только слов, но и организующего темпоритма монолога каждого героя. Диалоги написаны как нотная партитура и это дает очень важный нарастающий энергетический эффект, вписанный в музыкальную структуру. Конечно же, такая удача не случайна, так как автор текста и высокопрофессиональный композитор данного спектакля выступают в одном лице.

В отличие от четкой звуковой и визуальной выверенности поведения героев поединков, партия Бальтазара – хозяина кабаре «Нафталин» – строится во многом на импровизации феноменального актера, контрапунктирующего<sup>14</sup> с четкостью и точностью исполнения текстов дуэлянтами.

Спектакль-манипуляция затягивает нас. Кабаре, с длинными точеными ногами, прозрачными каблуками и «обнаженными грудями» кордебалета завораживает нас. Но важнее всего то, что произойдет, когда закончится игра Бальтазара-шута в его магическом казино, и он непредсказуемо предстанет перед нами одним из трех евангельских волхвов-мудрецов, приходивших с дарами с Востока посмотреть на родившегося младенца Иисуса.

Мы узнаем, что в тот раз он следовал за светящейся красной Вифлеемской звездой, которая вела его всю дорогу. Мы узнаем, что в тот раз он надеялся, что мы тоже увидим его Вифлеемскую звезду. А мы видели только младенца Иисуса и, умиляясь им, не смогли поднять голову. Мы видели Христа, а не то, что его породило. И вот теперь он пришел во второй раз, чтобы свершить свой неправедный суд. И обвиняет нас всех. В этот раз он пришел за истиной, и уверился в нашей неспособности подняться над сиюминутными проблемами и нашими низменными инстинктами, «потому что нет такой правды, которая была бы едина для всех и которую можно было бы постичь умом. Истины не постичь умом, она должна гореть ... на лбу»<sup>15</sup>. Он окончательно разочаровался в людях и поэтому решил уничтожить человечество!

В этой части постановки меняется все – даже сама природа Бальтазара. Внезапно он грубо «затыкает» вокалистку, звучащую весь спектакль. Ведь это уже совсем и не Бальтазар: надевая длинный белый кожаный плащ и вставая на трибуну на наших глазах шут превращается в сверхчеловека. Теперь абсолютно невозможна импровизация – текст читается четко и внятно. Он говорит об истине, находящейся там, где сила, и о боли. Он принес с собой красную звезду, и эта звезда уничтожит нас всех!

На его взгляд, человечество заслуживает гибели хотя бы потому, что лицемерит, потому что не может победить «собственных демонов»<sup>16</sup>. Человечество опять на краю гибели и избежать ее становится все невозможнее. Страшное ощущение «края бездны ... в сумраке агонизирующего времени»<sup>17</sup>.

Красная звезда, действительно пульсирует на груди того, кого мы называли Бальтазаром, и энергетика воздействия этой сцены на зрителя экспоненциально нарастает, до катастрофы остается лишь мгновение...

Но, в последний момент все меняется, неожиданно «выбивает» электрические пробки и Бальтазар «возвращается», превращаясь в привычного себя, просит начать попевку, беспокоится о зрителях! Властный пафос сменяется невнятным бормотанием дочитываемого текста, подсвечиваемого фонариком, хотя и в том же темпоритме, но уже без гитлеровского вождитского экстаза.

Зритель судорожно вздохнул, «...безудержный карнавал продолжается, на аплодисментах артисты лезут в зал целоваться буквально по головам»<sup>18</sup>.

Такая сложная пьеса, как «Венецианский купец» остается актуальной и в XXI в. и провоцирует на воплощение в современной форме, где сохранены основные проблемы, остающиеся значимыми для человечества и сегодня.

В ярком, гротескном, ярмарочном спектакле «Фунт мяса» сохранена и порой даже усилена острота столкновения с этими проблемами, яростный накал баттлов свидетельствуют об этом. Спектакль регулярно идет на сцене БДТ и неизменно пользуется интересом и вниманием публики, не оставляя равнодушных.

Критики отмечают простоту структуры спектакля, его площадную, шекспировскую природу, пафос демократизма и свободы.

Спектакль при кажущейся простоте сложен и провокативен как по содержанию, так и по форме: «политические кабаре – редкий у нас жанр. Лапидарный, грубый, зримый, наглый, яркий, это – экзотический цветок наших широт и нашего времени. Команде БДТ/ТРУ/Лицедеев общими усилиями удалось вырастить его»<sup>19</sup>.

Спектакль злободневен, демонстрирует вольнолюбие и бьет по болевым точкам общества. Оценки критики противоречивы, и это подтверждает уместность спектакля и его живучесть как продолжение начатого им баттла. Спустя четыре столетия пьеса сохраняет не только актуальность, но и остроту и провокативность содержания, что ведет к провокативности формы представления.

### Примечания

<sup>1</sup> Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 т., том 3 / У. Шекспир // под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. М.: Искусство, 1958. С. 211–309.

<sup>2</sup> Бартошевич А. В. Для кого написан Гамлет: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... / А. В. Бартошевич. М.: Российский университет театрального искусства ГИТИС, 2014. С. 502.

<sup>3</sup> Богомолова О. Два Шейлока. «Венецианский купец» в Театре им. Моссовета и в «Et Cetera» / О. Богомолова // Современная Драматургия, литературно-художественный журнал, № 3 (июль–сент.), 2000. С. 129–131.

<sup>4</sup> Bulman J. C. and Coursen H. R. Shakerspeare on Television. Hanover: UP of New England, 1988. С. 27.

<sup>5</sup> Сайт БДТ. URL: <https://bdt.spb.ru/спектакли/фунт-мяса/> (дата обращения: 10.04.2019).

<sup>6</sup> Зарецкая Ж. Баттлы по Шекспиру в БДТ: «Фунт мяса» продегустируют на студентах» / Ж. Зарецкая // Фонтанка.ру. 27.09.2016. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/4385> (дата обращения: 10.04.2019).

<sup>7</sup> Хрущева Н. Венецианский купец (рукопись).

<sup>8</sup> Гиньоль – это пьеса, спектакль или отдельные сценические приемы, основой которых является изображение различных преступлений, злодейств, избиений, пыток и т. д.

<sup>9</sup> Триллер – трепет, волнение – жанр произведений литературы и кино, нацеленный вызвать у зрителя или читателя чувства тревожного ожидания, волнения или страха.

<sup>10</sup> Аффект – сильное возбуждение и запальчивость.

<sup>11</sup> Майкл Найман, р. 23 марта 1944, Лондон – британский композитор-минималист, музыкальный критик.

<sup>12</sup> Хрущева Н. Венецианский купец (рукопись).

<sup>13</sup> Пушкина Л. Настасья Хрущева: «Текст должен быть музыкой»/Л. Пушкина // Театр. – 27.12.2016. URL: <http://oteatre.info/nastasya-hrushheva-tekst-dolzhen-byt-muzykoj/> (дата обращения: 10.04.2019).

<sup>14</sup> Контрапунктировать – сопровождать какой-л. мелодией основную тему в многоголосном музыкальном произведении, исполнении.

<sup>15</sup> Хрущева Н. Венецианский купец (рукопись).

<sup>16</sup> Ларина Т. Бальтазар дал леща / Т. Ларина // Новая газета, 26.19.2016, URL: <http://novayagazeta.spb.ru/articles/10621/> (дата обращения: 12.04.2019).

<sup>17</sup> Ларина Т. Бальтазар дал леща / Т. Ларина // Новая газета, 26.19.2016, URL: <http://novayagazeta.spb.ru/articles/10621/> (дата обращения: 12.04.2019).

<sup>18</sup> Комок О. «Фунт мяса» в БДТ: далеко от Шекспира, но близко к современности / О. Комок // Деловой Петербург 21.10.2016, URL: [https://www.dp.ru/a/2016/10/20/Ne\\_funt\\_izjuma](https://www.dp.ru/a/2016/10/20/Ne_funt_izjuma) (дата обращения: 12.04.2019).

<sup>19</sup> Дмитревская М. Карнавал в Северной Венеции / М. Дмитревская // Петербургский театральный журнал 25.10.2016, URL: <http://ptj.spb.ru/blog/funt-myasa-vbdt-tovstonogova/> (дата обращения: 10.04.2019).

# МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

УДК 341.24(436:470)(091)

А. Н. Шипунов

## Блокада Ленинграда в экспозициях Государственного музея истории Ленинграда 1950–1970-х гг.

В статье рассматривается опыт Государственного музея истории Ленинграда 1950–1970-х гг. в области создания постоянных экспозиций по теме обороны и блокады Ленинграда. Особое внимание в работе уделено вопросам развития крупнейшей тематической экспозиции музея в особняке Румянцева, а также формам ее преемственности более ранней экспозиции Музея обороны Ленинграда, ликвидированного в 1953 г.

Ключевые слова: Государственный музей истории Ленинграда, экспозиция, блокада, Ленинград, музейная коллекция, памятный зал

Artiom N. Shipunov

## The siege of Leningrad in the expositions of the State Museum of History of Leningrad of the 1950–1970s

The article takes an eye on the experience of the State Museum of History of Leningrad of the 1950–1970s. in the field of creating permanent exhibitions on the subject of defense and blockade of Leningrad. Special attention is paid to the development of the largest thematic exposition of the museum in the Romyantsev mansion, as well as to the forms of its continuity of the earlier exposition of the Museum of the Defense of Leningrad, whom was liquidated in 1953.

Keywords: The State Museum of History of Leningrad, exposition, blockade, siege, Leningrad, museum collection, memorial hall

Вопросы создания новых и развития уже существующих публичных музейных институций, тем или иным образом посвященных истории обороны и блокады Ленинграда, в конце второго десятилетия XXI в. остаются одними из наиболее актуальных в культурной повестке Санкт-Петербурга. На наш взгляд, вследствие вышесказанного на сегодняшний день приобретает особое значение изучение опыта создания экспозиций и выставок, посвященных рассматриваемой теме, имеющегося у ряда петербургских музеев, в частности – Государственного музея истории Санкт-Петербурга (в 1953–1991 гг. – Государственного музея истории Ленинграда). На протяжении более чем 30 лет, с середины 1950-х по 1989 гг., данный музей являлся одним из наиболее влиятельных учреждений, последовательно занимавшихся сбором, изучением и публичным представлением меморий, связанных с историей обороны и блокады Ленинграда. В этот период его специалистами был создан ряд постоянных экспозиций по данной теме, размещившихся на площадках в различных районах города, в том числе – крупнейшая, расположившаяся в 12 залах особняка Румянцева на наб. Красного Флота.

Несмотря на вышесказанное, судьба Музея истории и развития Ленинграда (название рассматриваемого учреждения в 1938–1951 гг.) в первые послевоенные годы никоим образом не располагала к подобному результату. Учрежденный как музей исторического профиля в 1938 г., с 1945 г. он был передан в подчинение Управлению по делам архитектуры Исполкома Ленгорсовета<sup>1</sup>, вследствие чего его профиль де-факто стал историко-архитектурным, как у его предшественника – Музея города, основанного в 1918 г. с целью «дать представление о "городе вообще"»<sup>2</sup>. Подтверждением этого являлась разработанная коллективом музея к 1949 г. постоянная экспозиция, тематика которой была определена как «Архитектура и строительство Петербурга – Ленинграда»<sup>3</sup>.

Основываясь на ряде источников, мы можем заключить, что подобное положение вещей устраивало далеко не всех в руководстве Ленинграда. Однако в течение нескольких лет любые попытки переподчинить музей отделу по делам культурно-просветительской работы при Исполкоме Ленгорсовета и тем самым вернуть его довоенную профильную принадлежность, встречали решительное противодействие со стороны Ленинградского отделения Союза советских архитекторов (далее – ЛОССА). Дело доходило даже до прямых прошений о сохранении музея в ведении Управления по делам архитектуры в Москву. В частности, 12 февраля 1950 г. председатель правления ЛОССА В. А. Витман писал министру городского строительства СССР Г. М. Попову: «Учиты-

вая архитектурно-градостроительный профиль музея, большую ценность его фондов – как базы научно-исследовательской работы в области истории архитектуры и градостроительства, а также значение данного музея, как мощного средства популяризации вопросов градостроительства среди широких слоев населения Ленинграда, – Правление Союза считает целесообразным сохранение музея в системе Министерства градостроительства с подчинением Управлению по делам архитектуры Исполкома Ленгорсовета»<sup>4</sup>.

До определенного момента архитекторам удавалось достаточно успешно отстаивать свое право на владение Музеем истории и развития Ленинграда, следствием чего стало переименование одного 10 декабря 1951 г., «в связи с несоответствием существующего названия музея содержанию его фондов и профилю созданной экспозиции», в Музей архитектуры Ленинграда<sup>5</sup>. Показательная реакция на данное событие ряда руководителей отдела культурно-просветительской работы Исполкома Ленгорсовета. На предназначенной им копии решения о переименовании, хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга, стоит говорящая резолюция: «Нелепое решение», подписанная двумя неизвестными (подписи не распознаны). В итоге победа архитекторов оказалась «пирровой», т. к., наиболее вероятно, что именно она побудила сторонников возвращения музею исторического профиля к активным действиям. И всего за семь месяцев им удалось полностью изменить обстановку в свою пользу. Уже 1 августа 1952 г. Музей архитектуры Ленинграда был передан из подчинения Управления по делам архитектуры в структуру отдела культурно-просветительской работы Исполкома Ленгорсовета<sup>6</sup>, а 6 апреля 1953 г. получил новое название, с небольшими изменениями сохраняющееся до сих пор – Государственный музей истории Ленинграда<sup>7</sup>.

Исходя из вышесказанного, мы можем заметить, что в 1945–1951 гг. Музеем истории и развития Ленинграда – Музеем архитектуры Ленинграда, в силу профильной принадлежности, велась работа по комплектованию коллекций по теме обороны и блокады Ленинграда исключительно предметами, связанными с деятельностью архитектурного сообщества города, что подтверждается работами других исследователей<sup>8</sup>. Однако уже весной 1953 г. в его фондах оказалось огромное количество тематических меморий самых разных типов, в том числе – уникальных, как дневник Тани Савичевой и снайперская винтовка Героя Советского Союза В. Н. Пчелинцева. Столь резкое и масштабное пополнение музейного собрания было связано с тем, что именно Музей архитектуры Ленинграда, еще не переименованный, но уже находящийся в ведении отдела культурно-просветительской работы Исполкома Ленгорсовета, стал основной (хотя и не единственной) организацией, которой с 17 ноября 1952 по 28 февраля 1953 г. были безвозмездно переданы фонды, научно-вспомогательные материалы, научный архив, оружие, библиотека и имущество ликвидированного Музея обороны Ленинграда<sup>9</sup>.

Впервые тематический комплекс предметов, связанных с историей обороны и блокады Ленинграда был представлен музеем в составе экспозиции «История Петербурга – Петрограда – Ленинграда», открывшейся в 18 залах особняка Румянцева 30 октября 1955 г.<sup>10</sup> Подготовленная без участия художников и изначально имевшая временный, экспериментальный характер, она была обновлена и значительно расширена уже в 1957 г., после чего заняла 23 зала, из которых 5 были посвящены истории города в годы Великой Отечественной войны. В них были представлены: «подлинные заявления патриотов, вступавших добровольцами в ряды Красной Армии и народного ополчения <...> кусочек хлеба в 125 граммов, какой получали ленинградцы зимой 1941 г. <...> трогательные письма и дневники детей с записями о смерти родных и близких им людей <...> аппарат «Бодо», по которому осуществлялась непрерывная связь Смольного с Кремлем <...> мемориальные и документальные вещи, отображающие героическую борьбу партизан Ленинградской области», а также большое количество фотографий, иллюстрирующих эвакуацию промышленных предприятий, тяготы жизни осажденных, работу Дороги жизни и иные блокадные сюжеты<sup>11</sup>.

Новый этап развития «блокадной экспозиции» в особняке Румянцева наступает в первой половине 1960-х гг. В данный период Государственным музеем истории Ленинграда ведется активное освоение ряда объектов на территории Петропавловской крепости, переданных ему еще в 1954 г., результатом которого становится перевод на Заячий остров из здания на наб. Красного Флота всех экспозиций, посвященных дореволюционной истории города. В дальнейшем в освободившихся благодаря этому процессу 31 музейном зале начинается создание новой постоянной экспозиции «Ленинград за годы советской власти». Ее первым отделом, открытым для публики 26 января 1964 г., в преддверии 20-летнего юбилея снятия блокады, стала экспозиция «Ленинград в годы Великой Отечественной войны», разработанная сотрудниками музея А. А. Никитиным, Л. А. Бориско, Д. И. Клибсон, А. Э. Елькиным, М. В. Соколовским, А. М. Сараевой-Бондарь и художником К. Л. Иогансеном<sup>12</sup>.

Она разместилась в 12 залах особняка Румянцева и была выполнена по самым современным для музейного дела СССР тех лет технологиям.

Вместе с тем заслуживает особого упоминания тот факт, что главный художник вышеназванной экспозиции, К. Л. Иогансен, в 1944 г. участвовал в создании выставки «Героическая оборона Ленинграда» – предшественника Музея обороны Ленинграда<sup>13</sup>. Вероятно, именно по этой причине у многих художественных решений экспозиции в особняке Румянцева начала 1960-х гг. прослеживается преемственность к экспозиции 1940-х гг. в Соляном городке. В частности, одним из самых сильных образов обеих стала ансамблевая реконструкция в отделе, посвященном голоду в осажденном городе, представлявшая собой замерзшее окно продуктового магазина, за которым располагалась витрина с весами, на которых лежала минимальная норма хлеба зимы 1941 г. в 125 граммов<sup>14</sup>.

Помимо работ на наб. Красного Флота, в 1960–1970-х гг. Государственным музеем истории Ленинграда было последовательно подготовлено два проекта оформления тематических памятных залов крупнейших монументов, посвященных подвигу жителей и защитников города на Неве в 1941–1944 гг.:

- экспозиция «900 дней обороны Ленинграда», разработанная сотрудниками музея Л. Н. Беловой, А. А. Никитиным, Л. Цорном и И. Туревичем для памятного зала Пискаревского мемориального кладбища, открытого 9 мая 1960 г.<sup>15</sup>;

- экспозиция «Битва за Ленинград», разработанная сотрудниками музея Л. Н. Беловой, А. М. Гондельсманом, Б. П. Иононым, И. И. Смирновым и др. при участии художников А. А. Мыльникова, Я. Н. Грачева, С. Н. Репина, И. Г. Уралова и Н. П. Фомина для памятного зала Монумента героическим защитникам Ленинграда на площади Победы, открытого 23 февраля 1978 г.<sup>16</sup>

В данных произведениях, представляющих собой особую форму синтеза музейно-выставочного и монументально-декоративного искусств, комплексы вещественных и изобразительных экспонатов выступали как своеобразные элементы художественного оформления интерьерных частей вышеназванных монументов, наравне с мозаиками, скульптурой, малыми архитектурными формами и др. За проект экспозиции «Битва за Ленинград» сотрудники музея Л. Н. Белова и А. М. Гондельсман в 1979 г. были удостоены Государственной премии РСФСР<sup>17</sup>.

Основываясь на вышесказанном, мы можем заключить, за 23 года работы специалистами Государственного музея истории Ленинграда была создана своеобразная тематическая «ось» блокадных экспозиций, включавшая два концептуальных памятных зала на севере и юге города: «трагический» на Пискаревском мемориальном кладбище и «героический» на пл. Победы, а также расположенную на территории исторического центра Ленинграда крупнейшую экспозицию в особняке Румянцева, целостно раскрывавшую все основные аспекты трагедии и подвига блокады.

## Примечания

<sup>1</sup> Шпиллер Р. И. Государственный музей истории Ленинграда (1918–1985 гг.) // Музей и власть. Из жизни музеев. М.: НИИ культуры, 1991. С. 160.

<sup>2</sup> Анциферов Н. П. Как изучать свой город. Москва, Ленинград, 1929. С. 28.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 105. Оп. 1. Д. 1180. Л. 70–71.

<sup>4</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 341. Оп. 1. Д. 233. Л. 1.

<sup>5</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 277. Оп. 1. Д. 1284. Л. 184.

<sup>6</sup> Шпиллер Р. И. Государственный музей истории Ленинграда... С. 161.

<sup>7</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 277. Оп. 1. Д. 1532. Л. 39.

<sup>8</sup> Шпиллер Р. И. Государственный музей истории Ленинграда... Там же.

<sup>9</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 277. Оп. 1. Д. 1558. Л. 25.

<sup>10</sup> Шпиллер Р. И. Государственный музей истории Ленинграда... С. 162.

<sup>11</sup> Белова Л. Н., Шпиллер Р. И. По залам Музея истории Ленинграда // Блокнот агитатора. 1957. № 17. С. 48–49.

<sup>12</sup> Шпиллер Р. И. Государственный музей истории Ленинграда... С. 165.

<sup>13</sup> Шишкин А., Добротворский Н. Государственный мемориальный музей обороны Ленинграда. Краткий исторический очерк. СПб.: ГММОБЛ, 2013. С. 8.

<sup>14</sup> Ковалев В. П., Карицкий К. Д., Мишкевич Г. И. Музей обороны Ленинграда. Ленинград, М.: Искусство, 1948. С. 44–45.

<sup>15</sup> Косточкин В. В. Поясом немеркнувшей славы. Москва: Искусство, 1975. С. 19.

<sup>16</sup> Булушев П. М., Ганшин В. И. Подвигу твоему, Ленинград: Монумент героическим защитникам города. Ленинград: Лениздат, 1980. С. 69–70.

<sup>17</sup> Шпиллер Р. И. Государственный музей истории Ленинграда... С. 168.

М. С. Черячукин

### Особенности отражения темы войны в музейной работе

В данной работе рассматриваются экспозиционные приемы построения музейного пространства и роль экскурсовода в интерпретации военной истории. В качестве примера выступает деятельность Государственного музея-заповедника «Сталинградская битва», расположенного в Волгоградской области. Музейный комплекс состоит из пяти объектов, среди которых музей-панорама «Сталинградская битва» и памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане рассматриваются в рамках исследования.

Ключевые слова: Военно-исторический музей, историческое сознание, война, экспонат, экспозиционная работа, экскурсовод, музей-заповедник

Maksim S. Cheryachukin

### The features of the reflection of the theme of war in the museum work

This paper discusses the methods of construction of the Museum space and the role of the guide in the interpretation of military history. As an example, the activities of the State Museum-reserve "Battle of Stalingrad", located in the Volgograd region. The Museum complex consists of 5 objects, among which The Museum-panorama "Battle of Stalingrad" and the Monument-ensemble "Heroes of the Battle of Stalingrad" on Mamayev Kurgan are considered in the framework of the study.

Keywords: military-historical museum, historical consciousness, war, exhibit, museum-exposition work, guide, museum-reserve

Военно-исторические музеи занимают важное место в музейном пространстве Российской Федерации. На сегодняшний день только в ведомстве Министерства обороны РФ числится более 300 военно-исторических музеев<sup>1</sup>, но фактически их гораздо больше. Россия является одной из стран с наибольшим количеством музеев данного профиля, что вызвано исторически сложившимися обстоятельствами. По словам И. А. Ильина, Россия «провоевала две трети своей жизни»<sup>2</sup>, при этом подавляющее число всех конфликтов были оборонительными. Вместе с этим, большинство пережитых Россией войн несли колоссальные разрушения для населения державы. Войны и конфликты способствовали формированию особого отношения к фигуре солдата как защитника мира и суверенитета России. К тому же, сами герои стали частью истории и культуры страны, где военный подвиг стоит наравне с достижениями науки и техники, что является особенной чертой русской культуры. Из совокупной истории России с древнейших времен до наших дней тема войны стала частью исторического сознания гражданина.

Следует отметить, что военно-исторический музей является мощным инструментом формирования исторического сознания. Особенности исторического развития России, культура военного дела, а также особое место солдата в истории, культуре и искусстве России делают эти музеи востребованными. Их задача – выступать трансляторами военного прошлого страны, быть мемориалами в честь выдающейся персоналии или группы лиц, выступать как демонстраторы эволюции военного дела России, истории определенного рода войск, а также общего развития научно-технического уровня русского оружия. Вместе с этим военно-исторические музеи раскрывают тему войны в широком смысле как социально-политическое явление, свойственное человеческой культуре.

Отражение войны как явления является сложной частью экспозиционной работы музея. Это суждение связано с ее оценкой: война представляет собой многогранное историческое, социально-политическое явление, связанное с применением противоборствующими сторонами насилия разнообразными средствами ведения и отражения агрессии, сопряженное с неизбежными человеческими жертвами среди участников боевых действий и мирного населения. Война стала частью культуры человека как биологического вида и неотделима от его сущности. Но несмотря на сохраняющуюся нестабильную политическую обстановку в мире, а также появление новых локальных конфликтов, человечество стремится к деэскалации и прекращению войн на планете, где главный аргумент стоит не за военным арсеналом, а за силой дипломатии. За последние два тысячелетия человечество получило представление о разрушительности и жестокости любой войны. По мнению автора данной статьи, военно-исторический музей должен стремиться отразить

войну не как событие, оцененное по формуле «кто прав, кто виноват», а отвлеченно от политики и идеологии, давая возможность посетителю сделать выводы самостоятельно. Музей должен дать человеку представление, что война – это не чарующая романтика авантюризма или пафос военных маршей, вкуче с возможностью достижения воинской славы. Война прежде всего – это вездесущая смерть, лишения и утраты военного времени, военные преступления, антисанитария, а также не прекращаемый круговорот насилия, с разрушением личности участника боевых действий и его десоциализацией. В процессе освоения содержания экспозиции военно-исторического музея человек должен выработать представление о ценности мирного времени.

Вторая сложность отражения темы войны связана с предметным наполнением экспозиции. С каждым годом все труднее найти подлинные предметы для экспозиции музея, ввиду их редкости. Все чаще музеи обращаются к репликам, не обладающим музеальностью. Для военно-исторического музея важно наличие именно подлинных предметов и отсюда проистекает еще одна его задача – показать историю военного конфликта или отрасли военного дела через судьбу человека, мемории которого представлены в экспозиции. Персонификация в военно-историческом музее должна выходить на первый план. Через информационное поле предмета должна раскрываться жизнь личности, принимавшей участие в войне. Особо сильно на передачу экспонатом сведений о владельце влияют его механические повреждения разной степени, надписи и пометки, оставленные владельцем/владельцами и даже следы крови. После обзора подлинного предмета в экспозиции военно-исторического музея у экскурсанта должно возникнуть понимание того, что войну ведут люди, страдающие и погибающие. Соответственно, экспозиция военно-исторических музеев должна быть построена на подлинных предметах, раскрывающих судьбу отдельного человека и всех участников конфликта, превращаясь в "собор лиц" по представлению мыслителя Н. Ф. Федорова<sup>3</sup>. Прекрасным примером, доказывающим данный тезис, является Музей-панорама «Сталинградская битва». Экспозиция музея построена на подлинниках оружия, униформы, снаряжения, личных вещах, документах. Значительная часть экспонатов дополнена не только краткой справкой, но и фотографией владельца. По мнению автора статьи, музей занимает профессионально верную позицию, заостряя большое внимание на фигуре солдата и офицера, тем самым показывая Сталинградскую битву как грандиозное событие, в котором принимали участие и погибали простые люди. В качестве особо примечательных предметов можно выделить униформу и оружие выдающегося снайпера и участника Сталинградской битвы Василия Зайцева. На оружии советского снайпера располагается металлическая табличка, подтверждающая факт бытования оружия, а известность фигуры Зайцева в России повышает интерес к личным вещам выдающегося снайпера. Также интересен экспонат в виде письма, написанного кровью солдата. Так как кровь является одним из самых сильных свидетельств бытования мемории у человека, то данный экспонат отражает трагизм всего лишь одной человеческой судьбы на фоне самого кровопролитного сражения в истории человечества. Важно отметить часть экспозиции в зале Музея-панорамы, где представлены советские и немецкие знамена. Данный пример экспонирования построен на световом эффекте. Особый смысл состоит в том, что советские инсигнии расположены на постаменте и освещены направленным светом, а немецкие хаотично разбросаны в соседней витрине, вместе с оружием и снаряжением. Это аллегорическое отражение итога Сталинградской битвы. Таким образом, в совокупности приемов экспонирования музейных предметов и подбора подлинных предметов возможно построение эмоционально-действенной экспозиции, способной серьезно повлиять на формирование исторического сознания у посетителя.

Третья особенность связана непосредственно с формированием военно-историческим музеем исторического сознания. При этом, особо важна роль экскурсовода в музее, способного интерпретировать основной смысл и замысел музея экскурсантам. Конечно, технический прогресс предлагает заменить экскурсовода аудиогuidaми и автоматизированными системами. Однако технические средства не способны передать идею музея на эмоциональном уровне, что способен выполнить профессиональный экскурсовод. К тому же, техника работает в строго заданном программой направлении и раскрывает экспозицию музея линейно, а экскурсовод способен раскрыть замысел экспозиции и ее предметное наполнение в соответствии со своими личными представлениями. Таким образом, современные военно-исторические музеи, несмотря на достижения технического прогресса, опираются на работу экскурсовода – помощника в передаче замысла и эмоций. Доказательством является пример памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане в Волгограде. Через скульптурные образы архитектор Евгений Вучетич передал жертвенность, стойкость и самоотверженность защитников Сталинграда перед лицом гитлеровской угрозы. Стоит обратить внимание на «Стены-руины», так как они дополняются звуковым оформлением – запися-



ми речей Левитана и песнями военных лет. Данная композиция с помощью звука словно оживает. Вторая часть замысла создателей ансамбля связана с памятью о погибших защитниках Сталинграда. Эта идея воплощена в скульптурных композициях «Скорбь матери» и в Зале боевой славы. «Скорбь матери» – это собирательный образ всех матерей, чьи сыновья не вернулись с войны. Трагизм Зала боевой славы выражен его декорированием и применением звукового оформления: на внутренних стенах Зала помещены фамилии 7200 имен<sup>4</sup> советских солдат, погибших на Мамаевом кургане. В центре зала располагается Вечный огонь в виде руки, сжимающей факел. Пространство Зала боевой славы озвучено композицией Роберта Шумана «Грезы». Минорное звучание мелодии создает траурное настроение. Еще один замысел создателей связан с идеей победы Добра над Злом и Жизни над Смертью. Задумка воплощена в виде обильной растительности на территории мемориала и множества водоемов. Вместе с деревьями вода интерпретируется как символ жизни или скорби, а вместе с водой и растительностью дополняется смысл отдельных скульптур ансамбля. Например, водоем вокруг памятника «Стоять насмерть» – символ живительных сил, которые черпает защитник Сталинграда для продолжения борьбы, а вода вокруг «Скорби матери» – это символ пролитых слез и материнского горя. К тому же, рядом с скульптурой скорбящей матери склоняют свои ветви деревья, словно природа присоединяется к трауру. Имея представление о грандиозном замысле памятника-ансамбля экскурсовод становится незаменим в раскрытии настроения каждой части Мамаева кургана, способствуя формированию у посетителей исторического сознания.

Таким образом, работа военно-исторических музеев строится на подлинности предметов и персонализации экспозиции, где экскурсовод является человеком, способным изобразить события прошлого, с помощью раскрытия замысла музея и истории бытования предметов.

### Примечания

<sup>1</sup> По данным сайта «Российская музейная энциклопедия». URL: [http://museum.ru/RME/sci\\_milit.asp#list](http://museum.ru/RME/sci_milit.asp#list) (дата обращения: 10.11.2019).

<sup>2</sup> Ильин И. А. О России. Три речи. Чехов.: Российский архив, 1995. 11 с.

<sup>3</sup> Федоров Н. Ф. – Музей, его смысл и назначение [Электронный ресурс] // Литература и жизнь [Сайт]. [2019]. URL: [http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov\\_muzey.html](http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html) (дата обращения: 10.11.2019).

<sup>4</sup> Приказчикова Т. А., Глухенькая Л. Ф., Романова Т. В. Мамаев курган – главная высота России. Волгоград: Панорама, 2014. 112 с.

Е. А. Баталова

### **Межмузейные проекты как актуальная форма взаимодействия музея и социума**

В статье на основе опыта Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея Архангельской области показано как использование проектной деятельности, в том числе межмузейных проектов, позволяет расширить границы освоения историко-культурного наследия и качественно улучшить процесс взаимодействия музея и социума.

Ключевые слова: музей, посетитель, проектная деятельность, межмузейный проект, культурно-историческое наследие

Ekaterina. A. Batalova

### **Intermuseum projects as an actual form of interaction between the museum and society**

Based on the experience of the Kargopol state history, architecture and arts museum of the Arkhangelsk region, the article shows how the use of project activities, including intermuseum projects, allows to expand cultural heritage the borders and qualitatively improve the interaction of the Museum and society.

Keywords: museum, visitor, project activity, intermuseum project, cultural and historical heritage

В настоящее время музеи неотделимы от современных социокультурных процессов, и это очень важно для музея – быть актуальным.

Популярное словосочетание «культура участия» (participatory activities – совместная, общая деятельность) все активнее входит в жизнь музеев, наступает, сменяя культуру потребления. Теоретически этот вопрос раскрывается в публикациях Д. Агаповой<sup>1</sup>, Н. Саймон<sup>2</sup>, Е. А. Шуклиной<sup>3</sup>, а практически становится областью интересов всех музеев, заинтересованных в посетителях.

Стараясь быть актуальными и интересными для аудитории, музеи ищут новые формы работы. Одна из таких форм, которая уже плотно вошла в работу музеев, – проектная деятельность. С помощью проектов музеи стремятся выйти за пределы обычной ежедневной работы, проекты становятся ресурсом развития музея, а, следовательно, влияют на изменение качества жизни людей, меняют жизнь местного сообщества. Начало проектной деятельности Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея Архангельской области уходит корнями в 90-е гг. XX в., когда при поддержке фонда Сороса были осуществлены первые проекты, такие как историко-туристическая экспедиция по реке Онеге, организация научно-практических конференций в музее. Одна из задач проектной деятельности, которую ставит перед собой музей, актуализация культурного наследия Каргополя. Учитывая, что одна из важнейших потребностей общества – это потребность в сохранении памяти о своей истории, было положено начало сотрудничеству в этом направлении с организациями района, что получило воплощение в проектах, раскрывающих историю учреждений и предприятий. Так, были реализованы проекты, посвященные истории центральной районной больницы, отдела внутренних дел, издательского дома «Каргополье». В ходе работы над проектами в стенах музея были открыты выставки, которые в дальнейшем были перенесены в рекреации организаций, где каждый входящий смог познакомиться с их историей. Одна из важных составляющих такой работы – работа с краеведами-энтузиастами, которые бережно собирают историю района. Так, например, усилиями преподавателя и краеведа был создан музей Каргопольского педагогического училища (колледжа).

Одна из важнейших задач, обозначенных ИКОМ России, – это внедрение новых технологий в музейную практику, поиск путей взаимодействия между музеями, между музеями и сторонними организациями, установление партнерских отношений в проектной деятельности. Проекты Каргопольского музея затрагивают многие стороны взаимодействия музея и социума.

Необходимо отметить, что реализация межмузейных выставочных проектов сопряжена с рядом трудностей, касающихся страховки экспонатов, наличия необходимого выставочного оборудования у принимающей стороны, обеспечения безопасности как при транспортировке музейных предметов, так и при монтаже, экспонировании, обеспечения стабильного температурно-влажностного

режима и этот перечень можно продолжить. Несмотря на все эти сложности, такие проекты привлекают внимание посетителей, прессы. Так, в 2016 г. выставка «Каргопольский народный календарь» побывала в Вельском краеведческом музее. Эта выставка привлекла внимание вельчан, гостей города. Немаловажно, что об этом проекте рассказали в областных средствах массовой информации, в печати и на областном телевидении, что способствовало акцентированию внимания как на городах Вельск и Каргополь, так и на музеях. В 2017 г. далекий остров Сахалин познакомился с коллекцией традиционного каргопольского народного костюма. Важно, что в рамках взаимодействия с Сахалинским областным художественным музеем прошла не просто выставка «Русский север. Культура Каргополя», а и серия мастер-классов по пошиву элементов традиционного каргопольского костюма. Мастерицы острова Сахалин освоили традиционный крой и пошив рубашки, сарафана, познакомилась с особенностями каргопольской вышивки. Мастер-классы расширили возможности трансляции материального и нематериального наследия во внемузейное пространство, ведь во время непосредственного общения за работой шел разговор о народных традициях, об особенностях жизненного уклада, о передаче умений от мастера к мастеру. Благодаря семи мастер-классам, выставка шагнула за пределы выставочного пространства – все то, что удалось создать за это время, было представлено в программе «Осенины». Каждая участница мастер-классов оставила себе частичку проекта в виде сшитого сарафана, сплетенного пояса, изготовленного своими руками традиционного сувенира.

В 2019 г. Каргопольский музей принял участие в межмузейном проекте «Раритетные коллекции Архангельской области». Осуществление такого крупного межмузейного выставочного проекта стало возможным благодаря поддержке министерства культуры Архангельской области. Впервые на экспозиционной площадке Архангельского краеведческого музея были представлены 240 лучших экспонатов музеев-юбиларов (90 предметов из Каргополя, 98 – из Вельска, 52 – из Сольвычегодска).

Одна из целей выставочного проекта – раскрыть богатство и разнообразие культурного наследия области, показать жителям областного центра, гостям города, какие уникальные экспонаты хранят музеи области, показать индивидуальные особенности каждого музея, их неповторимость, привлечь туристов. Каждый музей не просто показал свои коллекции, но и подобрал материалы для экскурсий. Данный, казалось бы, незначительный факт стал очень важным моментом, т. к. даже среди сотрудников областного музея были те, кто оказался не знаком ни с представленной на выставке территорией, ни с коллекциями музеев. Это еще раз подчеркнуло важность таких выставок и дало повод говорить о продолжении проекта.

В рамках выставки раритетных коллекций демонстрировался документальный триптих «Три столетия музея»<sup>4</sup>. Каждая часть триптиха посвящена одному из представленных музеев. Это творческая работа архангельского режиссера-оператора. В течение года он не единожды побывал в каждом из музеев, чтобы узнать жизнь музея изнутри и показать интересные ее стороны зрителям. Этот триптих сыграл большую роль в продвижении, как самих музеев, так и их коллекций.

Реализация межмузейного проекта «Раритетные коллекции» стала сложным, но очень важным этапом обретения опыта его разработчиками и участниками, так как, с одной стороны, – давала возможность показать индивидуальность каждого музея, с другой стороны, решала задачу целостного показа культурного наследия региона во всем его многообразии.

Крупные межмузейные региональные проекты привлекают широкое внимание, но не менее важно наладить взаимодействие учреждений культуры и музеев на местном уровне. В настоящее время появляются новые самые разнообразные музеи и учреждения музейного типа. Эта тенденция характерна и для Каргополя. Так, в районе традиционно существовали школьные музеи, сохраняющие историю школы, села, а в последнее время открыты: Музей глиняной игрушки, Музей лыж, Музей наличников, Музеи традиционной народной культуры, существует центр народных ремесел «Берегиня». С одной стороны, музеи становятся конкурентами друг другу, а с другой, – каждый из них выполняет функции сохранения, интерпретации культурного наследия, поэтому мы считаем, что одной из задач нашего музея как государственного является выстраивание межмузейного взаимодействия. С целью активизация населения и развития деятельности общественных и частных музеев по выявлению, изучению и сохранению историко-культурного наследия территорий Каргопольского района, повышения роли музеев в гражданско-патриотическом и духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения Каргопольский музей реализует проект «Парад музеев». Фестиваль предполагает знакомство широкого круга населения с музеями, расположенными на территории района. Фестиваль проходит в два этапа: 1-й этап – смотр-конкурс тематических музеев, музеев народной культуры и презентация частных коллекций и семейных реликвий; 2-й этап – смотр-конкурс музеев, отражающих историю подвига народа в Великой Отечественной войне. На

первом этапе четырнадцать частных, общественных музеев и коллекционеров Каргополья развернули свои интерактивные площадки на традиционном Празднике народных мастеров России. Фестиваль позволил выявить новые интересные коллекции, показал общественную значимость изучения истории малой родины, сохранения памяти поколений. Для гостей каждый музей показал себя не только своей коллекцией, но и интерактивными моментами. Работа музейных площадок вызвала большой интерес у посетителей. Согласно указу Президента Российской Федерации, 2020 г. объявлен Годом памяти и славы, и на 2-м этапе фестиваля «Парад музеев» в выставочных залах Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея откроется выставка к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. И если первый этап был конкурсным, на котором по различным номинациям определялись победители, то здесь в едином выставочном пространстве будут представлены все школьные музеи, бережно сохраняющие память о войне, уголки боевой славы.

Каргопольский музей, выполняя функции сохранения, трансляции, изучения материального и нематериального наследия играет заметную роль в регионе, но для достижения взаимопонимания со своей аудиторией постоянно ищет новые формы работы, идет на эксперименты, чтобы установить контакт с посетителем, стать модератором культурного диалога. Ведь современный посетитель воспринимает музей уже не столько как хранителя прошлого, а сколько как площадку для общения, где можно стать участником какого-либо события, попробовать свои возможности в создании выставки, подискутировать. Проектная деятельность – один из шагов по организации такого взаимодействия. Шагая от проекта к проекту, мы понимаем, что на данном этапе один из главных вопросов для сотрудников Каргопольского музея – как сделать сотрудничество с посетителями не эпизодическим, как поддерживать постоянный интерес к взаимодействию и у посетителей, и у сотрудников.

### Примечания

<sup>1</sup> Агапова Д. Культура участия: миллионы диалогов // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. Москва, 2012. С. 8–20.

<sup>2</sup> Саймон Н. Парцитапаторный музей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 480 с.

<sup>3</sup> Шуклина Е. А. Парцисипативный музейный проект: опыт изучения целевой аудитории // Социокультурное развитие большого Урала: тренды, проблемы, перспективы: мат. конф. XX Уральские социологические чтения. Екатеринбург: УрФУ, 2015. С. 520–527.

<sup>4</sup> Официальный трейлер документального фильма «Три столетия музеев» [электронный ресурс] URL: [https://www.youtube.com/watch?v=zp4UBIXammM&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3obioVQqbHSQk2TmlyMf5RUvUBpIgxesOlOr8yi87l4liT\\_cG12cj-b\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=zp4UBIXammM&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3obioVQqbHSQk2TmlyMf5RUvUBpIgxesOlOr8yi87l4liT_cG12cj-b_E) (дата обращения: 06.03.2019).

А. В. Коралева

## Экспонирование произведений уличного искусства

Представление работ уличных художников широкой публике – непростая задача, осложняемая и специфическими характеристиками различных направлений уличного искусства, и большой разнородностью предметного ряда. Остро стоит вопрос о выработке грамотных подходов к экспонированию произведений уличного искусства в разных пространствах. В настоящей работе предпринята попытка систематизировать имеющийся опыт с тем, чтобы наметить пути к дальнейшей научной проработке вопроса.

Ключевые слова: уличное искусство, стрит-арт, паблик-арт, музей, экспонирование

Anastasia V. Korableva

## Exhibition of Street Art

The presentation of the works of street art to the wide audience is a challenging task. It is complicated by the specific features of its various branches, as well as by the great diversity of its objects. The development of the correct approaches to display such art works in different spaces is also the pressing problem. Due to this, this article attempts to systematize the previous experience in order to devise the ways of the further scientific research.

Keywords: urban-art, street-art, public-art, museum, exhibition

Экспонирование работ уличных художников – крайне сложная задача. Основные затруднения здесь связаны, во-первых, со специфическими характеристиками различных направлений уличного искусства (паблик-арт, стрит-арт), во-вторых, с общей для всех этих практик проблемой глубокой контекстуальности и зачастую сайт-специфичности работ, в-третьих, с самим предметным рядом (что представлять: само ли произведение, связанные с ним документы или воспроизводящую его реконструкцию?). Усложняется все тем, что в каждом конкретном культурном сообществе уличное искусство имеет разные истоки и развивается по-разному, что отражается в том числе на отношении к явлению как различных институций, так и массового зрителя.

По этим причинам пока невозможно говорить о существовании каких-либо унифицированных подходов к представлению работ уличных художников широкой публике. Тем не менее, возможно выделить или наметить самые общие и перспективные тенденции, которые мы предлагаем рассмотреть последовательно, разделив их по типам экспозиционных площадок – на курируемые институциями или формально свободные от них.

Начнем с представления уличного искусства в институциональном пространстве. Сразу оговоримся, что оно необязательно ограничено условным залом, чисто физически это могут быть и площадки под открытым небом. Главное здесь – фактическая привязка к какой-либо институции, которая способна влиять на отбор и представление произведений, ограничивать зону их экспонирования.

На первый взгляд кажется, будто в таких условиях возможно качественное представление лишь паблик-арта (заведомо санкционированных произведений, основное затруднение при работе с которыми вызывает проблема контекстуальности, а не этичности переноса работы в институциональную среду)<sup>1</sup>. Экспонирование же стрит-арта (т. е. произведений, созданных нелегально)<sup>2</sup> в таком пространстве – чуть ли не непосильная задача: на это указывают как множество спорных попыток, так и позиция ряда художников, считающих, что «уличное искусство существует только в городской среде»<sup>3</sup> и отмечающих, что «...при переносе в музей работы становятся инсталляциями или студийными произведениями уличных художников. [...] В выставочном зале стрит-арт теряет привязку к месту и элемент неожиданности. Из-за этого эффект от работ совсем не такой, как на улице»<sup>4</sup>. Неужели это означает, что в институциональном пространстве возможно представить лишь работы паблик-арта, тогда как стрит-арт – лишь косвенно (через документы, к примеру)?

Проанализировав ряд интервью уличных художников, мы пришли к выводу, что это не совсем так: стрит-арт может быть представлен в институциональном пространстве несколькими способами, в том числе через экспонирование подлинных произведений. Это становится возможным, если обратить внимание на то, как именно стрит-артист трактует понятие «улица», «стрит-арт» (к примеру, многие уличные художники сегодня не считают нелегальность смыслообразующей чертой стрит-арта, что, в свою очередь, делает возможным представление их работ в институциональной среде).

На основании проанализированного материала мы можем выделить три подхода к пониманию улицы и связанной с ней свободы творчества:

- *улица как концепт*: свободная от всяких институций среда, «ничейное» пространство, где автор обладает полной свободой творчества, работа создается без спроса, ее будущее неопределенно;

- *улица как физическое пространство* (все, что под открытым небом): работа может создаваться как нелегально, так и с одобрения какой-либо институции, которая способна влиять на границы творческой свободы художника;

- *улица как урбанистическое пространство*: весь город с его инфраструктурой, трактуемый как публичная площадка для высказывания, функционирующая по определенным правилам (писанным и неписанным, исходящим от неформальных (другие уличные художники) и формальных организаций (галерея, городская администрация)). В последнем случае формально институциональная среда (музей, ЦСИ) может восприниматься как органичное продолжение городского пространства, приходя в которое, художник соглашается играть по установленным правилам, но воспринимает это не как вынужденное ограничение, а как часть художественного опыта.

В последние годы именно последний подход обретает все большую популярность. Более того, в последние годы многие художники говорят о том, что уличное искусство само требует институционального пространства (в частности – музея)<sup>5</sup>. «Здесь, на мой взгляд, у уличных художников появляется шанс по-новому взглянуть на свои работы и на способ их экспонирования», – говорит райтер Иван Astro<sup>6</sup>. В том же ключе высказываются и многие другие российские стрит-артисты, а для западных стран представление стрит-арта в институциональных пространствах уже давно стало привычным явлением<sup>7</sup>, не говоря уж о паблик-арте, который стабильно входит в постоянные экспозиции мировых музеев.

Но каким же образом в таком пространстве возможно рассказать об уличном искусстве? В настоящее время практикуется несколько подходов:

1. Перемещение готового произведения.
2. Экспонирование документов.
3. Создание произведения «здесь и сейчас».
4. Реконструирование на базе институции.

Подходы к экспонированию разнятся в зависимости как от самой работы, так и от целей и задач, которые ставит перед собой куратор. На наш взгляд, однако, во всех случаях важно умение добиться максимально адекватной репрезентации предмета и представления заявленной темы. Как показывает опыт, удастся это далеко не всегда. Для примера предлагаем сравнить опыт экспонирования разнородного предметного ряда, обозначенного выше.

Итак, первое – представление произведения, которое изначально было создано на улице и для улицы. Уличное искусство, будь то паблик-арт или стрит-арт, по определению неотрывно от уличного пространства, имеет с ним сильные контекстуальные связи. Непонимание этого может привести к тому, что произведение, будучи перемещенным в иное место, попросту утратит заложенный автором смысл. В качестве примера здесь уместно привести опыт Музея уличного искусства в Санкт-Петербурге, который охотно переносит в свои выставочные пространства работы уличных художников. Так, в 2016 г. художник Hioshi при поддержке музея разместил на берегу Финского залива инсталляцию «Чайка», представляющую собой скелет огромной птицы, набитый деньгами. По словам художника, «Чайка» посвящена загрязнению мирового океана отходами<sup>8</sup>. Работа иллюстрирует ту цену, которую платят за бездумное потребительское отношение человека к окружающей среде<sup>9</sup>. Целостность концептуального замысла инсталляции, которая обрела законченность, будучи размещенной на берегу залива, была разрушена, как только работу переместили в Музей уличного искусства.

Совершенно иной пример перемещения работы в музей показывает финский художник Калле Пурхонен. В 2007 г. он создал арт-объект под названием «Рождественская звезда – жизнь на улице», представляющий собой собственную звезду, собранную из дорожных конусов. Каждый день на протяжении пяти недель художник размещал арт-объект в разных уголках Хельсинки и окрестностей, а затем перенес его в Художественный музей г. Турку. Таким образом К. Пурхонен изучал точки соприкосновения стрит- и паблик-арта и современного искусства, а также проблему связи произведений с окружающей их средой. В данном случае перенесение работы в выставочный зал стало естественным развитием художественного проекта, при том, что сам художник воспринимает музей как часть публичного урбанистического пространства.

Однако, как мы уже отметили выше, не во всех случаях перемещение работы, особенно стрит-арта, является возможным и желательным методом. Тогда одним из выходов может стать представ-

ление архивов – фото-, видео-, аудиофайлов, виртуальных и материальных моделей, голограмм и иных документов, запечатлевших бытование и/или физические характеристики предмета. Стремительное развитие информационных технологий существенно повлияло на подходы к документированию, так что сегодня таким образом возможно дать представление о самом разнообразном материале – граффити, тотальных инсталляциях, уличных акциях, перформансах и т. д. Конечно, документы не позиционируются как равноценная замена запечатленному в них произведению, однако экспонирование подобного предметного ряда требует от кураторов четкого представления о целях и задачах проекта и о методах выстраивания текста экспозиции. В противном случае выставка может произвести совсем не тот эффект, который закладывал в нее экспозиционер, к примеру, утомить зрителя монотонным предметным рядом вместо того, чтобы впечатлить его подразумеваемым разнообразием. Подобный опыт хорошо знаком отечественным кураторам, если учесть, что первые опыты российских институций в представлении уличного искусства связаны именно с экспонированием документов<sup>10</sup>. В качестве примера можно привести выставки 2004 г.: «Графомания» в музее им. Щусева и «Граффити: культура-субкультура-контркультура» в Библиотеке иностранной литературы. Тогда публике представили фотографии работ таких известных в то время команд, как «Зачем» и «Рус», а также случайные снимки произведений других райтеров. Очень показательны пресс-релизы обеих выставок, где граффити пытаются сравнить с более привычной отечественным искусствоведам тех лет каллиграфией, а художников упрекают в недостаточном стремлении к самовыражению и поиску творческой индивидуальности<sup>11</sup>; заметно что организаторы еще недостаточно глубоко изучили терминологию и генезис граффити<sup>12</sup>. Опыт этих проектов, несомненно, является важным источником для анализа эволюции отношения к уличному искусству российских зрителей и исследователей, однако сами выставки с трудом можно называть успешными и качественными.

Совершенно иной подход выработали американские кураторы: они стремятся представлять разные типы документов вместе с оригинальными произведениями и/или их реконструкциями, уделяя при этом немало внимания художественному оформлению выставки, которое должно реализовать информационный потенциал документов. Ярким примером является выставка 2011 г. Art in the Streets, проходившая в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе. Представленные документы (в частности, фотографии) были размещены в окружении оригинальных работ уличных художников, а концептуальное решение пространства помогало преодолеть монотонность одно-предметного ряда.

Другим способом рассказать об уличном искусстве в институциональном пространстве возможно посредством приглашения художников с целью создания ими произведений прямо на выставке. Такой подход получил большую популярность во всем мире, в том числе и в России, где чаще всего реализуется в рамках фестивалей («АртМосСфера», «Стенография» и др.). Данная методика воспринимается уличными художниками неоднозначно, так как, во-первых, привлекает внимание к самому процессу создания, делает его видимым (а ведь чаще всего зритель на улице может наблюдать лишь результат работы), во-вторых, налагает определенные ограничения, связанные с тематикой, размером и размещением произведений, используемыми материалами. Тем не менее, ряд художников воспринимает такой подход как возможность получить новый опыт – прежде всего сотрудничества. Кроме того, такой подход реализует потенциал площадки (музейного зала, галереи и т. п.) как публичного пространства для высказывания. Это позволяет уличным художникам включить обычно избегаемые элементы урбанистической среды в рефлексию на тему городского пространства, переосмыслить институциональные площадки с точки зрения их связи с городом.

Показательным примером в этом плане является опыт проекта «СТЕНА», который возник в конце 2000-х на территории фабрики «Красный октябрь», а затем переехал в ЦСИ «Винзавод». Идея проекта заключается в том, что каждый желающий может преобразить одну из стен «Винзавода» по своему усмотрению. Площадка привлекает большое число стрит- и паблик-артистов и становится местом размещения работ разной тематики и художественного достоинства.

Нельзя не отметить, однако, что процесс создания произведений в институции всегда сопрягает ряд ограничений (если не по тематике, то хотя бы по размещению работ). В итоге создаваемое произведение по определению не может быть нелегальным, что в лучшем случае ставит вопрос о том, существует ли более глубинное различие между паблик- и стрит-артом, в худшем – по факту превращает работу в постграффити (т. е. при сохранении стилистики прерывается связь с городским пространством). Показательный пример – одна из последних работ группы «ZukClub», фреска Stranger things, созданная для одной из выставок в Deus gallery (Бали). Работа, выполненная в фирменном стиле группы, не осмысляет пространство вокруг и связана с уличным искусством в целом лишь через свою стилистику.

Наконец, одним из самых спорных методов является реконструкция произведения в институциональном пространстве. Оставим в стороне вопросы, связанные с этической составляющей реконструкции, и отметим, что последние годы этот метод набирает все большую популярность, позволяя, что немаловажно, оставить оригинальные произведения на улице или, как и в случае с документами, представить утраченные работы. Не всегда ясно, на что претендует реконструкция: на отображение замысла и специфики работы (в таком случае она является вторичной по отношению к оригиналу и своего рода документом), или на равнозначность оригиналу, развитие его бытования. Как следствие, встают вопросы об уместности размещения такой реконструкции в принципиально ином контексте, «преодолении» темпоральности, являющейся важной частью оригинальных произведений.

В среде как исследователей, так и самих художников реконструкция вызывает множество споров. В качестве неоднозначного примера можно привести опыт выставки «Паша 183. Ретроспектива», открывшейся в ноябре 2018 г. в Музее уличного искусства (Санкт-Петербург). В частности, в одном из залов кураторы разместили реконструкцию инсталляции «Буханка», которую выполнили на основе автомобиля УАЗ 2206 (в народе «буханка»), в то время как оригинальное произведение выполнено с использованием другой модели и марки. Создатели выставки, по всей видимости, отталкивались от нереализованной задумки самого художника: «Изначально Паша собирался резать на куски полицейскую «буханку», узик. Но оказалось, что у нее слишком сильная рама, поэтому пришлось переделывать «Газель»...»<sup>13</sup>. Вопрос, соответственно, в том, адекватно ли такое представление творчества художника, если речь идет о ретроспективе – и пока, в отсутствие устоявшихся подходов к экспонированию уличного искусства, каждый отвечает на него самостоятельно.

Принципиально иной подход – работа с городским пространством, которое не ассоциировано с институцией, не курируется ей (т. е. сохраняется свойство нелегальности работ). Выставочные проекты на основании такого пространства могут быть организованы несколькими способами, как-то:

1. По инициативе самого художественного сообщества (низовые инициативы).
2. На основании систематизации имеющегося материала.

В первом случае, то есть при низовых инициативах, сами художники выступают кураторами проектов, которые выливаются в самые разнообразные практики: партизанинг, интервенции, «захват» пространства, даже организацию фестивалей и выставок, по формальным признакам приближенных к институциональным проектам. В таких случаях действия организаторов зачастую приобретают характер акции или перформанса – сам процесс организации может являться творческим высказыванием. Яркий пример – фестиваль «ФАРШ», до недавних пор организуемый ежегодно на одном из заброшенных заводов в Москве.

При этом площадкой для реализации низовых инициатив становятся самые разные места – городские улицы и парадные, заброшенные заводы и действующие супермаркеты. Характерной чертой остается нелегальность, действие без разрешения. Зачастую такие инициативы внешне бывает трудно отличить от проектов институций. Яркий пример – KANONERSKY ISLAND ENVIRONMENTAL BIENNALE. Как описывают его художники-организаторы, это «...экологическое биеннале на Канонерском острове – коллективный художественный проект в форме самоучрежденной институции, фестиваля художественных событий в Петербурге, создаваемый независимо, без какой-либо сторонней поддержки и взаимодействия с государственными или частными организациями»<sup>14</sup>. В рамках данного проекта художники и литераторы представляют свои работы, посвященные теме экологии Петербурга; также приглашаются лекторы и медиаторы. В формате акции организуется сбор мусора на острове.

Хотя подобные инициативы позволяют сохранить и качественно осмыслить такие свойства уличного искусства, как темпоральность, нелегальность и контекстуальность, в большинстве своем это короткие мероприятия «для своих», так что рядовой зритель не всегда имеет шанс в них участвовать.

Совершенно иной подход к работе с городским пространством основывается на систематизации уже существующих произведений. Так, например, все большее распространение получают тематические экскурсии. Инициаторами могут выступать как организации – музеи, культурные центры, экскурсионные сервисы (к примеру, отечественный «Спутник»), так и сообщества по интересам, инициативные граждане и сами художники. Данный подход позволяет одновременно продемонстрировать работу с сохранением всех присущих ей характеристик (вплоть до того, что произведение может быть уничтожено ровно в день посещения), и тематически структурировать,



отобрать предметный ряд. Сегодня именно этот подход является наиболее перспективным, если задача заключается в представлении актуальных процессов в уличном искусстве (и особенно стрит-арте) широкой публике с сохранением всей его специфики.

В целом формирование системного подхода к экспонированию уличного искусства в рамках институций, то есть задача более глобальная, сегодня, на волне все растущей популярности данных творческих практик, представляется особенно важной. В данной работе обозначены лишь самые распространенные подходы, которые к тому же требуют более основательного изучения, но которые, однако, могут быть полезны для поиска дальнейших решений.

### Примечания

<sup>1</sup> Трубина Е. Г. Город: стратегии и тактики // Художественный журнал. 2013. № 89. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80> (дата обращения: 23.04.2018).

<sup>2</sup> Создатели Партизаннинга о стрит-арте // Vltramarine. URL: <http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/opinions/4307> (дата обращения: 20.04.2018).

<sup>3</sup> Костарева И. Пост-граффити: как стрит-арт становится предметом музейного искусства // Design Mate. URL: <https://design-mate.ru/read/megapolis/post-graffiti> (дата обращения: 12.01.2019).

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Фарберова К. Зачем переносить уличное искусство в помещение // The Village. URL: <https://www.the-village.ru/village/city/regions/140709-kak-otkryt-galereyu-ulichnogo-iskusstva> (дата обращения: 12.01.2019).

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Бирюкова А. Стрит-арт: на улице или в музее? // Aroundart. URL: <http://aroundart.org/2014/03/21/street-art-na-ulitse-ili-v-musee/> (дата обращения: 13.01.2019).

<sup>8</sup> Инсталляция Hioshi в Музее уличного искусства // Музей уличного искусства [Электронный ресурс]. URL: <https://streetartmuseum.ru/hioshi/> (дата обращения: 14.01.2019).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Целуйко А. Граффити: формы бытования и специфика экспонирования // Художественный журнал. 2007, № 64. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/27/article/475> (дата обращения: 13.01.2019).

<sup>11</sup> Графомания Ильи Викторова // Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/N19242> (дата обращения: 14.01.2019).

<sup>12</sup> «Граффити: культура – субкультура – контркультура» в Энгельском краеведческом музее // Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/N26473> (дата обращения: 14.01.2019).

<sup>13</sup> Главные работы Паши 183 в ММСИ // Коммерсантъ. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2413400> (дата обращения: 14.01.2019).

<sup>14</sup> Сообщество Kanonersky Island Environmental Biennale 2 // Социальная сеть «ВКонтакте». URL: <https://vk.com/kie.biennale2> (дата обращения: 14.01.2019).

Е. М. Серогодская

### Саунд-арт как объект экспонирования

В XXI в. появилось множество новых видов современного искусства. Одним из них является саунд-арт. Вопрос о том, как и где экспонировать произведения саунд-арта до сих пор является дискуссионным. В статье рассматриваются варианты экспонирования нескольких форм произведений саунд-арта в городском и природном пространстве.

Ключевые слова: саунд-арт, выставочное пространство, современное искусство, экспонирование

Elizaveta M. Serogodskaja

### The works of sound art as the object of display

Many new art forms have emerged in the XXI century, with sound art being one of such forms. Exhibition of sound art is quite a challenging task because of the originality of the works. This article deals with the approaches towards the display of the various examples of sound art in urban and green spaces.

Keywords: sound art, exhibition space, contemporary art, display

Саунд-арт – достаточно новое явление современного искусства. Термин sound art ввел канадский композитор и аудиохудожник Дан Ландер в середине 1980-х гг., хотя вопрос о возможности интеграции звука в искусство изучался художниками и ранее<sup>1</sup>. В данном контексте можно вспомнить и итальянского художника Луиджи Руссолю с его манифестом «Искусство шумов», и Эрика Сати, предвестника минимализма, создателя «меблировочной музыки», а также одного из первых экспериментаторов в области саунд-арта Арсения Авраамова, создателя «Гудковой симфонии»<sup>2</sup>.

Однако до сих пор вопрос о том, что такое саунд-арт, является открытым. Ряд исследователей понимают под этим термином любую работу художника со звуком, а некоторые настаивают на неопределимости саунд-арта как явления. Тем не менее, современные исследователи выделяют три основные формы этого искусства: звуковая скульптура, звуковая инсталляция и саунд-скейп<sup>3</sup>.

Звуковая скульптура – относительно молодое направление в искусстве, в котором имеет место не только акустическая, но и материальная составляющая.

Звуковая инсталляция, в свою очередь, основана на синтезе различных художественных средств, как классических, так и современных. Она отличается от звуковой скульптуры тем, что зритель может не только созерцать ее со стороны, но и быть ее участником. Звуковая инсталляция обычно создается под определенную площадку, но иногда может быть адаптирована и к другим местам. Она может экспонироваться как в закрытых, так и на открытых пространствах, при этом контекст играет решающую роль в том, как зритель будет воспринимать инсталляцию.

Саунд-скейп дословно переводится как «звуковой пейзаж». Это сочетание звуков, возникающих из окружающей среды и записанных либо исключительно, либо в небольшом сочетании с музыкальными инструментами. Смысл подобного творчества заключается в погружении зрителя в созданный акустический мир.

Площадкой для представления произведений саунд-арта может стать как музей, так и любое другое пространство: все зависит от концепции автора. Например, в 2014 г. в Германии проходил фестиваль современной музыки Musik 21<sup>4</sup>. Он основывался на концепции ландшафтного искусства, которая, в свою очередь, базировалась на синтезе изобразительного и музыкального искусств с окружающей средой. Местом для проведения фестиваля был выбран заповедник «Люнебургская пустошь», расположенный между Ганновером и Гамбургом. Целью организаторов являлось наполнение природного пространства музыкой, слияние искусства с природой. Для реализации поставленной цели создатели фестиваля расположили на территории заповедника звуковые скульптуры. Звуковые скульптуры являют собой некую промежуточную зону между визуальным и музыкальным искусством. Они влияют как на зрение, так и на слух человека, вызывая тем самым больший спектр эмоций. От музыкального искусства звуковую скульптуру отличает то, что звук в ней – не самостоятельная категория, как в музыке, а часть инсталляции. В наши дни звуковые скульптуры – достаточно распространенное явление, их устанавливают практически повсеместно, в том числе и в парках, как это было сделано на фестивале. Там были созданы «звучащие деревья», расположенные около

озера. «Поющими» они становились за счет натяжения между ними металлической проволоки, проводя по которой, авторы скульптуры «озвучивали» деревья. Посетители могли услышать мелодию, только прислонившись к дереву<sup>5</sup>. Данный фестиваль является ярким примером экспонирования произведений саунд-арта в природной среде.

Также произведения саунд-арта размещаются и в городском пространстве. Здесь выбор формы объекта во многом зависит от цели художника. Звук является постоянным спутником мегаполиса: мы слышим его на улицах, в магазинах, кафе, однако данная форма не относится к искусству саунд-арта. Произведение искусства должно доносить до людей какую-либо идею, замысел, а иногда и менять их повседневную жизнь. Например, в центре Иерусалима на улице Гилель в 2017 г. была размещена звуковая инсталляция под названием «Королевский плей-бэк-оркестр». Она представляла собой стулья, размещенные в порядке, соответствующем рассадке музыкантов симфонического оркестра. И когда все стулья были заняты, звучало оркестровое tutti. Интересно, что задачей данного проекта было сплочение людей посредством групповой импровизации<sup>6</sup>. В данном случае произведение саунд-арта экспонировалось в городской среде, и не только для произведения впечатления, но и для возникновения социальных контактов.

Иногда для экспонирования произведений саунд-арта приспособляют помещения, ранее не используемые как выставочные. Например, в 1951 г. в швейцарском городе Доттикон художник Зимун для размещения своей звуковой скульптуры специально отшлифовал внутреннюю поверхность цистерны для хранения толуола, после чего выкрасил ее в белый цвет и равномерно покрыл компактными двигателями постоянного тока<sup>7</sup>. К каждому двигателю была прикреплена нить с большим ватным шариком, непрерывно и бессистемно бьющимся о металлическую стенку цистерны. Автор обычно не называет свои работы оригинально. Данную он назвал «329 двигателей постоянного тока, ватные шарики, цистерна для толуола»<sup>8</sup>. Благодаря работам Зимун мы видим, что произведения саунд-арта не обязательно должны экспонироваться в выставочных пространствах.

Однако восприятие произведения искусства во многом зависит именно от места его расположения. Городское и природное пространство не воспринимается большинством людей как нечто сакральное и высокое, а, скорее, как что-то обыденное и повседневное. Размещенные в этих пространствах произведения саунд-арта вызывают интерес у людей, может быть даже удивление, т. к. нарушается привычный вид города или иного общественного пространства. Однако, несмотря на заинтересованность общества, произведения саунд-арта в таких условиях не всегда воспринимаются большинством как произведения искусства. Но ситуацию можно изменить, поместив произведение саунд-арта в музей.

Выставочное пространство музея – особое место, наделенное человеком особыми смыслами. Приходя в музей, большая часть посетителей настроена на получение новых знаний, впечатлений и эмоций, на постижение неких высоких смыслов и идей, передаваемых художниками посредством создания произведений. Выставочное пространство как бы подталкивает человека к размышлениям над вопросами: «Что хотел сказать автор?», «Какой смысл скрыт в этом произведении искусства?». Данный факт можно использовать и при экспонировании в музеях произведений саунд-арта. Например, британская саунд-художница Сьюзен Филипс создала свой проект Part File Score специально для берлинского музея Hamburger Bahnhof<sup>9</sup>. Сьюзен создает в своих инсталляциях особые пространственные акустические отношения. Ее проекты всегда разрабатываются для определенного места, нацелены на глубокое проникновение в пространство, что позволяет художнице достигнуть возникновения принципиально новой, особой среды, наполненной образами, которые, в свою очередь, отражают историю и память этого места. Таким же был и проект Part File Score. В нем Сьюзен Филипс разработала аудиовизуальную инсталляцию для главного зала музея, который был разделен на 12 арок<sup>10</sup>. С помощью звука художница воссоздала атмосферу железнодорожного вокзала. Но в то же время в своем проекте она рассказывает о конкретном человеке – Гансе Эйслере, немецком композиторе, вынужденном иммигрировать в США в 1930-е гг. В то время вокзал, где сейчас расположен музей, еще функционировал. Музыка этого композитора легла в основу инсталляции Филипс. Дополнена она была рядом документов о музыканте. Часть из них, по задумке автора, была окрашена черным маркером – это являлось своеобразным символом того, что некоторые факты истории уже не восстановить. Инсталляция художницы не просто рассказывает о жизни Эйслера. Она погружает посетителя в свой нарратив за счет пространственно-акустической структуры, в которой звук играет немаловажную роль: она «размещен» в помещении так, что создается ощущение его раздробленности и неполноты<sup>11</sup>. Зритель может провести смысловые параллели с жизнью композитора, судьбой самого вокзала. Допускается любая трактовка. Однако именно музейное пространство подталкивает зрителя к более глубокому прочтению данной инсталляции.

В наши дни выставочными пространствами обладают не только музеи. Ими могут обладать библиотеки, вузы, арт-пространства, даже торговые центры. Произведения саунд-арта также могут в них экспонироваться. Например, в творческом квартале «Голицын Лофт» в феврале 2017 г. состоялся двухчастный концерт с участием Филла Ниблока – нью-йорского композитора, гуру саунд-арта<sup>12</sup>. В своем концерте Ниблок соединил звуковое и визуальное искусство: на стены проецировались изображения, музыку к которым композитор создавал в реальном времени. И пространство играет здесь немалую роль: Ниблоком был выбран творческий квартал, в котором расположено большое количество шоурумов, дизайн студий, творческих мастерских. Креативное, новое, «модное» пространство располагает зрителя к попытке понять задумку композитора. Площадками для высказывания могут служить и выставочные пространства вузов. Например, в 2015 г. в основном зале Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица состоялся перформанс японской художницы Нао Нишихара<sup>13</sup>. Смысловым ядром перформанса была связь тела и звука: когда Нишихара ударяла по барабану, расположенному у нее на спине, это выглядело так, будто она танцует, но не по своей воле. Звук играл здесь такую же важную, смысловнесущую роль, как и тело.

Исходя из всего вышесказанного, можно заключить, что саунд-арт является перспективным видом современного искусства, который интегрируется как в городскую, природную среду, так и в пространство музея. В зависимости от места расположения, произведения саунд-арта воспринимаются по-разному. Выставочное пространство располагает к глубокому пониманию зрителем концепции, которую вкладывают в свои произведения саунд-арт художники.

### Примечания

<sup>1</sup> Витюк К. История саунд-арта: симфония улиц, звуковые скульптуры и музыка сердечных ритмов // Theory&Practice URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/9417-sound-art> (дата обращения: 17.01.2018).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Синельникова О. В. Ландшафтное искусство и музыкальный авангард // ВЕСТНИК КемГУКИ. 2014. № 29. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/landshaftnoe-iskusstvo-i-muzykalnyy-avangard> (дата обращения: 17.01.2018).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-publicnyh-prostranstv-zvuchaschie-art-obekty-v-urbanisticheskom-dizayne> (дата обращения: 17.01.2018).

<sup>7</sup> Гардт А. Что такое звуковая архитектура? // Популярная Механика. URL <https://kiozk.ru/article/cto-takoe-zvukovaa-arhitektura> (дата обращения: 17.01.2018).

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Лукьянова О. Я. К проблеме феноменологии звука // Артикульт. 2015. № 18 (2). URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-18-2-2015/o-y-lukyanova-to-the-problem-of-the-phenomenology-of-sound.php> (дата обращения: 17.01.2018).

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> 10-й киберфест – программа саунд-арта на 3 февраля // Cyland media art laboratory. URL: <http://cyland.org/lab/ru/10-th-cyfest-sound-art-program-february-3/> (дата обращения: 17.01.2018).

<sup>13</sup> Там же.

Е. К. Черезова

### **Экспозиционная деятельность Российского этнографического музея по формированию толерантности**

Рассматривается проблема формирования толерантности в музейном пространстве, одной из главных составляющих которого является музейная экспозиция. Для иллюстрации возможностей экспозиции в контексте воспитания толерантного отношения к другим народам и культурам выбрана экспозиция «История и культура евреев России» Российского этнографического музея. Такой выбор обусловлен особой, полной притеснений и ограничений историей сосуществования евреев и их соседей во всем мире (в том числе в Санкт-Петербурге), с отголосками которой можно столкнуться и в наше время.

Ключевые слова: толерантность, евреи, музейная экспозиция, Российский этнографический музей, материальная культура евреев

Elena K. Cherezova

### **Exposition activity of the Russian ethnographic Museum on the formation of tolerance**

In this article, the problem of tolerance formation in modern globalised society is under consideration. The topic is given by the example of a museum's exposition, which is one of the most important structural parts of a museum. Tolerance in the museum, as well as in relation to different ethnic, social and even demographic groups is a topical issue. «The History and Culture of Jews in Russia» exposition of the Russian Museum of Ethnography is taken to illustrate all the capabilities of the museum's tolerance education programme. The unique, full of restrictions and oppression Jewish history, the history of coexistence of Jews and their neighbours (in Saint Petersburg as well), which has been continuing today caused the choice of exposition.

Keywords: tolerance, Jews, museum exposition, Russian Museum of Ethnography, material culture of Jews

Каждое новое поколение людей решает те проблемы, которые являются актуальными в данное время и в данных социально-экономических, политических или культурных обстоятельствах. Современное общество, живущее в эпоху глобализации с тенденцией к равнодушному восприятию мультикультурализма, ставит перед социальными институтами, в том числе и перед музеем, вопрос о том, насколько актуальна проблема толерантности?

Термин «толерантность», появившийся в российском информационном поле относительно недавно, М. Н. Рянжиной понимается как «воспитанность, требующая самоограничений и позволяющая относиться к другому (иному, не такому, как я) с позиций равного»<sup>1</sup>, Р. Р. Касимовым как «гармония в многообразии»<sup>2</sup>, Ж. Б. Рыжовой как «историческое право на отличность, непохожесть, инаковость»<sup>3</sup>. В «Декларации принципов толерантности», принятой ЮНЕСКО в 1995 г., толерантность «декларирована как способ перехода от культуры войны к культуре мира»<sup>4</sup>. Толерантное отношение к окружающим не лишает человека его отличительных личностных качеств, оно лишь формирует его социальные установки и ориентации, помогает ему обмениваться информацией и вступать в коммуникацию с окружающими его людьми. В современных условиях, когда ведутся научные и общественные дискуссии о глобализации, миграции, мирном решении международных конфликтов и экологических проблем, при непрерывной циркуляции и постоянном воспроизводстве информации успешный обмен ресурсами и сосуществование культур, национальностей, конфессий или социальных слоев невозможно без толерантного отношения людей друг к другу, что делает актуальной проблему формирования толерантности. Однако способен ли музей каким-либо образом повлиять на формирование толерантного отношения к ближнему? Какова функция музея в контексте данной темы?

Музей как социально-культурный институт аккумулирует в себе «отобранный и осмысленный опыт многих поколений»<sup>5</sup>, представленный их материальной культурой. Он хранит наглядный пример того, что было «тогда», а что есть «сейчас». В самых мельчайших деталях музей транслирует этот опыт, в том числе и с помощью экспозиций. По мнению Л. М. Шляхтиной музейная экспозиция – это «основная форма музейной коммуникации, образовательные и воспитательные цели которой осуществляются путем демонстрации музейных предметов, организованных, объясненных и раз-

мещенных в соответствии с разработанной музеем научной концепцией»<sup>6</sup>. Главным элементом экспозиции, составленной музейными работниками, является, как правило, подлинный музейный предмет, который в сочетании с другими элементами экспозиции помогает человеку вступать в диалог с различными культурами, через непосредственное восприятие рукотворности приблизиться к образу мышления своих предков, к скрытым в предмете смыслам. Экспозиция – это текст, с которым посетителю предлагается познакомиться, текст, составленный на основе музейных предметов и с помощью них же транслируемый. Можно сказать, все приведенные особенности присущи как Российскому этнографическому музею в целом, так и его экспозициям. Этнографический музей ведет свою историю с 10 (23) января 1902 г., когда был учрежден Этнографический Отдел Русского музея Императора Александра III. На музей возлагалась задача «представить картину этнографического протяжения отечества, картину народов, обитающих в России и в непосредственном соседстве с нею»<sup>7</sup>. Все пространство музея с экспозициями с самого начала его работы понималось и понимается как территория России, а отдельные залы – как места проживания определенных народов. Однако специфика работы музея на каждом историческом этапе была разной. В 1920-х гг. музей стремился познакомить своих посетителей с особенностями культуры разных народов, живущих на территории их многонациональной Родины. В 1930-е гг. выставки и экспозиции стали строиться на основании специально разработанного плана, а их смысл поменялся: они превратились в оружие пропаганды. В послевоенные годы экспозиции стали центром притяжения всех сил, основной упор делался на музейные объекты. С 1960-х гг. музей делает акцент на «поиски этнической специфики в современной культуре»<sup>8</sup> и вся его деятельность направлена на то, чтобы помочь посетителю познакомиться с историей формирования традиционных культур различных регионов нашей страны и осознать свою культурную идентичность.

РЭМ демонстрирует, что наша страна масштабна во многих отношениях. На протяжении веков территория России ширилась и росла, «вбирала» в себя множество новых народов, знакомилась с их необычной культурой и традициями. По мнению О. А. Ботяковой, «историко-культурный феномен России стал результатом сложения потенциалов культур различных народов, независимо от их численности, языка или традиционного вероисповедания»<sup>9</sup>. На территории же Этнографического музея, представляющего собой своеобразную «модель» России в этническом аспекте, любой человек, знакомясь со своей культурой, может получить представление и о многообразии других культур нашей страны, может наблюдать, как происходит их интеграция на одной территории, невозможная без толерантности, как основополагающей парадигмы поведения.

В РЭМ представлена экспозиция «История и культура евреев России», и именно на примере этого многострадального народа, как мне кажется, раскрыть важность толерантности и возможность музея влиять на ее воспитание можно будет наилучшим образом. История евреев, которая будет представлена в виде краткой справки, не претендующей на глубокое исследование, в рамках нашей страны охватывает период с начала XVIII в. и до наших дней. Еще при Петре I в столицах проживали евреи, которые, однако, скрывали свое происхождение или как можно скорее стремились принять христианство. Впоследствии после трех разделов Польши 1785, 1793 и 1795 гг. около 1,5 млн евреев перешло в подданство к русской императрице, после чего они стали считаться отдельным сословием, как и в польской общественной системе. С этого периода началось «преобразование» евреев, их ассимиляция в русское общество, указом Екатерины Великой от 1791 г. о запрещении евреям записываться в купечество за пределами Могилевской и Полоцкой губерний, и разрешении переселяться в Екатеринбургское наместничество и Таврическую губернию, было положено начало черте оседлости. В 1860-х гг. в результате войн на Кавказе и в Средней Азии были присоединены новые земли вместе с проживающим на них населением, в том числе грузинскими и бухарскими евреями. Несмотря на это, именно с XIX в. отношение к евреям стало постепенно меняться в положительную сторону. Особенно это ощущалось в Санкт-Петербурге, где процветающие купцы и ремесленники со времен реформационной деятельности Александра II могли после 10 лет временного проживания остаться в столице навсегда. Особенно много евреев (около 2/3 с середины XIX в.), первоначально это были еврейские солдаты-рекруты, исторически проживало в районе Коломны, который начинался на Садовой улице за Сеныным рынком. Постепенно статус евреев Петербурга начал повышаться, а в 1893 г. даже была построена Большая Хоральная синагога. В целом же со второй половины XIX в. евреи, жившие в Санкт-Петербурге, в своем большинстве вступили в эпоху осознания себя именно как русского еврейства, чей разговорный язык был русский, а не идиш, как у большинства вне столицы, а также начали осознанную культурно-просветительскую, общественную деятельность, выпускали разнообразные периодические издания. Деятели искусства и культуры, имевшие еврейское происхождение, жившие в конце XIX – начале XX в., внесли ощутимый вклад в развитие русской

культуры и Санкт-Петербурга. Это философы Л. И. Шестов, С. Л. Франк, художники И. Л. Аскназий, Л. С. Бакст, скульпторы М. М. Антокольский и И. Я. Гинцбург, поэты С. Я. Надсон, О. Э. Мандельштам, Саша Черный (А. М. Гликберг), этнографы В. Г. Богораз, Л. Я. Штернберг, В. И. Йохельсон, композитор и пианист А. Г. Рубинштейн и т. д.<sup>10</sup> В то время происходила и происходит до сих пор своеобразная и достаточно быстрая интеграция и смена языка при медленных темпах собственно этнической ассимиляции. В XX в., после революций, несмотря на основание Еврейской автономной области, ликвидацию черты оседлости, эта деятельность еврейства была постепенно сведена на нет, в том числе был запрещен иврит. «Возрождение» произошло только ближе к перестроечным годам.

Еще в 1916–1929 гг. в Петрограде, а потом Ленинграде «на 5-й линии Васильевского острова находился Музей еврейского историко-этнографического общества (МЕИЭО), созданный на основе выставки, работавшей с 1913 г.»<sup>11</sup>. До действующей же сейчас экспозиции «История и культура евреев России», демонстрирующей особенности еврейской культуры и быта, в РЭМ была представлена выставка на ту же тему под названием «Образы одного народа».

Экспозицию же сегодня составила еврейская коллекция, относительно небольшая по своим размерам (около 1,5 тысяч объектов), которая состоит из рукописей, печатных книг, периодических изданий и документов, фотоматериалов, различных предметов материальной культуры. Она начала формироваться с 1907 г., когда от Ф. К. Волкова в музей поступило 15 предметов и 5 фотографий. До революций и образования СССР коллекцию помогали формировать А. А. Миллер (Могилевская и Витебская губерния, 1908–1911, 54 предмета), А. К. Сержпутовский (Царство Польское, 1909, 12 предметов) и Ф. М. Плюшкин (18 предметов). Уже в советское время работу над коллекцией и формированием экспозиции продолжили С. А. Ан-ский (Шлома Раппопорт), М. Пульнер.

Сама экспозиция состоит из двух смысловых частей и разделена соответственно на два зала. Музейные работники на экспозиции используют ансамблевый показ, вообще характерный для этнографических музеев, который предполагает «демонстрацию музейных предметов в их „жизненных“ взаимосвязях и комплексах»<sup>12</sup>. Первая часть экспозиции демонстрирует зрителю особенности духовной и религиозной жизни еврейского народа. Здесь представлены многочисленные книги, рукописи, инкунабулы (Библия, Талмуд, светская литература), которые отражают основные направления развития еврейской письменной культуры, оказавшие огромное влияние на культуру европейской и русскую. Также в первом зале можно познакомиться с искусно выполненными и вызывающими восхищение предметами религиозного культа. Это разнообразные меноры, мизрахи (панно, указывающее на восточную стену в доме или синагоге), риммонимы (украшения для свитка Торы), милли (указки для чтения Торы), Кетер Тора (корона Торы, украшающая ее), Тора мантл (облачение для свитка Торы). Кроме того здесь можно увидеть облачения раввина и цадика (благочестивого человека, часто духовного вождя хасидской общины), амулеты от злых духов и приносящие удачу, своеобразно расписанные пинкасы еврейских обществ (куда записывали все, что происходило в общине). Вообще предметы религиозного культа составляли костяк материальной культуры данного народа. Сложилось так в результате изгнания евреев со своей родной земли в I в. нашей эры и их расселения по всему миру, приведшего к возможности приобщения к культурным традициям, осознания своей идентичности посредством религии. Кроме визуальной и вербальной информации, присутствует и текстовая об истории еврейского народа. Две декоративные скрижали почти во всю длину стен с 10 заповедями на древнееврейском языке, мягкий синий ковролин, заглушающий шаги, правильно подобранное музыкальное сопровождение помогают зрителю «прочитать» эту часть экспозиции, погрузиться в мир еврейской духовной культуры. Во втором зале представлены избранные предметы материальной культуры евреев-ашкеназов (от евр. Ашкеназ – Германия), т. е. евреев, живших в Восточной и Западной Европе, в том числе на берегах Рейна, и введших в обращение язык идиш, евреев Кавказа (горские и грузинские), Средней Азии (бухарские). Здесь мы наблюдаем, что «материальная культура каждой локальной группы евреев получала много общих или схожих черт с культурой окружающего их мусульманского населения»<sup>13</sup>. К примеру, общеизвестно, что евреи всегда носили одежду того населения, с которым соседствовали, однако зачастую отличия наблюдались в узоре, покрое или производстве ткани. Также горские евреи-мужчины носили кинжал на талии, представляющий собой «деталь облика местного мужчины»<sup>14</sup>, что отличало их от других евреев на Востоке. В итоге становится понятно, что не только для выживания, но и для предотвращения конфликтных ситуаций еврейский народ с той или иной степенью глубины перенимал некоторые внешние элементы культуры и жил по правилам, установленным коренным народом определенной местности. Так, женщины-еврейки, жившие на Кавказе в г. Куба, выходя в мусульманские кварталы всегда надевали паранджу, чтобы не отличаться от других женщин. Кроме того, во втором зале представлены предметы материальной культуры

евреев, которые нужны для еврейских обрядов, праздников и событий «круга жизни», сопровождающие еврея с рождения до смерти. Это разнообразная праздничная утварь; разнообразные, наполненные деталями, сделанные руками мастеров, повседневные костюмы и головные уборы; ткани, окрашенные в еврейских ремесленных мастерских, ничуть не потерявшие своего великолепия, которыми особо гордились бухарские евреи; элементы обихода, музыкальные инструменты для праздника Пурим и т. д. В этом зале зритель может оценить разноплановость и продуманность жизни еврейского народа, прикоснуться к чужой культуре и ценностям и осознать их значимость. Также можно заметить, что данная часть экспозиции представляет собой своеобразную страницу из истории России, рассказанную посредством памятников материальной культуры. В этом зале мы будто приоткрываем дверь в повседневность российского еврейства, знакомимся с особенностями его жизни, будто «приходим в гости» к гостеприимным хозяевам.

Итак, любая музейная экспозиция РЭМ, демонстрируя особенности жизни различных народов России, дает представление о том, как поликультурна и полиэтнична наша страна, приучает посетителя ценить разноплановую культуру других народов. Возможность с помощью экспозиции познакомиться с некоторыми элементами материальной культуры не русских народов, дает посетителю музея понимание законов этих народов, многообразия их бытовой жизни и осознание того, что жизни людей из таких различных миров похожи. Понимание содержания экспозиции – это первый шаг на пути к толерантному отношению к миру, основа для коммуникации с посетителем.

### Примечания

<sup>1</sup> Рянжина М. Н. Толерантность как феномен культуры, социальной действительности и воспитания // Среднее профессиональное образование. 2011. № 3. С. 24.

<sup>2</sup> Касимов Р. Р. Формирование межэтнической толерантности как социально-педагогическая проблема // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2011. № 1 (93). С. 146.

<sup>3</sup> Рыжова Ж. Б. Понятие толерантности в современном культурном контексте // Социал.-полит. науки. 2012. № 1. С. 75.

<sup>4</sup> Никифорова Л. В. Толерантность – императив современной культуры? // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2008. № 4. С. 102.

<sup>5</sup> Шляхтина Л. М. Социальные практики современного музея: граница доступности // Вопр. музеологии. 2014. № 2. С. 10.

<sup>6</sup> Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика: учеб. пособие. 2-е изд. М.: Высш. шк., 2009. С. 113.

<sup>7</sup> Российский этнографический музей, 1902–2002 гг. СПб.: Славия, 2001. С. 11.

<sup>8</sup> Там же. С. 55.

<sup>9</sup> Ботякова О. А. Роль этнографического музея в формировании толерантности // Музей. Традиции. Этничность. 2012. № 1. С. 91.

<sup>10</sup> Этнография Петербурга–Ленинграда: тридцать лет изучения, 1974–2004 гг. / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого; отв. ред., сост. А. В. Юхнева. СПб.: МАЭ РАН, 2004. С. 130.

<sup>11</sup> Не-Коган М. Музеи вместо евреев. URL: <http://lechaim.ru> (дата обращения: 12.12.2018).

<sup>12</sup> Шляхтина Л. М. Указ. соч. С. 115.

<sup>13</sup> Емельяненко Т. Коллекция по бухарским евреям в собрании Российского этнографического музея // Еврейский музей: сб. ст. / сост. В. А. Дымшиц, В. Е. Кельнер. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 12.

<sup>14</sup> Дмитриев В. Коллекция по кавказским евреям в собрании Российского этнографического музея // Еврейский музей: сб. ст. / сост. В. А. Дымшиц, В. Е. Кельнер. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 32.



Ауди Мохаммед

## Волонтерское движение как способ формирования культурной идентичности

Рассматривается роль волонтерской деятельности с позиций формирования культурной идентичности. Анализируются социально-духовные факторы, присущие волонтерству вообще и музейному волонтерству, в частности. Констатируется связь личностного роста посредством волонтерской деятельности с формированием культурной идентичности.

Ключевые слова: культурная идентичность, волонтеры, общественный музей, волонтеры в музее, молодежное волонтерское движение

Aydi Mohammed

## Volunteer movement as a way of cultural identity forming

The role of volunteer activity from the standpoint of the formation of cultural identity is considered. The socio-moral factors which are inherent in volunteering in general and museum volunteering in particular are analyzed. The connection between personal development through volunteering and the formation of cultural identity is stated.

Keywords: cultural identity, volunteers, public museum, volunteers in the museum, youth volunteer movement

Последнее десятилетие исследователями все больше актуализируется вопрос идентичности, в том числе культурной, а также роли социальных институтов в процессе ее формирования. Зигмунт Бауман в своих трудах меняет ракурс рассмотрения идентичности от индивидуализированного понимания к общественному: это понятие тесно связано с сообществом, так как индивидуальность в большой мере является продуктом общества. От способа постановки и решения задачи индивидуализации зависит и форма самого общества. Этот тезис подчеркивает необходимость решения проблемы культурной идентичности для гармоничного развития социума в целом. Одной из возможностей формирования и развития культурной идентичности индивида может быть такой социальный институт, как волонтерство.

Феномен современного волонтерства активно изучается как отечественными исследователями, так и зарубежными. В крупных городах России ощутима возрастающая потребность в волонтерских движениях со стороны молодежи. Высокая скорость обработки учебной информации позволяет школьникам и студентам посвящать свободное время добровольной деятельности, цели которой отвечают их представлениям об улучшении окружающего их мира, а также помогают удовлетворить желание личной реализации. Кроме этого, как отмечает большинство исследователей, различные виды волонтерской деятельности оказываются эффективными на разных уровнях: экономическом, социальном, духовно-нравственном. Однако проблематика культурной идентичности, которая по своей сути является суммой попыток человека соотносить себя с обществом и культурой, оказывается в положении между указанными уровнями волонтерской эффективности – социальные, духовно-нравственные и экономические черты пересекаются в понятии культурной идентичности.

Разумеется, для формирования культурной идентичности индивида или группы людей есть разные способы. Зачастую люди идентифицируют себя с теми ценностями и символами, которые оказались предложены им, или – в условиях отсутствия иной культурной идентичности, – навязаны. Размытая или навязанная идентичность делает индивида уязвимым со стороны манипуляций. Волонтерское движение, одновременно отвечающее запросам и государственных (и иных) структур, и отдельного человека, может выступить эффективным способом формирования культурной идентичности (по крайней мере, в пространстве европейской культуры и моральных ценностей).

Заложенное в основании семейных ценностей сознание естественности безвозмездной помощи своим близким, семье, формируют идентичность на начальном уровне. Добровольческая деятельность помогает развивать уровень сосуществования и социальной сплоченности, а стало быть и культуры, в небольшом сообществе.

Волонтерская деятельность по отношению к более широкой группе, нежели семья: району, городу, – способна сформировать ощущения единства с этой группой: с соседями, земляками. Общая

деятельность, объединенная единой, равно полезной для большинства членов группы целью, формирует ощущение причастности к этой группе. Иными словами, индивид начинает чувствовать себя частью некоего общества. С этого начинается процесс формирования культурной идентичности в общем понимании.

Высокая развитость института волонтерства определяет формирование личной ответственности иного порядка: это осознанная социальная ответственность, добровольно принятая на себя. Чем больше людей осознают важность культуры волонтерства (безвозмездной помощи, осознанной ответственности и т. п.), тем большую важность она приобретает в построении личности, помогая в формировании непрерывной и постепенно развивающейся концепции принадлежности к общности – семье, родине, нации – и формулировании культурной самобытности этой общности.

Участие в волонтерском движении способно сформировать социальный багаж человека, обогатить его полезным опытом, в частности, опытом коммуникации или другими практическими навыками. На этапе выбора профессионального пути активный волонтерский труд может способствовать профессиональной ориентации посредством практического соприкосновения с определенной областью деятельности. Если молодой человек выбирает волонтерское движение в областях, смежных его профессиональным интересам, например, студент музееведческого направления подготовки становится волонтером в музее, это позволяет применить (или проверить применимость) теоретических знаний на практике в облегченной форме, нежели официальная работа или производственная практика. Вне зависимости от положения по отношению к профессиональной специфике, волонтерская деятельность способствует расширению круга интересов и знаний о мире. Волонтерство оказывается одним из важнейших факторов, влияющих на воспитание нового поколения и преемственность поколений, что является частью морального, психологического и социального плана личности.

Таким образом, активное участие в волонтерском движении является для индивида фактором развития: знаний, умений, ценностей; коммуникации и социального капитала; профессиональной ориентации; понимания перспективы профессиональной деятельности.

Социально-духовное развитие, которое обеспечивает активная волонтерская деятельность, коррелирует с процессом формирования культурной идентичности, т. е. является одним из слагаемых осознанной культурной идентичности, которая понимается как часть гармоничного становления личности. Воспитание общекультурных ценностей, понимание как своих, так и чужих культуры и ментальности, уважение чужих культурных ценностей, развитие межкультурной коммуникации, оказываются очень важными понятиями в современной мировой социокультурной ситуации. Диалог культур является одним из наиболее эффективных решений проблемы глобализации, особенно на многонациональных территориях. Межкультурное понимание и приятие культурной дифференциации, а значит, терпимость, лояльность, возможны лишь в условиях ясности собственной культурной идентичности. «В этом смысле важную роль выполняют универсальные музеи, где посетители могут видеть, как по-разному устроен мир», – подчеркивает директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский<sup>1</sup>.

Без обращения к волонтерам вряд ли обходится хоть один крупный музей мира. Волонтерское движение во всем мире уже не просто случайное и временное явление, оно становится крайне существенным фактором со своими чертами. Некоторые локальные музеи (например, такие, как музей Иевус в Палестине) передают свои представления о «культуре», «памяти», «идентичности» именно через сообщество волонтеров. Волонтеры становятся «первыми ласточками», которые разносят весть о новом взгляде на жизнь. В этом смысле музей действует как «университет» или даже «церковь», т. е. разносит весть знания народу. Можно сразу сказать, что волонтерство является не единственным, но самым важным способом формирования идентичности в музейном сообществе. Именно волонтерство имеет потенцию к формированию новых поколений, которые будут жить с новыми ценностями, и, по сути, станут нашим будущим.

Для поддержания идентичности важно правильное управление деятельностью волонтера. Опыт показывает эффективность включения волонтеров в разные направления деятельности музея, например, когда волонтеры ведут блоги или дневники, делают буклеты, проводят выставки. В этом смысле музей становится насыщенной культурой средой, которая пусть и не может заменить университет, но в смысле «проектного образования» может очень сильно помочь вырасти участникам, которые стремятся развиваться всесторонне.

Музей как «храм культуры» способен объединять людей разных конфессий, пристрастий, взглядов на мир. Музей не только мотивирует волонтеров, но и дает им возможность попасть в среду образованных людей, познакомиться со студентами и педагогами, т. е. выполняет функцию

«социального лифта», которая крайне важна и актуальна, особенно в локальных сообществах. Для человека, который начинает заниматься волонтерской деятельностью, сама эта работа постепенно меняет отношение к жизни, воспитывает его, способствует социально-духовному развитию. В широком смысле это относится и к другим типам образовательных проектов. Но существенным оказывается то, что волонтеры, которые приходят в музей, не просто «учатся», а добровольно разделяя ответственность в процессе помощи, они в каком-то смысле разделяют «миссию музея». Для многих эта миссия появляется впервые в жизни как что-то особенное. Очевидно, что только какая-то часть посетителей интересуется потенциальной возможностью участия в волонтерских проектах музея. Как правило, это как раз молодые девушки и юноши, которые находятся в поисках своего «Я» и, одновременно испытывают потребность принести пользу. Условно говоря, можно выделить три круга идентичностей, формируемых посредством музея: создатели музея, непосредственные основатели, кураторы основных направлений; их друзья, более-менее опытные волонтеры, участники программ музея, которые только начинают заниматься этим делом; симпатизирующие и сочувствующие «с улицы» (энтузиасты из других профессиональных сфер).

Известный факт, что как только человек начинает проповедовать какие-то ценности или идеи, то он погружается в них с достаточной полнотой. Волонтерская работа способна стать полноценной формой обретения новой идентичности через погружение в историю, которая затем будет транслироваться в общество посредством взаимодействия волонтера с аудиторией.

Среди таких технологий и способов формирования культурной идентичности, которые практикуются в музейном сообществе, наряду с традиционными, такими как выставки и экспозиции, этикетаж на разных языках, доступный для локального сообщества в пространстве чужой культуры, привлечение молодых специалистов и пр., стоит отметить роль волонтерского движения. Суть его заключается в перенимании опыта музея и тех универсальных ценностей, которые формируются в процессе взаимодействия с коллективом музея и его фондами, а после – трансляции их в общество.

Это значит, что музей, реализуя свои возможности в социокультурном и нравственно-этическом аспектах (что включает в себя и понятие идентичности), способен влиять на поведение будущих поколений, а это, в свою очередь, может помочь в преодолении межкультурных конфликтов, что чрезвычайно важно для сложной культурно-исторической ситуации в современном мире.

### Примечания

<sup>1</sup> Пиотровский М. Для музейев нет табу: 50 статей за 10 лет. СПб.: Арка, 2016. URL: <https://prochтение.org> (дата обращения: 12.12.2018).

С. К. Савченко

**Древнеегипетские статуэтки ушебти в музейной экспозиции**

Древнеегипетские артефакты позволяют исследователям воссоздать жизнь людей, обособившихся от первобытности и проживающих в условиях зарождающейся государственности. Сложная концепция религиозных воззрений Древнего Египта ставит непростую задачу перед египтологами и музейщиками в наиболее достоверном раскрытии и описании значения каждого предмета-экспоната, которые в дальнейшем образуют, наиболее нам доступную в своей достоверности, полную смысловую систему, закрытую от неверных субъективных интерпретаций. В статье рассматривается практика экспонирования ушебти в отечественных и зарубежных музеях.

Ключевые слова: ушебти, Древний Египет, музей, выставочная деятельность

Sofia K. Savchenko

**Ancient Egyptian ushabti-figurines exhibited in the museum**

Exposition «Ancient Egyptian artifacts» provide to researchers a possibility to recreate the life of people who already broke away from primitiveness and were living in the era of nascent statehood. The intricate construct of Egyptian religious ideas sets a difficult task to egyptologists and museum employees: to correctly uncover and describe the significance of each object exhibited, which together form a full notional system, intelligible to us in its authenticity and unaffected by the false subjective interpretations. The article deals with the practice of exhibiting ushabtis in Russian and foreign museums.

Keywords: ushebti, Ancient Egypt, museum, exhibition

Актуальность данной темы заключается в рассмотрении проблематики изучения и экспонирования древнеегипетских древностей и осмыслении опыта исследователей изучаемого периода с дальнейшим его применением к современным методам экспонирования в зарубежных и отечественных музеях.

Для Древнего Египта характерно особое внимание к погребальному культу. Найденные в гробницах артефакты не только свидетельствуют о развитой культуре древней цивилизации, но и дают исследователям возможность воссоздать представления древних египтян о загробной жизни. Каждый элемент погребального культа несет в себе определенную функцию, наличие и исполнение которой необходимо для успешного проведения ритуала захоронения и обеспечения всего необходимого для умершего.

Музейные, университетские и иные доступные для общественности коллекции египетских древностей представлены более чем в 60 странах. Крупнейшие из них сосредоточены на территории Египта, США и ряда европейских стран. Стремясь продемонстрировать многообразие необходимых атрибутов захоронения, полноту коллекции, музеи не обходили стороной и ушебти. Стоит отметить, что распространенность данных произведений египетской пластики (с Саисского периода существует традиция класть по 401 экземпляру в гробницу)<sup>1</sup> поспособствовало их наличию не только в музеях, но и в частных коллекциях.

Ушебти, существовавшие в том или ином виде с периода Гераклеопольской (XI) династии, представляя собой статуэтки, воплощающие собой образ покойного, и призванные выполнять ряд обязанностей за него в загробном мире. Первые статуэтки представляли собой запеленованные фигуры с вертикально записанным именем усопшего<sup>2</sup>. С начала Нового царства текст на фигурках дополняется шестой главой «Книги Мертвых», заставляющий ушебти откликаться на призыв к сельскохозяйственным работам: «Говорит N: – О этот ушебти! Если Осирис N будет призван выполнять любую работу, какую выполняют там, в Херет-Нечер, и будут тяготы ему там, как человеку, несущему свои обязанности, ты должен взять на себя все эти работы, которые делаются там: возделывать поля, обулаивать берега, перевозить через реку песок с запада на восток. «Я сделаю это. Я здесь!» – скажешь ты»<sup>3</sup>. За изменением текста последовало и изменение внешнего вида ушебти: теперь их стали изображать с атрибутами сельскохозяйственных орудий; фигурки приобретают более антропоморфный вид.

Слово «ушебти» входит в употребление лишь в Новом царстве. Другие варианты передачи этого названия: шабти, шубти, швабати. Разночтения объясняются различиями в написании самого египетского слова в разных текстах и неясностью его этимологии. Существует несколько возможных вариантов объяснения этимологии слова. Г. Меллер указывает, что так как древнейшие погребальные статуэтки были изготовлены из древесины, то слово *šwb.tj* может происходить от названия дерева *šwb.t*<sup>4</sup>. Возможно, происходит от глагола *wšb* «sich nähren» («кормиться») <sup>5</sup>. В таком случае рассматриваемое слово могло означать «кормящий, кормилец». Также существует глагол с тем же консонантным составом *wšb* «antworten» («отвечать») <sup>6</sup>. В этом случае наше слово значило бы «отвечающий». Для этого варианта, как

и для предыдущего, следует предполагать метатезу (š и w), которая, впрочем, вполне характерная для египетской морфологии<sup>7</sup>.

Ушебти, воплощающие образ покойного, нередко по его подобию также заворачивали в погребальные пелены и помещали в небольшие ящики, по форме напоминавшие саркофаг. Изначально для одной статуэтки предназначался один ящик, но с распространением ушебти, в виду ее дешевизны, а также возможностью для близких покойного выразить свое участие подарив фигурку (на ранних ушебти, помимо имени владельца размещалось и имя подарившего), на один ящик стало приходиться уже несколько погребальных статуэток. Стоит упомянуть, что большее количество ушебти, как копий покойного, гарантировали его сохранность.

Некоторое время множество небольших ящиков, предназначенных для одной статуэтки, ставились рядами, образуя тем самым один крупный ящик, вмещавший в себя все статуэтки покойного. Большинство экспозиций, посвященных египетским древностям, выставляют ушебти в ряд таким же образом. Это дает нам возможность увидеть работы целиком, так как их не скрывает от зрителя стена ящика, в котором фигурки находились в момент их обнаружения, но сохраняется первоначальное их положение.

Знания о древнеегипетской цивилизации – политической обстановке того или иного периода, экономике, социальных отношениях, представлениях о загробной жизни и т. д. в большей мере черпаются исследователями в настенных изображениях и культовых предметах, находящимися в гробницах знати. Важным моментом в изучении, и в дальнейшем экспонировании собрания египетских древностей является рассмотрение гробницы как системы: комплексное рассмотрение расположения, ориентировки предметов и размещения их согласно планировке гробницы. А. О. Большаков предлагал анализ по уровням: от первого, где рассматривается лишь один элемент и до конечного, который включает в себя уже целый комплекс, расширяясь связями со все более новыми уровнями. Так например, I уровень включает себя анализ лишь одного настенного изображения, II – изображение в контексте, а III уровень всю систему настенных изображений гробницы и т. д. – «от настенного изображения до архитектуры»<sup>8</sup>.

Этот же принцип прослеживается и в музейном пространстве: предмет может рассматриваться как самостоятельная единица, но наиболее полное представление о нем будет получено при рассмотрении системы, нахождения в ней изучаемого предмета.

Поскольку исторические свидетельства древности происходят не из преднамеренно оставленных нам письменных и иных источников, но от действительных сохранившихся вещей, важным пунктом экспонирования является демонстрация зрителю изначальной функции того или иного предмета. Эстетические характеристики экспоната, без сомнений, важны, но в данном случае не первичны.

Музейное пространство трансформируется в подобие гробницы, но выполняющую уже не сакральную, мистическую, а просветительскую функцию.

Лейденский музей (Rijksmuseum van Oudheden) с постоянной экспозицией, посвященной Древнему Египту, обладает крупнейшей в мире коллекцией египетских древностей. Музей сформировался на основе коллекции Лейденского университета и по сей день тесно сотрудничает с его археологическим факультетом. В Центральном зале располагается древнеегипетский храм из Тафиса (ок. 25 г. до н. э.), полученный Нидерландами в дар от египетского правительства в благодарность за помощь по спасению артефактов при строительстве Асуанской плотины<sup>9</sup>.

При рассмотрении экспозиции египетских древностей Лейденского музея большого внимания, на мой взгляд, заслуживает освещение. Пространство залов затемнено: на темном экспозиционном световом фоне резко выделяются подсвеченные предметы. Таким образом, зритель, с одной стороны, ощущает архаичность представленных произведений, с другой, внимание всецело сконцентрировано на подсвеченном объекте, выделяемом из общего музейного пространства.

Также значимым элементом экспозиции данного собрания является рассмотрение предмета в комплексе, который согласуется и с методом исследования древнеегипетских гробниц: предмет раскрывает свою функцию наиболее полно в общении с другими экспонатами. Так, за древнеегипетскими статуями расположены массивные блоки с иероглифическим письмом, а ниже витрины, в которой расположены ушебти, под стеклом зритель может увидеть папирус с текстом из «Книги мертвых». Это является примером удачной трансляции первоначальной функции фигурки, изготовленной для загробной жизни и тесно связанной с ней.

Помимо этого, расположение культовых предметов с текстовыми источниками открывает посетителям еще одно поле для интерпретаций. В пирамиде Анхсенпепи на обратной стороне блоков с Текстами пирамид в 2000 г. археологами были обнаружены подписи «md3t-ntr» (божественная книга/свиток)<sup>10</sup>. Также важными для определения значения слова и письменности в культуре Древнего Египта служат понятия «слова бога» mdw-ntr – иероглифика и изречение dd-mdw<sup>11</sup>. Текст «божественной книги» предполагает божественную полноту и знания сути всех вещей, являя собой «информационно-самодостаточное речевое сообщение»<sup>12</sup>. Наполняя собою пространство гробницы, написанное, которому дает говорить бог Тот, вещает сакральную божественную мудрость, которая в совокупности с атрибутами гробничного

пространства выливается в мировоззрение древнего египтянина, в его представление о жизни и смерти. Расположение письменных источников и культовых предметов в непосредственной близости друг от друга в пространстве музея позволяет сформировать в ограниченных экспозиционных рамках систему религиозного понимания действительности культуры Древнего Египта. Стоит отметить, что текстуальное оформление пирамиды было продуманно и символично, поэтому сохранение изначальной связи предмета и текста также необходимо для наиболее достоверной трансляции связей гробничного комплекса.

Выставка в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина «Путь к бессмертию», проходившая в Москве в 2002 г., явилась значимым событием не только в музейной жизни России, но и в практике экспонирования памятников древнеегипетского искусства. Выставка посвящена ритуалу захоронения, через который идет и осмысление культуры Древнего Египта в целом. В стенах музея были собраны предметы, тексты, наличие которых необходимо для сопровождения умершего в загробную жизнь: саркофаги и их расписные фрагменты, предметы мелкой пластики, амулеты, заупокойные маски, каноны, ушебти, свитки папируса «Книги мертвых», «Амдуат» («О том, что в Дуат», льняная лента, которую клали под голову мумии). Также на выставке были представлены подлинные мумии, экспозиционные комплексы «Заупокойной» и «Погребальной» камер<sup>13</sup>. Основную часть представленных экспонатов составляли предметы коллекции русского востоковеда В. С. Голенищева.

Особое внимание было уделено дизайну выставки, целью которого было объединение пространства музея в общую повествовательную и философскую канву: создание образной среды, задающей тон и наполняющей выставленные предметы цепочкой ассоциаций и смыслов. В Белом зале Пушкинского музея расположилась пирамида: «эфемерная» конструкция из выкрашенных в белый цвет ребер и натянутых вокруг них нитей, являя собой символ культуры древней цивилизации, ее времени, пространства, искусства. Этот элемент соотносил предметы древности с пространством музея. В модели гробницы был расположен саркофаг с мумией и предметы, необходимые для загробной жизни умершего, в числе которых были представлены и ушебти. Гробница являла собой целый мир, и представленная экспозиция – образ этого мира, – делала понятным назначение других предметов, заключенных в контекст «музейного повествования».

Также в оформлении зала был задействован еще один предмет, непосредственно соотносившийся с культурой древнего Египта, материал и символ ушедшей эпохи: на торцевом зале выставке на центральном подиуме расположился настоящий папирус, вырастающий из-под песчаных почв Нила<sup>14</sup>. Присутствие в рамках выставки настоящего живого предмета, возможность увидеть его таким, каким видели его глаза древнего египтянина, создает, вероятно, ощущение близости, дает надежду на возможность наиболее плотного соприкосновения с культурой Древнего Египта, с системой архаического мировосприятия. Не только желание достижения вечной жизни народом, проживавшим по берегам великой реки Нил, определяет название выставки, но и обретение пути к бессмертию египетского искусства в своей полноте, гармонии и ясности.

### Примечания

<sup>1</sup> Тураев Б. А. Ящики для египетских погребальных статуэток, называемых «ушебти». М.: тип. Г. Лиснера и Д. Собко, 1914. С. 1.

<sup>2</sup> Helck W., Eberhard O., Westendorf W. Lexikon der Ägyptologie. Bd. I–VI. Wiesbaden, 1975–1986. S. 896.

<sup>3</sup> Древнеегипетская Книга Мертвых / Пер. с др.-егип., введение и комментарии М. А. Чегодаева // Вопросы истории. 1994. № 8. С. 9.

<sup>4</sup> Thesaurus Linguae Aegyptiae (TLA). URL: <http://aaew.bbaw.de/tla/> (дата обращения: 07.04.2019).

<sup>5</sup> Erman A., Grapow H. Wörterbuch der ägyptischen Sprache. Bd. I. P. 371 г.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Borghouts J. F. Egyptian. An Introduction to the Writing and Language of the Middle Kingdom. Leiden, 2010. P. 61.

<sup>8</sup> Большаков А. О. Староегипетская гробница как комплекс // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XVIII годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (доклады и сообщения). 1983–1984. Ч. I. М.: Наука, ГРВЛ, 1985. С. 97–103.

<sup>9</sup> Rijksmuseum van Oudheden. URL: <https://www.rmo.nl/> (дата обращения: 10.04.2019).

<sup>10</sup> Аегуртиаса Россика (Выпуск 3): сб. ст. / под ред. М. А. Чегодаева, Н. В. Лаврентьевой. М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2015. С. 23.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm> (дата обращения: 10.04.2019).

<sup>13</sup> Майстровская М. Т. Путь к бессмертию. URL: <http://museum.ru/N10029> (дата обращения: 11.04.2019).

<sup>14</sup> Там же.

П. Е. Дутко

## Культовая деревянная скульптура в современном музее

В статье рассмотрено влияние методов экспонирования на восприятие культовой деревянной скульптуры. Изучены традиционные методы демонстрации памятников на примере экспозиции Пермской художественной галереи. Проанализировано художественное решение выставки-инсталляции «Христос в темнице» (ЦВЗ «Манеж», 2019). Обозначены концептуальные подходы, возможности и границы инновационных решений в области экспонирования деревянной культовой скульптуры в современном музее.

Ключевые слова: деревянная скульптура, экспозиция, инсталляция, экспонирование, интерпретация

Polina E. Dutko

## Hieratic wooden sculpture in contemporary museum

There is concerned the influence of the exhibit methods of perception of hieratic wooden sculpture. The traditional methods of significant demonstration are elucidated in context of display in Perm State Art Gallery. Artistic solution of exhibition «Christ in the dungeon» is accounted (Manege Central Exhibition Hall, 2019). Conceptual approaches, capabilities and limitations of emerging resolutions in the field of exposure process of hieratic wooden sculpture in contemporary museum are considered.

Keywords: wooden sculpture, exhibition, installation, exhibiting, interpretation

Одним из важнейших аспектов музеологии является искусство экспонирования. Много времени и сил требуется, чтобы раскрыть предмет наиболее полноценно. Особенно деликатной проблемой является экспонирование предметов культа, перемещенных из сакрального пространства в светское учреждение, каким является музей. Различные пути решения этой проблемы позволяют представить сравнение временной выставки «Христос в темнице», прошедшей в ЦВЗ «Манеж» в 2019 г., и постоянной экспозиции деревянной скульптуры Пермской государственной художественной галереи. Эти примеры выбраны не случайно. Они представляют собой совершенно разные и в то же время весьма показательные точки зрения на экспонирование редкого иконографического канона «Христос в темнице».

Христос в темнице (Сидящий Спаситель) – сюжет Страстного цикла, описанный в 27 главе, 29–31 стихах Евангелия от Матфея. По евангельскому сюжету, последние часы жизни Иисус провел в римском военном лагере (претории), где его одели в багряницу, возложили на него терновый венец и «насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский!», плевали ему в лицо и били тростью<sup>1</sup>.

Считается, что в русскую церковную скульптуру образ Христа в темнице пришел в XVII в. из Европы. Особое распространение этот сюжет получил в деревянной скульптуре XVIII–XIX вв.<sup>2</sup>, а благодаря активной деятельности по освоению Русского Севера и Урала во времена Петра I он распространился в отдаленных регионах нашей страны. Многократно скульптурные изображения страдающего Христа оказывались под запретом из-за того, что местное население переносило на почитание статуй рудиментарно сохранившиеся языческие практики<sup>3</sup>: статуи одевали, задабривали их едой, подносили дары. Именно из-за такого особого отношения изваяния получили название «Пермские боги». И все же, несмотря на запреты, в провинции, на Русском Севере эти деревянные статуи удалось сохранить.

Показательно, что в России сложился особый иконографический канон: Спасителя изображали сидящим в натуральную величину, в набедренной повязке и терновом венце. Одна рука, чаще правая, прислонена к щеке, другая – к груди. Выражение лика, согбенность фигуры – все говорит о крайней степени изнуренности и страдальческой угнетенности<sup>4</sup>. Данная иконография – результат слияния двух европейских сюжетов. Ессе homo: изображение страданий Христа после бичевания, в терновом венце и багрянице, с закованными или связанными руками, но пока без ран. И «Муж скорбей»: Спаситель погружен в раздумья, скорбящий за все человечество, его рука подпирает щеку, на теле видны раны, полученные уже на кресте, включая следы от гвоздей и след удара копья в подреберье, на нем также терновый венец и багряница. В католической традиции было принято изображать подробности земных мучений Христа, но православное толкование темницы, по мнению О. М. Власовой, символично<sup>5</sup>.

Важно помнить, что все дошедшие до нас скульптуры были сделаны в отдаленных регионах нашей страны, таких как, например, Пермский край, Вологодская, Ярославская, Тамбовская области. Местные мастера нередко позволяли себе отступление от канона, скульптуры обретают этнические черты местных народов. Так, «Пермские боги» нередко имеют азиатский разрез глаз и высокие выразительные скулы, – эти приемы позволяли резчикам сблизить образ Христа с миром его зрителей. Традиционно скульптурные образы страдающего Христа помещались в полутемных нишах в стенах храмов или в специально сооруженных деревянных «темницах», порой их украшали богатой золоченой резьбой<sup>6</sup>.

Изучение этого редкого явления началось сравнительно недавно, благодаря усилиям исследователей истории и культуры Пермского края Александру Сыропятову и Николаю Серебренникову. В 1923–1926 гг. под эгидой художественного музея они организовали шесть экспедиций по храмам Пермского края (самая северная точка – село Ныроб). Стоит отметить дальновидность директора галереи Н. Н. Серебренникова, экспедиции оперативно прошли в период, когда начиналось массовое закрытие и уничтожение церквей<sup>7</sup>. Были спасены редкие образцы деревянной скульптуры, это сформировало важнейшую часть коллекции Пермской государственной художественной галереи – фонд Деревянной скульптуры. Его основа – 396 предметов, были получены в течение трех лет (354 предмета привезены из экспедиций, 42 поступили из храмов и часовен Перми, Мотовилихи). Серебренниковым была проделана колоссальная работа по систематизации и осмыслению пермской деревянной скульптуры, она вылилась в монографию «Пермская деревянная скульптура» (1928 г.), которая и сегодня остается фундаментальным трудом для научного сообщества<sup>8</sup>.

Сейчас коллекция русской храмовой деревянной скульптуры Пермской государственной художественной галереи является самым крупным собранием и насчитывает 498 экспонатов. Коллекция охватывает период с конца XVII до начала XX вв. В основном, это скульптура, представляющая особо почитаемые образы христианской православной церкви. Особой категорией памятников являются образы Спаса в темнице, они обладают необычайной художественной выразительностью, заимствуя национальные коми-пермяцкие традиции, как, например, некоторые элементы пермского звериного стиля. Большинство произведений выполнено неизвестными мастерами. Исключением являются работы Я. М. Кирьянова (кон. XIX в., деревня Габово) и Д. Т. Домнина (вторая половина XVIII в., село Нижнечусовские Городки)<sup>9</sup>.

Пермская государственная художественная галерея размещена в здании бывшего Спасо-Преображенского кафедрального собора, построенном в 1798–1820 гг. В ходе реконструкции, прошедшей в 1950-х гг., здание было разделено на три этажа. Экспозиция деревянной скульптуры располагается на третьем этаже в световом барабане храма. Из-за нехватки площадей выставлена только одна седьмая часть коллекции. Это систематическая экспозиция, которая призвана показать комплексное развитие пермской деревянной резьбы во всем многообразии техник и стилистических направлений. Здесь экспонируются объемные изображения (от рельефа до круглой скульптуры) Иисуса Христа, святых, ангелов и архангелов, а также резные царские врата XVII–XIX вв.<sup>10</sup>

Музейные работники сделали акцент на образовательной роли этого зала, для этого выбрана систематическая система представления материала, в частности, такие приемы, как: размещение экспонатов по хронологии, информативный этикетаж с историей предметов, традиций и канонов, а также стенды с историей исследования пермской деревянной скульптуры. Экспозиция представляет собой методическое пособие, ценное не только для студентов, но и для широкого круга посетителей.

Совсем другие цели и методы использованы при создании выставки «Христос в темнице», которая прошла в ЦВЗ «Манеж» (Санкт-Петербург) с 16 января по 10 февраля 2019 г. Она также была посвящена канону «Христос в темнице». В Петербургском манеже были представлены 33, в соответствии с годами жизни Христа, деревянные скульптуры середины XVII – начала XIX вв., предоставленные музеями из разных частей России, в том числе: Государственной Третьяковской галереей, Государственным Русским музеем, Пермской государственной художественной галереей, Моршанским историко-художественным музеем, Переславль-Залесским музеем-заповедником, Музеем истории религии, Тотемским музейным объединением. Куратором выставки выступил Семен Ильич Михайловский, ректор петербургской Академии Художеств. Архитектором стал Антон Горланов, а дизайнером выступила Анна Дружинина<sup>11</sup>.

По мысли куратора, это больше инсталляция, чем выставка<sup>12</sup>. Пространство выставочного зала было затемнено, для того чтобы зритель мог прочувствовать весь драматизм сюжета. Использован прием точечного освещения, свет падал только на лица и руки Спасителей. Для экспонирования применены многочисленные натуральные материалы: войлок, как ассоциация с Русским Севером, натуральные камни, сетки из металла как мотив темницы, заточения. Петербургской студией



Facultive works специально для выставки была написана музыка, ее можно охарактеризовать, как тревожную, нагнетающую.

В аванзале посетителей встречала видеoinсталляция с сумрачным зимним лесом, колышущимися деревьями, из которых были вырублены скульптуры. Она полностью перекрывала обзор первого этажа, создавая интригу, как своеобразный пролог истории, рассказываемой кураторами. Первая часть выставки была размещена в центральной галерее выставочного зала. Скульптуры были расположены друг напротив друга, по бокам отделены огромными листами серого войлока, таким образом, каждая располагалась в своеобразной темнице. Если же отталкиваться от того, что войлок – это ассоциация с Русским Севером, местом, где удалось сохранить скульптуры, то на выставке каждая находилась в своеобразном защищенном мире. Скульптуры были расположены на пьедесталах из металлической сетки, заполненной натуральными камнями. За статуями появились неоновые нимбы, как современный атрибут святости. При переходе ко второй части выставки посетителя встречали огромные мониторы, на которых транслировалось изображение с камер видеонаблюдения, это было сделано для усиления ощущения заключения, темницы. На втором этаже был расположен большой квадрат решетчатого лабиринта, в центре которого располагалась «темница» с фигурой Спасителя. Входы в лабиринт украшали «Головки двух ангелов» из собрания музея Истории религии. Это аллюзия на царские врата, важнейшую часть иконостаса. В XV–XVIII вв. их декорировали резьбой, в том числе с изображением небесных сил: ангелов, архангелов, херувимов. В христианстве царские врата символизируют рай. А путь в рай – это путь страданий. Об этом и говорит нам следующая часть выставки. Остальные скульптуры были размещены внутри лабиринта по периметру квадрата, также на пьедесталах из камней и металлической решетки. Кураторы воплотили в Манеже свои представления о том, как могла бы выглядеть претория в XXI в. Это помогло современному зрителю понять евангельский сюжет, прожить его.

На выставке было представлено несколько видов текстов. На первом этаже посетителей встречали богословские тексты: «Мрак и свет» протоиерея Георгия Полякова и «О смысле страданий и крестной смерти Господа Иисуса Христа» иерея Димитрия Лушниковца<sup>13</sup>. Они раскрывают восприятие этого сюжета с религиозной точки зрения и поднимают проблему таких общечеловеческих ценностей, как Свет/Тьма и Жизнь/Смерть. На втором этаже был расположен кураторский текст, на русском и английском языках. Он объяснял посетителю концепцию выставки. В качестве этикетаж были использованы прозрачные пластины с черными буквами, прикрепленные к камням на первом, или к решетке на втором этаже, подсвеченные для лучшего восприятия текста. Важно, что «ЦВЗ Манеж» подготовил обширную параллельную программу к этой выставке, в нее входили экскурсии, лекции, кинопоказы, тем самым каждый посетитель мог выбрать, углубиться ему в эмоциональный или в интеллектуальный аспект этого сюжета.

Выставка «Христос в темнице» стала ярким событием в культурной жизни Санкт-Петербурга. Она служит примером смелого музейного дизайнера, который до сих пор является редкостью в нашей стране. Главной целью кураторов было вызвать у посетителей эмоции, именно поэтому большее внимание уделено нравственно-эстетическому раскрытию евангельского сюжета, для этого при построении экспозиции был выбран метод художественной инсталляции. Кураторы создали особый мир, который позволил приобщить к евангельской истории наибольшее число зрителей, разных возрастов и интересов. Кураторам выставки «Христос в темнице» удалось избежать конфликтной ситуации в восприятии выставки православными зрителями путем активного сотрудничества с представителями церкви.

Систематические экспозиции хороши для того, чтобы показать комплексное развитие явления, но некоторые экспонаты могут теряться на фоне более ярких. Если же куратор хочет выделить редкое направление в искусстве, которое обычно ускользает от внимания зрителей, перспективным представляется метод художественной инсталляции. Конечно, всегда существует риск неполного раскрытия темы, но, если замысел куратора удастся воплотить в полной мере, выставка становится отдельным произведением искусства. Это позволяет приобщить наиболее широкий круг людей к специальным областям искусства, обычно интересным лишь узкому кругу специалистов; в то же время уникальная среда выставки позволяет получить новое прочтение произведений.

Музей сейчас активно развивается и находится в постоянном поиске новых выразительных средств. Продолжают расширяться представления о возможных методах экспонирования. Музейный дизайн утвердился как важная часть музейной деятельности, многие выставки по праву считаются самостоятельными произведениями искусства. При такой яркости и вариативности выставочных проектов особенно важно деликатно относиться к историко-культурному контексту экспонатов, уметь не только сохранять, но и представлять его смыслы в современной музейной деятельности.

Примечания

<sup>1</sup> Святое Евангелие. М., 2015. С. 384.

<sup>2</sup> Власова О. М. Пермская деревянная скульптура древнерусской традиции // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 13. С. 159–165. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/permskaya-derevyannaya-skulptura-drevnerusskoy-traditsii> (дата обращения: 12.05.2019).

<sup>3</sup> Серебрянников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967. С. 98.

<sup>4</sup> Власова О. Храмовая скульптура Пермского края. Дисс. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2003. С. 247.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Искусство пермских вотчин Строгановых. Пермь, 2007. С. 223–239.

<sup>7</sup> Пермская государственная художественная галерея. О музее. Экспозиции. URL: <https://permartmuseum.com/page/expo> (дата обращения: 12.05.2019).

<sup>8</sup> Пермская деревянная скульптура кон. XVII – нач. XX вв. М., 2013. С. 439.

<sup>9</sup> Пермская художественная галерея за пять шагов до столетия. П., 2017. С. 111.

<sup>10</sup> Информация об экспозициях Пермской художественной галереи URL: <https://permartmuseum.ru/page/expo> (дата обращения: 27.05.19).

<sup>11</sup> ЦВЗ «Манеж». Выставка «Христос в темнице» URL: <http://www.manege.spb.ru/events/vystavka-hristos-v-temnitse/> (дата обращения: 12.05.19).

<sup>12</sup> Интервью С. И. Михайловского для издания «Собака.ру». URL: <http://www.sobaka.ru/city/art/84321> (дата обращения: 12.05.19).

<sup>13</sup> Статья о выставке «Христос в темнице» на сайте храма Сретения Господня на Гражданском проспекте URL: <http://sretenie.spb.ru/?p=2890> (дата обращения: 27.05.19).

А. И. Зотова

## **Человеческое лицо и его представление в культуре, искусстве и выставочных практиках XX в.**

В статье предпринята попытка ответить на вопрос: с чем связано повышенное внимание человека к собственному лицу и почему оно составило одну из центральных проблем в гуманитарной и художественной культуре XX в. Рассматривается ряд философских идей и культурно-исторических предпосылок, сформировавших мировоззрение людей данной эпохи, и их влияние на художественные прочтения лица в изобразительном искусстве и то, как эти тенденции отразились в ряде выставочных проектов.

Ключевые слова: лицо, модернизм, художественный проект

Anastasia I. Zotova

## **The human face and its representation in the culture, art and exhibition practices of the XX century**

The article attempts to answer the question: what is the reason for the increased attention of a person to his own person and why it was one of the central problems in the humanitarian and artistic culture of the 20th century. A number of philosophical ideas and cultural-historical prerequisites that shaped the worldview of people of this era, and their impact on the artistic readings of the face in the visual arts and how these trends are reflected in a number of exhibition projects are examined.

Keywords: face, modernism, art project

Материальная культура – это некие оболочки человека, где тело выступает первой оболочкой, одежда – второй, интерьер – третьей. Если тело – первая оболочка, то лицо – ее экзистенциальное сосредоточие, некий эпицентр. В конце концов, можно сократить до тезисного высказывания: если тело оболочка, то лицо – маска.

Только в русском языке есть несколько определений понятия «лицо» (словарь С. И. Ожегова<sup>1</sup>). Первое определение антропологическое – лицо как передняя часть головы человека. Второе – как индивидуальный облик, набор своеобразных черт. Третье – как личность. Четвертое – как наружная сторона предмета.

Период XX в. – один из наиболее значимых для современного общества. За это столетие произошли не только грандиозные политические события, навсегда изменившие социально-политический облик мира, но и ряд революций в мировоззрении. Вот как характеризует эту эпоху известный российский искусствовед В. С. Турчин: «XX век сразу вызвал какие-то тревожные сомнения, которые требовали что-то поправить, улучшить, изменить, что приводило к очередной катастрофе, более жуткой, чем та, от которой хотели избавиться»<sup>2</sup>.

Актуальными становятся идеи немецкого философа XIX в. Артура Шопенгауэра. Его философия иррационализма объявила высшим типом познавательной деятельности интуитивное познание<sup>3</sup>. Эти идеи нашли свой отклик в творчестве сюрреалистов. Так, создатель программы данного направления Андре Бретон в своем «Манифесте сюрреализма» обращается к лексике энциклопедических статей: «СЮРРЕАЛИЗМ, существительное. Чистый психологический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне всяких каких бы то ни было эстетических и нравственных соображений»<sup>4</sup>. Это некая фантазия, направление, стирающее границу между сном и явью. Его характерными приемами является запись снов, коллажная живопись, игра иллюзиями и парадоксальное сочетание форм. Именно художники-сюрреалисты совершили ряд превращений в областях человеческого лица. Часто скрытое от зрительского взора, оно становится настоящим символом-загадкой, например, в картине Рене Магритта «Стеклянный дом» 1939 г. На ней изображен мужчина, устремивший взгляд в морской горизонт. Пастельные цвета неба и воды умиротворяют, пока взгляд зрителя не натывается на затылок героя. Там словно на стеклянном осколке красуется лицо. Думаю, названием своей работы автор хотел указать, что лицо – это интимное, личное пространство (дом), и оно очень хрупкое (стекло). Когда посторонний человек вторгается в это пространство, пытаясь досконально его изучить, оно, сопротивляясь, разбивается

на осколки (острые края скола). Изображение такого несанкционированного изучения-разрушения провоцирует скрытый конфликт между художником и моделью, повергает в шок зрителя.

Поворотным в осмыслении лица стал тезис философа Фридриха Ницше «Бог умер»<sup>5</sup>. Человек лишается идеала во вне и начинает искать его в себе. Появляется тенденция к рефлексии на тему становления сильного человека эпохи – сверхчеловека, осмысления себя в контексте переоценки базовых ценностей культуры.

Нравственные, экономические и политические кризисы, охватившие человечество перед Первой мировой войной, во время Первой и Второй мировых войн и между ними стали главной причиной расцвета философии экзистенциализма в 1920-70-е гг. Основным предметом изучения данного направления философии выступил человек с его проблемами и трудностями существования в окружающем мире. Благодаря экзистенциалистам были подняты проблемы противоречия между человеческим внутренним миром и окружающей жизнью, отчуждения человека, бессмысленности и одиночества в бешеном темпе индустриального города.

Близким экзистенциальной философии в искусстве можно назвать направление экспрессионизма, зародившееся в Германии как реакция на трагические события Первой мировой войны и политический кризис. Это протест против жестокой окружающей действительности, характеризующийся социально-критическим пафосом и болезненной эмоциональностью. Художник стремится вызвать у зрителя резко негативные эмоции. Посредством выбора конфликтующих цветов и искажения формы экспрессионизм уже на уровне рефлексов отталкивает, порождает ощущение внутреннего диссонанса. Искусство перестает быть красивым.

Норвежского художника Эдварда Мунка можно назвать предтечей экспрессионизма. Наиболее знаковые полотна художника вошли в цикл «Фриз жизни», отображающий основные аспекты человеческой жизни. Вот как его характеризовал сам художник: «“Фриз жизни” задуман как ряд связанных друг с другом картин, которые все вместе должны дать описание целой жизни. Через картину проходит извилистая линия берега, за ней море, оно всегда в движении, а под кронами деревьев идет многообразная жизнь с ее печалью и радостями. Фриз задуман как поэма о жизни, любви и смерти»<sup>6</sup>.

Художественным символом эпохи становится один из сюжетов «Фриза жизни» – «Крик», выступающий в качестве обобщенного облика отчаяния современности. Образ универсален, так как под кричащим на картине зритель подразумевает себя, отсюда такое мощное психологическое воздействие. Фигура на картине обезличена, осмысленно беспредметный образ, запечатленный в простой, примитивной оболочке плавных текущих линий. Деформация идет уже в образе. Напряженный, открытый, кричащий рот обозначает неблагополучие человека и мира. За спиной кричащего две уходящие фигуры: один страдает, а двум другим нет до этого дела. Тотальное одиночество.

Небо красной лавой стекает на холодный камень фьордов. Красный еще с древнейших времен был сакральным цветом, на психосоматическом уровне воспринимаемым как цвет огня, крови, жизни и смерти. Именно он «стал для человека опытной площадкой, на которой он учился общаться с цветом, достиг в этом первых успехов, а затем выстроил свой хроматический мир»<sup>7</sup>. Пространство тягучее, стекающее. Кажется, будто нас с головой погрузили в мутную воду. Границы нечеткие, перетекающие из одной в другую. Контуры искажены, будто преломлением воды. Все в движении: облака и река закручиваются в гигантскую воронку. И только мост, как некий барьер хаоса окружающей действительности и цивилизации, остается статичен. Кричащий словно находится в галлюциногенном кошмаре. Неконтролируемый страх охватывает все его существо, он не может сдержать все нарастающую панику.

Трещина между человеком и обществом особенно сильно разрослась именно в XX в. Один из самых известных философов того времени Мартин Хайдеггер полагал, что «бытие в мире» состоит из «бытия с другими» и «бытия самого себя». Первый тип бытия направлен на полную ассимиляцию человека, его обезличивание и превращение в «такого как все». Только при отличии «Я» от «других» возможно одновременное «бытие самого себя» и «бытие с другими». Желая остаться самим собой, отстоять свою уникальность, человек должен противостоять «другим»<sup>8</sup>.

В качестве примера можно привести картину лидера экспрессионистской группы «Мост» Эрнста Кирхнера «Марселла» 1910 г. Мы видим характерное для экспрессионистских портретов упрощение черт, стилизованную плоскость, меланхоличность, пустота во взгляде. Кожа приобретает болезненно-желтый или зеленый оттенок под стать давлению замкнутого пространства композиции. «Художник пишет портрет с необычной точки: сверху и по диагонали – это была блестящая идея. Поэтому девушка кажется сидящей очень близко к зрителю, при этом она отворачивается от него,

словно стремясь избежать непрошенных взглядов: так между зрителем и персонажем создается визуальная и экзистенциальная дистанция»<sup>9</sup>.

В XX в. с развитием кинематографа пластические открытия современного искусства, а подчас и конкретные произведения, стали транслироваться в массовую культуру. В кинематографе лицо не просто оболочка, а некая сумма образов и впечатлений, перекликающихся с внешней средой, составляющая единую картину, отражающую как внешние особенности персонажа, так и внутренние, выступающая своего рода зеркалом духовного мира. Ценнее видеть всю картину, а не оценивать каждую ее часть по отдельности. Лицо имеет множество составных частей, но сами по себе нос – просто нос, губы – просто губы, а когда все собирается вместе – создается неповторимое целое, способное показать больше, чем сумма его элементов.

В качестве примера можно привести работу Сальвадора Дали «Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты» 1934–1935 гг., запечатлевшую кинематографическую «икону» нового времени. Эта шуточная работа художника была нарисована им на газетной бумаге и сегодня хранится в Институте искусств Чикаго. За деталями интерьера легко узнать черты лица голливудской дивы: золотистые кудри актрисы представлены ниспадающими волнами штор, прищуренные глаза – двумя картинками на стене, слегка курносый носик – камином, а пухлые губы – красной софой.

Спустя 40 лет Дали реализует свою идею в пространстве. Каталонский архитектор Оскар Тускетс под руководством художника создал комнату-иллюзию в театре-музее Дали в Фигерасе. «Дали подвернул лицо Мэй Уэст тотальной пластической операции. Расчленив его на части, он сконструировал из него гостиную в дадаистском стиле. В помещении, как в шейкере для коктейля, смешиваются ироничные выпады в адрес поп-арта, гиперреализма и конструкций Марселя Дюшана»<sup>10</sup>.

Интересная теория трех лиц изложена в статье российского философа и антрополога В. А. Подороги «Человек-маска». Автор считает, что у каждого человека есть три лица: лицо-в-себе, лицо-для-себя и лицо-для-другого. Первое лицо видят только люди, которые нас окружают, «к нему мы никогда не получаем прямого доступа»<sup>11</sup>. Второе лицо – это результат нашей самоидентификации, иными словами, то, как мы себя ощущаем. Это лицо может идти вразрез с нашей гендерной принадлежностью, более того, оно может быть нечеловеческим вовсе (так, герой интеллектуального романа Германа Гессе «Степной волк» указывает на дуализм своей личности, сравнивая себя с волком). Оно отражает наши морально-нравственные и ценностные ориентиры. Если верить в существование души, то это, по сути, она и есть. Третье лицо – то, каким мы видим себя каждый день в зеркале. И вот тут начинается конфликт: мы не признаем его, оно не совпадает с нашим видением себя.

Центральным понятием экзистенциальной философии Жан-Поль Сартра выступает «для-себя-бытие» – высшая реальность, приоритетность для человека его собственного внутреннего мира. Однако полностью осознать себя он может только через различные взаимоотношения с другими людьми («для-другого-бытие»). Таким образом, человек видит и воспринимает себя через отношение к нему «другого». Так герой его знаменитого романа «Тошнота» (1938 г.) Антуан Рокантен, размышляя над собственным лицом, задается вопросом: «Может, собственное лицо понять невозможно. А может, это оттого, что я один? Люди, общающиеся с другими людьми, привыкают видеть себя в зеркале глазами своих друзей. У меня нет друзей – может быть, поэтому моя плоть так оголена? Ни дать ни взять – ну да, ни дать ни взять, природа без человека»<sup>12</sup>.

Сартром также поднимается проблема неспособности человека само-идентифицировать свое лицо (лицо-для-другого В. Подороги). Антуан Рокантен, глядя в зеркало, замечает: «Лица других людей наделены смыслом. Мое – нет. Я даже не знаю, красивое оно или уродливое. Думаю, что уродливое – поскольку мне это говорили. Но меня это не волнует. По сути, меня возмущает, что лицу вообще можно приписывать такого рода свойства – это все равно что назвать красавцем или уродом горсть земли или кусок скалы»<sup>13</sup>.

Можно проиллюстрировать эту проблему картиной Рене Магритта «Не для воспроизведения» 1937 г. На ней изображен Эдвард Джеймс, коллекционер и покровитель художника. Мы видим мужчину в строгом костюме, вглядывающегося в зеркало, но вместо ожидаемого отражения лица выдающего свой затылок. Происходит нарушение самоидентификации. «Взгляд наблюдателя, обращенный в зеркало, – комментирует художник эту и подобные композиции, – к нему не возвращается. Здесь важнее всего сам момент паники, а не его объяснение»<sup>14</sup>.

Художник Пабло Пикассо задавался вопросом: «Кто видит человеческое лицо правильно: фотограф, зеркало или художник?» Фотограф запечатлеет нашу внешность, какой ее видят окружающие (лицо-в-себе). Смотря в зеркало, человек видит лицо-для-другого и не может объективно себя оценить. Художник, будь он даже реалист, фиксирует на полотне свое видение нашего лица, тем

не менее, это снова лицо-в-себе. А вот автопортрет – это очень часто то, как художник себя видит исходя из своего ощущения (лицо-для-себя). Так что, в конечном счете, мы приходим к вопросу: какое из трех лиц, о которых говорит В. А. Подорога, наиболее объективно?

В культуре лицо неизменно связывается с зеркалом. Зеркало создает дополнительную семантическую и символическую нагрузку, расширяет художественный сюжет: «Образ зеркала в культуре раскрывает прежде всего образ мира и человека, в него смотрящегося. Художественные образы отраженного мира и человека знаменуют стремление эпохи к самоанализу и самопознанию». В контексте массового увлечения психоанализом Зигмунда Фрейда это особенно актуально, ведь психоаналитик трактовал автопортреты, которые стали особенно популярным явлением и часто писались перед зеркалом, нарциссизмом. Вот как описывается это явление в документальном фильме «Фрида на фоне Фриды» 2005 г. режиссера Наталии Назаровой, посвященном мексиканской художнице: «Отец соорудил над кроватью огромное зеркало, чтобы я могла рисовать, писать портреты. Нет, давай уточним, автопортреты. Все равно тебя будут называть нарциссом и упрекать в самокопании. Что ж, в этом много правды: труды доктора Фрейда увлекали тебя чрезвычайно. Я пишу себя, потому что я тело, которое знаю лучше всего. Часы, ночи и дни, проведенные в одиночестве, в диалоге с собственным отражением и бесконечной болью». Иллюстрацией может послужить инсталляция, созданная группой петербургских художников для выставки «VIVA LA VIDA. ФРИДА КАЛО И ДИЕГО РИВЕРА. Живопись и графика из музейных и частных собраний» (20.03.19–19.05.19) в музее Фаберже в Санкт-Петербурге. Она сочетает в себе два мотива: скульптура олень с головой Фриды с картины «Раненный олень» и кровать с зеркалом.

Рассмотренные в данной статье примеры осмысления, интерпретации и представления лица в культуре XX в. оставляют открытым вопрос П. Пикассо о том, «кто видит человеческое лицо правильно». Следует отметить, что и сегодня он обращен к новым культурологическим, художественным и выставочным практикам. Ведь нет ничего, чтобы полнее и глубже характеризовало человека и его метаморфозы в истории, чем лицо.

### Примечания

<sup>1</sup> Толковый словарь Ожегова // GUFO.ME. URL: <https://gufo.me/dict/ozhegov> (дата обращения: 26.06.19).

<sup>2</sup> Турчин В. С. Образ двадцатого ... в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. URL: <http://www.dali-genius.ru/library/index.htm> (дата обращения: 26.06.19).

<sup>3</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 113.

<sup>4</sup> Клингсёр-Лерой К. Сюрреализм. Стили, течения и направления в искусстве. М.: Арт-Родник, 2005. С. 6.

<sup>5</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: Издательство «Э», 2017. С. 87.

<sup>6</sup> Стенерсен Р. Эдвард Мунк. Жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1972. С. 152. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=200513&r=3> (дата обращения: 09.06.19).

<sup>7</sup> Пастуро М. Красный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С.254.

<sup>8</sup> Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 192-220.

<sup>9</sup> Вольф Н. Экспрессионизм. Стили, течения и направления в искусстве. М.: Арт-Родник, 2006. С. 54.

<sup>10</sup> Роч С. Dalí. Ампурданский треугольник. Saint Lluís, Menorca: Triangle Postals, Фонд «Гала – Сальвадор Дали», 2004. С. 83.

<sup>11</sup> Подорога В. А. Человек-маска // Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Grundrisse, 2003. С. 105.

<sup>12</sup> Сартр Ж. П. Тошнота. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 36.

<sup>13</sup> Там же, с. 33.

<sup>14</sup> Геташвили Н. В. Лучшие современные художники. Т. 12. Рене Магритт. М.: Директ-Медия, Комсомольская правда, 2016. С. 44.

<sup>15</sup> Рон М. В. Метафоры образа зеркала в истории культуры: дис. ... канд. культурологии. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 87.

<sup>16</sup> Эпера Х. Фрида Кало. Viva la vida! М.: Эксмо, 211. С. 84.

Л. Р. Тхапа

## **Концепция подлинности применительно к Всемирному наследию в трудах зарубежных исследователей**

Вопрос о подлинности объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО всегда вызывал большое количество споров и дискуссий, особенно учитывая множество культурных и традиционных связей, которые затрагивает эта проблема. Ситуация также усугубляется тем обстоятельством, что на данный момент существует ряд сложившихся определений данного понятия, которые мыслятся как объективные, но при этом не отражают правильного понимания данного термина. Таким образом, очевидна необходимость рассмотрения понятия подлинности в контексте мирового культурного разнообразия.

Ключевые слова: подлинность, Всемирное наследие, Нарский документ, Венецианская хартия

Lolita R. Tkhaпа

## **The concept of authenticity in relation to the World Heritage in the foreign researchers papers**

The problem of the authenticity of UNESCO World Heritage Sites has always caused a lot of controversy and discussion, especially considering the many cultural and traditional ties that affect this issue. The situation is also aggravated by the fact that at the moment there are a number of established definitions of this concept, which are thought of as objective, but do not reflect a correct understanding of the term. Thus, the need to consider the concept of authenticity in the context of world cultural diversity is obvious.

Keywords: authenticity, World Heritage, The Nara document, The Venice Charter

Ежегодно Список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО пополняется новыми объектами материального и нематериального культурного наследия. Однако за присвоением столь престижного статуса тому или иному памятнику стоит длительная работа по отбору, оценке, номинации и утверждению каждого объекта. Существует перечень определенных критериев, которым каждый номинированный объект культурного наследия должен соответствовать. Помимо критериев, связанных с уникальностью, исторической и культурной значимостью объекта для определенного региона или всего мира в целом, одним из определяющих условий включения объекта в Список является прохождение номинантом «теста на подлинность»<sup>1</sup>.

В момент принятия Конвенции об охране Всемирного культурного и природного наследия в 1972 г. (вступила в силу в 1975 г.) не возникало серьезных сложностей в оценке этого условия, однако с расширением сферы влияния Конвенции недостаточность проработки критерия подлинности становилась все более и более очевидной.

Ратификация Японией Конвенции по Всемирному наследию в 1992 г. стала поворотным моментом для вопроса об определении понятия подлинности, которая является одним из критериев для его внесения в Список Всемирного культурного наследия. Именно эту проблему затрагивает в своей статье «Модернизация понятия "аутентичность"» Лоран Леви-Стросс<sup>2</sup>. Автор отмечает, что определение подлинности, данное в рамках этой Конвенции, было сформулировано на основе Венецианской хартии и ориентировано лишь на сохранение подлинности природного строительного материала памятника. В то же время для традиционной архитектуры Японии такой подход к определению аутентичности памятника в корне не верен. Таким образом, автор делает вывод об ограниченности понятия «аутентичность» и его европоцентричности, что приводит нас к необходимости кардинального пересмотра критерия подлинности применительно к Всемирному культурному наследию.

Серьезное научное осмысление эта проблема получила на Международной конференции, посвященной проблеме подлинности применительно к Конвенции об охране Всемирного культурного и природного наследия, которая прошла в Японии в 1994 г. В этой связи представляется важным проследить предпосылки, результаты и последствия дискуссии по проблеме «теста на подлинность» объектов культурного наследия ЮНЕСКО, как уже включенных в Список, так и выдвигаемых в качестве номинантов.

В ходе дискуссии на Нарской конференции был сделан ряд докладов, главной целью которых стал всесторонний анализ понятия подлинности, а также разработка критериев подлинности для включения объектов культурного наследия в Список Всемирного наследия.

Остановимся прежде на докладе Юки Йокилето «Общие рамки концепции подлинности». В этом докладе проблематику понятия подлинности автор раскрывает в трех измерениях: культурном, историческом и художественном.

Истоки исторического становления концепции подлинности автор видит в эпохе романтизма, для которой характерно новое понимание истории как результата человеческой деятельности, а значит и критическое отношение к достоверности любых исторических источников.

Говоря о социокультурном аспекте феномена подлинности, Ю. Йокилето концентрирует внимание на нематериальном культурном наследии, отдельно выделяя фольклор и традиции, а также акцентирует внимание на необходимости сохранения культурных ландшафтов в их подлинной целостности. Именно нематериальное наследие становится основой для понимания объектов материального культурного наследия, а сохранение и развитие традиционных ремесел и технологий обеспечивает поддержание подлинности культурной идентичности.

Не менее подробно автор останавливается на художественном измерении концепции подлинности. Обращаясь к этой теме, автор проводит параллели между исследованием М. Хайдеггера «Исток художественного творения» и теорией реставрации Ч. Бранди. Исследователь связывает точки зрения двух авторов в единую систему, в основе которой лежит понятие «истины» произведения искусства.

В рамках своего доклада особое внимание автор уделяет вопросу подлинности в процессе реставрации. В этой связи анализируется несколько аспектов самой концепции подлинности: подлинность материала, подлинность художественного образа, подлинность исторического образа, а также технологическая подлинность или подлинность функции.

В заключении Ю. Йокилето рассматривает исследуемое понятие в современном понимании. Исследователь делает вывод об относительности концепции подлинности, которая может пониматься как состояние объекта культурного наследия и определяться в рамках нескольких измерений (культурном, историческом и художественном). Эти измерения, в свою очередь, предлагается рассматривать в зависимости от их формы (структурной, функциональной и эстетической), материала и технологии, а также от исторического, физического и социокультурного контекста. Кроме того, автор акцентирует внимание на сохранении подлинности живых традиций и культурных ландшафтов, которые, по его мнению, существуют в тесной взаимосвязи друг с другом.

В рамках данной дискуссии не менее важен доклад Генри Клиэ «Оценка подлинности в контексте Конвенции по Всемирному наследию»<sup>3</sup>. В этом докладе автор подробно анализирует такой критерий включения объекта в Список Всемирного наследия как «тест на подлинность», а также рассматривает те сложности, с которыми сталкиваются эксперты ИКОМОС и ЮНЕСКО при оценке подлинности на практике. Основным замечанием Г. Клиэ является отсутствие детального рассмотрения различных аспектов подлинности, а также отсутствие определения допустимых объемов реставрации и реконструкции номинируемого объекта. Основываясь на этих замечаниях, автор подробно анализирует каждый из аспектов подлинности (подлинность замысла, функции, материала, мастерства, окружения) на конкретных примерах, вызвавших наибольшее количество споров и сомнений со стороны членов ИКОМОС. Отдельно акцентируется внимание на концепции культурного ландшафта и ассоциативного культурного ландшафта, которые, по мнению автора, также имеют свои особенности в применении критерия подлинности. Отдельно отмечается недостаточность научной разработанности этих понятий ввиду их новизны.

В заключении можно сказать, что, анализируя практические трудности оценки подлинности, автор не предлагает решения и не дает никаких определений. Вместе с тем, Г. Клиэ поднимает ряд важных проблем, связанных с общей философской концепцией подлинности и с практическими мерами по ее оценке.

В этой связи большое значение имеет доклад Бернда фон Дроста и Ульфа Бертильсона «Подлинность и Всемирное наследие»<sup>4</sup>. В рамках данного исследования авторы ставят перед собой сразу несколько важнейших задач. Во-первых, провести ретроспективный анализ рассмотрения понятия подлинности в контексте Конвенции по Всемирному наследию. Во-вторых, рассмотреть наиболее характерные примеры, иллюстрирующие сложности в однозначном применении данного понятия. В-третьих, предложить конкретные указания для наиболее эффективной оценки подлинности объекта для его включения в Список всемирного наследия.

Последовательно описывая отношение к критерию подлинности на каждой из сессий Комитета по Всемирному наследию, авторы отмечают возрастание трудностей в интерпретации данного понятия, а также невозможность его однозначной трактовки. В этой связи отдельное внимание уделяется 16-й сессии, которая прошла в Санта-Фе в США в 1992 г. и стала поворотным моментом для будущего развития Конвенции по Всемирному наследию. Авторы выделяют две наиболее важные рекомендации, принятые в рамках данной сессии. Во-первых, расширение представлений о Всемирном наследии в пользу более антропологической концепции, что обусловило включение в Список объектов нематериального культурного наследия, а также культурных ландшафтов, и устранило смещение Списка в сторону монументального искусства. Во-вторых, рассмотрение понятия подлинности как открытой, гибкой концепции, «используемой индивидуально для каждого конкретного случая, с полным пониманием социально-экономического, экологического, культурного и исторического контекста»<sup>5</sup>.



Иллюстрируя сложности однозначного определения критериев подлинности, авторы подробно анализируют с этой точки зрения ряд объектов, уже включенных в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Из проведенного анализа со всей очевидностью следует невозможность однозначной трактовки подлинности в рамках всего мирового наследия.

Не ускользает от внимания исследователей несоответствие выносимых ими положений о концепции подлинности с тем определением данного понятия, которое предлагается важнейшим руководством по консервации и реставрации культурного наследия – Венецианской хартией. В качестве основных аргументов, обосновывающих пересмотр философской концепции хартии, авторы выдвигают, во-первых, ее излишний «евроцентризм»; во-вторых, сосредоточенность на объектах каменной монументальной архитектуры; в-третьих, недостаточную открытость культурам других регионов; и, наконец, изменение социокультурной обстановки по прошествии 30 лет.

Расширение представлений о подлинности культурного наследия имеет большое значение для «узаконивания» такого метода сохранения культурного наследия, как научная реконструкция. Положения Венецианской хартии полностью отвергают данный метод как недопустимый, в то время как изменение интерпретации концепции подлинности принимает реконструкцию с условием, что она выполнена «на основе полной и детальной документации об оригинале, а не на основе догадок и предположений»<sup>6</sup>.

В заключении можно сказать, что в рамках данного доклада Б. фон Дрост и У. Бертильсон делают ряд важных заключений, главным из которых является необходимость перехода «от концепции подлинности, направленной только на сохранение материала и техники, к концепции, включающей в себя ноу-хау, природную и социальную окружающую среду, которые, в свою очередь, смогут защитить первоначальный замысел и дух сооружения, вложенный в него его создателем»<sup>7</sup>. Не менее важным является вывод о том, что многолетние споры об истинном значении понятия подлинности никогда не случится и, вместе с тем, не является желательным.

Проанализированные выше доклады, сделанные в рамках Международной конференции, посвященной проблеме подлинности применительно к конвенции об охране Всемирного наследия, прошедшей в Наре в 1994 г., наглядно демонстрируют назревшую проблему трактовки данного понятия. Обращаясь к аргументам, выдвинутым каждым из исследователей, можно с достаточной определенностью выделить ряд общих трудностей, связанных с оценкой подлинности того или иного объекта культурного наследия, номинируемого на внесение или уже внесенного в Список Всемирного наследия. Во-первых, европоцентричность существующего на тот момент определения термина подлинности, неприменимого к наследиям других культур. Во-вторых, игнорирование многочисленных аспектов подлинности в пользу подлинности материальной составляющей памятника. В-третьих, недостаточная разработанность таких категорий как нематериальное культурное наследие и культурные ландшафты.

Не все перспективные идеи, выдвинутые в рамках дискуссии, были приняты участниками конференции и утверждены для итогового текста Нарского документа о подлинности. Положения самой Конвенции по Всемирному наследию, а также Венецианской хартии стали сдерживающим фактором при расширении границ определения подлинности. Вместе с тем, Нарский документ провозгласил многообразие представлений о подлинности, которое напрямую зависит от характера объекта культурного наследия, его культурного контекста и обстоятельств его создания. В документе подчеркивается важность сотрудничества различных специалистов сферы культурного наследия, а также декларируется постоянное изучение и обновление оценки подлинности каждого конкретного объекта культурного наследия. Эти положения во многом соответствовали современным тенденциям в области гуманитарных исследований и отражали актуальные реалии современного культурного пространства. Недаром 1994 г. был назван Ю. Йокилето «годом подлинности»<sup>8</sup>.

Дискуссии о подлинности, прошедшие в рамках подготовки Нарского документа, не теряют своей актуальности и в настоящее время, открывая перспективное поле для дальнейшей разработки данного вопроса, тем более что многочисленные концептуальные и философские аспекты понятия подлинности остались за пределами итогового текста Нарского документа.

Для понимания места и роли этого документа в определении концепции подлинности, и дальнейшего изменения этой концепции в сфере сохранения мирового наследия, обратимся к статье Херба Стоувела «Истоки и влияние Нарского документа о подлинности»<sup>9</sup>. Важно отметить, что автор участвовал в дискуссиях, предшествовавших окончательному принятию документа, что позволяет ученому объективно оценить его роль в деле сохранения Всемирного культурного наследия. В его статье прослеживается ретроспектива развития концепции подлинности в течение тридцати лет, предшествующих конференции в Наре. Затем автор иллюстрирует результаты принятия Нарского документа на конкретных объектах из разных регионов мира. В заключении рассматривается ряд проблем, связанных с обновленной концепцией подлинности, как сохраняющихся до настоящего времени, так и вновь возникших.

Анализируя процесс принятия Нарского документа о подлинности, Х. Стоувел выделяет несколько наиболее важных положений, выдвинутых им и его коллегами на одноименной конференции. Во-первых, подлинность как таковая не является подлинностью сама по себе, а является ценностной категорией культуры, а значит подлинность того или иного объекта культурного наследия напрямую зависит от местного культурного контекста. Во-вторых, очевидна невозможность формулировки абсолютного и универсального определения данного понятия. В-третьих, для каждого из рассматриваемых объектов культурного наследия необходимо оценивать как все возможные аспекты подлинности, так и каждый из них по отдельности.

В качестве основных проблем, возникающих в настоящее время, автор выделяет, прежде всего, сохраняющуюся проблему ограниченного понимания концепции подлинности применительно к объектам Всемирного наследия. В качестве решения данной проблемы исследователь предлагает разработку эталонных моделей, иллюстрирующих подходы к оценке подлинности памятника на конкретных примерах, характеризующих наследие разных регионов. Кроме того, Х. Стоувел акцентировал внимание на необходимости сохранения культурных ландшафтов в их подлинной целостности. Этот вопрос, упомянутый в рамках дискуссии на Нарской конференции, не был подробно рассмотрен, однако с течением времени его значение существенно возросло. В этой связи также акцентируется внимание на необходимости объединения подлинного материального и нематериального наследия в их целостности и единстве.

В заключении Х. Стоувел особенно подчеркивает важность дальнейшей разработки проблемы подлинности наследия, так как именно этот критерий является гарантом передачи прошлого будущим поколениям.

Проанализировав ключевые доклады, сделанные в рамках Международной конференции, посвященной проблеме подлинности применительно к конвенции об охране Всемирного наследия в японской Наре в 1994 г., становится очевидно, что спустя 25 лет эта тема не только не теряет, но и приобретает все больше актуальности. Очевидно, что статья о модернизации понятия «аутентичность» была бы насущна и сегодня, однако в несколько ином ключе. Непрерывная трансформация культурного пространства все дальше расширяет наши представления о наследии, включая туда все новые категории объектов материального, нематериального и даже цифрового наследия. В этой связи лишь отчетливее прослеживается то значение вышеупомянутых трудов, которые позволили раздвинуть рамки представлений о концепции подлинности и превратить ее в гибкое и открытое понятие, учитывающее существующие многообразие различных культур и цивилизаций.

Безусловно, дискуссии на эту тему нельзя считать законченной. Более того, очевидно, что к однозначному мнению по вопросу подлинности вряд ли удастся когда-то прийти, как и достичь определенного единства мнений между разными исследователями в рамках данной проблематики. Однако, по нашему мнению, именно непрерывное обсуждение различных подходов к определению и оценке наследия позволяет сохранять и развивать его для последующих поколений.

### Примечания

<sup>1</sup> Руководство по выполнению Конвенции об охране Всемирного наследия [Электронный ресурс] // Центр Всемирного наследия. Париж. 1994. URL: <http://whc.unesco.org/archive/opguide-rus.pdf> (дата обращения: 20.10.2019).

<sup>2</sup> Леви-Стросс, Л. Модернизация понятия «аутентичность» // Культурное многообразие: конфликт и плюрализм: всемир. доклад по культуре 2000+. М.: Магистр-Пресс: UNESCO, 2002. С. 160–161.

<sup>3</sup> Клиэ, Г. Оценка подлинности в контексте Конвенции по Всемирному наследию // Международная конференция, посвященная проблеме подлинности применительно к конвенции об охране Всемирного наследия. Нара. 1994. URL: <https://kgior.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Клиэ.pdf> (дата обращения: 20.10.2019).

<sup>4</sup> Дрост фон Б., Бертильсон У. Подлинность и Всемирное наследие // Международная конференция, посвященная проблеме подлинности применительно к конвенции об охране Всемирного наследия. Нара. 1994. URL: [http://kgior.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Подлинность\\_и\\_ВН.pdf](http://kgior.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Подлинность_и_ВН.pdf) (дата обращения: 20.10.2019).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Конвенция об охране Всемирного культурного и природного наследия // Генеральная конференция Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. Париж. 1972. URL: <https://whc.unesco.org/archive/convention-ru.pdf> (дата обращения: 20.10.2019).

<sup>7</sup> Дрост фон Б., Бертильсон У. Подлинность и Всемирное наследие...

<sup>8</sup> Йокилето Ю. Общие рамки концепции подлинности // Доклад международной конференции, посвященной проблеме подлинности применительно к Конвенции об охране Всемирного наследия. Нара, 1994. URL: <https://kgior.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Йокилето.pdf> (дата обращения: 20.10.2019).

<sup>9</sup> Stovel, H. Origins and influence of the Nara Document on Authenticity // APT Bulletin. Vol. 39. № 2/3 (2008). P. 9–17. URL: <https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC310/crd/jar/aut/Stovel-Nara-Document-on-Authenticity-APT-2008.pdf>.

А. А. Каталкина

### **Анализ современных материалов для дублирования станковой живописи на холсте**

Дублирование холста является важным этапом консервации произведения живописи, который требует подбора соответствующих реставрационным нормам материалов. В последние несколько десятилетий ассортимент материалов для реставрации значительно расширился, что повлияло на разработку новых методик дублирования основы. Помимо природных клеев все чаще применяются на практике синтетические полимеры. В связи с этим существует ряд спорных моментов, обуславливающих выбор реставрационных материалов для дублирования. Проводится анализ свойств современных материалов для дублирования, а также выявляется проблема недостаточного количества информации о «новых» синтезированных полимерах.

Ключевые слова: дублирование холста, реставрация живописи, природные материалы, синтетические материалы

Anastasia A. Katalkina

### **Analyze of the materials for duplication easel painting of canvas**

Duplication of the canvas is an important stage in the conservation of a work of painting, which requires the selection of materials corresponding to restoration standards. Over the past few decades, the range of materials for restoration has expanded significantly, which has influenced the development of new techniques for duplicating the foundation. In addition to natural adhesives, synthetic polymers are increasingly being used in practice. In this regard, there are a number of controversial issues that determine the choice of restoration materials for duplication. The analysis of the properties of modern materials for duplication is carried out, as well as the problem of insufficient information about the «new» synthesized polymers is identified.

Keywords: canvas duplication, painting restoration, natural materials, synthetic materials

Техника масляной живописи получила широкое применение еще в XV в. благодаря творчеству нидерландского живописца Яна ван Эйка. В настоящее время огромное количество картин, которые являются мировым культурным наследием, требуют принятия мер для продолжения своего существования, что обусловлено процессами естественного старения, хранения в ненадлежащих условиях и т. д. К наиболее распространенным повреждениям холста, как основы живописного произведения, относятся выход из состояния нормальной натянутости и появление провисания и объемных деформаций, пересыхание волокон холста, потеря прочности и эластичности, гниение, образование плесени, а также различные по видам утраты – проколы, порезы, разрывы и т. д.

Для устранения всевозможных повреждений и предотвращения их повторного появления существует несколько методов укрепления основы живописи, одним из которых является дублирование холста. Данная мера проводится в целях укрепления авторской основы и предупреждения последующих повреждений всего произведения.

Теоретические и практические аспекты данного вида укрепления основы живописи подробно рассмотрены в отечественной и зарубежной литературе. Некоторые авторы выделяют следующие предпосылки для проведения дублирования основы:

1. Потеря холстом прочности;
2. Наличие многочисленных и значительных утрат и прорывов холста;
3. Отставания грунта от основы;
4. Различные объемные деформации холста, вновь появляющиеся после их устранения различными методами укрепления.

В каждом случае произведение требует индивидуального подхода и подбора соответствующих реставрационных материалов. Проблема настолько глобальна, что даже опытные реставраторы могут столкнуться со сложностью выбора оптимальных материалов для реставрации объекта, так как каждая реставрационная ситуация уникальна и в ряде случаев приходится корректировать традиционные методики. Помимо этого, реставрационные материалы должны отвечать определенным требованиям (обратимость, инертность, тождественность, прочность), что так же усложняет задачу выбора материалов. Для этого важно не только иметь опыт работы со многими материалами, но и

обладать исчерпывающей информацией об их составе и свойствах. Поэтому, на сегодняшний день актуальным направлением исследования в рамках современной научной реставрации является анализ современных материалов для дублирования холстов, с целью рекомендации их применения для различных случаев.

Применяемые в реставрации материалы делятся на природные и синтетические в зависимости от их происхождения и химического состава.

Самыми популярными применяемыми природными материалами в реставрации станковой масляной живописи являются глютиновые клеи, которые по химическому составу представляют собой водные растворы белка коллагена, полимерная молекула которого состоит из более чем 20 аминокислот<sup>1</sup>. В последние несколько десятилетий и в настоящее время, наиболее часто применяемым глютиновым клеем при дублировании является осетровый клей, который изготавливается из плавательных пузырей осетровых рыб. Использование данного клея можно считать традиционным методом в реставрации живописи, так как он положительно зарекомендовал себя на практике и успешно применяется реставраторами на протяжении последних двух столетий. Приверженность специалистов к нему объясняется такими положительными свойствами, как:

1. Соответствие природе материалов живописного произведения;
2. Обратимость (позволяет раздублировать холсты);
3. Неизменность адгезионных свойств на протяжении длительного времени.

На сегодняшний момент применение осетрового клея ограничено, что связано с запретом на промысловый вылов осетров в стране с 1980-х гг. В связи с этим в качестве альтернативы в реставрации живописи начали применять кроличий клей. По данным специалистов Государственного НИИ реставрации, кроличий клей можно успешно использовать наравне с осетровым, так как они схожи по составу и их свойства идентичны<sup>2</sup>.

Однако, в то время, когда для одних операций животные клеи остаются самыми совершенными (например, укрепление красочного слоя и грунта), в других они проявляют ряд недостатков. А именно при дублировании холста на осетровый клей них можно выделить следующие отрицательные качества:

1. Жесткость и хрупкость образуемой клеевой пленки;
2. Подверженность клея влиянию колебаниям температурно-влажностного режима (ТВР).

Например, при повышенной влажности воздуха между дублированными холстами постепенно образуются пузыри, снижаются адгезионные свойства, происходит полное отставание холстов друг от друга. Также возможно появление грибка и плесени.

При пониженной влажности клей полностью утрачивает свои прочностные свойства, что приводит к потере эластичности и отставаниям;

3. Увеличение жесткости клеевой пленки после ее оксидации и засахаривания меда приводит к хрупкости и ломкости холста<sup>3</sup>;

4. Необходимость тщательной очистки тыльной стороны авторского холста перед дублированием приводит к истончению нитей авторского холста;

5. Процесс раздублирования неизбежно сопровождается повреждением авторского холста.

Таким образом, можно сделать вывод, что метод дублирования на осетровый клей не является универсальным. То есть данный способ не будет уместным в каждом случае, так как каждый объект реставрации индивидуален, имеет свои особенности и различные виды разрушений.

В связи с этим во второй половине XX в. за рубежом начали активно разрабатываться новые синтетические материалы, в том числе и для дублирования, которые успешно применяются на практике с 70-х гг. прошлого века. Тенденция перехода на данные материалы практически во всех областях реставрации в зарубежных странах обуславливается тем, что они являются биостойкими и гораздо меньше подвержены изменениям и перепадам ТВР. В связи с этим, требования к условиям хранения и экспонирования несколько смягчаются в сравнении с объектами, которые было отреставрированы с применением природных материалов<sup>4</sup>. Помимо этого, использование синтетических материалов в целом ускоряет процесс реставрации предмета, так как операции с ними проводятся быстрее, чем с природными материалами.

Применение таких адгезивов реставраторами в России началось только в начале XXI в., примерно в 2010 г., и приветствуется далеко не всеми реставраторами. Это происходит в большей мере из-за несоответствия искусственных полимеров требованиям, которые предъявляются к реставрационным материалам. В работе Алешина А. Б. «Реставрация станковой масляной живописи» на этот счет указывается: «рассматривая консервацию как комплекс методов и средств сохранения всех ценностей, содержащихся в уникальной структуре каждого кон-

кретного памятника, мы не можем рекомендовать материалы, которые наделяют эту структуру новыми и абсолютно чуждыми ей свойствами»<sup>5</sup>. Отмечается также, что клеи на акриловой основе буквально превращают натуральные природные материалы в пластиковые пленки, что влияет и на эстетическую сторону произведения. Поэтому, рекомендуется ограничить их применение лишь дублированием кромок.

Однако в настоящее время разные виды синтетических полимеров производятся для определенных реставрационных целей и выпускаются в различных формах. Всем материалам присущи свои уникальные свойства, и далеко не все из них способны целиком изменить структуру произведения.

В отечественной практике на сегодняшний момент широко распространены дисперсионные клеи, которые представляют собой сополимеры на основе акрилатов и винилацетатов<sup>6</sup>. Среди них можно выделить такие марки клеев, как Beva 371 и Lascaux.

Клей Beva 371 был разработан в 1970 г. Густавом Бергером для реставрации произведений живописи. Данный клей является синтетическим аналогом воско-смоляной мастики, и состоит из синтетической смолы, основу которой составляют сополимеры винилацетата и этилена, циклогексаноновая смола, продукта Celloyn 21 и парафина<sup>7</sup>. В настоящее время выпускается несколько вариантов данного полимера: сухая гранулированная смола, пленка, гель, водная дисперсия и эмульсия в растворителях. Клей обладает такими положительными качествами как обратимость, высокая прочность, устойчивость к колебаниям ТВР и биостойкость. Немаловажным является то, что он не вызывает усадки и размягчения поверхности.

Реставраторами Ю. Г. Бобровым и Ф. Ю. Бобровым была разработана методика дублирования с использованием Beva 371, которая была успешно применена при реставрации нескольких объектов культурного наследия в Санкт-Петербурге. Известными примерами среди них являются наклейка больших полотен живописи на стены и потолки при реставрации плафона Михайловского театра (Николай Михайлов, 2009–2010), воссоздание росписей Церковного корпуса Большого Петергофского дворца (2010) и реставрация большемерных картин из интерьера Исаакиевского собора (2009–2010)<sup>8</sup>.

Клей Lascaux 498 HV, выпускаемый швейцарской фирмой Lascaux Restauro, представляет собой сополимер бутилакрилата с метилметакрилатом, загущенный полиметакриловой кислотой<sup>9</sup>. Полимер характеризуется высокой влагостойкостью, биостойкостью, прочностью, эластичностью и устойчивостью к колебаниям ТВР.

В отличие от Beva, 371 клей Lascaux является сложно обратимым материалом, поэтому его применение рекомендуется ограничить дублированием кромок. Несмотря на данное свойство, клей широко используется в реставрации живописи.

Внедрение подобных материалов в реставрацию – это естественный этап развития реставрационной науки и практики. В связи с этим необходимо располагать полной информацией об их свойствах и представлять, как они повлияют на сохранность отреставрированного объекта в будущем. До сих пор остается неизвестным, насколько удовлетворительной будет сохранность памятника после реставрации с применением синтетических полимеров в момент, когда будет необходимо проводить следующие реставрационные работы. Только время сможет ответить на вопрос, не нанесли ли реставраторы вред произведению искусства, внедряя в него не соответствующие его природе реставрационные материалы.

К сожалению, информация о синтетических материалах не распространена в отечественной литературе и не дает полного представления о свойствах материалов. Фирмы, занимающиеся разработкой и распространением подобных материалов, не всегда предоставляют сведения о химическом составе и свойствах материалов. Большинство из них предоставляют лишь рекламные проспекты и технические бюллетени. Во многих источниках указывается, что были проведены исследования определенного материала и сформулированы краткие общие выводы, какие-либо конкретные рекомендации по использованию не даются.

Учитывая вышеперечисленные моменты, можно прийти к выводу, что на сегодняшний момент недостаточно доступной информации о свойствах искусственных полимеров. В связи с этим возникает необходимость проведения исследований и сравнительного анализа современных природных и синтетических материалов для дублирования холста. Для проведения подобного анализа необходимо исследовать материалы по таким параметрам, как химическое строение, физико-химические и физико-механические свойства, из которых можно выделить молекулярную массу, вязкость растворов, паропроницаемость, прочность пленок при растяжении, относительное и остаточное удлинение, твердость, влагостойкость, биостойкость, долговечность в условиях уско-

ренного тепло-влажностного старения и деформационные свойства – способность выдерживать механические нагрузки.

Результаты исследований и сравнительных анализов дадут возможность сделать выводы о возможности применения различных материалов для определенных реставрационных ситуаций.

Учитывая, что данные об уже проведенных экспериментах не публикуются для широкой аудитории, в практике применения реставрационных материалов для дублирования рекомендуется, в первую очередь, быть верным традиционным методам. И если проверенные методики не будут эффективны, в ряде случаев стоит с крайней осторожностью задуматься о применении новых искусственно созданных материалов.

Целесообразно также следовать нормам реставрационного вмешательства, достаточно обосновывать применение того или иного материала, учитывать индивидуальные особенности произведения при составлении программы реставрации, и всегда преследовать главные цели реставрационного вмешательства: сохранение памятника в максимально возможной неприкосновенности и выявление его исторических и художественных ценностей<sup>10</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Федосеева Т. С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. М.: РИО ГосНИИР, 1999. С. 13.

<sup>2</sup> Реставраторы переходят с осетрового клея на кроличий // Известия. URL: <http://izvestia.ru/news/590313> (дата обращения: 26.10.2019).

<sup>3</sup> Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Альтернативное дублирование живописи на холсте // Реликвия: Реставрация. Консервация. Музеи. СПб.: Традиции, 2012. № 27. С. 10.

<sup>4</sup> Федосеева Т. С. Материалы для реставрации живописи. С. 54.

<sup>5</sup> Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи. М.: Художественная школа, 2013. С. 95.

<sup>6</sup> Т. С. Федосеева, Е. Л. Малачевская. Синтетические реставрационные материалы зарубежного производства. Анализ ассортимента и области применения // Исследования в консервации культурного наследия. Вып. 2. М. ГосНИИР, 2008. С. 265.

<sup>7</sup> Там же. С. 267.

<sup>8</sup> Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Альтернативное дублирование живописи на холсте. С. 13.

<sup>9</sup> Федосеева Т. С. Материалы для реставрации живописи. С. 66.

<sup>10</sup> Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М.: Эдсмит, 2004. С. 102.

Ю. С. Смоленцева

## Принципы интерпретации наследия в Европе

В статье рассматриваются основные принципы интерпретации наследия, способствующие оптимизации экскурсионной деятельности. Приводятся принципы, сформулированные в наши дни, как дополнение к уже существующим. Сделаны выводы о необходимости их использования для совершенствования экскурсионной работы.

Ключевые слова: интерпретация, экскурсовод, экскурсия, текст, музей

Yulia S. Smolentseva

## Principles for the interpretation of heritage in Europe

The article discusses the basic principles of interpretation of heritage, contributing to the optimization of excursion activities. The principles formulated in our days are given as an addition to existing ones. Conclusions are drawn about the need to use them to improve excursion work.

Keywords: interpretation, guide, guided tour, text, museum

Интерпретация наследия занимает особое место в музейной работе. С ней легко встретиться на экспозиции, познакомившись с текстовым сопровождением или прослушав экскурсию. На основе интерпретации реализуется образовательная функция музея<sup>1</sup>. Вопросами интерпретации занимаются как отечественные музейные теоретики и практики, так и зарубежные. Взаимообмен мыслями между ними возможен и существует, однако существуют сложности в переводе основных понятий.

В первую очередь, стоит оговорить различия в понятийном аппарате музейного сообщества России и стран Европы. Значение терминов в отечественной и зарубежной практике, действительно, разительно отличается. Достаточно вспомнить английское слово «interpreter» – переводчик, тот, кто помогает адекватному общению, а не ошибочный перевод – интерпретатор, человек, который по-своему истолковывает сказанное. Главная функция переводчика заключается именно в переводе, объяснении, то есть, в interpretation. С другой стороны, в России слово «переводчик» имеет другой смысл, а в музейной сфере оно имеет иной эквивалент – «экскурсовод». Поэтому далее вместо слова «переводчик» будет употребляться слово «экскурсовод».

Специалистами по интерпретации наследия используются принципы, сформулированными Фриманом Тилденом, американским писателем и журналистом, который считается основателем интерпретации культурного и природного наследия, в работе «Интерпретация нашего наследия»<sup>2</sup> (1957). Сам Ф. Тилден не дает однозначного определения понятию «интерпретация». Один из вариантов представлен так: «Интерпретация – это образовательная деятельность, целью которой является раскрытие смыслов и связей с помощью использования оригинальных объектов, личного опыта и иллюстративных средств массовой информации, а не просто передача фактической информации»<sup>3</sup>. По другой формулировке: «Интерпретация – это раскрытие истины, которая лежит в основе любого изложения фактов»<sup>4</sup>. Большое внимание Ф. Тилден уделил формулированию основных принципов интерпретации:

1. Любая интерпретация, которая каким-либо образом не связана с личным опытом посетителя, с тем, что демонстрируется или описывается, с каким-либо деятелем, известной личностью, будет безрезультатной.

2. Информация как таковая не является интерпретацией. Интерпретация – это открытие, основанное на информации, однако это совершенно разные вещи. Любая интерпретация включает в себя информацию.

3. Интерпретация – это искусство, объединяющее разные виды искусств и знаний, помогающее раскрыть самые разные темы: научные, исторические, архитектурные и другие. Любое знание можно получить в ходе обучения.

4. Главная цель интерпретации – не наставление, а провокация, пробуждение и побуждение к действию.

5. Интерпретация должна стремиться показать целое, а не часть, и должна обращаться к человеку в целом, а не к отдельным его состояниям.

6. Интерпретация, адресованная детям (примерно в возрасте до двенадцати лет), не должна быть упрощенным показом для взрослых, а должна основываться на принципиально ином подходе. Чтобы быть лучше, она потребует особой программы<sup>5</sup> (здесь и далее перевод автора).

Авторы работы «Профессиональное развитие в интерпретации наследия. Практическое руководство» (Professional Development in Heritage Interpretation. Manual) размышляют о факторах, благодаря которым

интерпретация наследия может быть успешной. В первую очередь, это высокий уровень компетентности в понимании организации, для которой работают экскурсоводы, и контекста проекта, для которого разрабатывается интерпретация. Кроме того, эти люди должны обладать высоким уровнем компетенции в управлении проектами<sup>6</sup>. Таким образом, европейские коллеги подразумевают, что все, кто задействован в интерпретации наследия, должны четко понимать цель своей работы и иметь первичные знания о готовящемся к интерпретации объекте.

Помимо выделенных качеств работников музея, предполагается, что они должны обладать высоким уровнем компетентности в вербальной интерпретации, устном общении с различными аудиториями, включая способность вести беседу, диалог с участниками, а не просто передавать информацию<sup>7</sup>. Важным в процессе интерпретации наследия является также профессионализм в использовании невербальной интерпретации, общении с помощью других средств, например, используя вспомогательные материалы и сами объекты наследия для привлечения аудитории. Безусловно, человек, интерпретирующий наследие, должен обладать высоким уровнем компетентности в понимании принципов интерпретации наследия и умением применять эти принципы, чтобы экскурсии, которые он проводит, были увлекательными и актуальными<sup>8</sup>. Из приведенных данных можно сделать вывод, что экскурсовод – это человек, обладающий коммуникативными навыками, способностью использования в рассказе дополнительных иллюстративных и других материалов, а также умением придерживаться принципов, выведенных Ф. Тилденом.

Таким образом, в понимании авторов книги, экскурсовод должен четко представлять цель и задачи своей работы, уметь налаживать контакт с посетителями в процессе коммуникации, а также уметь интересно подавать материал.

В самом процессе интерпретации авторы книги выделяют наиболее важные принципы интерпретации. Безусловно, к их выявлению привлекаются философские размышления и конкретные примеры, тем самым, авторы работы пытаются создать свою теорию интерпретации, не умаляя уже сформулированные ранее основные положения. Так, особенно важен при интерпретации внешний вид того, что показывает экскурсовод. Таким образом, вид объекта первичен<sup>9</sup>. Авторы размышляют о том, что каждый человек видит один и тот же предмет по-разному с точки зрения его понимания и восприятия. По мнению греческих философов, то, что мы воспринимаем, является лишь частным примером общих идей, например, «цветок» или «дом». Идея или концепция – это общая сущность, которая проявляется через эти особенности в нашем физическом мире пространства и времени. Все эти конкретные вещи в пространстве и времени имеют случайные свойства, в то время как идея, которую объединяют все особенности вида, является их истинной сущностью. Другими словами, понятия и идеи рассматриваются как метафизическое обоснование всего, что появляется. Философы правы в том, что каждый отдельный объект проявляется с разных точек зрения для каждого человека. В то же время, человек не может воспринимать один объект одновременно со всех его сторон. Таким образом, в первую очередь экскурсант видит объект и воспринимает его как «один из» вида, а задача экскурсовода описать и выделить объект, придать ему особую значимость в глазах экскурсанта, помочь ему в получении опыта.

Интерпретация наследия должна опираться на оригинальные объекты. Посетители музея могут соотнести свою реальность с реальностью объекта через восприятие самой вещи и ее воспринимаемого контекста. Даже если объект в музее должен быть представлен в витрине, можно увидеть его трехмерное существование, видя его с изменяющихся точек зрения при приближении и перемещении вокруг него. Кроме того, оригинальные объекты, которые воспринимаются в их первоначальном пространственном контексте, то есть в их подлинном месте и окружающей среде, могут обеспечить еще более сильное чувство реальности относительно истории или природы. Проходя через окружение исторической вещи или через целый ансамбль, человек более интенсивно связывается с местом и его «темой»<sup>10</sup>.

Второй значимой особенностью в интерпретации выделяется обычное любопытство<sup>11</sup>. Эта особенность слушателей, при которой к предмету, названному экскурсоводом, теряется интерес. «Дать ему имя – это все равно, что дать ответ, и часто такой ранний ответ может обеспечить достаточное удовлетворение для многих посетителей. Интерес падает, чувство удивления посетителей реальными явлениями исчезает. Но слово – это только символ, который мы используем для обозначения понятия. Если человек перестает изучать это явление слишком рано, и любопытство больше не пробуждается, то новая концепция останется неясной, а ее значение размытым»<sup>12</sup>. Таким образом, авторы данной работы предлагают дать гостям музея самостоятельно изучить тот или иной предмет, а после дать слово экскурсоводу, который расскажет о нем.

Следующим значимым пунктом в теории интерпретации является описание и объяснение<sup>13</sup>. Авторы «Практического руководства» обращаются к воспроизведению информации в этикетаже и из уст экскурсовода. Посетители воспринимают информацию и в том, и в другом случае как просто сведения. Посетители не представляют историческую реальность, поэтому авторы упоминают о необходимости использования методов восстановления и реконструкции. Они позволяют более точно и живо передать атмосферу того или



иного времени. Но стоит помнить, что то, что посетители испытывают, является лишь инсценировкой, а не реальной жизнью. Интерпретация наследия связывает воображаемое прошлое с нашей реальностью. Чувство сопереживания, возникающее в результате этого процесса, становится более сильным<sup>14</sup>.

Важной составляющей данной теории является научное мышление<sup>15</sup>, которое лежит в основе текстового сопровождения музейной экспозиции и экскурсионного текста. Экскурсоводы обычно овладевают коммуникативными навыками, которые позволяют им объяснять научные открытия так, чтобы их могли понять не ученые. Такие объяснения могут удовлетворить любопытство посетителей относительно вопроса о том, как функционирует тот или иной предмет. Даже самый сложный для понимания научный материал должен быть подан таким образом, чтобы человек без специального образования мог понять текст к экспозиции или объяснения экскурсовода.

Не менее значимым для экскурсионной группы является рефлексия ее участников и возможный диалог<sup>16</sup> с целью обмена мнениями. Это позволяет посетителям после получения информации от экскурсовода или текста экспозиции обдумать ее, сформировать свое мнение, выслушать других экскурсантов, тем самым позволяя взглянуть на ситуацию с другой точки зрения и развивая собственное мышление<sup>17</sup>. Подобное мышление может порождать новые, связанные с предметом, мысли, над которыми даже после посещения музея может размышлять экскурсант, и желание поднять больше вопросов и изучить их с разных точек зрения.

Из написанного выше следует сделать вывод. К шести принципам Ф. Тилдена, продолжая нумерацию, можно добавить следующие пять: вид объекта показа, любопытство экскурсанта, описание и объяснение объекта показа, научное мышление, рефлексия и диалог участников. Они являются важными составляющими теории интерпретации и не противоречат основным принципам, сформулированными Ф. Тилденом.

Подводя итоги, следует отметить, что явление интерпретации в теории еще не полностью изучено. Тем не менее, делаются попытки сформулировать качества экскурсовода, к которым авторы «Профессионального развития в интерпретации наследия. Практическое руководство» (Professional Development in Heritage Interpretation. Manual) относят четкое представление цели и задач своей работы, владение навыками коммуникации и умение заинтересовать посетителя подаваемым материалом. Привлечь внимание посетителей возможно, используя не только принципы интерпретации Ф. Тилдена. Стоит дополнить их принципами, выведенных авторами «Профессионального развития в интерпретации наследия. Практическое руководство» (Professional Development in Heritage Interpretation. Manual), в которых значительную роль играют объекты показа, их описание и объяснение, рефлексия и диалог, научное мышление и любопытство посетителей. Все это позволяет улучшить работу экскурсовода и расширить поле интересных тем для экскурсионного показа.

## Примечания

<sup>1</sup> Управление музеем: практическое руководство. URL: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141067\\_rus](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141067_rus) (дата обращения: 15.10.2019).

<sup>2</sup> Tilden F. Interpreting Our Heritage / F. Tilden. The university of North Carolina press: Chapel hill, 1977. P. 8.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Professional Development in Heritage Interpretation. Manual. URL: <http://interpret-europe.net/fileadmin/Documents/projects/InHerit/Manual-InHerit-EN.pdf> (дата обращения: 15.10.2019).

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Управление музеем: практическое руководство URL: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141067\\_rus](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141067_rus) (дата обращения: 15.10.2019).

<sup>8</sup> Professional Development in Heritage Interpretation. Manual. URL: <http://interpret-europe.net/fileadmin/Documents/projects/InH> <http://www.artterra.spb.ru/Manual-InHerit-EN.pdf> (дата обращения: 15.10.2019).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Управление музеем: практическое руководство. URL: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141067\\_rus](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141067_rus) (дата обращения: 15.10.2019).

Д. С. Юрасова

### Виртуальное наследие в музеях и библиотеках

В статье рассматриваются исторические процессы, которые предшествовали появлению термина «Digital (virtual) heritage». Значительный вклад в развитие цифрового культурного наследия вносят институты социокультурной памяти, которыми являются музеи и библиотеки. Анализируется сотрудничество Президентской библиотеки с музеями в выставочной деятельности. На примере одного из образовательных проектов рассматриваются влияния мультимедийных и виртуальных технологий на освоение музейной информации во внемузейном пространстве.

Ключевые слова: цифровое культурное наследие, стратегия государственной культурной политики, электронная копия, информатизация, музейный предмет, виртуальный тур, внемузейное занятие

Darya S. Yurasova

### Virtual heritage in museums and libraries

The article discusses the historical processes that preceded the emergence of the term "Digital (virtual) heritage". The institutions of socio-cultural memory, which are museums and libraries, make a significant contribution to the development of digital cultural heritage. The author analyzes the cooperation of the Presidential Library with museums in exhibition activities. The example of one of the educational projects examines the effects of multimedia and virtual technologies on the development of museum information in extra-museum space.

Keywords: digital cultural heritage, state cultural policy strategy, electronic copy, informatization, museum subject, virtual tour, extra-museum lesson

В современном мире стремительно растет тенденция к переводу информации в цифровую форму. Развитие информационных технологий приводит к тому, что сохранение цифрового наследия становится широко распространенным вопросом во всем мире. Цифровые системы используются как в административных целях, так и для обеспечения широкого доступа к культурным материалам.

Все традиционные методы сохранения информации устаревают в условиях современного цифрового мира. В рамках российского законодательства была утверждена Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 г., в которой сказано, что «передача от поколения к поколению традиционных для российского общества ценностей, норм, традиций и обычаев, а также обеспечение гражданам доступа к знаниям, информации и культурным ценностям являются приоритетными»<sup>1</sup>.

С развитием информационных технологий, социальной сети, глобальной сети Интернет, активно формирующей виртуальную среду, у современного человека интенсивно развивается «цифровая культура». Это приводит к тому, что в глобальном смысле историко-культурное наследие невозможно представить без использования современных технологий с безграничными возможностями доступа к нему. Этот прогресс, несомненно имеющий ряд преимуществ, имеет и отрицательные черты. Современные информационные технологии неизбежно влияют на восприятие объектов культурного наследия, порой стирая границы между реальным объектом и его виртуальной, «цифровой» копией. Такое изменение произошло не сразу, а в процессе развития компьютеризации и информационных технологий, которые постепенно охватывали всевозможные области человеческой жизни. Для того, чтобы рассмотреть, как сейчас современный человек «цифровой культуры» воспринимает музейный предмет, необходимо определить, что конкретно подразумевается под понятием «виртуальное(цифровое) наследие» и как оно возникло. Используя опыт Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина по внедрению мультимедийных технологий в образовательный процесс, можно определить их влияние на освоение музейной информации во внемузейном пространстве.

Еще в 1945 г. Ванневар Буш в книге «Как мы можем думать» призывал мировое сообщество к скорейшей механизации системы поиска данных в научной литературе. Он ввел понятие Metex, специализированного браузера для просмотра в режиме текст-графической системы<sup>2</sup>. Эта система

включала также обширную библиотеку с личными записями и фотоматериалами. В 1960-х гг. Джозеф Ликлайдер разработал проект АРПНЕТ, который определял перспективы развития компьютера из простой вычислительной машины в особую информационную среду, обеспечивающую коммуникацию между людьми. С 1970-х гг. началось архивирование вычислительных данных, полученных от первых вычислительных центров, затем в 1980-х гг. происходило очень быстрое развитие средств цифровой публикации аудио-, CD и мультимедийные CD-ROM, а конец 1990-х гг. был охарактеризован глобальным развитием Интернета, взаимосвязью сетей и почтовых приложений. В конце прошлого десятилетия первый этап развития компьютерных технологий подошел к завершению. Для этого, по мнению ряда исследователей, были выполнены все необходимые условия: появились автоматические устройства, которые выполняли вычисления и программы с гораздо большей скоростью, чем в режиме реального человеческого времени, устройства начали осуществлять взаимодействие с человеком самыми разными способами, у различных систем появилась техническая возможность сохранять большие объемы информации, стал возможным обмен информацией между устройствами. Возник вопрос о постепенном создании нового вида наследия и о том, какой переворот технологии способны совершить в коллективной памяти. Их потенциал определяется, как гарант сохранения культурного наследия, национальной безопасности и стабильного развития государства. Сохранение свидетельств многовековой человеческой памяти в цифровом пространстве может обезопасить от их безвозвратной утери<sup>3</sup>.

Сейчас сохранение национального достояния одна из базовых концепций развития государства. Однако, как было отмечено, изменившаяся ситуация в мире в связи с развитием информационных технологий диктует новые способы этого сохранения и обеспечения доступа к наследию в новом формате. Развивающаяся виртуальная реальность постоянно доказывает свое превосходство и потенциальные возможности, границы которых еще не определены до конца. Эпоха виртуального пространства и времени завладела всеми сферами жизни, что привело к формированию понятия digital virtual heritage – цифровое или виртуальное наследие.

Основой в формировании данного термина и его определения являются международные акты ЮНЕСКО. Согласно Хартии «цифровое наследие состоит из уникальных ресурсов человеческих знаний и форм выражения. Оно охватывает ресурсы, относящиеся к области культуры, образования, науки и управления, а также информацию технического, правового, медицинского и иного характера, которые создаются в цифровой форме либо переводятся в цифровой формат путем преобразования существующих ресурсов на аналоговых носителях...»<sup>4</sup>.

Потенциал использования информационных технологий был осознан и отечественными музеями. В 1984 г. на базе АПРИКТ<sup>5</sup> были организованы курсы по ознакомлению музейных специалистов с электронно-вычислительными машинами и по внедрению их деятельности в музейную работу. Необходимость образования музейных специалистов в области музейной информатизации привела в 1998 г. к образованию некоммерческого объединения «Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии», которое является своего рода площадкой для обмена опытом в современных тенденциях музейной деятельности<sup>6</sup>. Одним из инициаторов и специалистов в области музейной информатизации является Лев Яковлевич Ноль. В одной из своих публикаций он высказывает мнение, что внедрение процессов цифровизации в деятельность музея не должно вызывать вопросов, равно как и система непрерывного образования будущих музейных специалистов, которые будут готовы работать в новых условиях, используя современные технологии<sup>7</sup>. Таким образом, уже к 2000-м годам информатизация музея была направлена на сохранение и популяризацию культурного наследия, что позволяет в наши дни демонстрировать доступ к нему широкому кругу лиц. Музеями это осуществляется в рамках создания сайтов, сенсорных информационных киосков, интерактивных карт, а также электронных каталогов музейных экспозиций и коллекций, фото и видеогалерей, баз данных. Электронные информационные продукты расширяют границы музейного сервиса, служат основой предоставления широкого спектра услуг. В своей статье И. С. Пилко отмечает: «Так, сайт позволяет получить справочную информацию о музее и его работе, побывать на виртуальной экскурсии, дистанционно обозреть экспозиции и коллекции, познакомиться с новостной информацией; обеспечивает доступ к полнотекстовой информации, фото- и видеоматериалам; способствует реализации сувенирной и коллекционной продукции музея»<sup>8</sup>. Со стороны государства эта деятельность обеспечивается благодаря проектам «Госкаталог» и «Культура.РФ». В 2018 г. на портале «Культура.РФ» размещено более 250 информационных блоков по музеям России, около 120 виртуальных туров и более 1000 лекций<sup>9</sup>.

Таким образом, происходит трансформация таких институтов социокультурной памяти, как музеи, библиотеки и архивы. Их деятельность направлена на обеспечение всеобщего до-

ступа к объектам культурного наследия всех групп населения в рамках современной ситуации, повышение качества предоставляемых услуг в сфере культуры, то есть на реализацию приоритетных направлений. Безусловно, этот процесс является шагом вперед, но важен опыт их непосредственного сотрудничества, которое вызвано интеграционными тенденциями нашего времени.

Сотрудничество осуществляется в рамках образовательной деятельности. После информирования следующей ступенью освоения музейной информации является обучение. Оно подразумевает усвоение знаний на качественно новом уровне, именно поэтому музейно-педагогическая практика через работу с музейными предметами предполагает предоставление качественно новой альтернативной информации. Теперь обучение возможно и во внемузейном пространстве, но на основе музейных материалов. В Санкт-Петербурге есть такой опыт – взаимодействие Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина с музеями осуществляется в рамках выставочной деятельности, совместных научно-практических конференций и мультимедийных проектов.

За последние 2 года в библиотеке было проведено десять совместных с музеями и архивами выставочных проектов. Как правило, большую часть на выставке составляют архивные документы и редкие книги. Исключением стала временная выставка «Овещественная память: оборона и блокада Ленинграда в музейных экспозициях», посвященная 75-летию полного освобождения Ленинграда от нацистской Блокады. В двух выставочных залах были представлены копии и оригиналы документов, письма, фотоматериалы, предметы из экспозиций Пожарно-технической выставки им. Б. И. Кончаева, Музея Ленинградского зоопарка «Музей Зоосад в годы войны», Музея истории подводных сил России им. А. И. Маринеско, Военно-медицинского музея. В отдельном зале представлены редкие архивные материалы из музеев Ленинградской области, среди них – Музей истории Ижорских заводов, Музей «Кобона: Дорога жизни». Так как одним из направлений деятельности библиотеки является образовательная работа со школьной аудиторией, на основе упомянутой экспозиции был разработан мультимедийный урок. Он включает в себя занятие с оцифрованными материалами из электронного фонда библиотеки на тему блокады, затем экскурсию по тематической выставке. Урок завершается выполнением заданий в форме игры в электронном читальном зале с использованием виртуальных 3D-туров по Музею «Кобона: Дорога жизни» и по «Государственному мемориальному музею обороны и блокады Ленинграда».

Для того, чтобы проследить как происходит интеграция цифровых ресурсов, электронных коллекций из фонда и музейных предметов и документов на выставке, среди нескольких групп в разные дни был проведен опрос. Вопросы заключались в том, что больше всего привлекло внимание на занятии, какие музейные предметы были представлены на экскурсии. Ответы распределились таким образом: работа с виртуальным туром – 30%, электронные копии документов и книг для выполнения заданий – 27%, карты боевых сражений на интерактивном проекторе – 25%, предметы из экспозиции (образцы корма животных Ленинградского зоопарка, личные вещи бойцов РККА, форма пожарного, брошюры по военно-полевой хирургии, медикаменты, перевязочный материал, медицинские инструменты) – 18%. Наибольшее количество распределилось между вариантами игры с виртуальными турами и работы с цифровыми копиями в мультимедийном зале. Меньше всего школьникам запомнилась сама выставка, несколько человек, однако, отметили отдельные предметы или факты о них, которые произвели наибольшее впечатление в ходе экскурсии по выставке. Это негативно сказывается на предполагаемых результатах занятия, поскольку одна из задач – привлечь внимание детей к реальным музейным предметам и документам.

Таким образом, мы наблюдаем, что наибольший интерес направлен именно на интерактивную составляющую. Это обусловлено спецификой пространства электронной библиотеки. К тому же мультимедийные возможности способствуют большей вовлеченности в образовательный процесс и обеспечивают активную обратную реакцию посетителей. Стоит помнить, что кроме образовательной задачи, которая выполняется в рамках подобного внемузейного занятия в стенах библиотеки, существует еще одна, пусть и не такая явная. Необходимо повысить мотивацию к посещению тех музеев, материалы которых представлены на выставке. Увиденные музейные предметы и документы на выставке в библиотеке – это только малая часть того, что хранят музеи, отсюда возникает интерес к музейной коллекции в целом. Современный человек в информационном пространстве так или иначе привыкает к беглому восприятию фактов, явлений, предметов. Рассмотренный урок является лишь примером того, как может влиять нарастающий процесс информатизации на восприятие музея. При всей интерактивной привлекательности электронная копия должна не заменять музейный предмет, а привлекать к нему внимание, служить вспомогательным материалом при первичном ознакомлении с ним, даже во внемузейном

пространстве. Сейчас одна из главных задач музея состоит в привлечении новых и удержании постоянных посетителей. В условиях установившейся цифровой культуры важно не допустить потери интереса аудитории к реальному музейному предмету, несмотря на широкие возможности интернет-пространства.

### Примечания

<sup>1</sup> Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г. [Электронный ресурс]: распоряжение Правительства РФ от 30 марта 2018 г. № 326-р. 2018. С.25–26. URL: <http://pravo.gov.ru/laws/acts/17/515054451088.html> (дата обращения: 13.10.2019).

<sup>2</sup> Формирование и сохранение культурного наследия в информационном обществе / подгот. Е. И. Кузьмин и пер. В. Р. Фирсов. СПб.: Прогр. ЮНЕСКО, Российская Национальная библиотека, 2004. С. 16–17.

<sup>3</sup> Формирование и сохранение культурного наследия в информационном обществе / Е. И. Кузьмин, В. Р. Фирсов. Прогр. ЮНЕСКО «Информ. для всех», СПб.: РНБ, 2004. 112 с.

<sup>4</sup> Хартия о сохранении цифрового наследия // Библиотековедение. 2004. № 6. С. 40–43.

<sup>5</sup> АПРИКТ – Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма Министерства культуры РФ.

<sup>6</sup> АДТИТ – некоммерческое партнерство «Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии».

<sup>7</sup> Ноль Л. Я. Информационные технологии в деятельности музеев: современ. тенденции использования автомат. информ. систем // Справочник руководителя учреждения культуры. 2004. № 12. С. 74–85.

<sup>8</sup> Пилко И. С. Услуги музеев в электронной среде // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 16. С. 22–28.

<sup>9</sup> Культура РФ: портал. URL: <http://culture.ru> (дата обращения: 26.06.2019).

В. А. Белоусов

### **Понятие edutainment и подходы к его изучению в трудах отечественных и зарубежных авторов**

Современный музей невозможно представить без технологичных решений в сфере рекреационно-образовательной деятельности. Прочное место среди таких решений занимает технология edutainment. Данная статья посвящена определению понятия «технология edutainment» в образовательной и музейно-педагогической сфере деятельности. Работа является анализом современных трудов отечественных и зарубежных авторов, раскрывающих суть данного понятия. В статье рассматриваются как положительные, так и отрицательные оценки данной технологии.

Ключевые слова: edutainment, культурно-образовательная деятельность, музейная педагогика, рекреационно-образовательная деятельность

Balentin A. Belousov

### **The concept of Entertainment and approaches to its study in the works of domestic and foreign authors**

A modern museum cannot be imagined without technological solutions in the field of recreational and educational activities. A strong place among such solutions is taken by technology edutainment. This article is devoted to the definition of «technology edutainment» in the educational and museum-pedagogical field of activity. The work is an analysis of modern works of domestic and foreign authors, revealing the essence of this concept. The article considers both positive and negative assessments of this technology.

Keywords: edutainment, cultural and educational activities, museum pedagogy, recreational and educational activities

Многообразие вариантов организации эффективного педагогического взаимодействия в музейной среде в последнее время обретает новое смысловое значение, благодаря развитию современных подходов к использованию коммуникационных стратегий, усовершенствованию работы с разновозрастной аудиторией в музее, а также применению более гибких дидактических технологий. Среди них особая роль принадлежит интерактивной технологии обучения, и технологии edutainment, ориентированной на личностное и профессиональное развитие<sup>1</sup>.

В словаре Актуальных музейных терминов отсутствует определение термина edutainment. Это издание увидело свет десять лет назад, в 2009 г., когда данное понятие еще не вошло в прочный обиход в нашей стране. Нельзя сказать, что сегодня оно знакомо каждому, однако в сфере образования, вузовского и школьного, а также в музейно-педагогической сфере, edutainment прочно закрепил свои позиции. В обзорных статьях отечественных и зарубежных авторов мы можем найти не только определение данного термина, но и достаточно глубоко познакомиться с его сутью, узнать мнения специалистов и ознакомиться с дискуссиями на данную тему.

На наш взгляд, наиболее удачное и емкое определение данному явлению дает Н. А. Кобзева в своей статье «Edutainment как современная технология обучения»: «Edutainment – это технология обучения, рассматриваемая как совокупность современных технических и дидактических средств обучения, которая основана на концепции обучения через развлечение»<sup>2</sup>. Один из сторонников edutainment в России Д. Перушев отмечает: «Edutainment – это передача знаний, возможность узнать что-то новое из достоверных источников, а не альтернатива академическому образованию. Она работает в любой возрастной группе и подвержена моде. В зависимости от конкретного события может перевешивать либо развлекательная, либо образовательная часть»<sup>3</sup>.

Как уже отмечалось выше, в России данное понятие достаточно молодо, однако, его исследования широко представлены в трудах отечественных и зарубежных авторов. Так, например, в статье О. А. Дьяконовой раскрывается содержание понятия edutainment. Дается краткая хронологическая справка о появлении и становлении edutainment за рубежом. Приводится анализ и обобщение имеющейся отечественной и аутентичной педагогической литературы по данной проблематике. Выявляются недостатки существующих на сегодняшний день определений edutainment<sup>4</sup>.

В коллективном труде авторов Е. Ю Кармалова и А. А. Ханкеева также раскрывается смысл понятия edutainment с точки зрения отечественного и зарубежного педагогического взгляда. В нем

авторы приводят несколько трактовок данного явления. Второй частью статьи является социологический опрос, показывающий особенности целевой аудитории и наиболее характерные течения в данной технологии.

Профессор РГПУ им. Герцена О. Л. Гнатюк определяет edutainment как «цифровой контент, соединяющий образовательные и развлекательные элементы» и обеспечивающий при этом информирование аудитории при «максимально облегченном анализе событий»<sup>5</sup>.

В публикации Н. А. Кобзевой. «Edutainment, как современная технология обучения» приведен подробный обзор научных статей и интернет источников от отечественных и зарубежных авторов, анализирующих особенности современной педагогической технологии edutainment. Раскрываются ее сильные и слабые стороны.

В статье Л. М. Шляхтиной «Рекреационно-образовательная миссия современного музея: образование или развлечение?»<sup>6</sup>, на примере реализации рекреационно-образовательной функции музея с использованием данной технологии, раскрывается специфика edutainment и приводится множество конкретных примеров из отечественной и зарубежной музейной практики. Автор выделяет основные направления активного использования edutainment в деятельности современного музея:

- использование интерактивных и музейно-педагогических методов,
- постоянный поиск новых форм реализации рекреационно-образовательной функции музея
- активным внедрением различных способов влияния на сенсорную сферу личности.

По мнению автора, внедрение технологии edutainment в музейно-педагогическую практику позволит наиболее эффективно реализовать рекреационно-образовательную функцию современных музеев.

В зарубежной педагогике, по мнению О. А. Дьяконовой, edutainment известен с 1970 гг.<sup>7</sup>. Тогда, даже не будучи зафиксированным ни в одном словаре, как термин он периодически появлялся на страницах журналов и газет. В своей статье «Edutainment как современная технология обучения» Кобзева Н. А. отмечает целый ряд зарубежных исследователей, рассматривающих в своих работах данное явление. Среди них – Закерия Казанчи (Zekeriya Kazanci), Зухал Окан (Zuhal Okan), Букнхем Д. (D. Buckingham), М. Скенлон (M. Scanlon). Все они отмечают, что edutainment – это некий «гибридный жанр»<sup>8</sup>, основным признаком которого является упор на предоставление знания через визуальные функции, а также через ярко выраженные развлекательные функции, облачающие преподавание в неформальную форму игры.

В современной зарубежной педагогике данное явление исследуют следующие авторы Michael J. Papa, Arvind Singhal, Sweetey Law, Saumya Pant, Suruchi Sood, Everett M. Rogers and Corinne Shefner-Rogers.

Кроме того, заслуживает внимания мнение Юрия Немеца (Jiří Němec) и Йозефа Трна (Josef Trna), определяющих edutainment как новую технологию реального обучения, характеристики которой сосредоточены на методическом понимании игры и игровых технологий, основными мотивами которой являются развлечение и радость. Edutainment рассматривается авторами как концепция обучения, используемая в учебных заведениях, музеях, в экологическом образовании, центрах досуга, информационных и коммуникационных технологиях, средствах массовой информации<sup>9</sup>.

Конечно же, нельзя сказать, что данная технология обучения, используемая в музейной педагогике, является «образовательной панацеей» для учителей и учеников. Чтобы она работала, должен быть соблюден ряд важных условий, и прежде всего – новизна, то есть подача знаний современным, доступным для субъекта языком. При взаимодействии мотивированного и активного субъекта и информативно развлекающего объекта мы получаем тот самый edutainment.

Однако, далеко не все исследователи разделяют мнение о положительной роли технологии edutainment. Так, например, название статьи М. Резника в переводе на русский язык звучит как: «Edutainment? – нет, спасибо, я предпочитаю игровое обучение». По названию не сложно догадаться, что автор негативно оценивает данную технологию, считая, что несмотря на значительную востребованность, она не отражает серьезность обучения, и зачастую воспринимается как награда за «пустые страдания процесса обучения»<sup>10</sup>, а следовательно, и результаты от такой практики не отличаются высокими показателями.

Таким образом, очевидно, что в настоящее время в музейной практике не существует однозначной трактовки данного понятия. Применение термина edutainment на данном этапе развития музейно-педагогической науки правомерно и по отношению к определенному виду культурно-образовательной деятельности, и по отношению к оформлению экспозиционного пространства, и по отношению к методам интерпретации культурного наследия в пространстве музея. Размытость границ опреде-

ления оправдана междисциплинарным характером данного явления, которое может относиться и как к образовательному процессу в школе и в вузе, так и к музейной педагогике в равной степени.

Обобщая все полученные мнения, следует сделать вывод. Edutainment – это инновационная технология культурно-образовательной и рекреационной деятельности, главной особенностью которой является двустороннее взаимодействие объекта и субъекта обучения, наличие цели, к которой стоит стремиться, используя дидактические материалы, современные технические средства обучения (мультимедия, 3D-моделирование), технологические приемы (интерактив, театрализация, анимация), комфортные условия обучения и контроля знаний.

### Примечания

<sup>1</sup> Караманов А. В. Организация интерактивной музейной среды. От методов к моделям. источник. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-interaktivnoy-muzeynoy-sredy-ot-metodov-k-modelyam> (дата обращения: 12.10.2019).

<sup>2</sup> Кобзева Н. А. Edutainment как современная технология обучения // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 4. Т. II. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/edutainment-kak-sovremennaya-tehnologiya-obucheniya> (дата обращения: 12.10.2019).

<sup>3</sup> Перушев Д. Уроки словообразования // ConNews.ru – кадровый онлайн менеджер для медиа. Портал с инновационной системой рейтингования журналистов и их работ. URL: <http://finditnow.osa.pl/atp/?sai> (дата обращения: 15.10.2019).

<sup>4</sup> Дьяконова О. А. Понятие эдьютейнмент в зарубежной и отечественной педагогике. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/ponyatie-eduteynment-v-zarubezhnoy-i-otechestvennoy-pedagogike> (дата обращения: 15.10.2019).

<sup>5</sup> Гнатюк О. Л. Основы теории коммуникации. М.: КНОРУС, 2010. 256 с.

<sup>6</sup> Шляхтина Л. М. Рекреационно-образовательная миссия современного музея: образование или развлечение? // ВМ. 2013. № 2 (8). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rekreatsionno-obrazovatel'naya-missiya-sovremennogo-muzeya-obrazovanie-ili-razvlechenie> (дата обращения: 30.10.2019).

<sup>7</sup> Дьяконова О. А. Указ. соч.

<sup>8</sup> Кобзева Н. А. Указ. соч.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Reznick M. Edutainment? no thanks. I prefer playful learning // Assotziacione Civita. 2004, Vol. 1, № 1. P. 2–4.



А. И. Синютина

## Инструменты музейного менеджмента в ситуации овертуризма

Глобализационные процессы стимулировали рост международного туризма. При отсутствии необходимых управленческих решений избыточный туризм может стать угрозой для культурного наследия. Мировые музеи ведут поиск решений для оптимизации своей деятельности в условиях растущего туристского потока. Санкт-Петербург является одним из центров туризма России, и крупнейшие музеи города также отмечены чрезмерной сезонной посещаемостью. В данной статье рассматриваются возможности инструментов менеджмента крупнейших музеев Санкт-Петербурга с точки зрения нивелирования негативного воздействия овертуризма.

Ключевые слова: культурное наследие, овертуризм, туристические потоки, посещаемость, музеи, культурный туризм, музейный менеджмент

Anna I. Sinyutina

## Museum management instruments in situation of overtourism

Globalization processes have stimulated the growth of international tourism. In the absence of the necessary management decisions, excessive tourism can be a threat to the cultural heritage. World museums search for solutions to optimize their activities in a growing tourist flow. St. Petersburg is one of the centers of tourism in Russia, and the largest museums of the city are also marked by excessive seasonal attendance. The article considers possibilities of the instruments of management of the largest museums of St. Petersburg in terms of levelling of negative impact of overtourism.

Keywords: cultural heritage, overtourism, tourist flows, attendance, museums, cultural tourism, museum management

Рубеж XX–XXI вв. ознаменовался такими явлениями, как глобализация, отмеченная ростом международного общения, и переход к информационному обществу, для которого характерно возрастание значимости культурного досуга в сравнении с материальными ценностями. Эти явления коснулись, пожалуй, всех сфер жизни современного человека. Туризм не стал исключением – в настоящее время происходят беспрецедентные по количеству перемещения людей через государственные границы.

Сегодня активно пропагандируется стиль жизни, направленный на изучение мира через путешествия. При небывало широком и открытом доступе к информации о дестинациях и объектах мирового и национального значения высокую ценность и престиж приобретает факт личного присутствия в широко известных местах, что, вкупе с необычайно широкими возможностями для путешествий (развитием транспортной инфраструктуры, появлением новых туристских сервисов и т. д.), породило новое явление – овертуризм. В эквиваленте русского языка схожими по смыслу могут быть представлены следующие понятия – чрезмерный/избыточный туризм. Термин используют для описания ситуации, когда число туристов превышает пропускную способность локации, угрожает ее сохранности, ухудшает условия жизни в этом месте.

В отчете ЮНЕСКО 2018 г. о состоянии культурного наследия представители 22% рассматриваемых объектов указали туризм в целом и посетителей в частности как фактор, негативно влияющий, или способный оказывать негативное влияние на объекты наследия<sup>1</sup>. Проблема огромного наплыва туристов вызывает протест со стороны местных жителей и уже несколько лет является острой для ряда туристских дестинаций, таких как Венеция, Барселона, Ватикан, Дубровник и т. д. Избыточный туризм ставит органы власти популярных туристских регионов перед необходимостью изучения данного явления и принятия мер по регулированию ситуации.

Музеи, активно вовлекаемые в сферу туризма, также вынуждены коррелировать современным социальным и экономическим условиям. Особо остро проблема сверхвысокой посещаемости коснулась наиболее известных, так называемых «брендовых» музеев. Крупнейшие музеи давно стали «культурной Меккой», а в последнее время становятся и центрами туристского притяжения. И если в первом случае цель посещения – глубокое и осознанное соприкосновение с культурным наследием, то во втором случае целью нередко является практика «телесных» путешествий, которая подразумевает физическую сопричастность конкретному месту. Зачастую знакомство с культурным наследием является второстепенной задачей, стоящей после фиксации личного присутствия в какой-либо локации. Подобная практика становится все более распространенной, путешествия – более доступными, посещение авторитетных музеев – массовым и трудно контролируемым. Так, например, Лувр в 2018 г. превзошел собственный рекорд – его посетили более 10 млн туристов, что на 25% больше, чем в предыдущем сезоне<sup>2</sup>. Чрезмерный туризм ставит под угрозу состояние культурных объектов, осуществление миссии музея, качество предоставляемых услуг, безопасность самих посетителей и многое другое. Музейный менеджмент

представляется инструментом, с помощью которого возможно выработать необходимые технологии для оптимизации работы музея в условиях повышенной посещаемости.

Санкт-Петербург является одним из туристских центров России, и количество посетителей в его крупнейших музеях, таких как Государственный Эрмитаж, Государственные музеи-заповедники «Петергоф» и «Царское Село», Государственный Русский музей, Музей истории Санкт-Петербурга, с каждым годом неуклонно растет<sup>3</sup>. Деятельность рассматриваемых музеев отмечена острой сезонностью посещения. Речь идет о так называемом «высоком сезоне», характерном для школьных каникул, новогодних праздников и, в особенности, летнего периода. Именно в летнее время, новогодние и майские праздники у наших соотечественников появляется за счет выходных праздничных дней и отпусков возможность путешествий в целом и посещения музеев, в частности, которая широко используется. В период школьных каникул также повышается интерес к организации туристских поездок и культурно-образовательного досуга для учащихся.

Для иностранных гостей особый интерес представляет посещение России в благоприятных или более привычных климатических условиях, то есть в теплое время года, а также в период новогодних праздников, в который туристские организации предлагают специальные программы для знакомства с Россией в зимнее время, с которым прочно связано представление о нашей стране. И если в этот период поток иностранных групп сравнительно небольшой, то в летнее время из-за продолжительности данного сезона и деятельности круизных компаний посещение Санкт-Петербурга зарубежными гостями обретает массовый характер. Таким образом, новогодние праздники и летний период становится точкой пересечения интересов различных категорий туристов, что приводит к избыточному количеству желающих посетить наиболее популярные музеи города.

Овертуризм – новое название ситуации, которая, по сути, существует уже долгие годы, только сегодня – в более крупном масштабе. В последние десятилетия проводился поиск способов оптимизации управления музеем в условиях повышенной посещаемости. Среди найденных вышеуказанными музеями решений можно отметить следующие как наиболее эффективные: увеличение рабочего дня и отмена выходных дней в период высокого сезона; раннее открытие касс для гидов; дифференцированное время посещения для организованных групп и индивидуальных посетителей, российских и иностранных туристов; регламентированное время нахождения на объектах.

Однако подобные решения не могут стать общим знаменателем для всех музеев, в виду специфики и уникальности последних. Поэтому на данном этапе музеи вынуждены выработать индивидуальные стратегии преодоления проблем, связанных с ростом числа посетителей. Инструментами для решения и выполнения задач, стоящих перед музеем, могут выступать: внедрение технологичных сервисов; внутримузеевая логистика; система взаимодействия с туристскими организациями Санкт-Петербурга.

Так, например, ГМЗ «Петергоф» отмечается широким спектром технологичных музейных решений. В летний сезон информация о количестве билетов в самые посещаемые объекты транслируется в реальном времени бегущей строкой у касс. Активно используются и мобильные сервисы – наличие зоны free Wi-Fi, аудиогиды. Информация о коллекции ГМЗ «Петергоф» представлена в формате виртуальных выставок, доступных в сети Интернет – проект «Самсон Online» (виртуальный доступ), проект «Виват, Петергоф» (экскурсия на мобильном телефоне).

В Русском музее и Эрмитаже также активно используются современные технологии – трансляция мероприятий, лекций и экскурсий в социальных сетях, виртуальные туры по музею. Русский музей предлагает посетителям использовать через мобильные приложения различные аудиогиды. В мае 2017 г. в музее была создана служба «Виртуальный Русский музей», в задачи которой входит реализация таких проектов, как «Русский музей: виртуальный филиал», «Центр мультимедиа Русского музея», «Онлайн-лекторий Русского музея». Во всех рассматриваемых музеях существует возможность приобретения аудиогидов, особенно актуально это для индивидуальных туристов, в частности, иностранных.

В Петергофе, Царском Селе, Эрмитаже и Русском музее предоставляется возможность покупки билетов на сайте музея. В Эрмитаже такой билет дает посетителю право приоритетного прохода в музей и позволяет избежать очередей в кассы музея. Однако в период пиковой посещаемости музей не может гарантировать отсутствие очереди, состоящей из посетителей с электронными билетами<sup>4</sup>. Системы приобретения онлайн-билетов в Петергофе и Царском Селе представлены в виде календаря и предполагают ограничение возможности покупки онлайн-билетов на те или иные объекты и маршруты, в зависимости от даты планируемого посещения. В Царском Селе система дополнена отражением количества билетов «в наличии». На сайте Эрмитажа реализован подобный «календарный» интерфейс, но для покупки электронных билетов на музейные экскурсии.

Вышеизложенные технологичные решения способствуют более комфортному посещению музея, предоставляют возможность дистанционного изучения коллекций, а также способствуют улучшению координации в пространстве музея и, как следствие, повышению мобильности и улучшению восприятия экспозиционного материала посетителями. Однако они играют большую роль в посещении музея одиноч-

ными посетителями. Для групповых туристов в Государственных музеях-заповедниках «Царское Село», «Петергоф» и в Государственном Эрмитаже апробирована и внедрена экскурсионная мультязычная аудиопрограмма «Мастер-гид», позволяющая: изменять экскурсионный маршрут во избежание давки и столпотворения; проводить экскурсии для азиатских групп и туристов, владеющих редкими языками, а также одновременно прослушивать экскурсию носителям разных языковых групп и пр.<sup>5</sup>

Экскурсии можно считать инструментом внутримузеевской логистики, т. к. они обладают определенным маршрутом и таймингом, что является немаловажным фактором в организации групповых посещений. Кроме того, во всех крупнейших музеях введена система бронирования экскурсий и различных культурно-образовательных программ, что в свою очередь помогает в планировании деятельности соответствующих музейных служб, а также распределению групп во времени и в пространстве музея. Не вдаваясь в детальное изучение системы ценообразования, стоит отметить, что музеи, как правило, предоставляют возможность получить экскурсионное обслуживание без предварительной записи, при наличии свободных экскурсоводов. Но в большинстве случаев система ценообразования направлена на стимулирование именно предварительной записи. Так, например, экскурсия на русском языке в Главном музейном комплексе Эрмитажа по заявке для группы до 25 человек будет стоить 5000 руб., а в день обращения – 6000 руб., при условии численности группы не более 7 человек<sup>6</sup>. Таким образом, прослушать экскурсию без предварительной записи возможно, но, если брать в расчет группу из 25 человек, стоимость услуги для нее обойдется дороже более чем 4 раза. Очевидно, что прийти в музей по предварительному согласованию выгоднее. Но не только стоимость посещения важна для туриста, а также его содержательная часть.

Важным аспектом деятельности музеев остается изучение потенциальных и реальных посетителей, их интересов и нужд. Результатом подобных исследований становится разработка и внедрение разнообразных музейных программ и маршрутов. На сайте ГМЗ «Петергоф», например, есть возможность оставить свое мнение о посещении музея посредством заполнения опросного листа, а на сайте Русского музея можно оценить его работу, перейдя по официальному баннеру<sup>7</sup>, или путем прохождения анкетирования. Существующий широкий спектр музейных предложений показывает готовность музеев, в той или иной мере, к удовлетворению запросов посетителей. Однако говорить о том, что внедрение альтернативных программ, в том числе образовательных, для повышения интереса к посещению музеев вне «высокого сезона» способно в значительной мере нивелировать сезонность и снизить интенсивность посещаемости в пиковые периоды, на сегодняшний день не приходится.

Другой стороной вопроса представляется разработка альтернативных маршрутов, позволяющих распределять туристские потоки в музейном пространстве. На сайте Эрмитажа существует раздел «Рекомендованные маршруты», в котором представлены наиболее популярные программы, а также их подробное описание, с перечнем объектов показа. Несомненно, это в определенной степени способствует формированию или же корректировке спроса на культурно-образовательные программы музея. В преддверии высокого сезона 2019 г. в ГМЗ «Петергоф» были разработаны и внедрены дополнительные экскурсионные маршруты. Подобная практика существовала в прошлом веке и в Музее истории Санкт-Петербурга, но с тех пор изменилась система взаимодействия с туристскими организациями города. Если раньше экскурсии проводились только сотрудниками музея и представителями «Интуриста», то сегодня музей предоставляет более широкие возможности для городских экскурсоводов. В данной ситуации организовывать и контролировать проведение экскурсий на альтернативных маршрутах в условиях высокой посещаемости представляется трудновыполнимой задачей.

Отдельным вопросом является система контроля над соблюдением существующих маршрутов в музеях. Контролирующим органом могут являться представители либо методических отделов, либо службы безопасности, но, как правило, подобную функцию осуществляют посетители музейных экспозиций. В определенных случаях регулирование данного вопроса может полностью отсутствовать. Представляется важным усиление контроля над соблюдением установленных экскурсионных маршрутов, а также вопрос создания при музеях специальных служб.

Наибольший интерес в рамках исследуемой тематики вызывает система взаимодействия музеев и туристских организаций, а также их представителей (экскурсоводов и гидов-переводчиков), т. к. именно они, как правило, являясь посредником между «массовым посетителем» и музеем. Во всех крупнейших музеях Санкт-Петербурга введена система заключения договоров о сотрудничестве с рядом компаний, предоставляющих туристские услуги. Подобная система, с одной стороны, обеспечивает музеям определенные объемы посещаемости, а с другой – позволяет их регулировать. Для туристских компаний заключение договоров с музеями также обеспечивает ряд преимуществ, к примеру: более выгодное в стоимостном выражении приобретение билетов (по нарядам или ваучерам), обеспечение экскурсионным обслуживанием сотрудниками музеев, налаженная система диалога с представителями музея для решения рабочих вопросов и пр. Экскурсии проводят сотрудники музеев или аккредитованные ГТИБ

экскурсоводы и гиды-переводчики, если музей предоставляет такую опцию. Во всех рассматриваемых музеях в осенне-весенний период организованы обучающие курсы, прохождение которых может давать право проведения экскурсии на территории музея.

ГМИ СПб представляет такую возможность для проведения в Петропавловской крепости экскурсий на русском и иностранных языках, а другие музеи – только лишь на иностранных. В ГМЗ «Петергоф» и «Царское Село», Эрмитаже и Русском музее экскурсии на русском языке проводят исключительно сотрудники музея. Одной из главных причин подобного явления можно считать доступность территории Петропавловской крепости для посещения, в отличие от пространства других рассматриваемых музеев. Ограничение входа на территорию могло бы способствовать лучшей регулируемости и распределению туристических потоков, но для этого Петропавловская крепость должна получить статус музея-заповедника, что неосуществимо в виду наличия на территории крепости действующего промышленного предприятия – «Монетного двора».

С этим фактором связано и отличие системы временного контроля посещения организованными группами музеев. Если в Эрмитаже, ГМЗ «Петергоф», «Царском Селе» и Русском музее запись на экскурсии или выдача ваучеров (нарядов) сопряжены с конкретным временем, то в Музее истории Санкт-Петербурга запись осуществляется только при условии проведения экскурсии сотрудниками музея. Так как объектом особого туристского интереса в крепости является Петропавловский собор, при проведении экскурсий представителями туристских организаций временной контроль осуществляется только для договорных компаний, одновременно приводящих в музей многочисленные группы – более 100 человек.

Подводя итог, можно сказать, что сравнение деятельности наиболее посещаемых музеев Санкт-Петербурга выявило определенный спектр управленческих решений, в разной степени реализованных. Наиболее эффективными представляются: увеличение часов работы музея; внедрение альтернативных маршрутов и контроль над их соблюдением; оптимизация системы взаимодействия музея с туристскими организациями.

Существуют и факторы, ограничивающие возможности музейного менеджмента, это – пропускная способность<sup>8</sup> музеев и повышенный интерес к определенным объектам (Янтарная комната, фонтанный комплекс Нижнего парка и т. д.). Выбор наиболее эффективной стратегии управления в условиях увеличенного туристского потока определяется спецификой музея и задачами, которые ставит перед собой его руководство. Очевидно, что проблема избыточного туризма не может быть решена лишь музеями, требуется координация со всеми уровнями управления. На городском уровне это могло бы быть: формирование городской политики в вопросе роста туристского потока; создание новых привлекательных центров туристского притяжения; зонирование и соответствующее ограничение передвижения туристов на отдельных участках<sup>9</sup>, координация деятельности в области культурно-познавательного туризма; обмен успешным опытом в решении задач, связанных с неуклонным ростом посещаемости.

## Примечания

<sup>1</sup> State of conservation of World Heritage properties // Официальный сайт ЮНЕСКО. URL: <http://whc.unesco.org/archive/2018/whc18-42com-7-en.pdf>-с.4 (дата обращения: 21.03.2019).

<sup>2</sup> Калашникова И. Лувр побил собственный рекорд посещаемости. URL: <https://ria.ru/20190103/1549009682.html> (дата обращения: 21.01.2019).

<sup>3</sup> Статистическая информация / Открытые данные // Официальный сайт Министерства Культуры РФ. URL: [https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-stat\\_museum#a:eyJ0YWliOiJidWlsZF90YWJsZSJ9](https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-stat_museum#a:eyJ0YWliOiJidWlsZF90YWJsZSJ9) (дата обращения: 18.02.2019).

<sup>4</sup> Покупка онлайн-билетов // Официальный сайт Государственного Эрмитажа. URL: <https://www.hermitageshop.ru/tickets/> (дата обращения: 12.05.2019).

<sup>5</sup> Как радиогид помогает музеям решать проблему свехтуризма. URL: <http://www.radio-guide.ru/ru/news/2019/04/22/kak-radio-gid-pomogaet-muzeam-resat-problemu-sverhturizma> (дата обращения: 12.05.2019).

<sup>6</sup> Обзорные экскурсии по экспозиции для групп // Официальный сайт Государственного Эрмитажа. URL: [http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/visitus/main-museum-complex/information\\_page/excursions/group\\_excursions/?lng=ru](http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/visitus/main-museum-complex/information_page/excursions/group_excursions/?lng=ru) (дата обращения: 31.03.2019).

<sup>7</sup> План мероприятий по улучшению качества деятельности музея // Официальный сайт Государственного Русского музея. URL: <http://rusmuseum.ru/for-visitors/the-plan-of-measures-on-improvement-of-quality-of-activity-of-the-museum/> (дата обращения: 27.03.2019).

<sup>8</sup> Гордин В. Э. Управление избыточными потоками туристов в музеях: российский и зарубежный опыт // Музей и проблемы культурного туризма: материалы семнадцатого Круглого стола. 4–5 апреля 2019 г. / ред. Д. А. Ступникова; Гос. Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. С. 59–69.

<sup>9</sup> Путрик Ю. С. Туризм как фактор сохранения наследия: исторический опыт и традиции // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 311. С. 95–101.

УДК 27-18:[271.2:37]

**В. А. Кобыльсков**

## **Концепция православной педагогики В. В. Зеньковского**

В статье рассматриваются взгляды В. В. Зеньковского на процессы образования и воспитания. Анализируется его концепция развития личности в русле христианской антропологии.

Ключевые слова: православная педагогика, христианская антропология, духовное воспитание, В. В. Зеньковский

**Vadim A. Kobylskov**

## **The concept of Orthodox pedagogy V. V. Zenkovsky**

The article considers the views of V. Zenkovsky on the processes of education and upbringing. Analyzed his concept of personal development in line with Christian anthropology.

Keywords: The Orthodox pedagogy, Christian anthropology, moral education, V. V. Zenkovsky

В России начало XX в. было временем активного развития философской мысли. В числе его наиболее ярких представителей, несомненно, является Василий Васильевич Зеньковский. Ему удалось соединить философские идеи Западной, европейской культуры вместе с христианским, православным восприятием мира. Создать такую мировоззренческую систему, которая предполагала синтез между религиозным и научным. Зеньковский всегда подчеркивал антропоцентрический вектор своих философских поисков, в нем он видел огромный потенциал для развития философии и педагогики. Основой же его педагогической концепции всегда оставалась христианская антропология.

При знакомстве с его взглядами относительно педагогико-философской системы можно обнаружить, что в течение жизни его мировоззрения претерпели несколько трансформаций. На каждом этапе, сталкиваясь с потрясениями и трудностями Зеньковский все более и более убеждался в необходимости создания на базе христианской антропологии системы религиозно-философского воспитания. Следует выделить такие периоды его философско-педагогических воззрений: киевский – время, проведенное на родине в «спокойные годы». Далее начало первой мировой войны, затем революция и вынужденная эмиграция, ознаменовавшие белградско-пражский период – «годы потрясений». И последний этап парижский – своеобразный конец духовный исканий, окончательное оформление религиозной педагогики. Но, так или иначе, центральное место в философии В. В. Зеньковского посвящено проблеме личности, интерес к ней является стержнем его постоянных поисков. Именно антропоцентризм философа был связующим звеном, собирающим воедино его прочие научные интересы<sup>1</sup>.

Сильнейшее влияние на мыслителя оказала деятельность по созданию системы русской школы за рубежом, учитывавшей обстоятельства жизни на западе, а также менталитет учащихся их особую беженскую психологию, пережитые ужасы за время войны. Основные положения своей концепции личности, впервые философ формулирует в работе «Принцип индивидуальности в психологии и педагогике». В ней он рассматривает вопрос личности с точки зрения индивидуализма и универсализма, где приходит к выводу что, принцип индивидуальности совсем не устраняет универсализм, а наоборот дополняет его и подчиняет себе. По его мнению, именно такой подход должен стать основополагающим в современной педагогике<sup>2</sup>.

Важнейшей философско-психологическим трудом Зеньковского является его магистерская диссертация – «Проблемы психической причинности». В ней он отмечает негативные аспекты западноевропейского индивидуализма считая, что европейцы не осознают христианского смысла и корней своих идеалов – свободы и индивидуализма. Христианство он считает единственной подлинной философией свободы личности. Вообще проблемам свободы, в философии Зеньковского уделено особое внимание. Исследователь, во многих отношениях разделявший взгляды педагогов русской эмиграции и будучи убежденным в праве личности на свободу, вместе с тем ощущает иррациональность ее истоков. Согласно мыслителю, процесс обучения должен подталкивать к свободе, что осуществимо лишь через приобщение к истине. То есть, путь к свободе человека по большей части проистекает именно из христианской жизни. Таким образом, В. В. Зеньковский считал, что западноевропейское понимание свободы ограничивается лишь второстепенными движениями души, такими как свобода поведения, они не есть истинная духовная свобода, охватывающая прежде всего внутренний мир человека. Философ полагает, что система вос-

питания должна быть реализуема таким образом, чтобы у ребенка или подростка появилась стремление к совершенствованию своей нравственной жизни, которая и приведет его к свободе.

Значительное место в представлениях В. В. Зеньковского отведено идеи невозможности гармонического строения личности. Философ считал не реализуемым процесс гармонического развития человека, так как протекающие психические движения неравномерны. По мнению ученого личность представляет собой органическое единство и не может быть сведена лишь к их общему набору. Зеньковский видит эти процессы, как зависящие от эмоциональной энергии. Таким образом он приходит к мысли о «иерархической конституции человека» - структуры личности, состоящей из: тела-души-духа. «Иерархичность человеческой природы, признание неравноценности и соподчиненности духа, души и тела являются общепризнанной идеей в христианском богословии. Иерархичность проявляется в примате духовного начала, в том, что человек, прежде всего, – дух, он духовен всегда и во всем, даже в самом жалком состоянии, когда его дух почти угашен»<sup>3</sup>. Кроме этого, Зеньковский полагал, что на различных этапах воспитания доминирует каждая из частей, а значит необходимо их учитывать при выборе средств и задач при развитии.

Немаловажным для Зеньковского был и вопрос полового воспитания детей и детской сексуальности. Он считал, что они являются причиной нравственно-духовных проблем при воспитании молодежи. Так называемое «сексуальное просвещение», по его мнению способно причинить существенный вред как психике, так и телу. Философ стремился к открытому диалогу с юношеством, считая, что лишь подобным образом можно раскрыть пути и условия гармоничного и наиболее полного раскрытия личности, способствовать самоукреплению души обучаемого. Наиболее сложным периодом раскрытия пола Зеньковский видел школу, когда от педагогов требуется чуткость и понимание этой «затуманенной», но светлой стороны психики. Основным путем преодоления искушений, обучающихся, согласно мыслителю, является раскрытие индивидуальных талантов подростков, вовлечение их в процесс творчества, позволяющий жизненной энергии найти выход в нужное русло.

Еще одной темой занимавшей мысли ученого – взаимовлияние общества и человека. В. В. Зеньковский считал, что в любом случае социум выступает как основная сила, воздействующая на человеческую личность, более того личность способна нормально развиваться только в социальных условиях. Цель педагога способствовать чтобы внешние условия не подавляли личность, а напротив ее поддерживали. Другими словами, содействовали социализации и сотрудничеству, взамен соперничества и самоутверждению.

Первостепенным фактором социализации по мнению Зеньковского является семья, за ней идут различные дошкольные учреждения, следом уже сама школу и разного рода формы внешкольного социального общения. Горький опыт детей с беженской психологией, наблюдаемый исследователем в эмиграции позволил ему по-иному посмотреть на факторы социализации, увидеть ослабление роли семьи и школы и напротив усиление роли церковных организаций, детских обществ, интернатов – способствующих сохранению идентичности и дающих чувство безопасности и общности.

Также нельзя обойти стороной воззрения Зеньковского относительно педагогического интеллектуализма. В своей одноименной статье – «О педагогическом интеллектуализме» он подвергает критике И. Ф. Гербарта и всю его педагогическую систему в целом. По его мнению, подход согласно которому задачами в обучении формулируются: развитие интеллектуальных способностей и дача определенных навыков и знаний, при игнорировании вместе с тем остальных аспектов личности обучаемого – в корне не верен. Зеньковский не отвергал важность обучения, но считал ее не первостепенной<sup>4</sup>.

Философия православного гуманизма как основы образования, становятся главенствующими в научных поисках В. В. Зеньковского. Ученый полагает, что современные ему педагогические воззрения проистекают из принципов натурализма, что демонстрирует замешательство и шаткость педагогической мысли. Цель же педагогики, согласно философу, заключается в подготовке к жизни настоящей и жизни будущей. Таким образом, «связать проблему воспитания с темой спасения и значит уяснить себе смысл воспитания»<sup>5</sup>. Вместе с этим по мнению ученого необходимо избавить педагогическую систему от излишнего догматизма и традиционализма вместе с тем сохранить православно-религиозную традицию.

Согласно представлениям В. В. Зеньковского, одной из важнейших проблем образования есть пренебрежение к вопросам сущности человеческого бытия и теме конечности человеческой жизни. Тема смерти, по мнению философа, всегда волнует детскую душу. Конечность жизни, неизбежность собственной смерти способны стать существенной проблемой. Однако, если подойти к вопросу с христианской точки зрения о духе, то мы обнаружим, что перед нами открывается перспектива ее преодоления, то есть обретения жизни вечной.

Это актуализирует вопрос воспитания в семье и вообще ее роль в раскрытие духовных начал ребенка. В. В. Зеньковский считает, что семья является необходимым органом социального воспитания. При этом он замечает, что институт семьи в XX в. испытывает кризис, поэтому воспитание детей родителями становится еще более сложной и актуальной задачей. Причины этих изменений он связывает с внешни-

ми обстоятельствами, такими как существенное изменение социально-экономической общественной формации, вынужденное трудоустройство матерей (отход от традиционной модели, где женщина хранительница очага, одной из основных задач которой является воспитанию детей). Таким образом, происходит оскудение духовной жизни, семья перестает быть единой целостностью, превращается фактически в сожительство духовно чуждых друг другу людей. В разрастании такого положения дел Зеньковский видит чрезвычайную опасность, в отличие от некоторых своих коллег, ему не представляется возможным гармоничное замещение воспитания в семье, воспитанием общества<sup>6</sup>.

Религиозную семью Зеньковский считал одним из тех социальных институтов, которые способны противостоять разрушительному духу новейшего времени. Внутренняя близость, связи которыми скреплены семейные люди обеспечивает тот духовный фундамент, который благоприятно сказывается на духовно-психическом здоровье. Христианская семья в этом отношении еще и выступает как основной проводник религиозных чувств, то есть напрямую влияет на восприятие ребенком религиозных образов формирует его духовное чувство. «Зеньковский выдвигает не лишнюю утопического налета идею «оцерковления жизни», а вместе с ней и школы, которая имела в виду активное духовно-нравственное и интеллектуальное воздействие церкви на все стороны жизни, культуры, образования, социальной жизни в целом, приобщение к христианским ценностям. Он отстаивал мысль об усилении связей религии с искусством, философией, литературой, наукой, отвергая при этом, с одной стороны, сциентизм, материализм, с другой, обскурантизм и фундаментализм»<sup>7</sup>. Вместе с тем Зеньковский предостерегает от чрезмерного насыщения ребенка христианской догматикой и механического воспроизведения церковных ритуалов, за ширмой которых легко может скрываться безразличие. Родители могут впасть в заблуждение, что все протекает благополучно, тогда как внутренняя духовная сущность ребенка ветшает. По мнению философа, любые, даже религиозные привычки в очень юном возрасте имеют отрицательное влияние, так как расслабляют духовное внимание.

Концепция православной педагогики В. В. Зеньковского представляет собой антропоориентированную систему, которая ставит своей целью раскрытие духовных устремлений человека необходимых не только для подготовки к нынешней жизни, но также и к жизни вечной. Провиденциалистские идеи воспитания, определили внутреннюю сущность его теории, где основной проблемой образования – становится проблема воспитания. Разработанная им самобытная система христианской педагогики, возникшая в кризисные годы, в определенном отношении, являла собой ответ религиозной части общества социальным изменениям окружающего мира. Вместе с тем, ей отчасти удалось предвосхитить проблемы, с которыми столкнулись педагоги будущего. Потрясения, сопровождавшие начало XX в., изменение социальной формации – привели к существенным сдвигам в общественном сознании. Педагогическая система Зеньковского ответ этим вызовам, попытка примирения духовного, религиозного начала с натуралистическим.

В центре внимания Зеньковского всегда оказывается личность, именно вокруг нее и сформулированы его научные построения, однако, для ученого личность немислима вне религиозной модели. В его философских построениях существует схема иерархичного развития человеческой личности, заключающаяся в совершенствовании трех сфер: тела, души и духа. Мыслитель полагает, что необходимо содействовать раскрытию и развитию внутреннего духа личности, который должен являться основополагающим. Этот путь для него – есть единственный путь обретения свободы.

### Примечания

<sup>1</sup> Летцев В. М. Зеньковский В. В. Личность как средоточие мировоззренческих исканий // Вопросы философии. 2003. № 12. С. 141.

<sup>2</sup> Зеньковский В. В. Принцип индивидуальности в психологии и педагогике / В. В. Зеньковский // Вопросы философии и психологии. М., 1911. Год XXII, кн. 110 (V). С. 844.

<sup>3</sup> Муравицкая Т. А. Антропологические основания педагогической концепции В. В. Зеньковского // Научный диалог. 2012. № 1. С. 110.

<sup>4</sup> Зеньковский В. В. О педагогическом интеллектуализме // Зеньковский В. В. Психология детства М.: Школа-Пресс, 1996., С. 331.

<sup>5</sup> Зеньковский В. В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии / В. В. Зеньковский. Париж: YMCA-Press, 1934., С. 242.

<sup>6</sup> Грицай Л. А. Проблема смыслообразующих начал семейного воспитания в философском наследии В. В. Зеньковского / Л. А. Грицай // Философия и общество. 2012. № 3. С. 101.

<sup>7</sup> Российское Зарубежье: образование, педагогика, культура. 20–50-е гг. XX в.: Материалы Второй Всерос. науч. конф. «Образование и пед. мысль Рос. Зарубежья. 20–50-е гг. XX в.» (Саранск, 16–18 окт. 1997 г.) / Морд. гос. пед. ин-т им. М. Е. Евсевьева ; Рос. акад. образования, Поволж. отд-ние ; Рос. гуманитар. науч. фонд; под ред. чл.-корр. РАО, д-ра пед. наук, проф. Е. Г. Осовского. Саранск: [Мордов. гос. пед. ин-т им. М. Е. Евсевьева], 1998. 176 с. С. 112.

С. Ю. Заботин

### Отражение культурных конфликтов в «Песни Льда и Огня» Джорджа Р. Р. Мартина

В данной статье была рассмотрена фэнтези-эпопея «Песнь Льда и Огня» Джорджа Р. Р. Мартина, как часть массовой культуры, и отраженные в ней культурные конфликты. При помощи анализа сюжета и системы персонажей «Песни Льда и Огня» выявлена специфика отражения культурных конфликтов в современной массовой литературе и выявлены на этом примере некоторые особенности и закономерности развития массовой литературы как части современной художественной культуры.

Ключевые слова: культурный конфликт, массовая литература, фэнтези, Джордж Р. Р. Мартин, Песнь Льда и Огня, Игра престолов

Sergey Yu. Zabolin

### Reflection of cultural conflicts in «A Song of Ice and Fire» George R. R. Martin

This article examined George R. R. Martin's fantasy epic «Song of Ice and Fire», as part of popular culture, and cultural conflicts reflected in it. With the help of the analysis of the plot and character system of the «Song of Ice and Fire», the specifics of reflecting cultural conflicts in modern mass literature were identified and certain features and patterns of the development of mass literature as part of modern artistic culture were revealed using this example.

Keywords: cultural conflict, mass literature, fantasy, George R. R. Martin, A Song of Ice and Fire, Game of Thrones

Культурный конфликт, как правило, базируется на несоответствии и противоречии оценочных, идеологических, морально-нравственных, религиозных и мировоззренческих реалий. Как обращает внимание Е. Н. Богатырева, «прошлое и настоящее свидетельствуют, что культурные конфликты отличаются особой ожесточенностью, а в случае применения силы преследуют цели не столько покорения, сколько практического уничтожения носителей чуждых ценностей»<sup>1</sup>. Это обычно детерминирует появляющиеся препятствия при поиске консенсуса и примирения конфликтующих сторон, желающих защитить свои принципы. Как нередко показывает практика, компромисс проще найти носителям конкурирующих интересов, чем носителям антагонистичных ценностных и мировоззренческих парадигм.

Изучение культурных конфликтов особенно актуализирует тот факт, что они возникают, по сути, во всех областях общественной жизни. Под культурным конфликтом, как правило, принято понимать критическую стадию противоречий в ценностно-нормативных установках между отдельными личностями, их группами, сообществами или их альянсами<sup>2</sup>. В сравнении с множеством других конфликтов, в основе которых обычно находится противоборство прагматических и утилитарных интересов разных сторон, культурный конфликт характеризуется как раз своей идеологической обусловленностью.

Исследование современных реалий, в том числе и сквозь призму анализа массовой литературы как имманентного элемента художественной культуры современного социума, дает возможность прийти к выводу, что культурные конфликты нередко возникают в реальных культурных процессах, провоцируют раскол и напряженность в обществе, что непосредственно коррелируется с историческими, национальными и политическими условиями.

Одним из наиболее популярных литературных проектов современной эпохи стал фэнтези-цикл американского писателя Джорджа Р. Р. Мартина «Песнь Льда и Огня». Первый роман эпопеи «Игра престолов» был впервые опубликован еще в 1996 г. Книга была высоко оценена критиками и завоевала множество литературных премий («Локус», «Хьюго» и т. д.). Среди достоинств произведения особенно отмечался глубокий психологизм, уход от стереотипов эпического фэнтези, интригующий сюжет с элементами политического детектива и удачное отображение многих реалий Античности и Средневековья. Вслед за «Игрой престолов» последовали следующие тома эпопеи («Битва королей», «Буря мечей», «Пир стервятников» и «Танец с драконами»), продолжающие основные сюжетные линии, а также ряд произведений-приквелов (трилогия «Рыцарь Семи Королевств» и хроники мира «Песни Льда и Огня»). Несмотря на признание со стороны литературного сообщества и поклонников жанра фэнтези, поистине мировую популярность эпопея Мартина приобрела лишь в 2011 г., когда на телеэкраны вышел первый сезон многосерийной экранизации, получившей свое название по названию первого тома цикла – «Игра престолов».

Основное действие «Песни Льда и Огня» происходит на вымышленном континенте Вестерос, напоминающем средневековую Европу, и разворачивается вокруг политического кризиса, перерастающего в кровавую гражданскую войну.



Отличительной чертой эпопеи Мартина является большое число исторических аллюзий. В основе множества событий «Песни Льда и Огня» лежат реальные исторические события и факты, а также характерные для той или иной эпохи культурные конфликты.

Так, Война Пяти Королей имеет прямой аналог в английской истории – Войну Алой и Белой розы (1455–1485). А за противостоянием Старков и Ланнистеров легко угадывается борьба Йорков и Ланкастеров. Несмотря на то что у многих героев цикла имеются реальные прототипы, Джордж Мартин не стремится создать кальку событий английской истории. При этом один из основных культурных конфликтов Позднего Средневековья отражен очень точно. Семь Королевств, как и Англию XV в., разъедает аномия – состояние общества, при котором культура утрачивает способность регулировать поведение людей, а люди теряют возможность соотнести свой жизненный опыт с культурой. Под давлением различных обстоятельств (экономических, политических и т. д.) некогда укоренившиеся ценности поэтапно утрачивают свою значимость, а нормы и правила объявляются анахронизмом и теряют свое значение, перестав соответствовать окружающей действительности. Былые ценности шаг за шагом теряют значение практических ориентаций, хотя номинально продолжают быть значимыми: практика жизни их опровергает, но многие люди в них все еще верят.

Так и в Королевской Гавани, столице Семи Королевств, идеалы рыцарства еще постулируются, однако их несоблюдение не является уже чем-то из рода вон выходящим. Так, сир Григор Клиган по прозвищу Гора, один из вассалов лорда Тайвина Ланнистера, является садистом, насильником и наркоманом. Несмотря на то что дурная слава о нем давно разнеслась по стране, он продолжает участвовать в королевских турнирах. Другой вассал Ланнистеров, Амори Лорх, заколол трехлетнюю принцессу Рейнис Таргариен, нанеся ей полусотню ножевых ударов, что не помешало ему сделать успешную военную карьеру. Даже многие члены Королевской Гвардии, куда избирались одни из лучших рыцарей страны, герои войн и победители турниров, нарушают клятвы и совершают различные преступления. Особенно в этом преуспел Джейме Ланнистер, убивший короля Эйриса II (за что получил прозвище «Цареубийца») и скрывающий инцестуальную связь со своей сестрой Серсеей, женой короля Роберта. Даже те, кто чтит рыцарские традиции, как Ренли Баратеон, младший брат короля, ценит их, в первую очередь, в эстетическом понимании, с любовью относясь к турнирам и военной атрибутике. При этом он готов участвовать в политических авантюрах и подковерных играх.

Институт рыцарства в Вестеросе постепенно вырождается. Недаром Сандор «Пес» Клиган, телохранитель принца Джоффри, говорит: «Собака я люблю больше, чем рыцарей... Собака отдаст за тебя жизнь и никогда тебе не солжет»<sup>3</sup>. Впрочем, деградация рыцарского сословия не сразу бросается в глаза. Тем острее ощущается разочарование у тех, кто все еще верит в высокие идеалы. Так культурным шоком оборачивается для одиннадцатилетней Сансы Старк знакомство с королевской семьей и ее окружением. Представления девочки о рыцарях, как о галантных кавалерах и защитниках слабых, разбиваются о неприглядную действительность, в которой члены Королевской Гвардии оказываются корыстолюбивыми и прагматичными карьеристами, а симпатичный принц, с которым она помолвлена, – разбалованным юношей с садистскими наклонностями. «Рыцарь – это меч верхом на коне. Все прочее – обеты, помазание и поклонение прекрасным дамам – всего лишь ленточки, которые повязывают на этот меч. Может, эти ленточки делают меч красивее, но убивать они ему не мешают»<sup>4</sup>, – цинично, но довольно точно подмечает Сандор Клиган.

Однако есть те, для кого рыцарская честь – еще не пустой звук. Таким человеком является лорд Эддard Старк, отец Сансы, сменивший Джона Аррена на посту Десницы Короля. Честный, верный, храбрый и милосердный – он является живым воплощением рыцарского идеала. Однако его принципы приводят к прямому конфликту с королем и его приближенными, когда на заседании Малого совета Эддard выступает категорически против планов убить беременную Дейенерис Таргариен, дочь свергнутого короля Эйриса II Безумного. Старк, осознав, что остался в меньшинстве (его поддержал только лорд-командующий Королевской Гвардии Барристан Селми), в знак протеста подает в отставку. Вскоре, однако, по просьбе короля Роберта он возвращается на прежнюю должность. Расследуя загадочную смерть Джона Аррена, Эддard выясняет, что все дети короля на самом деле являются плодами кровосмешения между королевой Серсей и ее братом Джейме Ланнистером. Опасаясь, что разгневанный король прикажет убить бастардов, Эддard рассказывает Серсее о том, что знает ее тайну и дает ей шанс покинуть столицу вместе со своими детьми. Однако его милосердие приводит к роковым последствиям, которые оборачиваются кровопролитной гражданской войной.

Противостояние Старков и Ланнистеров – это столкновение двух ценностных парадигм, рыцарской этики и макиавелизма. Если для первых честь и долг оказываются на первом месте, то для вторых в приоритете стоят их собственные интересы, а поступки определяет прагматизм. Примечательны слова Тайвина Ланнистера о Красной Свадьбе, когда одни из его важнейших политических противников были

предательски убиты своими вассалами, перешедшими путем интриг на его сторону: «Почему убить десять тысяч человек на поле битвы – это благородно, а дюжину за обеденным столом – нет?»<sup>5</sup>. В своих поступках лорд Тайвин опирается на холодный расчет, а понятия рыцарской чести относит к атавизмам, мешающим в упрочнении своего авторитета. Стоит отметить, что подобные взгляды разделяют далеко не только Ланнистеры и их вассалы.

Гражданская война обнажает серьезный ценностный кризис, пронизывающий весь социум. Неудивительно, что многие люди пытаются найти свое место в изменчивом мире, примыкая к тем или иным общественным движениям. Кто-то, как лорд Берик Дондаррион создает Братство без знамен – партизанский отряд, который воплощает идеалы рыцарства в жизнь, защищает слабых и ведет жесточайшую борьбу против тех, кто грабит и убивает мирное население. В Братство без Знамен вступают совершенно разные люди, от рыцарей и дезертировавших солдат до разорившихся крестьян, и легко проследить прямую аналогию с Вольными стрелками из Шервудского леса под предводительством Робин Гуда.

На фоне аномии возрастает роль религии, которая, действительно, становится опиумом для народа, иллюстрируя известный афоризм Карла Маркса. Если официальная церковь, погрязшая в роскоши и обслуживающая королевскую власть, теряет авторитет у народных масс, то религиозные движения во главе с харизматичными лидерами, требующими реформации и обновления, находят множество последователей, как среди феодалов, так и со стороны простого люда. Особого успеха достигает движение воробьев под предводительством бродячего священнослужителя Его Воробейшества, которому удается занять пост верховного септона, главы Святой Веры. Свою деятельность он начинает с распродажи сокровищ церкви (приобретенные деньги идут на еду для нищих и голодных), а, заручившись поддержкой королевской власти, вскоре воссоздает два военизированных духовных ордена («Сынов Воина» и «Бедных ребяты»). Однако заигрывание с церковью оборачивается для королевы-регента очень плачевно – ее арестовывают, сажают в келью, обвиняют во множестве грехов, а после ее частичного признания бреют наголо и проводят по улицам столицы абсолютно голый.

Параллельно с этим в Вестеросе возрастает влияние другой религии – культа Владыки Света, бога Рглора. Станнис Баратеон, один из претендентов на королевский трон и активный участник Войны Пяти Королей, заручается поддержкой жрицы Мелисандры. Она провозглашает его возрожденным Азор Ахаем, мессией, который должен победить силы Тьмы, после чего Станнис проводит жесткую политику по насаждению монотеизма в подконтрольных ему землях. Смена язычества на единобожие проходит тяжело и болезненно. Наиболее рьяные противники нового культа оказываются сожженными на кострах, но большинство людей ради сохранения жизни и свободы принимают новую религию: «Одичалые плелись, сжимая в руках кусочки чардрова, пока не приходило время бросить их в пламя. Рглор был завистливым божком, ненасытным. Новый бог пожирал тело старого, отбрасывая на покрасневшую Стену гигантские черные тени Станниса и Мелисандры»<sup>6</sup>. Как отмечает Д. К. Филянова, здесь «прослеживается средневековая тенденция к унификации института церкви, которая также исторически достоверна. Попытки привести разобщенный народ к чему-то целостному, единому приводят к ужасным, плачевным последствиям»<sup>7</sup>.

Другой пласт культурных конфликтов связан с сюжетной линией Дейенерис Бурерожденной, последней официальной представительницы дома Таргариенов. Рожденная в Вестеросе и воспитанная в традициях своих предков, она попадает в орду кочевников дотракийцев. Став женою одного из их вождей, кхала Дрого, она сначала испытывает культурный шок, но затем постепенно пытается встроиться в изначально чуждую ей культуру. Это ей удается относительно успешно, однако ряд важных элементов быта кочевников ей все также остаются чуждыми. Особенно это касается их набегового способа хозяйствования, убийств мирных жителей и сексуального насилия над женщинами побежденных племен. Если поначалу ее социальный статус давал Дейенерис определенную защиту, то после смерти Дрого она оказывается в очень опасной ситуации. Однако рождение трех драконов, вылупившихся из подаренных ей на свадьбу яиц, спасает пошатнувшееся положение. Обладание такими уникальными существами (прежде считалось, что драконы полностью вымерли) быстро поднимает ее социальный статус.

После продолжительных путешествий по Эссосу, первому по величине континенту в мире «Песни Льда и Огня», Дейенерис оказывается в Заливе Работорговцев. В окружении ближайших соратников, она прибывает в город Астапор, где ей предлагают приобрести Безупречных – воинов-рабов, выращенных из приобретенных на невольничьих рынках мальчиков в возрасте до пяти лет. Из отобранных детей только треть доживает до конца обучения. Их кастрируют, подвергают жестокой муштре, а для того, чтобы чувства страха и боли у них отсутствовали, им ежедневно дают наркотик «вино мужества». В качестве последнего экзамена выступает убийство младенца.

Для Дейенерис, воспитанной на идеалах рыцарства, существование рабства (особенно в таком виде, какое оно есть в Астапоре) является совершенно неприемлемым. Особенно ее шокирует площадь

Гордости, где на деревянном помосте вешали и четвертовали непокорных рабов: «С первого взгляда мертвецы показались Дэни полосатыми, как зебры из Джогос Нхая, но, подъехав поближе, она увидела, что черные полосы на ободранном красном мясе шевелятся. Мухи. Мухи и черви. С каменных сняли кожу, как кожуру с яблок, – длинными тонкими витками. У одного вся рука от кисти до локтя была черна от мух, а под ними виднелось красно-белое месиво»<sup>8</sup>.

В итоге, вопреки первоначальному плану, Дейенерис, сразу после приобретения Безупречных, атакует работарговцев и захватывает Астапор, даруя всем рабам свободу. Затем она идет войной на другие рабовладельческие города, оставляя Астапор во власти совета бывших рабов. Вскоре она покоряет Юнкай, а затем и Миэрин, в котором узнает, что в Астапоре произошел переворот, в результате которого к власти пришел самопровозглашенный король Клеон Великий, бывший раб-мясник, который возрождает рабство, где в роли рабов оказывается уже бывшие господа. В Юнкае происходит полная реставрация, к власти приходят прежняя политическая элита, которая восстанавливает старые порядки и объявляет войну Таргариен и ее союзникам.

Вскоре Дейенерис осознает, что в своем благородном порыве разрушила устоявшиеся в заливе Работарговцев экономические, социальные, политические и культурные институты, однако, не предложив жизнеспособной альтернативы, вместо свободы и благоденствия принесла кровавый хаос, обернувшийся голодом и эпидемиями. Не желая мириться с откатом назад и восстановлением рабовладельческих устоев, Дейенерис провозглашает себя королевой Миэрина. Желая добиться хотя бы относительного спокойствия внутри своего города, Дейенерис пытается примирить прежних хозяев и бывших рабов. Это побуждает ее пойти на уступки, разрешив добровольную продажу в рабство и гладиаторские бои. Параллельно ей приходится противостоять Сынам Гарпии – тайной террористической организации местных консерваторов.

На примере Миэрина хорошо показан такой вид культурного конфликта, как господство чужой культуры, которое часто присутствует в доиндустриальных обществах, подвергшихся колонизации. Навязывание колонистами своих ценностей, вместо успешного слияния двух культур ведет к неестественному смешению, которое грозит высокой социальной напряженностью. Как полагал Б. К. Малиновский в «Динамике культуры», подобная смесь является крайне нестабильной и несбалансированной, так как обе культуры возникли в совершенно разных условиях<sup>9</sup>.

В «Песни Льда и Огня» в поле зрения автора оказываются множество культурных конфликтов (аномия, культурный шок, господство чужой культуры, конфликт интерпретаций и т. д.), которые свойственны не только Античности и Средневековью (с которых были списаны многие реалии Вестероса и Эссоса), но и нашему времени. Через отражение культурных конфликтов Джордж Мартин выходит к этической стороне вопроса, проблеме допустимости насилия при устранении недостатков общества и решает ее на всех уровнях текста, в том числе и на уровне системы персонажей. В «Песни Льда и Огня» культурные конфликты зачастую являются стержнем сюжета, а не исчерпываются декоративной функцией. Описывая культурные конфликты в «Песни Льда и Огня», Джордж Р. Р. Мартин, пытается найти путь их преодоления, а чтобы и обычный читатель мог приобщиться к этому, подает в форме фэнтези-эпопеи.

В связи с высочайшей популярностью этого произведения, следует отметить его значимость при рассмотрении различных культурных процессов, происходящих как в прошлом, так в современном обществе.

### Примечания

<sup>1</sup> Богатырева Е. Н. Культурный конфликт в контексте социокультурного анализа / Е. Н. Богатырева // Известия Саратовского университета : Новая серия: Философия. Психология. Педагогика. Саратов, 2016. № 2. С. 131.

<sup>2</sup> Флиер А. Я. Культурный конфликт // Культурология : XX век: Энциклопедия. М., 1996. С. 134.

<sup>3</sup> Мартин Д. Битва королей : Часть I / Д. Мартин; [пер. с англ. Н. И. Виленской]. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 302.

<sup>4</sup> Мартин Д. Буря мечей: Пир стервятников / Д. Мартин; [пер. с англ. Н. И. Виленской]. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 309.

<sup>5</sup> Там же. С. 471.

<sup>6</sup> Мартин Д. Танец с драконами / Д. Мартин; [пер. с англ. Н. И. Виленской]. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 124.

<sup>7</sup> Филянова Д. К. Исторические реалии в романах «Пир стервятников» и «Танец с драконами» Джорджа Мартина / Д. К. Филянова // Грани науки. Казань, 2015. Том 3. № 3. С. 89.

<sup>8</sup> Мартин Д. Буря мечей : Пир стервятников / Д. Мартин; [пер. с англ. Н. И. Виленской]. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 253.

<sup>9</sup> Малиновский Б. Избранное : Динамика культуры / Б. Малиновский [пер. с англ.]. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 22.

Р. А. Суслов

### **Культовые сооружения как центры сохранения традиционной культуры этнических диаспор Санкт-Петербурга**

Рассматриваются культурные и духовные центры этнических диаспор в контексте сложного культурного пространства Санкт-Петербурга, а также их роль в сохранении и поддержании культурной идентичности иноэтнических сообществ города. Представители этнических диаспор в рамках своих духовно-социальных центров, чья деятельность направлена в том числе и на сохранение традиционной культуры таких сообществ, получают различного рода поддержку – отправляют религиозные обряды, принимают активное участие в социально-культурной деятельности, организованной такими центрами, удовлетворяют потребность в общении на родном языке и многое другое.

Ключевые слова: культовые сооружения, этнические диаспоры, поликультурность, культурные программы, культурные традиции

Roman A. Suslov

### **Religious buildings as centers for the preservation of the traditional culture of ethnic diasporas in St. Petersburg**

This article discusses the cultural and spiritual centers of ethnic diasporas in the context of the complex cultural space of St. Petersburg, as well as their role in preserving and maintaining the cultural identity of the city's foreign ethnic communities. Representatives of ethnic diasporas within their spiritual and social centers, whose activities are aimed, inter alia, at preserving the traditional culture of such communities, receive various kinds of support – perform religious ceremonies, take an active part in the socio-cultural activities organized by such centers, satisfy the need for communication in the native language and much more.

Keywords: places of worship, ethnic diasporas, multiculturalism, cultural programs, cultural traditions

Происходящие в современном мире крупномасштабные процессы миграции населения оказывают влияние не только на множественные сферы общественной жизни, но и на культуру. Остро стоят проблемы национальной и религиозной идентичности. Волны миграции, проявляющийся расизм и дискриминация ставят вопрос о возможности гармонических отношений в рамках разных культур. Представители различных этнических групп и образований, меняя место своего привычного, традиционного проживания, имеют свои особенности в адаптации в новом для них социокультурном ареале, безусловно влияя на экономическую, социальную и культурную сферы жизни того нового общества, в которое они так или иначе теперь входят. Такое влияние на практике можно проследить не только в «настроениях», моде, культуре повседневности, но и в архитектурных памятниках, появляющихся в уже поликультурном пространстве. Вне всякого сомнения, представители иноэтнических сообществ обладают определенной конфессиональной принадлежностью и необходимостью удовлетворять свои духовные потребности, что обуславливает появление определенных культовых строений в социокультурной среде их пребывания.

Российская культура традиционно представляет собой пространство межкультурного взаимодействия населяющих ее народов. Культурные традиции различных этносов во многом обуславливались принадлежностью к той или иной религиозной конфессии. Межкультурное взаимодействие в архитектуре, искусстве и в повседневной жизни представителей различных конфессий имеет не только позитивный смысл. Оно может быть связано с непониманием, латентными конфликтами и открытыми столкновениями. Так, в современной Европе ощущается напряженность в связи с расширением нехристианских, прежде всего мусульманских диаспор. Поэтому анализ процессов межконфессиональных и межкультурных взаимодействий чрезвычайно важен.

Обращение к теме культовых сооружений в культурном пространстве Санкт-Петербурга позволяет рассмотреть положительный опыт межкультурного и межконфессионального взаимодействия в истории отечественной культуры. Петербург в данном случае является «зеркалом» всей российской культуры с ее многовековым опытом межкультурного взаимодействия христианских и нехристианских – мусульманских, иудаистских, буддийских конфессий.

Архитектура – это наиболее социально значимый вид художественной культуры. Она воплощает в зримых масштабных образах важнейшие общественно значимые культурные смыслы и ценности.

Культовые сооружения выполняют важнейшую функцию, символизируя собой духовные центры, объединяющие приверженцев той или иной религии, той или иной культурной традиции.

Петербург с момента своего зарождения и до наших дней развивался как сложное культурное пространство. В формировании особенностей культурного пространства Санкт-Петербурга принимали участие представители различных народов и религиозных конфессий. Подобное межкультурное взаимодействие породило феномен петербургской культуры как особого периода русской культуры XVIII – начала XX вв.

В архитектурный облик Петербурга как особые символические доминанты вошли культовые сооружения не только христианских конфессий, но и религий Востока – мусульманства, иудаизма, буддизма.

Культовые сооружения выполняли не только непосредственные богослужебные функции, они стали объединяющим социально-культурным центром для представителей различных этнических диаспор, помогая на протяжении времени сохранять традиционную культуру различных иноэтнических сообществ.

Традиционная культура – это особый способ организации жизни и деятельности человека, в основе которого лежат трансляция доминирующих смыслов, ценностей и норм. На сегодняшний день этнической диаспоры заинтересованы в сохранении важнейших элементов традиционной культуры, ведя при этом абсолютно цивилизованный образ жизни. Также происходит определенное сохранение ментальности, но прежде всего – сохраняется идентичность.

Прежде чем говорить о сохранении важнейших элементов этой самой традиционной культуры членами религиозных общин, объединенных под эгидой этнических диаспор, с помощью духовно-культурных центров, стоит определиться еще с несколькими терминами. Диаспора – это такая этническая общность, которая имеет основные или важные характеристики национальной самобытности своего народа, сохраняет их, поддерживает их и содействует их развитию: язык, культура, сознание<sup>1</sup>.

Этнические диаспоры – это устойчивые совокупности людей единого этнического происхождения (одной или родственных национальностей), живущих в иноэтническом окружении за пределами своей исторической родины (или вне ареала расселения своего народа) и имеющих социальные организации для развития и функционирования данной исторической общности<sup>2</sup>.

Также стоит отметить важную черту этнической диаспоры, позволяющую ей существовать за рамками своей культуры, – способность к самоорганизации. Среди основных функций диаспор можно отметить: социальные, культурные и экономические. В связи с этим необходимо сказать о том, что этнические диаспоры изнутри оказывают влияние на культуру страны, в которой находятся, участвуют в ее экономической жизни, и как социальная группа оказывают помощь своим членам.

Необходимо также сказать и о том, что такое понятие, как «этнические диаспоры», в данной работе использовано в качестве обобщающего термина, для того чтобы проследить специфику сохранения традиционной культуры в рамках поликультурного пространства города со стороны представителей самых крупных иноэтнических и иноконфессиональных групп. Безусловно, представители различных религий и религиозно-философских учений находились под эгидой различных этнических групп как внутри многонациональной страны, так и внутри многокультурного Петербурга.

Религиозные сооружения и храмовые комплексы этнических диаспор, находясь в рамках другой страны и культуры, помимо своей основной функции выполняют также и консолидирующую функцию. 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. Находясь не на просторах своей исторической родины, в непривычных культурных или природных условиях, представителям иноэтнических сообществ более всего необходима поддержка такого рода.

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 и праздников. Вдобавок, существуют различного рода учебные заведения при этих духовных центрах. Культурные центры общин ведут деятельность различного рода: от культурно-просветительской до благотворительной.

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.

Конкретным примером такого взаимодействия, а также накопления и передачи ценностей, традиций и обычаев, и получения знаний в этой сфере может послужить культурно-просветительская деятельность Большой хоральной синагоги. В наши дни здание храма является центром еврейской культуры в Северной столице. В синагоге имеется все необходимое для отправления обрядов и соблюдения традиций членами общины. Регулярно проходят субботние службы и пышно отмечаются праздники. При синагоге работают две школы и два детских сада, а также школы-пансионы для мальчиков и девочек. Также под покровительством еврейской этнической диаспоры в Санкт-Петербурге работают Еврейский общинный центр и Дом еврейской культуры.

В Санкт-Петербургском дацане также проходят различные мероприятия. В храм приезжают западные и тибетские учителя, проводят лекции по буддийской философии. Помимо этого, в общине ведут прием специалисты в области традиционной тибетской медицины и астрологи.

Соборная мечеть Санкт-Петербурга по субботам и воскресеньям для всех желающих проводит занятия по арабскому языку, основам ислама, правилу чтения Корана, его толкованию и жизнеописанию пророка.

Вышеперечисленные действия по сохранению традиционной культуры при помощи культовых сооружений этнических диаспор являются лишь немногими из тех, которые проводятся общинами в целом. Создание отдельных культурных центров, учебных заведений и дополнительных культовых сооружений, а также проведение семинаров, встреч с духовными учителями и различных благотворительных мероприятий – все это лишь немногие моменты из культурной жизни этнических диаспор Санкт-Петербурга, позволяющие им сохранять свою идентичность и одновременно транслировать ценности и смыслы традиционной культуры.

В данном докладе была затронута тема сохранения ценностей, традиций и обычаев этнических диаспор в культурном пространстве Санкт-Петербурга с помощью культовых сооружений. Безусловно, сохранение традиционной культуры, помимо удовлетворения духовных потребностей верующих, является одной из основных функций этих культурных и одновременно духовных центров. Сохраняя свою идентичность внутри чужой культуры, накапливая и передавая ценности и смыслы с помощью подобных центров, члены религиозных общин, объединенные под эгидой этнических диаспор, внутри Санкт-Петербурга поддерживают его статус как мультикультурного города.

### Примечания

<sup>1</sup> Российская цивилизация / Под общ. ред. М. П. Мчедлова. М.: Академический проект, 2003. С. 633.

<sup>2</sup> Там же. С. 634.

К. Р. Имамудинова

## Влияние китайской архитектурной традиции на культуру Кореи

В статье рассмотрены межкультурные контакты Китая и Кореи в области художественной культуры. Также проанализированы формы влияния китайской архитектурной традиции на становление архитектурного канона Кореи через сравнительный анализ китайского дворцового комплекса Гугун и корейского дворцового ансамбля Кёнбоккун.

Ключевые слова: диалог культур, культура Кореи, пхунсу, корейская архитектура, дворец Кёнбоккун

Karina R. Imamutdinova

## The influence of the Chinese architectural tradition on the Korean culture

In the article was examined cross-cultural contacts between China and Korea in the field of art. The article analyzes forms of the influence of the Chinese architectural tradition on the formation of the architectural canon of Korea through a comparative analysis of the Chinese palace complex The Forbidden City (Gugong) and the Korean palace Gyeongbokgung.

Keywords: dialogue of cultures, Korean culture, pungsu, Korean architecture, Gyeongbokgung Palace

Активное влияние китайской традиции на культуру Кореи начинается во второй половине IV в. с появлением на территории трех корейских государств буддизма<sup>1</sup>. Распространение конфуцианских идей и трактатов также начинается с приходом буддийских монахов, которые стали обучать корейцев китайскому иероглифическому письму. В V–VI вв. даосские проповедники приносят на территорию Корейского полуострова свое религиозно-философское учение<sup>2</sup>. С проникновением буддизма начинает развиваться культовое строительство, художественная культура, благодаря конфуцианству широкое распространение получает образование, а вместе с даосизмом в Корею попадает китайское учение о фэншуй, которое сыграло значительную роль в формировании корейской архитектурной традиции.

На территории Кореи фэншуй, получивший название «пхунсу», распространяется в период Самгук (II–VII вв.). Однако исследователи называют основателем «пхунсу» монаха Тосона (817–898 гг.), который семь лет занимался изучением геомантии в Китае. Вернувшись в Корею, он путешествовал по стране, изучая географию и разыскивая источники благоприятной энергии. Согласно легенде, после путешествия он построил себе хижину, чтобы отдохнуть и помедитировать у горы, где к нему явился Дух Гор («Саншин»), один из главных духов в корейском шаманизме, который поведал Тосону секреты «пхунсу-чири» – «метода, которым великие Бодхисаттвы дарят человечеству спасение». После этого Тосон стал распространять по всей Кореи учение из Китая, адаптированное к корейскому ландшафту, климатическим условиям, а также к культурным особенностям корейцев. Эта легенда может говорить о том, что идея «пхунсу» произошла не только от китайского учения, но также и от исконно корейских верований.

Как и в фэншуй, в основе «пхунсу» лежат представления о мужской и женской силах («ым-ян») и жизненной энергии («ки»), об ориентации по сторонам света и пяти первоэлементах («охэн»). При строительстве важно найти особую точку «хэль», в которой должно располагаться главное здание, т. е. там соединяются небесная и земная энергии «ки», и находится наибольшая ее концентрация. Пространство перед «хэль» имеет название «мёндан», что можно перевести как дворец света, именно это место является наиболее благоприятным<sup>3</sup>.

После падения династии Корё (918–1392 гг.) и провозглашения Ли Сонге новой династии Чосон (1392–1910 гг.) встал вопрос о выборе места для строительства столицы. Эксперты «пхунсу» выбрали местность, где в 1394 г. начали строить г. Ханян (совр. Сеул). Одновременно начинается строительство королевского дворца.

Дворец Кёнбоккун («Дворец вечного блаженства») – главный дворец династии Чосон, построенный по образу китайского Гугуна, строительство которого шло примерно в тот же период. Несмотря на преимущественно горный рельеф Корейского полуострова, Кёнбоккун возведен на равнине, постройки его расположены симметрично друг друга, также он ориентирован по оси «север-юг», и лишь значительным отличием выступает более округлая форма ансамбля с северной стороны. Главный корейский дворец, как и китайский Гугун, делится на две функциональные части: 1) внешнюю (южная), где проходили официальные встречи, занимались государственным делами, 2) внутреннюю (северная), где жил правитель («ван») со своей семьей.

Одним из главных принципов планировки дворцового ансамбля является принцип «пять ворот – три двора», который был описан в шестом разделе «Записи о ремесленных работах» китайского трактата «Чжоу ли»<sup>4</sup>. Согласно данному разделу, дворец должен быть обязательно прямоугольной формы, ориентирован с севера на юг, с каждой из сторон должны находиться ворота, при этом главные ворота – южные.

По китайским классическим строительным принципам вход в Кёнбоккун расположен в южной части, где возведены главные дворцовые ворота Кванхвамун («Ворота прихода света»), представляющие собой

трех арочное строение с павильоном наверху и черепичной крышей. Однако, из-за разницы в ландшафтах и эстетических представлениях, не всегда было возможным следование китайским архитектурным канонам. В корейском ансамбле Кёнбоккун за воротами Кванхвамун следуют вторые внутренние ворота Хыннемун и третьи внутренние ворота Кынчжонмун, после которых расположен широкий каменный двор с Тронным залом.

Другой обязательный элемент дворца – каменный мост через водный поток, расположенный за главными воротами внутри комплекса под названием «кымчхонгё» («мост над запретным потоком»). Мост имел сакральный смысл: когда человек проходил по нему, то очищал свое сознание. В Кёнбоккуне такой мост называется «ёнджэгё» («мост вечного продолжения») и располагается за вторыми воротами в комплексе. Эти мосты украшены резными перилами и скульптурами мистических животных<sup>5</sup>.

Важное место в системе дворцового ансамбля занимает тронный зал, который являлся центром внешней части дворца. В Кёнбоккуне этот зал носит название Кынджонджон («Зал неустанного правления»). Он представляет собой одноэтажное строение с четкой формой, двухъярусной черепичной крышей, имеющей большой изогнутый вынос. В отличие от китайских архитектурных построек, для которых характерно вытягивание крыш по горизонтали, в корейских дворцах отмечается стремление ввысь. Так же, как и у китайских образцов, вся масса крыши лежит не на стенах постройки, а на балках с «тугонами» (кит. «доугун»).

Еще одним важным элементом крыши Кынджонджона, сближающего его с китайским Гугуном, является скульптурная композиция «бессмертный и звери». Они несли в себе сакральную функцию защиты от пожаров и бедствий, а их количество зависело от социального положения хозяина. Так на коньках крыши Кынджонджона находится всего семь фигурок зверей и восьмой является скульптура бессмертного, что по правилам не превышает количество скульптур на крыше тронного зала Тайхэдянь в Гугуне. Как и у китайских построек на корейских крышах присутствует безрогий полудракон с рыбьим хвостом «чивэнь». Помимо этого, отличаются и цвета крыш у китайских и корейских павильонов. В Корее черепица крыши не могла быть выполнена в желтом цвете, так как он является цветом китайского императора, и корейский ван, согласно политике того периода, по которой Китай считался старшим государством, не мог себе позволить использовать этот цвет, поэтому крыша Кынджонджона выполнена в серо-голубоватом цвете.

Сам зал построен на двухступенчатой террасе из камня с двумя маршами каменных лестниц, которые декорированы резными перилами с фигурками животных-покровителей сторон света (черепаха, феникс, тигр, дракон) и птицами консэ, которые считались хранителями Кореи, а также символами силы и могущества правителя<sup>6</sup>. Количество лестничных маршей в корейских дворцах строго регламентировано в зависимости от важности постройки, также их не может быть больше, чем в китайском Гугуне.

Внутри Кынджонджона у северной стороны возвышается трон вана, обращенный на юг, который называли «нефритовым» или «драконовым». Непосредственно над ним находится ярко расписанный навес, украшенный двумя золотистыми драконами. За тронном расположена картина на шелке, на которой изображен пейзаж с солнцем, луной и пятью горными пиками и соснами, символизирующий собой власть правителя. В композиции солнце и луна ассоциировались с силами «ым-ян», пять горных вершин представляли собой концепцию пяти первоэлементов «охэн», а сосны на картине выступают символами вечности. Важно отметить, что подобный сюжет был заимствован из Китая.

В декоре корейского Кынджонджона, как и в китайском Тайхэдяне, прослеживается цветовая гамма согласно учению о пяти первоэлементах. Такая пятицветная роспись, включавшая в себя синий, красный, желтый, белый и черный цвета, украшавшая стены, колонны, потолки и перекрытия, в Корее получила название «танчхон». Таким образом, в цветовом решении корейского Кёнбоккуна также прослеживается китайское влияние.

Подводя итог, мы можем утверждать, что активное развитие архитектурное строительство в Корее получает под влиянием китайской культуры, откуда и были унаследованы главные архитектурные принципы. Однако, несмотря на то, что в основе корейского дворцового комплекса Кёнбоккун лежит образ китайского дворца, корейские архитекторы не в точности копировали их стиль, а лишь брали часть и адаптировали под особенности ландшафта Кореи, местные эстетические представления и культурные особенности, сохраняя собственную самобытность.

## Примечания

<sup>1</sup> Волков С. В. Ранняя история буддизма в Корее (сангха и государство). М.: Наука, 1985. С. 39.

<sup>2</sup> Ким Г. Н. История религий Кореи. Алматы: Издательство КазНУ, 2001. С. 16.

<sup>3</sup> Тянь В. Д. Космос, гармония, храм (особенности храмового буддийского зодчества Кореи в связи с учением пхунсу и древнекитайской философией) // ЭО. 1992. № 2. С. 127.

<sup>4</sup> Симбирцева Т. М. Владыки старой Кореи. М.: РГГУ, 2012. С. 347.

<sup>5</sup> Там же. С. 346.

<sup>6</sup> Глухарева О. Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX в. М.: Искусство, 1982. С. 149.



А. В. Антонова

## Ритуальные предметы магических практик в Китае: символы бессмертных

В настоящей статье рассматриваются ритуальные предметы, наделенные магическими свойствами, с помощью которых даосы считают возможным отпугивать злых духов, подчинять или изгонять их. Вместе с тем, ритуальные предметы являются атрибутами даосских бессмертных, о чем свидетельствует даосская иконография.

Ключевые слова: культура Китая, магия, магическая практика, даосизм, бессмертные, ритуальный предмет

Alyona V. Antonova

## Ritual objects of magical practices in China: symbols of the immortal persons

The article describes ritual objects endowed with magical properties. With the help of them, the Taoists consider it possible to scare away evil spirits, subdue or expel them. At the same time, some ritual objects are attributes of the Taoist Xian (immortal persons).

Keywords: Chinese culture, magic, magical practice, Taoism, xian, ritual object

Стоит начать с того, что ритуальный предмет является неким связующим звеном между проводящим ритуал в настоящем времени, и каким-либо его предком, пусть даже мифическим, но проводившим этот же ритуал в прошлом. Таким образом, можно говорить о вере даоса в положительный результат магического ритуала, совершаемого посредством подражания предку, у которого, согласно мифу, этот ритуал удался, и он достиг желаемой цели. Здесь нужно подчеркнуть важность ритуального предмета: с одной стороны, он выступает подтверждением личной причастности к традиции предков, статуса и принадлежности к сакрально-значимой группе; с другой стороны ритуальный предмет представляет собой не отдельно взятый символ, а элемент целой системы символов, проявляющейся в нем одном.

Даосские ритуальные предметы можно условно разделить на две группы: музыкальные инструменты и ритуальная утварь. Еще с древних времен музыке и музыкальным инструментам придавалось особое, сакральное значение. Считалось, с помощью музыкальных звуков можно управлять настроением людей. Так, например, звук колокола мог поднять в целой армии чувство отваги, стремления вперед. Более того, материал, из которого изготовлен инструмент, также имеет особое значение, обычно связывающееся с системой пяти первоэлементов (у-син) и восьмью триграммами<sup>1</sup>. Для отправления даосских ритуалов использовались: колокол чжун (упр. кит. 钟), а также колокольчик «трех чистых» для вызова и изгнания злых духов. Считалось, звук этого инструмента приводил духов в ужас. Верхняя часть, ручка колокола, имеет окончание в форме трезубца, напоминающего иероглиф «гора» шань (山钟). Три этих зубца символизируют «Трех чистых» даосских божеств (Юй-ди, Лао-цзы и Пань-Гу), соответственно, три сферы мира – Нефритовая чистота, Верхняя чистота и Великая чистота. Так, колокол является неизменным атрибутом китайского божества Доуму (матушка Ковша), покровительницы медицины, целительства, а также алхимии<sup>2</sup>.

Важным музыкальным инструментом также является цин (磬). Считается, обе части этого инструмента символизируют Небо и Землю. Самая ранняя его форма имела пять струн, которые ассоциировались в соответствии с пятью стихиями. В даосских ритуалах также использовались барабаны гу (鼓) и литавры нао<sup>3</sup>.

Что касается ритуальной утвари, необходимо отметить, что ее разновидность крайне широка. Перечислим наиболее значимые предметы: ритуальный меч фацзянь (法劍), мухогонка чжуфу (麈拂), зеркало фацзин (法鏡), жезл исполнения желаний жуи (如意), печать фаинь (法印), дощечка линпай (令牌), тыква-горлянка ху-лу (葫芦) и веер (扇). Все эти предметы наделены некими магическими свойствами и имеют особые сакральные значения, а потому рассмотрим некоторые из них подробнее.

Говоря о ритуальных мечах в Китае, важно отметить, что еще с древних времен данный вид оружия выступает одним из самых эффективных инструментов борьбы с духами. Меч не обязательно

должен быть выкован из металла, ведь прежде всего это защитный амулет. Так, например, в качестве меча в ритуале мог выступать муляж из дерева. Особое предпочтение отдавалось деревьям, в которые ударила молния, поскольку считалось, что оно уже закалено Небом. Также распространение получил меч из монет, соединенных красными нитями. Причем, общее число монет обязательно должно быть кратно трем, шести или девяти, и чаще всего их сто восемь. Что касается красных нитей, здесь важно сказать, что красный цвет символизирует жизненную силу, и призван отпугивать нечисть. Таким образом, ритуальный меч использовался даосами в магических практиках изгнания демонов и духов с каких-либо территорий (жилищ, храмов и пр.).

Ритуальный меч является неизменным атрибутом едва ли не самого выдающегося заклинателя и повелителя демонов и духов Чжун Куя (鍾馗). Считается, что он возник в глубокой древности, не позже VII–VI в. до н. э. Его образ изначально ассоциировался с палицей из персикового дерева, наделенного магическими силами, которая отпугивала злых демонов и духов. Палица как раз выступала прототипом будущего меча Чжун Куя. В Средние века появился антропоморфный облик Чжун Куя: ужасающие и безобразные черты лица, по всей видимости, несли функцию устрашения нечисти. Тогда он изображался в костюме чиновника в угрожающей демонам позе с ритуальным мечом в руке.

Большинство изображений Чжун Куя являются так называемыми защитными амулетами фу (符). Они – важная часть даосской магии, в особенности достояние Школы Небесных Наставников (кит. упр. 天师道, II–III вв.). Такие амулеты в основном чертились на бумаге или шелке<sup>4</sup>. Опишем наиболее распространенный вид: в самом верху на длинном прямоугольном листе бумаги, расположенном вертикально, изображены красные стилизованные иероглифы, означающие высочайший приказ нечисти сгинуть (от лица Небесного Наставника). Рядом обычно располагается отпечаток печати (часто квадратной) с изображением амулета. Ниже может быть изображена схема Великого предела с триграммами. В самом центре листа изображается даосский бессмертный, изгоняющий нечисть, например, Чжун Куй с мечом в руке, а по сторонам от него находятся изображения животных и насекомых, наделенные особыми значениями. Такие амулеты вешались в домах китайцев на дверях или стенах для защиты от нечисти и злых духов.

Как и в случае с ритуальным мечом, вееру тоже приписывается особое магическое свойство, позволяющее даосу бороться с злыми духами или защищаться от них. Например, один из группы восьми даосских бессмертных (ба сянь 八仙) Чжунли Цюань (钟离权) традиционно изображается с веером, а в частности опахалом, в руке. Согласно легенде, с помощью своего веера он мог возвращать умерших жизни. Сам же веер является важным даосским символом, связывающимся с птицами, полетом, освобождением от земного мира и уходом в мир бессмертных.

Также можно отметить еще одного даосского бессмертного по имени Люй Дунбинь (吕洞宾). Его изображают сразу с тремя атрибутами: с мечом за спиной, веером и мухоголкой в руках, символизирующей свободного от мирской суеты бессмертного. Он является заклинателем от злых сил, абсолютным знатоком практик защиты от них, который стал служить простому народу и защищать его.

Зеркало как ритуальный предмет в даосизме так же используется для защиты от злых духов. Связано это в первую очередь с тем, что зеркало способно отражать истинный облик живого существа, предмета или явления. Таким образом, с его помощью, злые духи-оборотни будут непременно обнаружены, а потому зеркало исполняет функцию оберега. Существует также предположение о том, что с помощью зеркала и пилюли бессмертия можно возвращать умершего к жизни. Стоит отметить, при проведении даосского обряда «освещения» локального божества, т.е. причисления нового духа к числу почитаемых божеств даосского пантеона, среди вещей, которые вкладывались в спину статуи, также было и зеркало. Оно символизировало способность духа отличать добро от зла<sup>5</sup>. В даосском трактате «Баопу-цзы» также говорится, что даосы, уходя в горы, обязательно брали с собой зеркало, «диаметром более девяти цуней», чтобы никакая нечисть не могла к ним приблизиться. Существа, обладающие способностью принимать облик человека, не могут не отразиться в зеркале в своем истинном облики<sup>6</sup>.

Теперь подробнее рассмотрим печать фаинь и дощечку линпай. Оба этих предмета использовались при создании защитных амулетов. Их предназначение – обозначить статус того, кто проводит ритуал перед духами<sup>7</sup>. Обычно печать представляет собой деревянный куб с вырезанными на его сторонах именами божеств, чьей поддержкой заручился даос, исполняющий ритуал, либо с заклинательной надписью, которая сама по себе уже является амулетом. Таким образом, даос подтверждает свое право на управление духами или их изгнание.

Линпай (令牌) в переводе означает «приказная дощечка». Чаще всего линпай представляет собой дощечку с вырезанными на ней заклинательными изображениями или надписями, выполняет

функцию защитного амулета. Особые правила изготовления такого амулета частично зафиксированы в трактате «Баопу-цзы». В нем говорится, что амулеты изготавливаются в особые дни под особыми циклическими знаками. Наиболее распространенными принято считать заклиательные надписи киноварью на белом шелке и на деревянных дощечках из персикового дерева, которые необходимо носить под одеждой или на поясе в зависимости от их назначения. Крупные иероглифические знаки на них должны быть расположены строго по четырем сторонам света и четырем дополнительным, что гарантирует носителю такого амулета защиту от всевозможных демонов и духов в радиусе пятидесяти шагов. Подобные деревянные амулеты с заклиательными надписями используются и на стенах домов, для защиты жилищ.

Если отдельно говорить о мухогонке чжуфу, то нужно прежде всего отметить, что этот предмет, по всей видимости, имеет буддийское происхождение, но со временем перешел и в даосизм. В буддийской традиции мухогонка символизирует послушание, готовность преодолевать все преграды на пути к просветлению, не причиняя при этом вреда живым существам, избегая насилия. Мухогонка также символизирует бесконечность милосердия, в частности бодхисаттвы Гуань-инь<sup>8</sup>. Ручка такой мухогонки обычно изготавливалась из дерева, часто из бамбука. Здесь можно отметить, что бамбук в Китае является символом бессмертия, долголетия. Реже изготовление производилось из металла. Кистевая часть мухогонки делается из конского, бычьего, хвоста или из хвоста лося<sup>9</sup>. Как уже отмечалось нами ранее, мухогонка является одним из атрибутов даосского бессмертного Люй Дунбиня.

Жезл исполнения желаний жуи, как и в случае с мухогонкой, часто приписывают буддийской традиции, но мнения исследователей расходятся. Дело в том, что этот жезл имеет изогнутую форму с верхней частью в форме шляпки чудесного гриба чжи (линчжи – гриб, трава бессмертия), являющегося символом бессмертия (здоровья, долголетия) и удачи. Считается, что этот древесный гриб (лишайник) еще с III-IV вв. собирали даосские отшельники, поскольку является ингредиентом легендарного даосского эликсира бессмертия, поскольку имеет свойство продлевать жизнь<sup>10</sup>. Тем не менее, другое название гриба линчжи – Гриб Будды. Таким образом, трудно установить происхождение данного предмета, однако то, что жезл жуи использовался в даосских практиках – несомненно.

В свою очередь, жезл жуи является символом власти и по совместительству символом исполнения желаний. Он изготавливается из дерева, металла, реже нефрита, зачастую богато украшается драгоценными камнями<sup>11</sup>. Жезл жуи можно заметить на изображениях даосской богини Шаньюань (上元夫人 Шаньюань фужэнь), которую также именуют Матушкой Истинного начала<sup>12</sup>.

Отдельно хочется рассмотреть сосуд для лекарственных снадобий – тыкву-горлянку. Существует легенда, согласно которой, приготовленный эликсир бессмертия необходимо хранить в специальной герметичной емкости, которой и стала тыква Ху-Лу (葫芦), тыква-горлянка. Она является неизменным атрибутом одного из восьми бессмертных по имени Ли Тегуай (Ли «Железный посох», кит. 李铁拐). Считается, что он был земным бессмертным, который мог покидать свое тело для путешествий по небу и постиг учение о дао от самого Лао-цзы. В одном из таких путешествий он лишился своего тела и был вынужден вселиться в тело хромого нищего старика. В этом облике он и остался. Он владел магическим искусством и имел власть над жизнью и смертью. Ли Тегуай считается покровителем магов и врачевателей (аптекарей, врачей), поскольку его особым талантом является знание всех (в том числе и магических) растений и рецептов снадобий от всех болезней. В тыкве-горлянке он хранил магические снадобья, способные лечить болезни и даже воскрешать умерших. Так, тыква-горлянка стала эмблемой бессмертия, символом крепкого здоровья, благопожелательным символом долголетия, а также неким амулетом, защищающим своего владельца от всех болезней.

Помимо своего магического смысла, тыква-горлянка также имеет космогонические и космологические смысловые значения. Так, например, поскольку тыква имеет очертания женской фигуры, и ее форма как будто сложена из двух сфер, помещенных одна в другую, появилось представление о ней как о символе плодородия, рождения; «пустотно-вместимой Утробы мира, порождающей из хаоса все сущее»<sup>13</sup>. Неслучайно, что имя божества Нью-ва, представляющую собой покровительницу плодородия, было этимологизировано с женской сущностью тыквы-горлянки, что нередко связывают с представлением о рождении первопредков из тыквы<sup>14</sup>. Как пишет М. Е. Кравцова, тыква-горлянка в даосизме также наделяется мифолого-космологической семантикой, представляя собой Пещерные небеса, служившие местом обитания бессмертных некоторых рангов. Использование тыквы-горлянки как сосуда для жидкостей было также заимствовано буддизмом, в котором она стала символом монашеской аскезы и верности учению.

Таким образом, ритуальный предмет, наделенный сверхъестественными, магическими свойствами, имеет и особую символическую значимость. Становясь характерным атрибутом какого-либо даосского божества, ритуальный предмет становится его символом и при проведении магического ритуала свидетельствует о духовном присутствии этого божества в символе, тем самым подкрепляя веру в действенность ритуала. Во-вторых, изображение какого-либо даосского божества, наличие которого является важным условием проведения магической практики, представляет собой религиозный символ, в котором подразумевается воплощение этого божества. При этом магические свойства, которыми наделяется изображение, соответствуют магическим способностям, которыми, согласно легендам, обладает божество. В-третьих, ритуальный предмет представляет собой не отдельно взятый символ, а элемент целой системы символов, проявляющейся в нем одной. Помимо этого, в даосской амулетной магии изображения ритуальных предметов нередко предстают в качестве благожелательных или охранительных символов. Так, конкретный символ может указывать на назначение магического амулета и, соответственно на вид магической практики.

### Примечания

<sup>1</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия. В 5 т. Т. 5. Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование. М.: Восточная литература, 2009. С. 217–225.

<sup>2</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия. В 5 т. Т. 2. Мифология. Религия. М.: Восточная литература, 2007. С. 449.

<sup>3</sup> Зорькина М. С. Эволюция и структура даосского ритуала // Вестник СПбГУ. 2010. Сер. 13. Вып. 1. С. 10.

<sup>4</sup> Торчинов Е. А. Путь золота и киновари: Даосские практики в исследованиях и переводах Е. А. Торчинова. СПб.: Пальмира, 2017. С. 100.

<sup>5</sup> Китайская мифология: энциклопедия / ред. К. Королев. М.: Эксмо, 2007. С. 197–198.

<sup>6</sup> Гэ Х. Баопу-цзы. СПб.: Петербург. Востоковедение, 1999. С. 270.

<sup>7</sup> Зорькина М. С. Эволюция и структура даосского ритуала ...

<sup>8</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия. В 5 т. Т. 6. Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 183–200.

<sup>9</sup> Малявин В. В. Книга о пути и жизни (Дао-дэ цзин). М.: АСТ, 2010. С. 120.

<sup>10</sup> Кравцова М. Е. История искусства Китая. СПб.: Лань, 2004. С. 382.

<sup>11</sup> Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М.: АСТ, 2003. С. 333.

<sup>12</sup> Алимов И. А. Сад удивительного: Краткая история китайской прозы сяшю I–VI вв. СПб.: Петербург. Востоковедение, 2014. С. 63.

<sup>13</sup> Кравцова М. Е. История искусства Китая ... С. 380–381.

<sup>14</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия. В 5 т. Т. 2. Мифология. Религия. М.: Восточная литература, 2007. С. 538–539.

В. С. Нелюбин

### Скрытые смыслы бизнес-культуры Поднебесной

Исследование данной темы особенно актуально, когда Китай стремительно не просто увеличивает численность населения, а становится сверхдержавой и ведущим государством по ядерному оружию и космосу, уже реализует планы по расширению своей территории, а не так давно, по данным МВФ, КНР обогнала США по ВВП. Данная статья – результат исследования корпоративной этики и социопсихологии кросс-культурной коммуникации, традиционной картины мира и специфики китайской деловой коммуникации, конфуцианского влияния на предпринимательство во всей исторической перспективе и системы дискурсов по семиотике. Поскольку в основе культуры предприятия всего восточно-азиатского региона лежит традиционная практика предпринимательства, то исследование смыслов ее знаковых систем, связи с традиционной культурой и изучение влияния западного стиля хозяйствования на современное китайское общество является одной из насущных задач.

Ключевые слова: культурология, семиотика, деловая культура, корпоративная этика, межкультурная коммуникация, корпоративная этика, Китай, конфуцианство

Vladislav S. Nelyubin

### Hidden meanings in business culture of the Celestial Empire

Research into this matter is especially important whereas China is rapidly increasing its population. Also, Celestial Empire is becoming a superpower and a leading state in nuclear weapons and space, already implementing plans to expand territory. Not so long ago, according to the IMF, China has overtaken the United States in terms of GDP. This article is the result of study of corporate ethics and sociopsychology in cross-cultural communication, the traditional picture of the world and the specifics of Chinese business communication, Confucian influence on entrepreneurship in the whole historical perspective and the system of discourses on semiotics. Since the enterprise culture of the entire East-Asian region is based on the traditional practice of entrepreneurship, the study of the meanings of its sign systems, connections with traditional culture and the study of the influence of Western business style on modern Chinese society is one of the urgent tasks.

Keywords: cultural studies, semiotics, business culture, corporate ethics, intercultural communication, corporate ethics, China, Confucianism

Китайская Народная Республика является многонациональным государством с разнообразными административными образованиями, таким как Гонконг и Тайвань, а также народностями, чья консолидация вызывает вопросы. Данная специфика вынуждает высшее руководство выстраивать и поддерживать стабильную систему, в экономическую часть которой активно вовлекают все административные единицы. Китай воспринимали как аграрное государство даже после фактической индустриализации. Длительное время производство в стране являло собой кустарно-мануфактурный тип, а основополагающим фактором в государственном управлении стала экстенсивная индустриализация на неразвитом технически экономическом фундаменте. Долгое время в КНР основным ресурсом были многочисленные и низкоквалифицированные кадры, когда и укоренились стереотипы о плохом качестве всего производимого. На рубеже тысячелетий, по прошествии экономического кризиса, Поднебесная переориентировала собственную экономическую политику. Нынешняя стратегия основывается на интенсивном процессе развития в перспективе с целью перехода плановой экономики в рамки социалистического рынка.

«Японское экономическое чудо» хорошо известно, потому как с 1970-х уже тщательно исследовано, а «китайское экономическое чудо» наблюдается в наши дни. В том числе элементы деловой культуры в Японии выражены ярче, чем в Китае, благодаря ее иллюстративным атрибутам: тенденция пожизненного найма, жесткая стратификация и этикет, трансформированная категория «ом», обозначающая чувство долга. Особенности деловой культуры Японии известны и наглядны несмотря на то, что Китай и в этом аспекте выступил как культурный донор<sup>1</sup>. Специфика корпоративной этики в Китае сложнее и не так заметна, но точно не менее эффективна. Именно «культура предприятия» является залогом успешного экономического развития любого завода, фирмы и бизнеса. Сегодняшняя установка непосредственного влияния культуры на экономику уже не вызывает недоверия. Основателями такого подхода считаются западный социолог и историк Макс Вебер и Сибусава Эйдзи, политический экономист с Востока.

Корпоративная культура Китая своеобразна и при этом очень сильна по своей сути: четкая, строгая и крайне патриотичная. В результате самоизоляции цивилизации в историко-культурном процессе перед нами открылось поле для научных исследований. Традиционное ведение дел показывает все

своеобразие логики-эпистемологических, философско-этических, эстетико-культурных, а также космологических знаний китайской самобытности. Подвергаясь влиянию чужих культур, китайская деловая культура синтезировала уникальную теоретическую базу из опыта социальной, культурной, этической, философской и ментальной практики, сохранив традиционные корни, несмотря на всепоглощающую глобализацию. Будучи феноменом новейшего времени, корпоративная культура играет большую роль в китайской деловой практике и является важнейшим принципом деятельности и самоопределения личности любого китайского менеджера. Делая вывод, мы можем установить, что развитие китайской деловой культуры подвержено влиянию универсальных принципов, созданных современными мировыми корпорациями. Тем не менее, эта унификация интересна своей четкой и специфичной реализацией.

Изначальная античная версии экономической культуры в значении «домостроительства» была адаптирована в азиатском регионе, где неразрывно соседствовали быт. Эти категории являлись отвлеченным и поныне остаются неизменным целым. В своем стремлении совместить жизнь не просто с хозяйствованием, а именно с финансовой деятельностью жители Среднего государства продвинулись еще дальше Элады. Характерно, что именно в Древнем Китае саму жизнедеятельность характеризовали как взаимодействия заемщика и займодателя. Согласно традиционным представлениям, человек берет в долг жизненную силу у «небесного источника», а смерть трактовали как растрату этого кредита целиком с течением времени. Также бумажные деньги появились первыми у китайцев: в качестве подношения умершим предкам дары сжигались, ведь в том мире также нужны деньги для загробного пребывания. Бумажные подобию противопоставляются оригиналу из различных металлов. В то же время, по функционалу и замыслу деньги повсеместно принимали за унифицированный эквивалент, определяющий стоимость каждой вещи<sup>2</sup>.

Эти примеры показательны для понимания специфики жизни непосредственно жителями Поднебесной. В китайском сознании кардинальной разницы между полезной и меновой стоимости не существует. Для китайцев в равной степени, что безденежная жизнь, что «безжизненные» деньги не обладают ценностью. Здесь и скрыт основной механизм жизни китайского социума: для поддержания движения нужны финансы, и не имеющая аналогов радость жизни в какой-то основной, плавающей точке людского существования встречается с общим ценностным эквивалентом. Кроме того, финансовые средства в китайском социуме обладают ролью мерила и сосудом любви, чувством семейного согласия, где материальным интересам отводится главная позиция. Сама азиатская культура не выделяет капитализм в концентрированном виде бесконечного накопления в той же степени, как и не возвеличивает характерный для докапиталистической эпохи культ сокровищ. На традиционный Новый год принято дарить конверты красного цвета с деньгами, в детском смысловом поле это наглядные уроки, что деньги выступают знаком симпатии. Интерпретированные с эстетической точки зрения финансовые символы в виде специального денежного дерева, в равной степени как и перевязанные пластины из драгоценных металлов, являются оберегом и постоянным атрибутом праздников. Существует традиция эти же конверты красного цвета подносить новобрачным на свадебное торжество. Если постараться охарактеризовать мировосприятие и умонастроение Китая, мы заметим достаточно стабильный баланс трудового процесса, финансов и мирозерцания. Непрерывная работа без отпуска, за исключением Нового года, характерна для современных работников, а менеджеры предприятий часто акцентируют то, что работа и есть истинная мера счастья, которая приносит одновременно заработок и удовлетворение. В Среднем государстве у дельцов всегда существовала сама собой разумеющаяся тактика: намеренное занижение стоимости благодаря более интенсивному обороту капитала и, следовательно, больших усилий и радость от несущественной прибыли<sup>3</sup>.

Жители Поднебесной могут быть заинтересованы в любом деле и поэтому со всей ответственностью подходят к выполнению. За искренней вовлеченностью следуют и компетенции, а там не трудно появиться социально-экономической успешности. Этим и объясняется конкурентоспособность китайских компаний в сравнении с прочими корпоративными экспатами. Денежный оборот сродни энергетическому круговороту внутри и снаружи человека: непосредственное обращение дает пользу всему обществу в целом. Саму жизнь стоит обратить на добычу финансов, а чтобы жить по-китайски «праведно», нужно работать или управлять коммерчески успешным делом. Подобные установки могут быть нелогичными, идти вразрез с европейским здравым смыслом и правилами экономики. Китайцы всегда делали акцент на коллаборациях со всеми возможными партнерами, на поиске взаимовыгодных, а чаще просто выгодных операций, считая гуманные коммерческие процессы самыми естественными. Подсознательно китайцы соединяют экономическую неопределенность с жизненной конкретикой. Если всмотреться внимательнее в традиционный идеал жизни, то станут явными примечательные сходства современной экономики и коренного мировоззрения. Жизненный ресурс янь шэнь – ключевой элемент. Китайцы всегда заняты аккумуляцией жизненной энергии, они стараются улучшить качество жизни, совершенствовать духовность и развивать чувственность. Результат демонстрируют факты: в историческом развитии появ-

ляются барьеры, однако у Поднебесной получилось уйти от проблемы, вставшей перед европейской и американской цивилизациями: сильной полярности между полезной и меновой стоимостями<sup>4</sup>.

Китай – государство прагматичное, потому народ в нем полагает, что истина динамична, но это не перспективная истина, как у Вебера, здесь она зависит от сложившихся обстоятельств, контекста и момента, а понять всю глубину жизни на уровне бытового сознания невозможно. Стоит отметить, что современный социум Поднебесной имеет строгую и не всегда гласную иерархию структуры и управляется до сих пор ритуальным символическим укладом. В китайской интерпретации коммуникация воспринимается как безмолвное и бессознательное сердечное единение, сродни буддийскому «предпониманию». Родственные отношения также определяются традицией с вездесущим символическим порядком, а не обязательным трудовым распределением или прочими экономическими обстоятельствами. В семье место каждого согласуется положением в родословной и имеет не лишнюю индивидуального субъективизма аллегорическое обозначение. Оно выражена в манерах, в облике, и даже в определенном для каждого члена семьи месте в родовом обществе и доме семейства<sup>5</sup>.

Традиционное мировоззрение является определяющим и для современной корпоративной культуры. В мировосприятии китайцев базовым социальным элементом выступает не отдельно взятый индивид, а целая жизненная общность с определенной иерархией, надколлективное целое. В ней частности подчиняются единству коллектива. Потому и любое усилие нравственности: всевозможные совершенствования, преодоления самости соответствуют для них подлинному жизненному опыту. Быть такой, какой ты есть для китайцев значит быть в полной гармонии с социальной средой, а в противостоянии одного со многими всегда неправ одиноким человек. Получается, общество для них всегда беспристрастно и справедливо стоит над людскими проявлениями.

Вопреки коммунистическому строю, народ объединяет не партия и не утилитарный тимбилдинг на всех уровнях – от семьи до управляющего госаппарата, а эфирные ценности и физическая сущность. Неслучайна хрестоматийная китайская идиома: «Небо видит через глаза, а слышит через уши народа». В Поднебесной экономическая мощь почиталась во все времена и вместе с тем выступала двигателем для всех добродетелей. Сейчас китайские бизнесмены приглашают госслужащих в караоке укреплять гуаньси, заслуживают расположение чиновников к своему предприятию, наслаждаясь общением временно на одном уровне. В китайском понимании гедонизм имеет четкий денежный эквивалент и направлен на достижение экономического благополучия. Занимательной параллелью мы находим поздний западный модерн, где также наблюдается характерный переворот умозрительного наследства в угоду всему телесному.

Основу картины мира, целеполагания и всего быта китайцев составляет конфуцианское учение. С самого зарождения конфуцианство отличалось социальной и этической направленностью, стремлением к объединению с руководящей системой. Именно конфуцианцами было теоретически выстроена, истолкована и обоснована модель государственной, и «небесной» власти в семейных и родственных бинамах: «страна как семейство», правитель – Сын Неба и в тоже время «отец и мать всего народа». Государство соотносилось с социумом, общественные коммуникации – с межличностным общением, данная схема опиралась на присущую китайцам семейную структуру, которая в свою очередь выводилась из жестко регламентированных отношений между отцом и сыном, что имело религиозную подоплеку (основу), выраженную в культе предков. В частности, с точки зрения конфуцианства отец был воплощением идеи «Неба», а «Небо» было отцом всего живого на земле. Поэтому «сыновья почтительность» (сяо) в предназначенном для ее концептуализации каноническом трактате («Сяо цзин») была определена в качестве «основы добродетели» (дэ), становясь религиозным долгом сына перед отцом, и в дальнейшем перед государством, которое и было квинтэссенцией идеи культа неба<sup>6</sup>.

Этико-религиозные ориентиры находят отражение в системе ценностей рядового служащего и в целом составляют ядро правил китайского бизнеса. Иерархия – «Начальник лучше меня – надо слушаться»; труд и справедливость – «Буду хорошо работать, тоже стану начальником»; роль партии – «Сейчас все по-новому, но партия все равно руководит правильно»; светлое будущее – «Пока зарабатываем немного, зато Китай быстро развивается»; гуаньси – «Сначала подружись, потом о деле говори»; подарки – «Подарки надо дарить, их не стыдно принимать, это не взятка»; изменчивость мира – «Я не обманул: обстоятельства изменились»<sup>7</sup>.

Уровень осознания эксплицитной и имплицитной информации, непосредственно смысла кросс-культурного взаимодействия и контекста, в котором оно происходит, напрямую связан с уровнем лингвокультурной грамотности и может повышаться в соответствии с теорией Эрика Хирша. Ключевой для кросс-культурной коммуникации является теория культурных измерений нидерландского социопсихолога Хофштеде. Основываясь на ней, можно сделать вывод, что китайская культура относится к маскулинной и коллективистской культуре с высокой дистанцией власти и уровнем избегания неопреде-

ленности. Таким образом, западный стиль менеджмента характеризуется склонностью к эгалитаризму и индивидуализму, логично выстроенными и непосредственными брифингами. В то время как восточный стиль строится на церемониальной корпоративности, ритуальной иерархии и долгосрочном душевном общении, порой косвенном.

Корпоративные традиции ведения дел Китая показывают особенности логические и эпистемологические, этические и философские, культурные и эстетические, а также космогонические составляющие китайской истории и действительности. Сложный процесс смешения философии и культуры связан с синтезом учений конфуцианства, даосизма и буддизма с многочисленными автохтонными верованиями. Для аксиологии интерес представляет мягкость взаимопроникновения западной и восточной культуры, обусловленного культурно-философским синкретизмом в основе самой традиционной культуры Китая. Будучи феноменом новейшего времени, корпоративная культура играет особую роль в культуре Поднебесной. Современные реалии деловой культуры обусловлены экономической интернационализацией и глобализацией. Они одновременно адаптируют корпоративную культуру на западный манер, но и воссоздают специфичный опыт социальной, культурной, ментальной, этической и философской структуры, который сохраняет основополагающие моменты традиционной культуры Поднебесной. В деловой китайской культуре Китая заключены функции интеллектуального и духовного самовыражения и самоидентификации личности китайского бизнесмена или управленца любого звена. Трудолюбие, дисциплинированность, расчетливость, выдержка, тактичность и терпимость – это причина постепенной китаизации западных течений. Китайской корпоративной культуре свойственно порицание бездумных трат времени или денег, а также аскетический трудоволизм, что в совокупности мобилизует все факторы производства для впечатляющих всплесков экономики. Культурный донор всего региона Юго-Восточной Азии породил особый капитализм по Конфуцию, где рыночная мобильность и менеджерская открытость идут вместе с диктатурой партии. Подобный синкретизм во всей Азии существует при общественном консенсусе, конфуцианской традиции и контроле правительства<sup>8</sup>.

Мы можем сделать вывод, что сам процесс развития корпоративной культуры Среднего государства схож с общими закономерностями, по которым формировались остальные корпоративные культуры XXI в. Однако мы наблюдаем, как иноземная универсальность и всеохватность адаптируются к китайской традиционной специфике, несмотря на всепоглощающую глобализацию. Современный социум Поднебесной имеет строгую и не всегда гласную иерархию структуры и управляется до сих пор ритуальным символическим укладом. Совокупность отношений, выраженных понятием «гуаньси», даже в государственных учреждениях выше по значимости, чем все официальные связи. Моральные ориентиры актуальны для деловой культуры и имеют в своей основе конфуцианскую традицию сыновьей почтительности, уважения к старшим, человеколюбия, гуманности, покорности, благожелательности и справедливости. Ритуал, долг, выгода, верность и преданность превыше всего.

Изучение китайской модели культуры предприятия в полной специфике помогает выявить и доказать значительную роль традиционного мировоззрения в культуре современного предприятия в Китае, а значит, и в реализации всего экономического чуда региона Юго-Восточной Азии. Глубокое и систематическое исследование узловых проблем темы: отношения традиций и деловой культуры, смыслов знаковых систем в практике ведения дел и этикете, а также традиционных истоков социологических современной корпоративной этики способствует не только пониманию представителей современной деловой культуры Китая, но и продуктивному сотрудничеству с партнерами из Юго-Восточной Азии. Понимание того, как традиционная семиосфера с западными внедрениями оказывает влияние на все аспекты культуры предприятия в Среднем царстве необходима при столкновении умелых. Многие выявленные и изученные эффективные приемы, успешные концепты деловой культуры Китая могут быть с успехом использованы и в западной модели хозяйствования на практике, а не только как существующие популистские рекуперации.

## Примечания

- <sup>1</sup> Аошун Т. Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 207.
- <sup>2</sup> Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Восточная литература РАН, 2001. С. 388.
- <sup>3</sup> Девятков А. П. Бизнес с китайцами. М.: Книга по требованию, 2013. С. 99.
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> Маслов А. А. Китай и китайцы. О чем молчат путеводители. М.: Рипол-Классик, 2014. С. 84.
- <sup>6</sup> Кобзев А. И. Этика и ритуал в традиционном Китае. М.: Наука, 1988. С. 231.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Малявин В. В. Китай управляемый. Старый добрый менеджмент. М.: Европа, 2007. С. 209.



М. Д. Савичева

## Образ толерантности в рекламной фотографии моды

Статья посвящена рассмотрению образа толерантности в рекламной фотографии моды. Проанализирован концепт толерантности в русской и европейской культуре, рассмотрены рекламные кампании, опубликованные в современных российских женских журналах.

Ключевые слова: толерантность, фотография моды, концепт, реклама, мода

Milena D. Savicheva

## Image of tolerance in fashion photography

The article is devoted to the concept of tolerance in a fashionable advertising photo. We are analyzed the concept of tolerance in Russian and European culture and the advertising campaigns, published in Russian fashion magazines.

Keywords: tolerance, fashion photography, concept, advertising, fashion

Толерантность сегодня – одно из самых популярных и употребляемых понятий, очевидно, что для современной культуры толерантность стала не просто понятием, но концептом. Мы опишем на представление о концепте как о понятии, сопряженным с «облаком смысло-образов», опираясь на работы Ю. Степанова и философское обоснование концепта Ж. Делезом и Ф. Гваттари. Ж. Делез и Ф. Гваттари разделяют слова «концепт» и «понятие», определяя концепт не как термин с состоявшимся четким определением, а как слово, в котором содержится понимание конкретной проблемы, а его теоретическое понятие станет решением этой проблемы<sup>1</sup>.

Как культурный концепт, толерантность имеет различные «облака смыслов» в разных культурах. Так, в русскоязычном пространстве представление о толерантности формировалось изначально при переходе к православной вере от язычества<sup>2</sup>. Этот процесс занял долгое время, а концепт толерантности легализовал переход в другую веру для целой культуры. Толерантность в философско-религиозном русском пространстве определяется как добродетель, терпимость, самопожертвование, пассивное воздержание<sup>3</sup>. Идеи толерантности были изложены в работах русских ученых, описывающих этот концепт как черту русского менталитета и одну из составляющих православной веры. За долгое время российской и советской истории концепт толерантность в своем первоначальном смысле утратил силу, и только в конце 1990-х гг. вновь оказался значимым, но уже с новыми, инспирированными западным менталитетом и развитием западной культуры, смыслами<sup>4</sup>.

В европейском культурном пространстве концепт толерантности включал в себя и представление о некоем отклонении, и отношении к этому отклонению, так или иначе определенное моралью<sup>5</sup>. Толерантность обретает смысл в соотнесении как с уважением, принятием, так и с безразличием, она становится частью политики мультикультурализма, понимается как «невозможная добродетель» и требует «персонализации перспективы»<sup>6</sup>. Толерантность – термин политической философии, призывающий к воздержанию силы, применимой по отношению к инаковости веры, национальности и поведения человека. Именно в таком смысловом понимании толерантность входит в современный российский дискурс.

Концепт толерантности в европейском и российском культурном пространстве до сих пор окончательно не определен<sup>7</sup>.

Несмотря на то, что толерантность является неотъемлемой частью современного дискурса, ее внедрение в общественное сознание проходило постепенно и достаточно сложно. Реклама стала одним из способов включения «невозможной добродетели» толерантности в социальное воображаемое современной культуры. Главным инструментом рекламы является модная фотография, через которую концепт толерантности адаптировался в мире гламура. Благодаря рекламе и модной фотографии в современном культурном пространстве России появляется западный концепт толерантности.

Мы можем проследить влияние концепта толерантности в модной фотографии, начиная с 1980-х. Одним из первых фотографов, осмелившихся отобразить социальные проблемы в реклам-

ной фотографии, стал Оливьеро Тоскани, создавший рекламу для итальянской компании Benetton. Слоган United colors, который впоследствии стал частью названия компании, изменил мир коммуникаций. Первый постер 1983 г., созданный под руководством Тоскани, гласил: «Бенеттон – все цвета мира». На фотографии были изображены смеющиеся люди различных рас и возрастов в яркой одежде Benetton. Здесь мы видим толерантность через призму важного для европейской культуры мультикультурализма, в дальнейшем реклама стала чувствительной и к другим параметрам. Рекламные кампании были посвящены разным социальным проблемам, которые было не принято обсуждать: СПИД, религия, расизм, секс, терроризм, смертная казнь<sup>8</sup>. Это те «отклонения», которые по мнению П. Николсона осмысливают и наполняют толерантность. Если нет объекта, отклонения, к которому нужно быть толерантным, значит и нет самой толерантности<sup>9</sup>.

Оливьеро Тоскани также положил начало использованию сильного эмоционального воздействия как особого рекламного приема. Он учел, что потребительская аудитория уже была достаточно образованна, чтобы понять, что, зачем и как ей продают. Тоскани убрал товар из своих постеров и оставил только логотип и эмоциональную привязку. Сегодня этот прием стал одним из основополагающих рекламного бизнеса. Шок-реклама привлекает к себе больше внимания, вызывает больше эмоций, а значит, и продает лучше. Глянцевые журналы притягивают к себе внимание всеми возможными способами. Развороты пестрят моделями разных возрастов, национальностей и сексуальной ориентации. Мировые бренды приглашают самых скандальных фотографов для своей рекламы, а глянцевые журналы тиражируют шокирующий в той или иной мере «свежий взгляд» по всему миру, оправдываясь идеей толерантности.

Российское культурное пространство включилось в мир тотального потребления значительно позже Европы и США. «Вместе с развалом СССР разрушился социальный коммунистический миф, а на его смену приходит новый – гламур»<sup>10</sup>. Его проводником становятся глянцевые журналы. Главным событием в российской женской периодике 1990-х гг. становится появление печатного дома Conde Nast. На тот момент индустрия моды в России была мало развита, поэтому главным редактором не оставалось ничего, кроме как использовать и публиковать западный контент.

Российская версия журнала Vogue сегодня является одной из самых консервативных, чему способствует законодательство РФ и установленная цензура. Тем не менее, рекламные кампании мировых домов моды публикуются в российских журналах, хотя и более избирательно, чем на территории Европы и США. Рассмотрим, как представлен в российской модной прессе концепт толерантности.

Какие смыслы несут в себе модные зарубежные фотографии? И так ли они толерантны, как кажутся с первого взгляда? Такие вопросы мы ставим в нашем исследовании.

Одной из наиболее актуальных проблем сегодня являются межрасовые конфликты. Множество культурных программ Европы и США продвигают идеи мультикультурализма, сохранения каждого народа с его ценностями и бесконфликтного совместного проживания. Это отчетливо видно во многих рекламных кампаниях всемирно известных домов мод. Valentino, Gucci, Louis Vuitton и многие другие активно используют модели с разным цветом кожи, глаз и волос.

Рекламная кампания сумок Louis Vuitton под названием «Серия 7», выполненная фотографом Брюсом Вебером, была опубликована в российском Vogue в декабре 2017 г. На первый взгляд девушек разных национальностей объединяют только сумки бренда, которые они держат вдвоем за одну ручку. Мысль проста – весь мир объединяет мода Louis Vuitton. Реклама как бы говорит, что если у тебя есть эта сумка, то ты поддерживаешь идеи мультикультурализма, а значит, ты «в тренде». Но если присмотреться чуть внимательнее, то можно заметить, что все девушки одинаковой фигуры и роста, они похожи, несмотря на расовые и этнические различия. А значит вне зависимости от цвета кожи, все равны или все равны перед модой? Так или иначе, в этой серии нет ни моделей plus size, ни женщин в возрасте, никто из них не одет как обычный обыватель, и конфессиональная их принадлежность не выявлена. Если обратить внимание на фон, который использовал фотограф, то можно точно сказать, что он не принадлежит какому-то определенному месту или государству. То есть каждая из представленных национальностей имеет полное право на присутствие здесь, как и где бы то ни было. Включая этот факт в контекст политических событий прошлого года и проблем иммиграции на территории Евросоюза и США, становится понятным, что это один из способов управления массовым сознанием, дабы уменьшить возрастающее недовольство среди коренных жителей Европы на внешнюю политику государств, поддерживающих волны иммиграции. Но можно ли назвать это толерантным, если учесть все выше сказанное?

Как ни странно, одной из серьезных проблем современности остается эмансипация женщин. После нескольких революций, принятия конвенций ООН о ликвидации всех форм дискриминации

в отношении женщин, эта проблема до сих пор остается весьма острой. Мы видим это и на примере рекламы. Например, реклама коллекции осень-зима–2017 Tom Ford, опубликована в российском выпуске Vogue октябрь 2017 г. Фотограф Марио Сорренти изобразил молодого мужчину в фирменных очках крупным планом. Мы можем догадаться, что он лежит на диване, прислонившись к нему спиной, а на его голову женщина или девушка поставила ногу в лакированном сапоге. Каблук оказывается в приоткрытом рту молодого человека. Безусловно, композиция кадра с первого взгляда говорит о доминировании женщины над мужчиной. Высокий каблук – один из самых очевидных признаков женской сексуальности<sup>11</sup>. Лицо молодого человека вызывает смирение, переходящее в удовольствие. Это можно было бы интерпретировать как намек на гомосексуальность мужчины, или же трактовать как подмену образов мужчины и женщины. Принцип патриархальных отношений между мужчиной и женщиной подразумевал возможность насилия над слабым полом. Когда же доминирующей становится женщина, принцип отношений остается, и происходит подмена образов. Проблема не решилась, лишь поменялись роли. Получается, что режиссеры рекламной кампании Tom Ford осень-зима–2017, по-видимому, взяв за основу один из смыслов концепта толерантности, уважение равенства между полами и толерантность к женщине, лишь усугубили отсутствие толерантности до сексизма.

Проанализировав рекламные кампании Tom Ford и Louis Vuitton, мы можем констатировать, что, используя разные аспекты концепта толерантности, маркетологи обращают внимание покупателей на острые этические проблемы при этом игнорируя истинное значение толерантности. В рекламе Tom Ford нет воздержания применения силы, но есть терпимость в отношении сексизма. Правоммерно трактовать рекламу как новый вопрос о добродетели и терпимости или как постановку вопроса о эмансипации женщин. В данном случае толерантность становится частью эффекта шок-рекламы и возможностью выделиться. Целевая аудитория этого сегмента рынка имеет свое особое восприятие, для которого философия бренда стоит выше, чем сам продукт. «Сексизм наоборот» или «уравнивающий мультикультурализм» позволяют покупателям выбирать, ощущая собственную исключительность – толерантность становится преодолимой в мире высоких брендов. Мы выше толерантности, мы делаем следующий шаг, мы можем использовать такие серьезные концепты, как терпимость и равенство – в таком ключе выглядит сообщение рекламных снимков. Несмотря на то, что данные рекламные кампании, опубликованные в российском Vogue, являются мировыми кампаниями, правоммерно ставить вопрос о восприятии рекламы российскими покупателями. Отталкиваясь от осознания толерантности как добродетели, терпимости, сострадания, присущие менталитету российской культуры, мы не обращаем должного внимания на аспект политкорректности. Этот вопрос может послужить основой дальнейшего исследования.

### Примечания

<sup>1</sup> Никифорова Л. В., Конева А. В. Введение // Концепты культуры и концептосфера культурологии. СПб., 2011. С. 7.

<sup>2</sup> Хомяков М. Б. Толерантность // Сборник методических материалов «толерантность в современной цивилизации. Екатеринбург, 2007. С. 49.

<sup>3</sup> Сумина Е. С. Концепт толерантности как компонент русской философской картины мира // Концепт. Шадринск, 2014. С. 3.

<sup>4</sup> Соловьева Н. В. Толерантность: понятие, концепт, категория // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2011. С. 202.

<sup>5</sup> Хомяков М. Б. Толерантность // Сборник методических материалов «Толерантность в современной цивилизации. Екатеринбург, 2007. С. 5.

<sup>6</sup> Heyd D. Introduction// Toleration. An Elusive Virtue. Princeton, 1996. С. 10

<sup>7</sup> Хомяков М. Б. Толерантность // Сборник методических материалов «толерантность в современной цивилизации. Екатеринбург, 2007. С. 49.

<sup>8</sup> Кикова Т. М. Постмодернистская реклама: шокирующий рекламный ход как способ продвижения бренда // Филология и искусствоведение. Адыгея, 2015. С. 179.

<sup>9</sup> Николсон. П. Толерантность как моральный идеал // Сборник методических материалов «Толерантность в современной цивилизации. Екатеринбург, 2007. С. 13.

<sup>10</sup> Конева А. В. Рецепция гламура в постсоветском социальном воображении // Вестник Самарского государственного университета. Самара, 2012. С. 12.

<sup>11</sup> Конева А. В. Визуальные практики моды // Визуальные практики идентичности: кино и мода. СПб., 2013. С. 96.

К. О. Краснова

### **Рефлексивное обращение к визуальности как основа для формирования нового типа исследований**

Как на уровне массовой культуры, представленной, в частности, культурными индустриями экранных искусств, так и среди шедевров элитарного искусства, мы обнаруживаем все больше объектов преимущественно визуального характера. Борьба с логоцентризмом, смещение интересов из сферы вербального в область визуального, иконический поворот, пришедший на смену визуальному – все это свидетельствует о возрастающей роли визуализации в культуре конца XX – начала XXI вв. В связи с этим актуальность приобретают визуальные исследования, объекты изучения которых на сегодняшний день точно не определены и нуждаются в более детальном рассмотрении и анализе.

Ключевые слова: цифровые медиа, медиа, визуальный образ, визуализация, визуальная культура, визуальные исследования, зрительное восприятие

Kristina O. Krasnova

### **Reflective appeal to visuality as the basis for the formation of a new type of research**

Both at the level of mass culture, represented, in particular, by the cultural industries of screen arts, and among the masterpieces of elite art, we find more and more objects of predominantly visual character. The struggle against logocentrism, the shift of interests from the verbal sphere to the visual sphere, the iconic turn that replaced the visual – all this testifies to the increasing role of visualization in the culture of the late XX – early XXI century. In this regard, the relevance of visual studies, the objects of study which are not precisely defined today and need more detailed consideration and analysis. Both at the level of mass culture, represented, in particular, by the cultural industries of screen arts, and among the masterpieces of elite art, we find more and more objects of predominantly visual character. The struggle against logocentrism, the shift of interests from the verbal sphere to the visual sphere, the iconic turn that replaced the visual – all this testifies to the increasing role of visualization in the culture of the late XX – early XXI century. In this regard, the relevance of visual studies, the objects of study which are not precisely defined today and need more detailed consideration and analysis.

Keywords: digital media, media, visual image, visualization, visual culture, visual studies, visual perception

По мере развития и становления новых форм медиа, к которым принято относить устройства, появившиеся после всемирного распространения сети Интернет, интерес к визуальному, в том числе и в культуре с 70-х гг. XX в.<sup>1</sup>, значительно возрос: так, культурные и креативные индустрии стали неотъемлемой отраслью экономики, а продукты их производства обозначили качественно новый поворот в области научных исследований – поворот в сторону визуального. Под последним необходимо понимать «<...> те явления зримого мира, которые невозможно воспринимать более никакими иными органами чувств, кроме зрения»<sup>2</sup>. Причем привычные нам фотография, кино, телевидение, Интернет, строго говоря, являются лишь внешней оболочкой визуальной образности. Иными словами, неисправность одного или даже нескольких технических устройств (например, монитора компьютера) не способна уничтожить зрительный образ, что характеризует его как нечто неосоздаемое, бесплотное и «детерриториализованное»<sup>3</sup>, т. е. не имеющее географических координат.

Подобная автономность свойственна далеко не всем визуальным образам – иначе обстоит дело с картиной или гравюрой. В первом случае, материальный носитель находится в непосредственной связи со своим художественным образом, что обуславливает необратимую цепь событий: разрушение фиксатора (например, холста) – уничтожение уникального образа. Наглядным примером такой ситуации служат вандальные действия в отношении картины «Даная» Рембрандта Хармеса ван Рейна. В случае же гравюрного изображения произведение перестает существовать только при уничтожении металлической (или деревянной) формы, с которой делаются оттиски, тогда как при нанесении вреда одному (или даже всем) эстампам, зрительный образ остается «нетронутым».

Таким образом, к визуальному мы относим все то, что подвластно зрительному восприятию, но остается недоступным для физического взаимодействия с ним. Причем необходимо различать несколько видов визуальных объектов: дистанцированные от человека (например, Солнце), табуи-

рованные в ходе человеческой истории (индийская каста ачхут) и уже упомянутые нами технические (носителями которой выступают фотография, кинокамера и т. д.). Как уже было сказано выше, роль визуализации, в частности, в культуре бесспорна, однако с чем связана подобная тенденция?

Американский философ Ричард Рорти, занимаясь в 60-х годах прошлого столетия изучением истории философии, представил ее как ряд «поворотов», в рамках которых новые проблемы приходят на смену исчезающим<sup>4</sup>. Так, античная и средневековая философия концентрируются на вещах, философия XVII–XIX вв. – на идеях, а современная автору – делает акцент на словах. Заключительным этапом в истории философии, по мнению Р. Рорти, является «лингвистический поворот», обозначающий изменения в характере философский исследований XX в. в сторону проблем языка. Отныне общество можно было рассматривать как текст, а природу – как дискурс.

Мода на «повороты» была крайне удачно подхвачена швейцарцем Готфридом Бёмом, который предложил продолжить их череду новым – иконическим («iconic turn»), представив свои рассуждения на данную тему в статье 1994 г. «Что такое изображение?». В том же году в сборнике Чикагского университета появилась статья американского литературоведа Томаса Митчела, в которой упоминается синонимичный, на первый взгляд, термин – «pictorial turn». Позднее были высказаны и другие варианты формулировок, такие как «visual turn» и «imagic turn»<sup>5</sup>. Несмотря на то, что все они не в полной мере тождественны друг другу и обладают различными контекстуальными оттенками, усматривается возможное рассматривать данное явление под одним русскоязычным термином «иконический поворот». Очень точно определил этот культурный феномен аналитик изобразительного искусства В. Савчук: «Иконический поворот – означающее сдвига в социокультурной ситуации, при котором онтологическая проблематика переводится в план анализа визуальных образов. Он следует за онтологическим, лингвистическим поворотами и фиксирует отход в средствах массовой коммуникации от вербального способа к визуальному»<sup>6</sup>.

Нельзя не отметить, что в отличие от лингвистического поворота, который затронул лишь сферу научной деятельности, визуальный оказал влияние, в том числе, и на быденную жизнь людей. Так, возрастающая роль визуализации<sup>7</sup> прослеживается в современном мире как на уровне массовой культуры, представленной, в частности, культурными индустриями экранных искусств, так и среди шедевров элитарного искусства, где мы обнаруживаем все больше объектов преимущественно визуального характера. Однако это лишь повышает значимость визуального как объекта современных культурных исследований. Такие гуманитарные дисциплины как искусствоведение и философия предпринимают первые попытки по изучению визуальности. Подобного рода идеи мы встречаем в работах известных структуралистов и постструктуралистов: С. Сонтаг, Р. Барта, Ж. Делёза и др. Призывы к борьбе с логоцентризмом встречаются нам не только на страницах книг, но и воплощены с помощью художественных образов (картины К. Малевича и В. Кандинского).

Наконец, в конце XX – начале XXI в. появляются качественно новые идеи, формирующие более четкое представление о понятиях, связанных с визуальностью. Так, профессор истории искусств в Чикаго Дж. Т. Митчелл говорит о том, что «визуальная культура» не тождественна «визуальным исследованиям», а представляет собой объект ее изучения<sup>8</sup>. В этой связи возникает закономерный вопрос о статусе такого рода исследований: являются ли они самостоятельной дисциплиной или носят междисциплинарный характер? В первом случае, в силу исключительной территориальной близости исследовательских полей, мы можем иметь дело с «опасным дополнением»<sup>9</sup>, которым станут визуальные исследования, претендующие быть областью, например, истории искусств или эстетики, чей союз можно будет обвинить в неполноте. С другой стороны, сами визуальные исследования могут включать широкий спектр различных областей знаний, как то: философские исследования в эпистемологии видения, семиотические исследования изображений и визуальных знаков, исследования визуального процесса, исследования визуальной антропологии, физической оптики, видения животных, анализ изображений, кино, цифровых медиа и многое другое. В связи с этим визуальные исследования можно рассматривать и как междисциплинарное поле, особенность которого заключается во взаимодействии между двумя или несколькими различными дисциплинами. Нидерландский историк культуры и искусства Мике Баль и вовсе предпочитает воздерживаться от строгой терминологии относительно дисциплинарного статуса визуальных исследований и говорит о них как о, своего рода, движении<sup>10</sup>. Более того, «междисциплинарное исследование – это создание нового объекта»<sup>11</sup>, однако, это осложняется тем фактом, что объекты, недоступные человеку для тактильного контакта, предполагающие только зрительное восприятие, существовали на протяжении всей человеческой истории. Следовательно, бесчисленный перечень таких объектов не может стать новым объектом изучения. По мнению нидерландского историка культуры Мике Баль, именно «практики смотрения», которые носят преобразующий и трансфор-

мирующий характер, а не «материальность видимого объекта, определяют, может ли артефакт рассматриваться в перспективе визуальных исследований»<sup>12</sup>: для нас важно не то, что войдет в это поле исследований, но то, как оно будет функционировать, а, следовательно, одни и те же объекты в различных ситуациях могут быть подвержены разной сигнификации. Таким образом, визуальная культура сосредотачивает внимание на проблеме того, «что становится видимым, кто видит это, как это видится, понимается и соотносится с властными взаимоотношениями»<sup>13</sup>.

Подводя итог вышесказанному, мы можем сделать ряд выводов, касающихся возрастающей роли визуализации в культуре. Во-первых, то, что мы называем объектами визуальной культуры (например, фотография) является лишь материальной оболочкой и механизмом фиксации визуального образа, который по своей сути неуловим. Во-вторых, необходимо различать визуальное, для которого характерна высокая степень автономности образа, и изобразительное. В последнем связь между образом и внешней оболочкой очень велика, что практически всегда приводит к необратимому процессу невосполнимости образа в случае порчи фиксатора зримой реальности. Наконец, пришедший на смену лингвистическому иконический поворот способствовал появлению новой междисциплинарной дисциплины – визуальных исследований с качественно новыми объектами исследования, которые невозможно свести к их примитивному перечислению. Напротив, визуальные исследования делают акцент на самих способах зрительного восприятия, то есть для них важно кто и как совершает акт видения.

### Примечания

<sup>1</sup> Ищенко Е. Н. Визуальный поворот в современной культуре: опыты философской рефлексии / Е. Н. Ищенко // Вестник ВГУ. Серия: Философия. 2016. № 2. С. 17.

<sup>2</sup> Сальникова Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI в. / Е. В. Сальникова. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 545.

<sup>3</sup> Делёз Ж. Кино. Кино 1: образ-движение. Кино 2: образ-время / Ж. Делёз. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 56.

<sup>4</sup> Mitchell W. J. T. The Pictorial turn // Picture theory: essays on verbal and visual representation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 11.

<sup>5</sup> Инишев И. Н. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе / И. Н. Инишев // Логос. 2012. № 1. С. 187.

<sup>6</sup> Савчук В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук. Санкт-Петербург : СПбГУ, 2005. С. 10.

<sup>7</sup> В широком смысле под визуализацией понимают представление чего-либо физического – процесса, явления и т. п. – в форме, удобной для наблюдения. Порозов Р. Ю. Визуализация в культуре: границы понятия и категориальное обоснование / Р. Ю. Порозов // Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18. № 3. С. 878.

<sup>8</sup> Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture / W. J. T. Mitchell // Journal of visual culture. 2002. P. 166.

<sup>9</sup> Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. P. 166.

<sup>10</sup> Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований / М. Баль // Логос. 2012. № 1. С. 213.

<sup>11</sup> Там же. С. 216.

<sup>12</sup> Там же. С. 224.

<sup>13</sup> Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture / E. Hooper-Greenhill. London : Routledge, 2000. P. 14.

С. В. Иванов

## Экспансия русского рэпа

Здесь будут разобраны причины и предпосылки для завоевания жизненного пространства хип-хоп культурой, рэпом. Также будут осмыслены и найдены причины столь широкого развития рэпа именно на русской почве. Используя ретроспективу прошлого через призму настоящего, будет совершен анализ проблематики. Одним из феноменов настоящего является определенная тенденция того, что субкультура становится доминантной культурой, и в некотором смысле это уже произошло. Есть определенные факторы, которые уверяют нас в особом уникальном подходе к осмыслению этого вида музыки в нашей стране, отчего небольшие жанровые ответвления становятся столь популярны, что тянут за собой, как будто локомотив, все остальные направления, давая еще больше и больше сил и жизненного пространства для развертывания контркультурных обычаев в среде массовой культуры, тем самым видоизменяя сам повседневный уклад и восприятие на те или иные вещи.

Ключевые слова: хип-хоп культура, русской рэп, субкультура, массовая культура

Serafim V. Ivanov

## Expansion of the Russian rap

Here the reasons and prerequisites for gaining vital space hip-hop will be sorted by culture, a rap. Also the reasons of so broad development of a rap on the Russian soil will be comprehended and found. Using a past retrospective through a present prism, the analysis of a perspective will be made. One of phenomena of the present is a certain trend that the subculture becomes prepotent culture, and somewhat it already occurred. There are certain factors which assure us of special unique approach to judgment of this type of music in our country why small genre branches become so popular that is pulled for themselves as though the locomotive, all other directions, giving even more than more than forces and vital space for expansion of countercultural customs in the environment of mass culture, thereby altering daily way and perception on these or those things.

Keywords: hip-hop, russian rap, subculture, mass culture

На сегодняшний момент, одним из самых популярных жанров музыки является хип-хоп и его ядро – рэп. В стране-законодателе культурной глобализации и распространения информации посредством Сети, в США, в июле 2017 г. произошел переломный момент: хип-хоп, рэп, превзошел по популярности жанр рок музыки, который до этого являлся главенствующим<sup>1</sup>. Согласно данным социологических исследований, рок опустился на третье место. Если учесть, что влияние США на весь мир крайне велико, то можем сделать вывод, что подобные изменения происходят и в других государствах.

Современная молодежная субкультурная музыка практически целиком и полностью захвачена хип-хоп культурой. Если быть точнее, то рэпом и его вариациями<sup>2</sup>. Это может быть рэп как классический, так и комедийный, поп рэп, который почти идентичен обычной популярной музыке и так далее. Но все большую популярность набирает один из жанров рэпа, который в России был практически не востребован, а именно трэп. Как и хип-хоп, рэп, трэп-музыка зародилась в Америке, но произошло это позже, в 90-х гг. XX в. Одной из характерных особенностей трэпа является жанровая агрессия в текстах, а также самой музыке, достигаемая с помощью жестких, своего рода кинематографических битов с периодичностью в 70–90 ударов в минуту. Хотя это не так много, как в другой разновидности рэпа, грайме, в котором количество ударов в минуту равно 140, все же этого достаточно для весьма энергичных посылов, передаваемых с помощью жестких текстов.

Русский рэп повсюду: в рекламах сотовых операторов, на теле и радиопередачах, почти во всех интернет-шоу. Многие представители эстрады прошлых поколений начинают копировать поведение и стиль рэперов как в музыке, так и в жизни. Это и Филипп Киркоров, который делает совместное творчество с лейблом Black Star рэпера Тимати или, к примеру, Дмитрий Маликов, взявший стилистику комедийного представителя рэпа, блогера Юрия Хованского. Интересен и тот факт, что на концерте на Красной площади в день России в 2018 г. выступало множество исполнителей, начиная казачьим хором и Александром Розенбаумом и заканчивая рэпером Федюком. Наибольший ажиотаж у публики вызвала рэп композиция «Розовое вино» и публика единодушно подпевала только ей. И еще одной песне. Пусть песня «Цвет настроения синий» Филиппа Киркорова и не является чистым рэпом, тем не менее стилистика и смысловая нагрузка уверяет нас, что это хип-хоп, но в старой оболочке. Для примера проведем сравнение с композицией «Зайка моя», в которой исполнителем обыгрывается социально приемлемый мотив, в социально допустимом виде. В то время как слова «цвет настроения синий, внутри мартини, а в руках бикини» одноименной композиции исполнены на довольно высоком уровне эстрадного пения,

за привычную популярную не контркультурную музыку принять нельзя, учитывая сами слова, мотивы и чаяния лирического героя композиции, в которые заложен как бы новый, не раз звучавший манифест.

Важным элементом становления русского рэпа было то, что он перешел на исконно-русские темы<sup>3</sup>. Проблемы справедливости, жизни, государства. Было множество исполнителей, которые выступали за спорт и государственность, религию, честь и верность, такие как «Грот», «25/17», Миша Маваши, «Бледный», D-man 55. Были и явные циники, и нигилисты, к которым можно отнести творчество группы «Кровосток», «ежемесячных», «Ленина пакет». Благодаря творчеству Оксимирона, русский рэп стал понастоящему литературным – альбом «Горгород» объединил множество историй в цельное произведение в речитативе.

Очень важно понимать, что русский рэп развивается и по сей день. Одним из важных факторов является своеобразное наследование традиций от прошлых поколений рэперов<sup>4</sup>. Нередко бывает и такое, что выдающиеся артисты современности берут пример с рэперов предыдущего поколения, а те, в свою очередь, перенимают тенденции и веяния современной хип-хоп культуры.

Здесь стоит выделить легендарную группу «КАСТА». Она захватила умы молодежи в конце 90-х, середине «нулевых», а после 2008 г. ее совместная деятельность участников прекратилась. Участники группы занялись сольной деятельностью или отошли от дел. И спустя целых десять лет группа внезапно выпустила свой новый совместный альбом «Четырехглавый орет», который по тематике, сюжетам и музыкальному звучанию очень сильно шел в ногу с современностью и, в некоторой степени, брал пример с молодых артистов. Возвращение «КАСТЫ» произвело фурор: тут же начались аншлаги на концертах, миллионные просмотры новых клипов группы, участие в теле и интернет-передачах.

В целом, само развитие и становление русского рэпа не подвержено какому-то одному закону, пути. Он также необыкновенен, насколько необыкновенна и разнообразна деятельность и жизнь его представителей. Здесь стоит упомянуть уфимского рэпера FACE, который с недавних пор изменил свое творчество с лирического и житейского, на остросоциальное и политическое. Грубо говоря, вектор его настроений изменился радикально. Хотя он родился всего лишь в 1997 г., но любовь и дружба практически перестали интересовать его в своих песнях, взамен им пришли рассуждения о судьбе русского народа, власти и насущных проблемах в обществе. Но не только сменились темы для творчества, изменился и сам исполнитель: ранее он был длинноволосым брюнетом в очках от Gucci, теперь же побрился на лысо и носит балаклаву, относит себя к оппозиционерам и исповедует околуюголовные понятия. Хотя изначально, в его творчестве прослеживался ярый антиамериканизм, получивший апофеоз развития в композиции «Я роняю Запад».

Важным элементом развития рэпа является то, что успешные рэперы создают творческие объединения, называемые лэйблами, на которых записывают свою музыку, приглашают новых и перспективных молодых исполнителей. Благодаря такой помощи крепнет и развивается межпоколенческая связь внутри хип-хопа в России, а также дает творческий выход молодежи. Одним из ярких примеров может послужить лэйбл Басты, Gazgolder, который помогает развиваться таким популярным ныне артистам, как Скриптонит и T-Fest.

На сегодняшний день, русский рэп уже перестал являться субкультурой и шагнул далеко за свои рамки. Появление новых стилей, смыслов, видеоизменение наружности образа. Заимствование из других жанров музыки, тесный тандем с официальной эстрадой в итоге породили такое необыкновенное явление, когда субкультура становится массовой культурой. Это произошло в том числе благодаря развитию в России жанрового ответвления как «баттл-рэп»<sup>5</sup>. Он стал возникать на просторах СНГ еще в нулевых годах и считался чем-то особенным, иным, нежели чем сам русский рэп как таковой. И действительно, большинство известных русских рэперов никогда не принимали участия в этих словесных рифмованных батальных. Баттл-рэп был для России в новизну. Он также появился в США, в суровых районах афроамериканских гетто и представлял из себя грубое словесное уничижение оппонента, в форме речетатива. Рэп-баттлы могут проходить как под музыку, так и акапельно. В баттл-рэпе тоже есть подвиды<sup>6</sup>, одним из них является ранее упомянутый грайм, когда соперники читают под музыку, которая называется «бит». Особенность битов для грайма такова, что они представляют из себя крайне ритмичную зацикленную музыку. Она имеет заданный ритм примерно 140 ударов в минуту. Очень интересен тот факт, скорее даже парадокс, что баттл рэп очень сильно прижился в России и на просторах нашей Родины стал более популярным в обществе, чем его западный аналог и прародитель.

Такое специфическое культурное явление, не обошлось без развития цифрового общества, в особенности Интернета. Все это нашло отражение в простых числах. Если сравнивать статистику просмотров видео с рэп-баттлами на площадках России и Америки, то станет понятно, что культура и популярность данного жанра в России намного выше, чем в США. Возьмем, к примеру, одни из главных каналов на интернет-площадке YouTube, через который и осуществляется в наше время обмен информацией подавляющего количества развитых обществ. Отечественная площадка под названием Versus battle насчитывает 4 402 399 активных пользователей и 241 видеоролик (на 7 ноября 2018 г.). В то же самое время, на американской аналогичной сцене немного иные числа. Явного лидера среди площадок в Америке нет, поэтому приведем данные двух самых старых и крупных. Ultimate Rap League не набирает и миллиона



пользователей, а именно 879 520 человек. При (феноменальном) объеме выпущенных видеороликов в 1475 штук. Да, проигрывает этот жанр у себя на Родине. Посмотрим его альтернативу – King of The Dot Entertainment. На нем 723 719 пользователей при 1502 выпусках. Опять мы впереди. И это еще стоит учесть то, что население нашей страны меньше практически в два раза, чем население США, не говоря уже о повальном преобладании англоговорящих по сравнению с русскоговорящими. Что же эти данные могут означать? В России баттл-рэп намного прочнее закрепился в обществе. Об этом также свидетельствует статистика просмотров роликов с этих каналов. На западных площадках выпуски рэп-сражений не набирают и нескольких сотен тысяч просмотров, планку в миллион удается преодолеть редким исключениям или эпохальным столкновениям, таким как баттл представителя русского рэпа Oxxxymiron против американца Dizaster, набравший на площадке KOTD 12 млн просмотров (самый высокий показатель для зарубежного жанра), в то время как в России видеоролики рэп-баттлов набирают по одному, двум, трем, четырем млн просмотров. Также имеется огромное количество выпусков, набравших десять и более млн. Рекордом для русскоговорящего баттл рэпа стало сражение Oxxxymiron и Jonyboy, которое собрало 45 млн просмотров. Это треть России. И читали свои куплеты они на русском языке. Исходя из этого, мы видим огромный дисбаланс в признании жанра в родном обществе между Россией и США, в которых и зародился этот жанр. Потому и недаром в Лос-Анджелесе вечером 15 октября в рамках международного турнира World Domination прошел баттл российского рэпера Oxxxymiron (Мирон Федоров) против американского рэпера Dizaster (Башир Ягами).

Но вернемся к одному из наиболее авангардных направлений в русском рэпе, к трэпу. С октября 2018 г., так называемая «Рэп-игра» (понятие, в котором заложены основные тенденции и веяния, а также закономерности внутри рэп музыки и рэп среды) перевернулась. В общем и целом, окончательно были обозначены критерии качества музыки, ее удачности и мастерства автора. В музыке совершенно можно обойтись без смысла, главное, чтобы она «качала» – вот главная идея современности. Провел некую черту исполнитель Big Baby Tare, выпустив свой альбом Dragonborn, который целиком и полностью держится на перемешанных, чаще не связанных между собой, отсылках к тем или иным аспектам обыденной жизни, будь то компьютерные игры, половой акт, просмотр фильмов и так далее. Тем не менее, есть у всех композиций одно общее – мощная и ритмичная музыка, жесткие басы, огромное количество эдлибов (звуков, которые изображают, например, выстрелы из пистолета, например, «пау» или «пум-пум»), которые вставляются везде, даже там, где в них нет обоснованного смысла. Ведь смысла, как такового, и нет<sup>1</sup>. Главное, чтобы вырисовывался некий броский образ в голове, которому хочется подражать, и который «качает». Например, композиция Wasabi хорошо подтверждает эти тезисы, ведь, пусть там и содержится некое повествование, но с 8 по 31 секунды композиции можно слышать одни лишь эдлибы по типу «пум-пум», «ту-ту-ту», «гр-р-р-а», которые и далее повторяются не один десяток раз, но уже разделенные членораздельной речью. Отличительной чертой трэпа может быть и некая «гаражность» звучания, достигаемая с целью большего нагнетания обстановки при околобандитском повествовании в тексте, в котором могут содержаться строки о разбое, половых актах и т. д. Но, так или иначе, представителей именно этого жанра в России пока немного. И Big Baby Tare, несомненно, своего рода новатор, хотя бы в силу того, что он задал новый тренд во всей русскоязычной рэп-культуре, более интегрировав ее в общемировую музыкальную сеть. Этот исполнитель – единственный из России, кто попал в международный список Genius как автор одного из самых просматриваемых текстов. И поднялся он в первую десятку по всему миру.

Сама хип-хоп культура крайне многогранна. Она вбирает в себя все больше и больше. Рэп шагнул далеко вперед. Еще тогда, в 90-х гг., никто и не подозревал, что композиции из речитатива будут повсюду, что они захватят не одно поколение молодежи. Но еще более никто не представлял, что сама суть этого культурного явления начнет видоизменять всю конструкцию массовой культуры во всеобъемлющем масштабе. Такой прорыв поистине уникален. И нам еще только предстоит его изучить.

### Примечания

<sup>1</sup> Nielsen, 2017 U.S. Music Year-End Report, 01.03.2018.

<sup>2</sup> Кожелупенко Т. М. Рэп как язык конфликта в субкультуре хип-хопа // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. 2008. № 4.

<sup>3</sup> Гараева Р. С., Ганиева Г. Р., Мисбахова А. Г. Англо-американизмы в русскоязычной рэп-лирике // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3-2. С. 69.

<sup>4</sup> Садыкова Д. А. Хип-хоп в пространстве современной культуры // ОНВ. 2013. № 5. С. 122

<sup>5</sup> Степанов В. Н., Болотова С. К., Леонова А. Р. Жанрово-стилистические признаки рэп-батла // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 3.

<sup>6</sup> Лассан Э. Рэп-баттлы как культурный и лингвокультурный феномен // Коммуникативные исследования. 2018. № 3. С. 17.

<sup>7</sup> Кирилина А. В. Лингвофилософская рефлексия в эпоху глобализации // Вопросы психолингвистики. 2013. № 18.

Ю. Г. Воинова

## ЛЕФ и конструктивизм в пространстве культуры 1920-х гг.

В статье анализируются революционные художественные течения в советском искусстве 1920-х гг. на примере представителей Левого фронта и конструктивизма. В качестве материала для исследования используется книжная и плакатная графика, фотография, декоративное искусство. Рассматривается, как искусство авангарда проявляется в пространстве моделей «Культура 1» и «Культура 2».

Ключевые слова: конструктивизм, Левый фронт искусств (ЛЕФ), культура СССР, агитационно-массовое искусство, русский авангард, фотография, графика, текстиль

J. G. Voinova

## The Left Front of the Arts and Constructivism in the Culture of the 1920s

This article describes and analyses the revolutionary artistic trends of the Soviet art in the 1920s based on the case study of representatives of the Left Front and Constructivism. This research has used book and poster graphics, photography, and decorative art have. The study examines how the avant-garde art is manifested in the models «Age of Lenin» (Culture 1) and «Age of Stalin» (Culture 2).

Keywords: Constructivism, The Left Front of the Arts (LEF), culture of the USSR, agitprop, Russian avant-garde, photography, graphics, textiles

ЛЕФ (левый фронт искусств) – творческое объединение литераторов, художников, архитекторов и кинематографистов, возникшее в 1922 г. в Москве и просуществовавшее до 1929 г. Группа выпускала одноименный журнал «ЛЕФ» (1923–1925) и «Новый ЛЕФ» (1927–1929), где публиковались критические статьи и произведения «левых», среди которых работы А. Крученых, В. Шкловского, С. Третьякова, О. Брика и др., а также труды художников А. Родченко, В. Степановой, В. Татлина. Ответственным редактором «ЛЕФа» был В. Маяковский. С ЛЕФом сотрудничали конструктивисты А. Гран, Л. Попова, Г. Клуцис, А. Лавинский, архитекторы А. и В. Веснины, А. Буров, режиссеры С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, Дзига Вертов. ЛЕФовцы были связаны с объединениями ОПОЯЗ (общество изучения поэтического языка) и ОСА (общество современных архитекторов).

Основные принципы ЛЕФа – это литература факта, документальность, производственное искусство, соцказ. Поэт С. Третьяков предложил заменить литературу журналистикой, а критики О. Брик и Н. Тарабукин объявили о поминках классических живописных и скульптурных форм<sup>1</sup>. «В «производственном мастерстве» «содержанием» является утилитаризм и целесообразность вещи, ее тектонизм, которыми обуславливается ее форма и конструкция и оправдывается ее социальное назначение и функция», – писал Н. Тарабукин в книге «От мольберта к машине»<sup>2</sup>. Художник рассматривался как мастер, выполняющий задания своего класса.

В основе художественных экспериментов ЛЕФа модульные конструкции и проектное искусство. «Творчество» заменяется на «производство», художественное произведение выстраивается, а не создается в результате спонтанных действий. Манифесты ЛЕФа близки к агитационно-массовому искусству тех лет: художники ориентируются на соц- и госказ, произведение становится результатом продуманного и согласованного процесса. Принцип построения художественных объектов схож с принципами строительства нового общества: композиционные элементы – это прежде всего детали, взаимозаменяемые и горизонтально равные. Некая высшая организующая сила подразумевается, но выносится за рамки художественного пространства. В художественных композициях конструктивистов сложно выделить самое главное – элементы часто дублируются, ротируются и не имеют признаков исключительности. Объемные проекты, как правило, представляют собой конструктор, то есть одну из возможных реализаций из заданного набора элементов. В этом искусстве нет окончательного решения и единственно правильного варианта. Из тех же самых деталей можно составить еще не одну, такую же полноценную композицию. Метод проектирования и конструирования применяется в самых различных сферах искусства – архитектуре, фотографии, плакате, оформлении, легкой промышленности. Эстетика максимально стандартизированных, съемных, легко заменяемых частей проникает в архитектуру, жилое пространство, мебельную промышленность<sup>3</sup>. ЛЕФовцы ведут разработки в области дизайна предметной среды – мебели, тканей, одежды, посуды. Появляется специальность «художник-конструктор», в сферу искусства вводится термин «производственное мастерство»<sup>4</sup>.

Принципиальная возможность нескольких решений, дублиаж, зеркальность, вращение «верха» и «низа», частое отсутствие абсолютной смысловой доминанты – то, что отличает ЛЕФовцев и конструктивистов 20-х от

«сталинского» искусства более позднего периода. Принципы конструктивизма, отражающие определенную вариативность общественной жизни в «Культуре 1» не смогли выжить в ситуации однозначности «Культуры 2»<sup>5</sup>.

Несмотря на абстрактную форму, абсолютно далекую от позднейшего соцреализма, художники ЛЕФа подчеркивали связь своего искусства с жизнью. Применение проектных методов в искусстве и конструкторские решения облегчали тиражирование таких объектов. Понятие «произведения», предполагающее некую уникальность, заменяется на «предмет» или «конструкцию». В этом искусстве мало имен и названий, а образы подчеркнута анонимны («Красный человек» Г. Клуциса, 1918–1919 гг.; «Конструкции» А. Родченко, 1920–1921 гг.; «Фигуры» Степановой, 1920–1921 гг. и др.). Вместе с названием нередко используется порядковый номер, который заменяет «имя».

У изобразительного поля конструктивистов есть свои принципы и направляющие. Здесь нет прошлого, события происходят либо в точке «сейчас», либо устремлены в будущее (примером могут служить плакаты Г. Клуциса «Социализм – американизм, 1920-е и А. Родченко «Будущее единственная наша цель», 1919 г.).

На журнальных иллюстрациях и плакатах ЛЕФовцы бодро шагают вперед (обложка «ЛЕФ» № 4), или устремляются в будущее на летательном аппарате (обложка «ЛЕФ» № 3). «Старый мир» вытесняется из их реальности: «Нами оставляются от старого мира только папиросы «Ира» (плакат В. Маяковского и А. Родченко, 1923 г.).

Пространству этого искусства чужда абсолютная статика. Мотив постоянного движения и вращения не позволяет объектам застыть и «затвердеть». В творчестве конструктивистов движение трансформируется в круг, мишень или спираль. Даже если при ближайшем рассмотрении движение означает «бег белки в колесе», оно продолжается как идея и как смысловая составляющая архитектоники объектов: в работах Г. Клуциса это «Динамический город», 1919 г.; «Спорт», 1923 г.; «Дети и Ленин», 1924 г.; «Радиооператор № 3, 1922 г.; у А. Родченко – эскиз ткани, 1923 г., серия «Плоскости, отражающие свет» 1920–1921 гг. и др.

Человек в конструктивизме представлен не как личность, а как некая составляющая окружающей среды. Это еще один элемент матрицы, одна из деталей работающего механизма. В этой системе вне иерархий и вертикальных членений, человек равнозначен своей среде. Он представлен как обитатель, а не как хозяин или «мера всех вещей» (А. Родченко: рисунок «Борцы», 1919 г.; проект «Самозвери», 1926 г.; «Костюм», 1922 г.).

Человек в этом пространстве – такой же конструктор, лишенный личностных характеристик. Нередко он раскладывается на детали – ухо, глаз, рот, пальцы, стопа (т. н. «артикулированность тела»). В. Степанова и А. Родченко увлеклись теорией биомеханики, описывающей человеческое тело как механизм. Популярный в те годы эффект монтажа позволял резать человеческое тело как пленку. А. Родченко и Г. Клуцис стали внедрять коллажную технику и фотомонтаж в плакат. Этот прием в дальнейшем будет использован многими художниками-плакатистами 1920-х гг. Если в «Культуре 2» архитектура (конструкция) становится антропоморфной, то здесь можно увидеть противоположный эффект – человек воспринимается как конструкция, раскладываемая на отдельные элементы. Части «живого» вырезались и вставлялись в новую «конструкторскую» среду: А. Родченко, «Киноглаз», 1924 г.; Г. Клуцис, иллюстрация «Шурка Булаков в походе», 1925 г.; Д. Буланов, рекламный плакат «Ленинградодежда», 1927 г.

Так же анонимна одежда такого человека. В «ЛЕФе» выходит статья В. Степановой «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда». В ней художница предлагает отказаться от понятий красоты и декоративности в одежде и заменить их удобством и функциональностью<sup>6</sup>. Прозодежда должна была помогать человеку выполнять свое основное предназначение – трудиться на благо общества и строить новое общество. Она уравнивает мужчин и женщин, в соответствии с «Культурой 1» главным становится «таинство труда». Появляется концепция одежды «для покрытия производящего тела»<sup>7</sup>. На костюм переносится тема постоянного движения. В. Степанова утверждает, что модели нужно демонстрировать не на манекене, а в действии, в работе. Только так будет раскрыта его «производственная функция». Такой костюм удобен для индустриально-массового производства, являясь одновременно участником и продуктом этого процесса. Другая идея в формировании одежды нового типа – это стремление «обнажить способы шитья», сделать видимыми швы и застежки. Современный костюм, в описании В. Степановой сравнивается с машиной – нет необходимости прятать шов и делать потайную застежку, все должно быть «на виду». (Аналогию можно найти в вывернутой наружу несущей конструкции памятника III Интернационалу А. Родченко, 1920 г.). «Тайна личной жизни» оказалась уничтоженной эпохой первых коммуналок<sup>8</sup>. Отказ от частной жизни в «Культуре 1» отражается в изменениях технологии пошива: у такого костюма нет тайных мест и изначных швов, ему больше нечего скрывать.

Детализация костюма исходит не из принципа индивидуальных предпочтений, а из производственной необходимости. Например, костюм машиниста вправе иметь индивидуальные особенности в зависимости от того, где он используется – в типографии, на паровозе или фабрике. «Индивидуаль-

ность» такой одежды заключалась исключительно в количестве, размере и расположении карманов и типе застежек. Так как удобство вытесняет эстетические параметры костюма, одежда не может быть «красивой» или «не красивой», она становится «нормальной» т. е. стандартной. В 1923–1924 гг. В. Татлин разрабатывает модели повседневного костюма под названием «одежда-нормаль», в основе которой общие установленные нормы и стандарты.

Разработчики текстильных принтов в 1920-е гг., задолго до появления оп-орнамента, пытались создать оптические эффекты движения и объема. Пульсирующее и живое пространство этих тканей удивительным образом контрастирует с плоской, не-живой фигурой человека (например, принты тканей и костюм физкультурницы В. Степановой, 1924 г.).

После 2-летнего перерыва «ЛЕФ» возвращается в обновленном виде и начинает приобретать признаки «Культуры 2». В оформлении журнала в первую очередь выстраивается вертикаль и задается трехмерность – используются перспективные сокращения, взгляд сверху вниз или снизу вверх. Это уже не «кино-глаз» «Культуры 1», смотрящий прямо перед собой.

«Культура 2» возвращает человеку его тело и лицо. Тело становится вертикально ориентированным, подается в таком же резком ракурсе, как и архитектурные объекты. В соответствии с мифологическим представлением о тождественности человека и его изображения (физиоморфизм по Леви-Строссу), эта культура предпочитает показывать целостность, а не части. Возвращается практика портретного сходства: в оформлении используются фотографии конкретных комсомольцев, стахановцев и доярок, либо рисунки по прототипу, с модели.

Возвращение телесности сопровождается культом здоровья, физической красоты, спорта. В фотографиях ЛЕФовцев появляются полубогаженные фигуры. Если период «Культуры 1» богат на эксперименты в области шитья и разработки «бесполой» одежды, то «Культура 2», похоже, больше заинтересована в том, чтобы раздеть человека. Новую эстетику выразил В. Маяковский в стихотворении 1927 г. «Маруся отравилась»: «Но нет на свете прекрасней одежи, чем бронза мускулов и свежесть кожи». Иллюстрацией могут служить фотографии А. Родченко: «Чемпионы Москвы» (1928 г.), «Двое» (1932 г.).

В условиях перехода на «Культуру 2» «Новый ЛЕФ» теряет интерес к разработкам в сфере легкой промышленности и текстильным орнаментам. Переломным оказался 1925 г. – после смерти Л. Поповой В. Степанова прекращает работу над принтами для Первой ситценабивной фабрики в Москве. В соответствии с идеологией «Культуры 2» авторы «Нового ЛЕФа» переключаются на вопросы литературы, очевидно понимая, что время художественных экспериментов закончилась. В 1928 г. из ЛЕФа выходят В. Маяковский и О. Брик, объединение распадается.

«Левое» направление в искусстве изживает себя к началу 30-х. Теоретизирующий на тему массового искусства журнал массами оказался не понят. Тираж издания снижался с каждым годом, и в итоге журнал был закрыт. В. Татлин постепенно возвращается к классической живописи, Г. Клуцис становится довольно успешным плакатистом в контексте «Культуры 2» (что не спасло его от расстрела в 1938 г.). Массовое искусство эпохи соцреализма, выстроенное по иным принципам и законам, останется за рамками этой работы.

В соответствии с теорией бинарных моделей В. Паперного в творчестве конструктивистов и художников Левого фронта на основе исследованного материала выделено несколько оппозиций, характерных для «Культуры 1» и «Культуры 2». Обобщая, с долей условности, можно сделать вывод, что работам художников, публиковавшимся в журнале «ЛЕФ» с 1923 по 1925 гг. были присущи черты «Культуры 1». «Новый ЛЕФ» нес в себе черты «Культуры 2», противоречащей идеям «левого искусства». В итоге журнал оказался на грани самоуничтожения – сложно представить себе «ЛЕФ» с образцами зарождающегося соцреализма. Визуальное искусство оказалось вытесненным литературой, «левое» переименовали в «революционное», однако к 1930 г. объединение перестало существовать и журнал пришлось закрыть.

## Примечания

<sup>1</sup> Брик О. От картины к ситцу // ЛЕФ, 1924, № 2, С 27–34. URL: <http://tehne.com/node/4265> (дата обращения: 06.09.19).

<sup>2</sup> Тарабукин Н. От мольберта к машине // Работник просвещения» 1923. URL: <http://tehne.com/node/5522> (дата обращения: 06.09.19).

<sup>3</sup> Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. С. 258–274.

<sup>4</sup> Бархатова Е. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-Культура, 2005. С. 3–9.

<sup>5</sup> Паперный В. Культура Два // Новое литературное обозрение, 2016. С. 227–230.

<sup>6</sup> Степанова В. Костюм сегодняшнего дня // ЛЕФ, 1923, № 2. С. 6–68. URL: <http://tehne.com/node/4265> (дата обращения: 06.09.19).

<sup>7</sup> Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х гг. М.: Наследие, 2003. С. 11.

<sup>8</sup> Мусаев В. Городская повседневность // Петроград на переломе эпох. Москва – СПб.: Центрполиграф, 2013. С. 168.

А. С. Мякоход

## Роль социокультурных проектов в формировании имиджа территории

В работе рассматривается проблема формирования имиджа территории, которая в последнее время стала весьма актуальной, так как в условиях современной конкуренции, борьбы за инвестиции, рабочую силу, туристические ресурсы и др., у регионов появилась возможность самостоятельно развиваться на международной арене и налаживать собственные связи, а для этого необходимо иметь «позитивный образ». Территориальное позиционирование встает еще более остро в связи с процессом мировой глобализации и расширения международного пространства, свободы интернационального общения и все увеличивающейся ценности информационного рынка, которые формируют представление о странах в целом.

Ключевые слова: имидж территории, социокультурный проект, культура региона, культурный потенциал территории, стратегия культурного развития

Anna S. Myakokhod

## The role of socio-cultural projects in shaping the image of the territory

The paper considers the problem of forming the image of the territory, which has recently become very relevant, since in the conditions of modern competition, the struggle for investment, labor, tourism resources, etc., the regions have the opportunity to independently develop in the international arena and establish their own ties, and for this it is necessary to have a "positive image". Territorial positioning is even more acute in connection with the process of world globalization and the expansion of international space, freedom of international communication and the ever-increasing value of the information market, which form an idea of countries as a whole.

Keywords: image of the territory, sociocultural project, culture of the region, cultural potential of the territory, strategy of cultural development

Культура является главным катализатором формирования и становления позитивного имиджа территории, т. к. именно она укрепляет экономику, стимулирует появление новых рабочих мест, быстро ориентируется на смену желаний и потребностей людей, активизирует рост культурного, интеллектуального и образовательного уровня населения. Социально-значимые проекты сегодня составляют основание современной отечественной социокультурной политики, и поэтому проектная деятельность в этой сфере начинает играть определяющую роль, а значит, реализация социально значимых проектов культурной сферы возможна и должна формировать культурное пространство и тем самым менять имидж территории.

В настоящее время регион занимает особое место в социально-культурном проектировании ввиду учета культурного потенциала территории, природных, финансово-экономических ресурсов, запросов и интересов различных категорий населения, разного рода тенденций и процессов, фактов культурной жизни и пр. Именно на региональном уровне все эти факторы имеют ярко выраженный характер, и поэтому здесь должна формироваться стратегия культурного развития, которая синтезировала бы в себе и глобальные тенденции, и местные особенности.

Марков А. П. подчеркивает, что социокультурный проект признается средством сохранения или воссоздания социальных явлений и культурных феноменов, соответствующих (количественно, качественно, содержательно) сложившимся нормам<sup>1</sup>, а также способом решения какой-либо конкретной проблемы, существующей в культурном пространстве региона<sup>2</sup>.

Типология социокультурных проектов предлагается следующая. По содержанию проблем выделяют типовые (могут воспроизводиться в других условиях с небольшой корректировкой применительно к конкретной ситуации) и уникальные (не могут тиражироваться в силу уникальности ситуации). По географическому охвату проекты подразделяются на локальные, региональные, государственные, международные. По масштабам различают малые и мегапроекты, где к последним относят целевые программы, совмещающие в себе цепь взаимосвязанных проектов, объединенных общей целью. По срокам реализации проекты могут быть краткосрочные (реализация в 1–2 года), среднесрочные (3–5 лет), долгосрочные (6 и более лет). По социальному охвату проекты делят, основываясь на масштабе аудитории, включенной в проект, – этнические, профессиональные и пр. По принципу организации выделяют независимые проекты, проекты, осуществляемые внутри организации, крупномасштабные проекты, в

которых участвуют нескольких организаций. По видам социокультурной деятельности проекты бывают просветительские, образовательные, художественно-творческие, реабилитационные, туристические, экологические и пр. По целям деятельности проекты делят на коммерческие и некоммерческие.

Технология создания социокультурного проекта сочетает в себе нормативный и диагностический подходы. При нормативном подходе образ «идеального», «должного» преобладает над реальной ситуацией и оценкой наличных ресурсов. Диагностический подход слишком подробно описывает цели, результаты и способы деятельности. Сочетая эти два подхода, социокультурное проектирование создает модель «идеального» в соотношении с имеющимися ресурсами, сопоставляет проблему с общим образом ее решения, задает реальные временные рамки решения проблемы.

Таким образом, создание социокультурного проекта – это специфическая технология, которая представляет собой конструктивную, творческую деятельность, направленную на анализ проблем и выявление причин их возникновения, выработку целей и задач, разработку путей и средств достижения поставленных целей<sup>3</sup>.

В качестве объекта социокультурного проектирования выступает сложная система – социум и культура. И поэтому главными целями социокультурного проекта выступают:

- создание благоприятных условий для формирования и развития социокультурных субъектов (личности или же общества в целом);
- возможность самореализации человека и выстраивание связей со социокультурной средой;
- организация и активизация совместной деятельности, нацеленной на поддержания определенного уровня культурной среды.

Разработка конкретного проекта начинается с анализа ситуации в социокультурной среде и поиска наиболее актуальных проблем, которые требуют решения и на оптимизацию которых будет направлен проект. Ситуации характеризуют условия функционирования целого общества, какой-либо территориально-административной единицы или социальной категории. Масштаб ситуации определяет и радиус действия программы. Для России наиболее характерны социально-культурные проблемы, которые решаются в рамках федеральных или целевых программ соответствующего радиуса действия.

Тем не менее, не стоит упускать из внимания, что проблемы всех уровней взаимосвязаны между собой: общенациональные проблемы влияют на жизнедеятельность человека в независимости от места его проживания, региональные проблемы могут быть общими и на территории всей страны, а проблемы социальной группы могут быть типичными для данной категории населения в принципе.

Также в процессе создания социокультурного проекта важно найти правильные связи между двумя подходами к культуре. С одной стороны, культура рассматривается как самоценная единица – материальная и духовная среда обитания, условия развития и самореализация человека. Т. е. ведущей целевой установкой проектов в данном случае будет создание оптимальных условий, которые способствовали бы естественному развитию культуры как самоценной сущности.

С другой стороны, культура – есть условие и средство решения проблем и задач, которые находятся в плоскостях индивидуальной и социальной сфер. Такие проекты своей целью ставят оптимизацию процессов жизнедеятельности субъекта, а культура становится средством этой оптимизации. Например, в рамках социальной благотворительной акции «Парус Надежды», которая проводилась в Волгограде в мае 2018 года, участники проекта имели возможность познакомиться с анимационным фильмом режиссера, сценариста, мультипликатора Татьяны Чурзиной, молодой девушки с диагнозом ДЦП, которая живет активной творческой жизнью – участвует в фестивалях, форумах и конкурсах, создает спектакли и мультфильмы, сочиняет стихи, учится в московской школе-студии «Шар». Главной целью этой творческой встречи стала социокультурная адаптация людей с ограниченными возможностями, включение их в социальную среду через творческие виды деятельности, создание условий для их творческой самореализации в публичном пространстве.

Как видим, проблема, на решение которой направлен социально-культурный проект, имеет четко выраженного субъекта – носителя проблемной ситуации, которому проект и адресован. Ситуация ограничивает и закрепляет этническую, социально-демографическую, возрастную, территориальную или этническую общность, которая переживает какое-либо неблагоприятное положение в жизнедеятельности. Поэтому в процессе создания социально значимого проекта необходимо учитывать характеристики рассматриваемой общности: ее проблемы, социально-культурные особенности, общие цели, ценностные, идеологические и иные ориентации, знания, умения и навыки, а также доступные ресурсы, которые могут быть использованы и задействованы в реализации проекта.

Территория в контексте решения практических задач социально-культурного проекта рассматривается как многоуровневая среда существования и развития культуры. В социокультурном проектировании территорию характеризует не только административное деление, но и ряд других признаков региональности<sup>4</sup>: ландшафтно-экологическая локализация жизнедеятельности – степень и специфика освоения человеком окружающей среды; архитектурно-планировочная организация жилой среды – тип поселений, созданных

руками человека; социальная инфраструктура – функционально взаимосвязанные сферы жизнедеятельности; этнокультурная идентичность; историко-культурное наследие; духовно-культурная составляющая.

Для успешной реализации социально значимого культурного проекта необходимо учитывать все вышеуказанные элементы, поскольку именно взаимовлияние, взаимодействие, взаимопроникновение всех компонентов и ресурсов должно активно работать на достижение главной цели проекта – оказывать благоприятное действие на социум и продвигать, улучшать территориальный образ.

Разработка социально-культурных проектов на местах базируется на трех основных методологиях<sup>5</sup>.

Системный метод предполагает рассмотрение социально-культурного пространства как сложной и многоуровневой конструкции. В основе ситуационного метода лежит анализ социокультурных ситуаций и изучение факторов, влияющих на их динамику. Проблемный метод связан с поиском альтернативных вариантов решений перспективных, назревающих проблемных ситуаций с учетом анализа и оценки имеющихся ресурсов и ориентацией на достижение целей социально-культурного развития.

Создавая социально-культурный проект, следует учитывать и использовать в синтезе вышеуказанные методы, а также помнить, что тип проекта определяет его доминирующую цель – решение социально значимых проблем или коммерческий успех. На территории России социально-культурные проекты, в основном, все-таки являются некоммерческими. И если еще 15 лет назад в культуре целью проекта было получение культурного продукта – массового праздника, спектакля, выставки, то сейчас результатом проекта может быть сам творческий процесс.

Так, в рамках ежегодной творческой акции «Киновстречи на Волге» Волгоградскую область посещают народные артисты России, популярные актеры театра и кино, режиссеры, в числе которых: народная артистка РФ Наталья Гвоздикова, актер Александр Носик, режиссер, актер, исполнитель песен Николай Лекарев, поэтесса, член союза писателей России Любовь Терехова, актер Александр Ермаков и многие другие. В рамках этого проекта артисты общаются со зрителями и поклонниками, рассказывают о своем творчестве, делятся воспоминаниями, читают стихи, исполняют песни, рассказывают о проведении съемок кино, репетициях в театре, просматривают фрагменты фильмов. Эти творческие встречи всегда проходят в теплой дружеской обстановке, вызывают большой интерес у зрителей, которые с увлечением участвуют в беседе и задают волнующие их вопросы.

Таким образом, социокультурные проекты являются одним из способов, формирующих культурное пространство региона, они позволяют по-новому взглянуть на культурные процессы, происходящие на территории, перенять опыт партнеров и коллег, и применить его в своей уникальной культурной среде. Помимо этого, реализация проектов способствует укреплению межнациональных, межрегиональных, межпрофессиональных связей, взаимопроникновению культур.

Социально значимые культурные проекты, затрагивающие практически все сферы жизнедеятельности общества, могут менять и корректировать образ жизни людей, их систему ценностей, стиль жизни, стандарты поведения, художественный вкус, бытовые предпочтения, нравственную, экологическую, историческую культуру. Идея социально-культурных проектов состоит в том, чтобы сделать социум более чутким, гуманистичным, приблизить его к личности, создать духовно-насыщенное культурное пространство, активизировать самореализацию личности, общности, общества, региона в целом.

Территориальные социокультурные проекты являются современным инструментом развития как внутреннего, так и международного сотрудничества, способом передачи опыта и инноваций, позволяют творить и реализовывать новые идеи и эффективно использовать имеющиеся ресурсы.

## Примечания

<sup>1</sup> Марков А. П. Основы социокультурного проектирования / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк; С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб.: ИГУП, 1998. 361 с.

<sup>2</sup> Баландина Г. А. Международные социально-культурные проекты в системе формирования культурного пространства региона / Г. А. Баландина, Э. А. Останкович // Диалоги о культуре и искусстве: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Пермь, 20–23 окт. 2014 г.) / отв. ред. А. А. Лисенкова; ред. кол.: Е. В. Баталина-Корнева, А. В. Макина, А. А. Суворова; Перм. гос. акад. искусства и культуры. Пермь, 2014. С. 47–55.

<sup>3</sup> Марков А. П. Основы социокультурного проектирования / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк; С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб.: ИГУП, 1998. С. 361.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Баландина Г. А. Международные социально-культурные проекты в системе формирования культурного пространства региона / Г. А. Баландина, Э. А. Останкович // Диалоги о культуре и искусстве: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Пермь, 20–23 окт. 2014 г.) / отв. ред. А. А. Лисенкова; ред. кол.: Е. В. Баталина-Корнева, А. В. Макина, А. А. Суворова; Перм. гос. акад. искусства и культуры. Пермь, 2014. С. 47–55.

Т. Р. Артемьев

### **Музыкально-философская проблематика произведений Я. Ксенакиса и К. Штокхаузена**

В статье затронуты темы и музыкальные идеи XX в., которые оказали большое влияние на развитие композиторов и исполнителей последующих поколений в поиске новых средств музыкальной выразительности и расширении звукового пространства. Идея осмысления функций современного искусства в повседневной жизни человека всегда вдохновляла художников к творчеству. Она была движущей силой, стимулировала к открытию новых горизонтов мироздания, а для исполнителей являлась ключевым моментом в развитии и познании самого себя и окружающего социума. Речь пойдет о творчестве композиторов Янисе Ксенакисе (1922–2001) и Карлхайнце Штокхаузене (1928–2007) – крупнейших новаторов музыки второй половины XX в., лидерах музыкального авангарда, завершивших свой путь в начале XXI в. Они оба стремились к новым горизонтам в музыке и расширили границы музыкального в своем искусстве, экспериментируя с звуковым пространством, его нотной фиксации, включая современные музыкальные средства электронной и компьютерной технологий.

Ключевые слова: идея, искусство, творчество, мироздание, бытие, авангард, звук, новая музыка, Янис Ксенакис, Карлхайнц Штокхаузен

Timur R. Artemiev

### **Musical-philosophical problems of the works of J. Ksenakis and K. Stockhausen**

This article touches upon some themes and ideas of the composers of the 20th century, which had a great influence on subsequent generations of musicians, both composers and performers. Of course, the idea of comprehending the functions of contemporary art in the everyday life of man has always inspired artists to creativity. It was the driving force, stimulated them to discover new horizons of the surrounding universe, and for the performers was a key moment in the development and knowledge of oneself and the surrounding being. It will be about the work of composers Janis Ksenakis (1922–2001) and Karlheinz Stockhausen (1928–2007) – the greatest innovators of music of the second half of the XX century, the leaders of the musical avant-garde, who completed their journey at the beginning of the XXI century. They both aspired to new horizons in music and expanded the boundaries of music in their art, experimenting both with sound material, fixing notes, and actively incorporating modern musical means of electronic and computer technology into the music space.

Keywords: idea, art, creativity, universe, being, avant-garde, sound, New music, Janis Ksenakis, Karlheinz Stockhausen

Творчество Я. Ксенакиса, французского композитора греческого происхождения, архитектора по первой профессии, лидера Новой музыки второго западноевропейского авангарда, создавшего собственную философскую парадигму, нашедшего неповторимый путь в искусстве увлекает своей изобретательностью. Он соединил в своем творчестве две ипостаси: архитектуру и музыку, открыл и последовательно утвердил, ставшие теперь типовыми, новые приемы инструментальной игры. Его музыка продиктована собственным, открытым им «законом вероятности», его знаковым смысловым содержанием, опирающимся на математическую шкалу чисел и заряжена напряженным ощущением чувств, переходящих от трагического к безысходному состоянию. Рассчитав на ЭВМ структуру «стохастических» опусов<sup>1</sup>, Ксенакис разбудил в музыке дыхание доисторической природы и сделал мир ненасытно прожорливым к звуку. Его творчество явило собой альтернативу музыке пауз, тишины, среды и атмосферы.

Пьеса *Metastasis* («После покоя», 1954), для струнного оркестра, сегодня стала автографом авторской композиции Ксенакиса, благодаря глissандирующему пассажиру струнных, открывающих сочинение. Статистический метод Ксенакиса, названный стохастической музыкой, получил развитие в последующих композициях автора<sup>2</sup>. В его сочинениях 1950–1960-х гг., таких как *Pithoprakta* («Действие вероятностей», для струнного оркестра, двух труб и ударных), *Achorripsis* («Брошенное эхо», для 21 инструмента), *Polla ta dhina* («Множество чудес в мире», для оркестра и детского хора), *Terretektorh* («Конструирование через действие», для оркестра), утвердилось персональное письмо



композитора<sup>3</sup>. Всемирную известность ему принесли балеты: Kraanerg (1968), Antikhthon (1971), а также произведения для оркестра Empreintes (1975), Jonchaies (1977).

Широко известна совместная проектная работа Я. Ксенакиса и Ле Корбюзье<sup>4</sup> над конструированием павильона фирмы «Филипс» «Электронная поэма» для Международной выставки в Брюсселе в 1958 г. Пространство павильона озвучило десятиминутное сочинение, в котором 480 секунд были написаны Эдгаром Варезом, а 120 секунд – Янисом Ксенакисом. В своем обращении к директору фирмы «Филипс» Ле Корбюзье отметил, что в этом помещении «Электронная поэма» заключена в «бутыль» <...> «звучат симфонии, изображающие в музыкальных формах раскрепощенные силы электроники. Представление будет включать изложения, цветные и музыкальные ритмы. <...> В ее восприятии соединяются воедино кинофильм, музыкальная запись, цвет, слово, шум и тишина»<sup>5</sup>.

Инициатива Яниса Ксенакиса в светомузыкальных представлениях (политопов) – концертов для симфонического оркестра, хора и электронных звуков, исполнявшихся в ночное время под открытым небом в романтическом окружении древней архитектуры и в сопровождении световых эффектов (им же самим и спрограммированных) открыла дорогу к пониманию современных музыкальных средств выразительности. В 1983 г. Ксенакис стал членом французской Академии изящных искусств. Музыкальное творчество композитора отличается изощренной сложностью – и в отношении письма, и в отношении исполнения<sup>6</sup>. Более того, как представляется, его гуманистическая музыка экспрессивнее, чем сочинения нововенцев или же произведения А. Шнитке или Э. Денисова. Именно необычность подхода, вспарывание эстетических вкусов, взлом самых фундаментальных основ слушательского восприятия вызывает столь яростное отторжение у экстравагантного новобранца.

Музыка композитора провоцирует на философствование. Ведь Ксенакис создает такую звуковую биомассу, и вы подпадаете под ощущение того, что не можете предположить, куда прорастет этот звуковой поток. Это ощущение похоже на эволюцию чувства, феномена жизни. И чего-то более, чем ощущение музыкального материала, претендующего на осмысление философской картины мира, его сущностного начала. От музыки композитора остается эффект того, что начинаешь чувствовать течение жизни и понимаешь насколько разительно не похожи представления фантастов, живших 50, 100 лет назад, о сегодняшнем наступившем времени. Думается, что сегодняшние фантасты так же ошибутся в своих предположениях. Человечеству трудно предугадать, куда оно пойдёт, ведь оно может лишь выловить пару волосков в волне потока своей судьбы. Кто в 1950-х мог предположить столь мощное развитие бытовой вычислительной техники, никто не догадывался о глобальной системе связи. Тяжелые проблемы мира вдруг у тебя на глазах лопаются как мыльный пузырь, но возникают еще более страшные.

Казалось бы, в процессе восприятия музыки Ксенакиса ничего не меняется по сравнению с его предшественниками. В свои сочинения он привносит плотность массы и терпкость звучания, холод и тепло, трение границ формы и ретуть контуров интонационных единиц, категоричную ясность рисунка подобную электронным экспериментам Вареза. Его структурам присуща выразительность стальной конструкции, и в то же время радость грубого осязания живых тканей, сложно устроенных текстур.

Самым важным в понимании творческого поиска оказался некоторый опыт вслушивания в его электроакустический эксперимент. В этой связи, если не понятен Ксенакис, лучше к творчеству Штокхаузена и не подходить.

Первые опыты К. Штокхаузена в области электронной музыки относятся к 1952 г. В 1953 г. он стал сотрудником студии электронной музыки при Западногерманском радио, а несколько позже, в 1963–1977 гг. – художественным директором, написал ряд электронных композиций. С помощью электроники им препарируется человеческий голос. В «Песне отроков» широкий спектр звучаний получает и взрывообразный «космический» шум и фантастическое пение, где в отдельных мгновениях возникают внятные слова и словосочетания. К электронным композициям с космическим звучанием 1950-х гг. относятся «Электронные этюды № 1 и 2», а также «Контакты».

В произведениях 1960 гг. преобладает алеаторический метод сочинения и нотной записи. Алеаторика – это метод музыкальной композиции XX в., предполагающий мобильность музыкального текста, когда элементы случайности становятся формообразующими. В алеаторических произведениях единство, обеспечивающее логику развития звукового материала, предстает в виде моделей (нотных, графических или других). На первый план выступает «вариантность», неизбежно сопутствуя каждому исполнительскому воплощению, которая фактически становится досочинением его произведения. Примером вариативной композиции явился «Клавирштук 11», созданный еще в 1956 г. Его текст дан в виде отдельных элементов, произвольно выбираемых пианистом, записан

на одном листе. Эту линию композитор продолжил в композиции «Плюс-минус» (1963), а также в целом ряде сочинений 1960-х гг.

В этих композициях Штокхаузен отходит и от тонального мышления, и от серийной техники, выводя на первый план музыкально-акустические задачи. Он проводит эксперименты с движущимися звучащими источниками, пытаясь утвердить независимость и эстетическую самоценность отдельных параметров музыкального звука (тембр, высота, длительность звучания). Широко используются приемы коллективной исполнительской импровизации с привлечением разнообразной технической аппаратуры. В сочинениях добивается пространственно-звуковых эффектов, иногда грубо натуралистических, чаще – окрашенных в фантастическо-звуковые цвета. Его творчество тяготеет к «космической мистериальности», в большей степени предстает результатом собственной рациональной концепции, в основе которой лежат философские, психологические, медицинские, музыкально-технологические задачи.

Итак, оба композитора явились новаторами своего времени. Не всегда что-то новое вызывает вдохновение или одобрение со стороны слушателей. Музыка этих композиторов достаточно сложна и оригинальна по своим идеям. Поэтому неподготовленному слушателю непросто будет разобраться в ней, осмыслить и понять ее. Даже профессиональные музыканты с осторожностью знакомятся с любой новой музыкой. Из истории вспоминаются случаи неприятия и непонимания многих композиторов. Ведь в свое время даже Бетховена осуждали за столь решительные идеи в симфонических жанрах, особенно после классических симфоний Гайдна. Несмотря на всю сложность, композиторы XX в. смогли найти и сказать свое слово в музыке, расширить границы звукового мироздания, оставив для размышления и осмысления новаторские идеи и темы последующим поколениям композиторов и исполнителям.

Творчество Я. Ксенакиса и К. Штокхаузена, каждого по-своему, помогает углубиться в музыкальную палитру звуков, выйти за рамки своего сознания. Их музыка свободна от всяких границ и решительно настроена изменить мировоззрение слушателя. Не зря в различных справочниках об этих композиторах упоминаются слова космос, вселенная. При прослушивании их музыки действительно попадаешь под сильное впечатление и как будто переносишься далеко в неизведанные миры. Благодаря этим великим музыкантам, новаторам своего времени, мое музыкальное представление о музыке XX столетия, несомненно, расширилось, а в чем-то и изменилось. Их музыка сложна и о ней мало говорят в профессиональных музыкальных учебных заведениях. Но мне повезло с ней познакомиться и немного изучить ее основные принципы. Даже в XXI в. такая музыка способна удивить многих слушателей своей изобретательностью и необычностью.

### Примечания

<sup>1</sup> Стохастическая музыка – вид композиционной техники, при которой законы теории вероятности определяют факт появления тех или иных элементов композиции при заранее обусловленных общих формальных предпосылках. Янис Ксенакис. URL: <https://musicseasons.org/yanis-ksenakis/> (19.02.2019).

<sup>2</sup> Горохов А. Музпросвет. Янис Ксенакис. URL: <https://muzprosvet.ru/xenakis.html> (19.02.2019).

<sup>3</sup> Список сочинений Я. Ксенакиса. URL: [http://nado.znate.ru/Янис\\_Ксенакис](http://nado.znate.ru/Янис_Ксенакис) (дата обращения: 9.02.2019).

<sup>4</sup> Ле Корбюзье. Павильон Philips. «Электронная поэма», Брюссель, Бельгия. 1958. URL: <http://corbusier.totalarch.com/philips> (дата обращения: 9.02.2019).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Горохов А. Музпросвет. Янис Ксенакис. URL: <https://muzprosvet.ru/xenakis.html> (дата обращения: 19.02.2019).

УДК 341.24(436:470)(091)

М. М. Чешков

## Дипломатические отношения между Австро-Венгрией и Советской Россией после Брестского мира 1918 г.

Статья посвящена проблемам двусторонних отношений между Австро-Венгрией и Советской Россией после заключения Брестского мира 3 марта 1918 г. Хотя Австрийская республика одной из первых признала молодое советское государство в 1924 г., до этого оно имело дипломатические отношения в 1917–1918 гг., когда она еще оставалась империей под скипетром Габсбургов. Автор считает важным осветить отношения империи Габсбургов с новой Россией отдельно от политики Центральных держав в последний год существования монархии.

Ключевые слова: Австро-Венгрия, Советская Россия, Брестский мир, дипломатия, мирный договор, 1918 г.

Maksim M. Cheshkov

## The bilateral relationship between Austria-Hungary and Soviet Russia in 1918

Diplomatic relations between the USSR and Austrian republic were established in 1924. But in fact of that diplomatic recognition, the new Russia had diplomatic affairs with monarchical Habsburg Austria in 1917–1918. In the article problems of bilateral relations of Austria-Hungary and Soviet Russia after Brest-Litovsk peace negotiations are dedicated. The author touches on Monarchy's own independent policy towards Russia in 1918 – the first year of the young soviet state and the last year of the Habsburg monarchy.

Keywords: Austria-Hungary, Soviet Russia, Treaty of Brest-Litovsk, diplomacy, peace treaties, 1918

1918 г. является знаковым годом в истории, как России, так и Австрии. 1917–1918 гг. – время сосуществования двух столь не похожих друг на друга режимов. Хотя Брестский мир и является важным событием в вопросах мира и отношений между Австро-Венгрией и Россией в этот период времени, тем не менее, их дипломатические отношения не ограничиваются лишь договоренностями миссий на Брестских переговорах. Отечественная историография в полной мере не может дать полный взгляд на австрийский подход к заключению мира, шаги и принципы австрийской дипломатии по отношению к Советской России, особенно отдельно от позиций более сильного союзника Австро-Венгрии – Германской империи, которой отдавалась львиная доля внимания в рассмотрении вопросов мира на Востоке в 1917–1918 гг. Если сам Брестский мир, его предыстория и проблематика еще находили отклик в отечественных работах как советского, так и современного периода, то отдельные постбрестские отношения между Советской Россией и Австро-Венгрией при наличии опубликованных Документов внешней политики СССР 1959 г. являются белым пятном отечественного австроведения, изредка касаясь их в статьях по исследованию вопроса военнопленных<sup>1</sup>. Потому работа над особенностями внешней политики империи в отношении Советской России 1917–1918 гг. не должна проходить без использования в значительной степени источников австро-венгерских государственных ведомств. Они содержатся в полной мере в важных отделениях Государственного Архива Австрии – Военный архив (Kriegsarchiv) и Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, содержащий огромное количество источников по внешней политике Австро-Венгрии, особенно дипломатическую корреспонденцию. Наиболее ценным подразделением последнего для исследований в сфере внешней политики является Политический архив (Politisches Archiv). Заслуга в использовании его материалов в освещении событий или отдельных аспектов событий с австро-венгерской стороны принадлежат зарубежным историкам, исследователям вопросов истории внешней политики Австрии как периода знаменательных работ 1960-х – начала 1970-х гг.: Р. Лоренцу, Р. Неку, И. Меклинг, В. Штеглиху, И. Пржибловски и др., так и более современным А. Шуппану, А.Шкривану, а также автору, пожалуй, последней полной работы по австрийской дипломатии на Восточном фронте в 1917–1918 гг., в особенности обзора постбрестских отношений Советской России и Австро-Венгрии – В. Горчичке.

Отправной точкой начала официальных отношений между Австро-Венгрией и Советской Россией служит Брестский мир 3 марта 1918 г. Комплекс соглашений Брестского мира содержал не только Основной мирный договор между Советской Россией с одной стороны и странами Четвертого союза: Германией, Австро-Венгрией, Болгарией и Османской империей с другой. С каждой из стран вышеупомянутого союза советской делегацией был заключен отдельный Дополнительный договор, касающийся отдельных дипломатических и экономических договоренностей, каждый из которых должен был быть ратифицирован после Основного уже в Берлине. Также еще 9 февраля Центральными державами был заключен мирный договор с украинской делегацией. Последние решились на отдельные переговоры с Украиной (УНР) в условиях угрозы продовольственного кризиса в Германии и особенно в Австро-Венгрии, в столице и многих городах которой в январе 1918 г. прокатились серьезные забастовки с требованиями немедленно решить на мирных переговорах продовольственный вопрос<sup>2</sup>, а также неуступчивой позиции главы российской делегации Л. Троцкого в отношении признания Украины и германских претензий в Литве и Прибалтике<sup>3</sup>. В отличие от него украинская делегация в обмен на признание своего суверенитета, передачи г. Холм с частью окрестностей и территориальных реформ австрийской короны в Восточной Галиции и Буковине, готова была гарантировать большие поставки зерна для Германии и Австро-Венгрии уже к началу лета 1918 г.<sup>4</sup>.

Комплекс договоров Австро-Венгрии с Советской Россией и УНР де-юре не принес империи территорий, что ее в целом устраивало, согласно принципу мира «без аннексий» О. Чернина от марта 1917 г., *status quo ante bellum*, на Восточном фронте, ввиду внутренних сложностей, дабы не усложнять в условиях еще не до конца оконченной для империи войны национальный вопрос<sup>5</sup>. Однако он давал более жизненно необходимые империи вещи: 1) разрешение вопроса о поставках продовольствия в условиях экономических неурядиц в самой империи (по статье 6 Осн. Догов. о требовании немедленного мира с Украиной и невмешательство в ее внутренние дела и по ранним договоренностям с УНР)<sup>6</sup>; 2) взаимный обмен военнопленными, с их содержанием до отправки отправляющей стороной, обменом комиссиями по возвращению военнопленных и т.п. (статья 8 Осн. и статьи 6, 7 и 10 Доп. Догов.), часть которых австрийское командование желало видеть в качестве резервов на итальянском театре боевых действий<sup>7</sup>.

Уже в начале весны 1918 г. со стороны Австро-Венгрии встала проблема ратификации австрийским и венгерским парламентами главного договора. Хотя оба премьер-министра подписали и дополнительный русско-австро-венгерский договор, только венгерский – Ш. Векерле сообщил министерству иностранных дел 30 марта и 4 апреля 1918 г. о согласии ратификации главного Венгрии. Правда без отдельного решения как по вопросам мира как империи с Россией, так и России в отношении Украины<sup>8</sup>. Э. фон Зейдлер премьер-министр и президент парламента Австрии Рейхсрата колебался отвечать. Он также считал, что ряд вопросов, связанных с миром, должен был обсуждаться, главным образом, в австрийском парламенте, а также с учетом, что в условиях взаимных компенсаций и содержания военнопленных России Австрию это затронет больше, как оплачивающую большую часть расходов империи вопросы обсуждения у утверждения мира более важная конституционная процедура, чтобы оставлять ее на откуп лишь дипломатам, как это было с Боснией и Герцеговиной, чей вопрос оставался с 1908 г. головной болью парламента империи<sup>9</sup>.

Парламенты и Австрии, и Венгрии были согласны вести переговоры и обсуждения по вопросу как мира с Россией, так и одновременно гарантиями мира последней в отношении Украины, не разделяя их в отношении важности для империи. Без ратифицированных гарантий мира Советской России в отношении Украины, которые должны быть одобрены IV Съездом Советов, для успешных выполнений пунктов продовольственных поставок последней для Австрии, парламентарии в Вене отказывались гарантировать успешную ратификацию мирного договора с советским правительством<sup>10</sup>. Они были не намерены рассматривать полноценные боевые действия австро-венгерских вооруженных сил с Красной армией, еще в конце февраля с трудом согласившись на их выдвижение в УНР лишь для «умиротворения страны по просьбам ее правительства»<sup>11</sup>. О слабости позиций Центральной Рады Украины сообщали австрийские посланники в Киеве в мартовских депешах<sup>12</sup>, и донесения собственных военных в занятых к 27 марта Волынской, Подольской, Херсонской и Екатеринославской губерниях<sup>13</sup>.

Уже 29 марта Германия обменялась грамотами и решениями и о постоянном представительстве с Советской Россией. Однако парламент Австрии еще не спешил. Дополнительный договор советской стороны с Австрией имел положения, по которым обсуждение статей могло быть отложено, и австрийский парламент, судя по всему, цеплялся за такие возможности. В 3-й статье оговаривалось, что в течение 6 месяцев после подписания мирного договора, какие договоры, соглашения

или конвенции, или их отдельные постановления противоречат, восстанавливающие торговые соглашения и компенсации для торгово-экономических положений в следующих статьях<sup>14</sup>. Подобное отношение к вопросам мира австрийским парламентом можно объяснить опять же ранее подчеркнутыми ожиданиями мира между УНР и Советской Россией. Российская делегация в Бресте выразила готовность начать мирные переговоры с Киевом, с которым начались переговоры по отношению мира лишь 30 марта, которые продолжались весь апрель и начались лишь 11 мая уже после смещения парламентского режима Центральной Рады правительством гетмана П. Скоропадского.

Министерство иностранных дел империи в такой ситуации вынужденно решилось на затягивание, в телеграммах Москве подчеркивалось желание признать вслед за немцами. Народный комиссар по иностранным делам Г. Чичерин в ответ ожидал ясной позиции Австрии. Внешнеполитическое ведомство Австро-Венгрии предлагало воплотить статьи о военнопленных и другие вопросы, посылкой отдельных комиссий до, но советская сторона раз за разом отвечала отказом до ратификации, в том числе по статьям 1 и 6 Дополнительного договора, которые предусматривают не только установление дипломатических и консульских отношений, а также уточняют правила возвращения военнопленных. Единственным подв' игом был вопрос утверждения Каменева послом в Вене, который, впрочем, был задержан в тоже время на Аландских островах 24 марта<sup>15</sup>.

Несмотря на затруднения с официальным представительством, лучше продвигался вопрос о возвращении военнопленных. Австро-венгерское МИД направил телеграмму в Москву 24 апреля 1918 г., исследуя возможность того, что некоторые статьи договора все же могут вступить в силу без ратификации, имея в виду статьи о налаженном централизованном возвращении пленных<sup>16</sup>. Австро-венгерская часть комиссии по вопросу военнопленных во главе с интендантом Г. фон Раабль-Вернером начала сдвиги в этой сфере 30 апреля 1918 г.<sup>17</sup> Вице-консул австро-венгерского МИД Т. фон Горнбостель, работающий в Петрограде под защитой Дании, прибывший как член комиссии в начале мая сообщал в Вену, что Раабль-Вернер сумел с 11 мая к 3 июня 1918 г. договориться о заключении соглашения о возвращении здоровых военнопленных на свою родину. Возвращение также должно было быть разрешено гражданским заключенным-мужчинам в возрасте 16–45 лет, что не позволяло осуществить предыдущее соглашение, заключенное имперским посланником по делам пленных О. фон Гемпелем от 31 января 1918 г. об обмене Россией и Австрией большими, ранеными и военнопленными и прерванное в условиях февральско-мартовского обострения отношений с Австро-Венгрией и Германией. Новый обмен должен начаться как можно скорее в соответствии с принципом «лицом к лицу» и всеми доступными транспортными средствами. Стороны согласились начать процесс обмена до ратификации<sup>18</sup>.

В обстановке ожидания и прений в австрийском парламенте, 14–21 мая 1918 г. новый министр иностранных дел И. Буриан, разделяя беспокойство монарха затягиванием вопросов ратификации австрийским парламентом, решил представить Москве ратификацию договора императором Карлом I, с учетом договоренностей и гарантий министерством финансов, юстиции, крупными банками и Австрии и Венгрии 17 мая. Об уверенности в скорой ратификации после отправки предложения 16 мая в Москву Буриан сообщал премьер-министрам Австрии и Венгрии. Однако австрийская социал-демократия с остальной оппозицией в австрийском парламенте возразила против содержания мирных договоров и потребовала, чтобы они были «до их ратификации, все положения были представлены рейхсрату для рассмотрения и одобрения» и были поддержаны очень многими, фактически поставив под сомнение легитимность любой ратификации без решения экономических и финансовых вопросов парламентом<sup>19</sup>.

Только в первой половине третьей декады июня МИД наконец обратился в Москву для обмена ратификацией. 26 июня 1918 г. НКВД ответил, что готов осуществить этот акт в ближайшие дни, как только технические обстоятельства позволят отправить письма в Берлин». Уже 1 июля, что народный комиссар по иностранным делам сообщил в Вену об отправлении документов по обоюдной ратификации в Берлин<sup>20</sup>.

4 июля 1918 г. знаменовалось долгожданной ратификацией Австро-Венгрией и Россией Брестского мира в Берлине и односторонним приездом первого официального дипломата Австро-Венгрии в столицу РСФСР генерального консула с ограниченными полномочиями Георга де Поттера (Georg de Pottere). Он должен был освещать переговоры по финансовым вопросам Дополнительного договора, которые должны были проходить в Москве по 1 августа того же года. Его деятельность началась с вопроса о военнопленных. Он заявил, что Россия разделяет взаимные стремления в их отношении, которые только послужат потеплению отношений. Как он отметил, они развивались менее активно, так как монархия лишь недавно ратифицировала Основной договор. Первые недели он был ограничен вопросом военнопленных, консультациями финансовой комиссии из Вены

с НКВД, которая занималась выяснением взаимных финансовых обязательств по Дополнительному договору, аналогично работе, проводимой в Берлине в отношении таких же обязательств между Германией и Россией<sup>21</sup>.

Лишь 8 июля 1918 г. И. Буриан, назначил действующего поверенного в делах в Копенгагене О. фон Франца послом империи и главой дипмиссии в России, с чьей кандидатурой Москва согласилась 11 июля. Несмотря на то, что в своей карьере он никогда не имел назначений непосредственно в самой России, он имел ряд контактов с большевистскими представителями в Скандинавии, а также его доклады о намерениях русских правителей – одни из лучших, которые МИД империи имело в 1917 – начале 1918 г.<sup>22</sup>

Однако такой обмен продолжал быть односторонним, а министерство иностранных дел империи отвечало либо с уклоном, либо молчанием по поводу приезда российского посла в Вену. Возможно министерство иностранных дел находилось под влиянием мнения представителя комиссии по делам военнопленных вице-консула Горнбостеля, который вплоть до приезда де Поттер был главным источником МИД империи в России, рекомендовал МИДу не поддерживать «в это время более тесный контакт с правительством России» его позиция в лучшем случае являлась неопределенной, всячески апеллируя к затруднительному положению советского правительства в июне 1918 г.<sup>23</sup>

Фактически сообщения миссий империи представляет собой конфликт мнений в оценке ситуации в России Горнбостелем и де Поттером. Петербургское представительство с Горнбостелем считали положение советской власти неутешительным. Де Поттер же из Москвы отвечал, что по его источникам, причин уезжать пока нет и он отстаивает решение остаться, чтобы не компрометировать себя и признание московского правительства, даже несмотря на возможность отъезда в Петроград австрийской военной миссии 10 августа, решить вопрос представительств в пользу советского правительства<sup>24</sup>. Долгое молчание Вены по поводу хотя бы переезда в Москву посла О. фон Франца наводило на мысли об осложнениях, о чем в НКВД доводил 16 августа 1918 г. до де Поттера. В силу бурных событий непростого для советской власти лета 1918 г. и крупных успехов антибольшевистских сил на востоке европейской части России, а также в условиях убийства 6 июля немецкого посла графа Мирбаха, он не решался приехать в столицу и оставался в Петрограде под протекцией датского посольства. 3 августа 1918 г. Буриан назначил де Поттера «главным временным представителем» в России<sup>25</sup>. То есть фактически представлять интересы империи в Москве при наличии официального посла в Петрограде.

Однако помимо ограниченного обмена нотами по «определенным принципиальным вопросам», никаких положительных результатов достигнуто не было фактически вплоть до конца лета. Требованиями России были «расширить сферу охвата обсуждений, чтобы включить финансовые вопросы, связанные с мирным договором или юридическим дополнительным договором», а также пригласить советского посла в Вену, которая лишь молчаливо соглашалась на приезд утвержденного НКВД посла Каменева, задержанного до 3 августа в Финляндии, но точных ответов не давала. Единственным успехом, пожалуй, было получение гарантий о стабильной демаркационной линии на украинском Восточном фронте, что должно было обещать скорое возобновление надлежащих торговых отношений между Россией и Центральными державами чрез Украину, заключившую долгожданный мир с Россией 12 июля<sup>26</sup>.

Только после того, как 28 августа 1918 г. представителю империи в Киеве графу Форгачу глава советской делегации в Киеве И. Раковский прислал мнение из Москвы, подтверждающие известия де Поттера, что антисоветские силы на севере малы, а на востоке будет предпринято мощное контрнаступление, Буриан окончательно занял сторону мнения московского, а не петроградского представительства и утвердил его с де Поттером позицию: с большим вниманием относиться к внутренней ситуации в России, но активно не вмешиваться, обеспечивать формальную поддержку попытками переговоров, поддержка мира с украинским правительством Скоропадского<sup>27</sup>.

27 августа 1918 г. немецкий посол в Вене принц Г. Гогенлоэ объявил о подписании собственных договоренностей по дополнительному соглашению к Брестскому договору с Россией. Совещание МИД и межминистерская встреча 10 сентября согласились выдвинуть свою программу договоренностей в целом повторяющую немецкую, с поправкой о незамедлительном возвращении 60 тысяч самых боеспособных австро-венгерских пленных и выплате 60 млн крон российских «претензий», снизить свои финансовые требования до 1,5 млрд крон и 200 млн Украине. Было решено соглашаться без оглядки на парламент, возможно секретными статьями<sup>28</sup>.

Однако с наступлением осени 1918 г. наступило и охлаждение в австро-советских отношениях. Чичерин уже уделял времени больше на совещаниях СНК, чем послам при НКВД. Без ответа оставались осуждения Красного террора, развернувшегося после покушения 30 августа на В. Ленина. Тон

посланников в Москве поменялся, переходя к рекомендациям к усилению мер давления с целью прекращения жестоких мер, чтобы на Австро-Венгрию весь мир не смотрел как на сторонников жестоких мер советского правительства. 29 сентября и 3 октября сообщали об огромной вероятности отзыва советских посланников из Киева и помощь восстающим против гетмана украинцам, несмотря на советско-украинские договоренности 12 июля, что было проявлением провала усилий и в отношении мира дипломатическим путем на Украине. Новостями, кроме как озабоченности в растущей жесткости НКВД в условиях неустойчивого положения Центральных держав – выхода Болгарии из войны 29 сентября, и планами вернуться в Вену за инструкциями и отзыве всех представителей до более благоприятной обстановки, октябрьские телеграммы между московской делегацией и МИД империи похвастаться не могут<sup>29</sup>. 23 октября Австро-Венгрия отказывается от всех предложений назначений советских посланников и прекращает деятельность своей делегации в Москве<sup>30</sup>. Это означало новый, и как оказалось окончательный разрыв. Фактически чиновники имперского МИД оставались до самого конца империи в конце октября 1918 г. 4 ноября датский посланник взял на себя ответственность за австрийские интересы и оказание содействия в защите и эвакуации дипломатических чиновников и интересов военнопленных теперь уже бывшей Австро-Венгерской империи.<sup>31</sup>

Несмотря на поступающие предложения молодого советского правительства о полноценном обмене дипломатическими представителями и желании министерства иностранных дел империи быстрее ратифицировать некоторые положения брестских соглашений с Россией, вывести двусторонние отношения на полноценный уровень вслед за Германией у Австро-Венгрии не получилось. Миссия Г. де Поттера с 4 июля 1918 г. и односторонняя работа австро-венгерского посланника О. фон Франца не смогли обеспечить полноценную работу между внешнеполитическими ведомствами империи и Советской России, в том числе в отношении вопроса военнопленных: до начала августа смогло вернуться не более 200 тысяч подданных империи<sup>32</sup>. Осторожность австрийского парламента в финансово экономических положениях брестских соглашений, а также желание дипломатически, а не столько военным присутствием обеспечить безопасность на востоке империи, включая желанные продовольственные поставки, сыграли свою роль в непростом вопросе по налаживанию отношений. Когда в начале осени 1918 г. наступила, возможно, большая определенность, над империей нависла и угроза поражения в войне.

### Примечания

<sup>1</sup> Зотова А. В., Полторак С. Н. К 100-летию Брест-Литовского договора: зарубежные источники // Вопросы истории. М., 2019. № 1. С. 150–161; Полторак С. Н. Брестский мирный договор 1918 г.: источники, историография и перспективы исследования // Сб. докл. Межвузовская научная конференция «Россия в первой мировой войне: проблемы истории и историографии». С. 34–43; Документы внешней политики СССР. Том 1. 7 ноября 1917 – 31 декабря 1918 г. М.: Госполитиздат, 1959. 771 с., далее: ДВП. Т. 1. 1959.

<sup>2</sup> Lorenz R. Kaiser Karls Friedenbestrebungen // *Osterreichische Militarische Zeitschrift, Sonderheft 1*, 1967. S. 53. Далее: Lorenz R. Op.cit.; Neck R. Arbeiterschaft und Staat im ersten Weltkrieg 1914–1918, Bd I. Der Staat, teilbd. 2. Vom Juni 1917 bis zum Ende der Donaumonarchie im November 1918, Wien: Europa-Verlag, 1968. S. 248–249.

<sup>3</sup> Quellen zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien. Bd 8. Der Friede von Brest-Litowsk // Bearb. von W. Hahlweg, Dusseldorf: Droste, 1971. S. 98; Steglich W. Die Friedenspolitik der Mittelmächte 1917/1918, I, Wiesbaden F. Steiner, 1964. S. 314–315.

<sup>4</sup> Fedyshyn O. S. Germany's Drive to the East and the Ukrainian Revolution, 1917–1918, New Brunswick: Rutgers University Press, 1971. P. 74.

<sup>5</sup> Stevenson D. The Failure of Peace by Negotiation in 1917 // *The Historical Journal* Vol. 34, No. 1 / Cambridge University Press. 1991. P. 68–72.

<sup>6</sup> Lorenz R. Op.cit. S. 44–62; Мирный договор между Германией, Австро-Венгрией, Болгарией и Турцией с одной стороны и Россией с другой // ДВП. Т. 1. 1959. С. 119–166. Далее: Мирный договор...// ДВП. Т. 1.

<sup>7</sup> Eder H. Der General Der K. u. K. Armee und geheime Rat Maximilian Csicsercs von Bacsany. Diss. Dr. phil., Universität Wien, 2010. S. 245, 252; Мирный договор...// ДВП. Т. 1; Русско-австро-венгерский дополнительный договор к мирному договору // ДВП. Т. 1. 1959. С. 183–195. Далее: Дополнительный договор // ДВП. Т. 1.

<sup>8</sup> Векерле Чернину, № 2741, 30.03.1918, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv, Politisches Archiv (Далее – HHStA, PA) Karton (Далее: Kt.) 1053 I (Allgemeines, rot) Liasse Krieg 70/1 Friedenvershandlungen (Далее: P.A.I.); Horcicka V. Rakousko-uherska politika vuci sovetskemu Rusku v letech 1917–1918. Praha: Universiteta Karlova v Praze Nakladatelství Karolinum, 2005. 156 st. Далее: Horcicka V. Op. cit.

<sup>9</sup> Horcicka V. Op. cit. St. 156.

<sup>10</sup> Ibid. St. 155–176.

<sup>11</sup> Karner St. (hrsg von) Die Besatzung der Ukraine 1918. Historischer Kontext – Forschungsstand – wirtschaftliche und soziale Folgen. Veröffentlichungen des Ludwig Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen – Forschung. Graz – Wien – Klagenfurt, 2008. S. 42–44. Далее: Karner St. Op. cit.

<sup>12</sup> Форгач Чернину № 53/209 25.03.1918, 53/209 26.03.1918 ННStA, PA, Kt. 1040, I (Allgemeines, rot) Liasse Krieg, Polen, № 77, 06.04.1918 ННStA, PA, Kt. 262 XL (Internationale) Telegr. an Demblin 1917–1918 (Далее 262 P.A.XL.).

<sup>13</sup> Karner St. Op.cit. 42– 44, 66, 154–156.

<sup>14</sup> Дополнительный договор // ДВП. Т. 1.

<sup>15</sup> НКИД Чернину, 6.04.1918 150, 13.4 1918, ННStA, PA, Kt 1053 P.A.I. (x).

<sup>16</sup> НКИД МИД Австро-Венгрии, № 2303/RH, 26.04.1918 ННStA, PA, Kt 1053 P.A.I.

<sup>17</sup> Нота НКИД МИД Австро-Венгрии от 30 апреля // ДВП Т. 1. 1959. С. 277; Горнбостель МИД 11.05.1918, ННStA, PA, Kt 1053 P.A.I.

<sup>18</sup> Соглашение между РСФСР и Австро-Венгрией об отправке на родину здоровых военнопленных 3 июня 1918 г. 3.06.1918 // ДВП Т. 1. 1959. С. 678–679.

<sup>19</sup> Буриан Зейдлеру и Векерле, 21.05.1918, Зейдлер Буриану, № 5435, 6.06.1918, ННStA, PA, Kt 1053 P.A.I.

<sup>20</sup> Чичерин МИД, № 3471/Rh, 26.06.1918, НКИД МИД Австро-Венгрии, № 367, 1.07.1918, ННStA, PA, Kt 1053 P.A.I.

<sup>21</sup> Horcicka V. Op. cit. St. 183–186, 191.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Горнбостель Буриану, № 6, 15.06.1918, № 11, 22.06.1918 ННStA, PA, Kt 150 X (Russland) Liasse XI a1 (Далее: 150 P.A.X.); № 19, 29.06 ННStA, PA, Kt 1076. P.A.XL

<sup>24</sup> Горнбостель Буриану, № 1, 5.08.1918; Де Поттер Буриану № 54–59, 5–10.08.1918, ННStA, PA, Kt 150 P.A.X.

<sup>25</sup> Horcicka V. Op. cit. St. 185; Bludnikow B. Denmark during the First World War // Journal of Contemporary History, vol. 24, no. 4, 1989. P. 683–703. Далее: Bludnikow B. Op. cit.

<sup>26</sup> Форгач Буриану № 651, 14.07.1918; Франц Буриану 15.07.1918. ННStA, PA, Kt 150 P.A.X.

<sup>27</sup> Де Поттер Буриану, № 76, 16.08.1918; Форгач Буриану № 875, 28.08.1918. ННStA, PA, Kt 150 P.A.X.

<sup>28</sup> Резюме совещания 10.09.1918, ННStA, PA, Kt 1053 P.A.I.; Horcicka V. Op. cit. St. 202.

<sup>29</sup> Horcicka V. Op. cit. St. 204–214.

<sup>30</sup> Де Поттер Буриану, № 239, 24.10.1918. ННStA, PA, Kt 150 P.A.X.

<sup>31</sup> Bludnikow B. Op. cit.

<sup>32</sup> Из ок. 1,5 млн на тот момент/ Przybilowiczki, I. Die Rückführung der österreichisch-ungarischen Kriegsgefangenen aus dem Osten in den letzten Monaten der k.u.k. Monarchie. Diss. Dr. phil., Universität Wien, 1965. S. 40. Общее их число колеблется от ок. 1,7 млн до 2 млн по данным источников российских и австро-венгерских комиссий по делам репатриации военнопленных. Нахтигаль Р. Военнопленные в России в Эпоху Первой мировой войны // Quaestio Rossica. Уральский фед. ун-т им. Б. Н. Ельцина. 2014, № 1. С. 143–144; Белова И. Б. Вынужденные мигранты: беженцы и военнопленные Первой мировой войны в России. 1914–1925 гг. (По материалам центральных губерний Европейской России). Дисс. ... д-ра историч. наук. Брянск. 2014. С. 51–53.



УДК 821.161.1-32.09

А. Г. Малярова

## От «Темных аллей» к кругу «Темных аллей». Тематико-нарративные мини-циклы

В статье предпринята попытка систематизации рассказов круга «Темных аллей» в мини-циклы на основании тематико-нарративных связей с рассказами сборника. На материале нескольких произведений прослеживается формирование и развитие главенствующих тем в творчестве Бунина 1940-х гг.

Ключевые слова: «Темные аллеи», круг «Темных аллей»

Albina G. Maljrova

## From the "Dark Avenues" to the "Dark Avenues" circle. Narrative mini-cycles

The article's main aim is to systematize the short stories written in the same time as Bunin's collection «Dark avenues» into various series narrative and theme-wise linking them with the short stories from the mentioned collection. The process of formation and development of main themes in works of Bunin in 1940s is shown basing on the material of his several short stories.

Keywords: Dark Avenues, the circle of Dark Avenue

Формирование круга «Темных аллей» И. А. Бунина началось ранее появления первого издания книги «Темные аллеи» в 1943 г. и завершилось много после 1946 г., выхода второго и последнего издания «Темных аллей». Вплоть до последних лет жизни Бунин составлял программы «Темных аллей», включая в состав книги новые рассказы и исключая те, которые считал неподходящими для общей структуры сборника.

Термин «круг „Темных аллей“» ввел в научный оборот Е. Р. Пономарев в статье «Круг „Темных аллей“. Неопубликованный рассказ Бунина». В этой же статье выделены три «зоны» круга. Первая – это центр всех рассказов; вторая – оболочка этого центра, то есть те тексты, включавшиеся в сборник не каждый раз; и заключающая группа – максимально далеко расположенные от центра рассказы, которые могли бы входить в сборник лишь косвенно – с точки зрения их стилистической и тематической близости к рассказам сборника<sup>1</sup>. Если в этой работе Пономарев лишь очерчивает этот круг рассказов, то в монографии «Преодолевший модернизм. Творчество И. А. Бунина эмигрантского периода» он предложил подробный сравнительный анализ рассказов, которые не только являются или являлись частью сборника, но и тех, которые никогда в него не входили, но при этом очевидно имеют общие точки соприкосновения с книгой. Автор формулирует важную мысль о том, что Бунин стирает рамки традиционного сюжетного повествования<sup>2</sup>. Развивая идею Е. Р. Пономарева, мы полагаем, что в позднем творчестве Бунина можно найти ряд мини-циклов, объединяющих рассказы «Темных аллей» с рассказами «круга». Циклизация осуществляется нами по тематическому сходству и сходству типов нарратива, обнаруженных в рассказах. Известно, что Бунин с середины 1920-х гг. формировал такие мини-циклы на страницах эмигрантских газет. Нередко мини-циклы распадалась в дальнейшем на отдельные краткие рассказы<sup>3</sup>. Мы тоже не настаиваем на четкости границ обнаруженных структур. Творчество Бунина находится в постоянной динамике<sup>4</sup> – и описанные ниже мини-циклы становятся отражением этой динамичности.

Ю. В. Мальцев в книге «Иван Бунин» выделяет тему любви как основную в цикле рассказов «Темные аллеи». Взаимосвязь и взаимопритяжение любви и смерти открывает для читателя новые горизонты прочтения всех рассказов автора: «агония смерти и оргазм любви сливаются в некоем таинственном единстве»<sup>5</sup>. Исследователь отмечает наличие не только женских слабых и чувствительных типов рядом с сильными мужскими, но и женские типы мужчин рядом с сильными мужскими типами женщин (рассказы «Лита», «Чистый понедельник», «Антигона» и др.). Бунин с поразительной силой изображает оба вида отношений, базисом которых выступает любовное и эротическое начало, слитое в абсолютное единство. Мальцев отмечает виртуозность Бунина в синтаксическом построении, ритмической организации рассказов цикла. Однако это чувствуется не только от текста

к тексту, но и в каждом новом эпизоде, каждой прочитанной строке. Быстротечность жизни и невозможность исправить, изменить что-либо в ее укладе подчеркивается «вырванными» фрагментами сюжета, не законченными, как бы оставленными без продолжения. «Начало и завершение события почти никогда не совпадают у Бунина с началом и концом рассказа»<sup>6</sup>: действительно, часто перед читателем мелькают картины, не относящиеся к сюжету как к таковому, а завершившееся действие не всегда дает ответы на вопросы, поставленные автором в тексте (скорее, Бунин просит читателя самого подумать над финалом). Причинно-следственная связь становится не логичной, а сюжет обретает многоплановость<sup>7</sup>.

Рассказ «Качели» (1945) порождает особый тип повествования, который использован также в рассказах «Далекий пожар» (1944) и «Ривьера» (1944). Эти три рассказа могут быть рассмотрены как мини-цикл. С фабульной точки зрения это «рассказы любовного момента», в котором отразилась одновременно мимолетность и катастрофичность любви. С точки зрения нарратива это тексты-описания с отсутствующим действием, в которых переживание любви дано через описание стороннего явления (пожара, дневного отеля и ночного парка, качания на качелях).

В «Качелях» двое молодых людей в непосредственном настоящем полны счастьем начинающегося чувства, но развитие этого чувства в будущем совершенно не ясно и отчасти даже пугает обоих героев. Его реплика «Но какой же я муж»<sup>8</sup> свидетельствует отчасти о незрелости, отчасти о нежелании брать на себя ответственность за что бы то ни было. Ее ответ: «Нет, нет, только не это»<sup>9</sup> говорит, в свою очередь, как о страхе перед дедушкой (он так и не появится в рассказе), так и о неприятии брака как такового. Последняя фраза: «Пусть будет только то, что есть... Лучше уж не будет»<sup>10</sup> – разрешает сложную игру цитатами, которую ведут герои, в бытовую тональность. И в то же время воплощает глубинное бунинское представление о счастье: оно есть только здесь и сейчас.

Отрицание будущего, его абсолютное отторжение героями мы можем наблюдать и в рассказах «Далекий пожар», «Ривьера». В первом случае тема очень близка «Качелям», произведения как бы стоят плечом к плечу – об этом свидетельствуют последние слова героини: «Все пройдет: и моя любовь, и этот пожар, и эта прекрасная и оттого такая печальная ночь»<sup>11</sup>. Произведение имеет две редакции (они впервые описаны в монографии Е. Р. Пономарева). В первой редакции вопрос героя звучит следующим образом: «Ты меня любишь?». Во второй редакции добавляется дополнительный смысл: «Ты меня еще любишь?». Ответ девушки тоже претерпел изменения, в первой редакции он звучал так:

- «– Люблю, милый. И все пройдет, все пройдет!
- Что пройдет?
- Все. Эта ночь и вся наша коротенькая жизнь. Все, все...».

Заметим, что во второй редакции этот ответ не разбивается репликой мужчины, автор добавляет новый контекст – мотив уходящей любви, обыгрывая вопрос героя с появившейся в окончательном варианте частицей «еще». Смысл финала меняется: это больше не философское размышление на тему уходящей жизни<sup>12</sup>. Рассказ помогает прочувствовать не только саму идею автора о мимолетности и быстротечности мгновений любви, но и как будто всей своей формой намекает на данное заключение: здесь нет ни завязки, ни кульминации, что создает ощущение «вырванности» его из какого-то большого повествования – так же, как вырезается из жизни миг счастья, данный человеку. Можно отметить и значение пожара, разгорающегося вдалеке и оттеняющего внутреннее состояние героев, ведь разгоревшись, он, в конечном итоге, потухнет – так же, как потухнут и чувства.

В «Ривьере» силу набирает яркость и насыщенность (поначалу отсутствующих вовсе) событий, переданные автором отнюдь не через реплики персонажей (они исключительно молчаливы): сам размер текста и стилистическая манера отличают этот рассказ от двух предыдущих. Размеренным описанием отдыха персонажей повествователь подводит читателя к мысли о быстротечности любви: «... вместе купаются перед завтраком», «... после обеда пьют кофе и слушают музыку опять вместе»<sup>13</sup>. Автор создает цельную картину и с помощью эпитетов, которые переполняют произведение («великолепная кипарисовая аллея», «персиковая нежность тела»<sup>14</sup>), выделяет и подчеркивает сладость именно этого момента в жизни персонажей, растягивает его, – ведь никто не знает, какая привычная, скучная жизнь ждет их дома. Однако Бунин не изменяет себе и здесь – для читателя картина действительно обрывается прощальным «наслаждением любовного счастья»<sup>15</sup>, оставляя лишь гадать, чем закончится история героев. Удивительно, как Бунин и в этом рассказе сумел преодолеть стиль, а главное литературную форму: в рассказе нет ни четкой структуры, ни четко очерченных линий направления движения сюжета – все исчезает так же резко, как и появляется.

Парой рассказов, связанных фабулой «смертельной страсти любви» являются «Барышня Клара» (1944) и «Ночлег» (1949)\*, воплотившие в себе неразделимое, неразрывное единство эротики и смерти. В «Темных аллеях» тексты такого рода новеллистичны (псевдо-новеллистичны, как подчеркивает Е. Р. Пономарев), они всегда имеют завязку, стремительно раскручивающийся сюжет и predetermined развязку: кто-то из героев обязательно уйдет из жизни.

Герой «Барышни Клары» – сын богатого купца, который совершил роковое действие – обратился к некоей «барышне» Кларе с предложением «поехать в театр, потом выпить шампанского...»<sup>16</sup>. Из-за собственного нетерпения и злости он кинулся на нее, ударив бутылкой по голове. Мы видим на этом примере, как автор объединяет любовь – желание и смерть: он не хотел убивать, это происходит само собой, от силы страсти. Страсть героя подчеркнута на протяжении всего повествования: «он жадно взглянул», «порывисто поцеловал ее»<sup>17</sup>. Чувства героини противоположны: она лениво спокойна, для нее это заработок. Случайное убийство можно рассмотреть в том числе и как наказание героине за профанацию страсти. Важно отметить, что чувственность, дикость такой страсти, описанная Буниным, не является переходом границ – писатель пресекал такого рода обвинения. Для него эротическая любовь является высшим выражением жизни: в мире не существует человека, есть только женщина и мужчина, между которыми – накал страсти. «Ночлег» показывает нам марокканца и приглашающую его внучку хозяйки постоялого двора, завладеть которой можно только прибегнув к грубой силе: «...он мгновенно поймал ее и, зажав ей рот своей сухой, цепкой рукой, бросил ее на кровать»<sup>18</sup>, однако девочка успела позвать собаку, которая «мертвой хваткой вырвала ему горло»<sup>19</sup>. Интересно, что и в «Барышне Кларе» героиня «вцепилась зубами в шею» мужчины<sup>20</sup>. Сходство эпизодов превращает любовную игру в бой на смерть, эротическая игра вырастает до откровений жизни и смерти.

Барышне Кларе откровенно неприятен кавказский провинциал, купеческий сын, не умеющий себя вести в «хорошем обществе». От марокканца остается стойкое ощущение «грязи» (внешней и внутренней): «особенно торчал кадык в оливковой коже», «обжег кончики острых черных пальцев», «чернели его птичьи глаза, чернела маленькая коротко стриженная голова, торчали большие голые ступни»<sup>21</sup>. «Темное» же в «Темных аллеях» имеет устойчивую символику вождения.

«Памятную» фабулу, благодаря которой любовь становится Любовью навсегда, можно заметить в рассказах «Руся» (1940; входит в «ядро» «Темных аллей») и «Аля» (1944; рассказ «круга»). Типологическое родство создает уже сходство заглавий: оба названы именем той, которую герой не может забыть, к мысли о которой возвращается спустя долгое время. Нарратив воспоминания преследует героев.

Основу первого произведения составляют два мира: реальный, в котором герой вспоминает свое прошлое, и мир памяти, приоткрывающий завесу романтических чувств и ярких эмоций молодости, связанных с Русей. Чем больше он вспоминает о своей первой любви, тем лучше читатель понимает: герой не хочет раскрывать душу перед нелюбимой женщиной, он все еще мечтает о Русе. «Он не спал, лежал, курил и мысленно смотрел в то лето...»<sup>22</sup>: что-то произошло в душе героя, началась переоценка ценностей. Путь поезда, в котором едут муж с женой, становится метафорой жизненного пути героя, незапланированная остановка под Подольском – своего рода знак, напоминание о том, что он давным-давно позабыл то, что нельзя забывать, ничего не сообщается о жизни героя после расставания с Русей, по-видимому, ничего значительного не произошло в этот временной промежуток (двадцать лет). Все важное герой оставил в «скудной местности» дачной усадьбы. И осознание этого приходит к нему только в финале произведения: герой за завтраком пьет и грустит, как подмечает его супруга («Это уже, кажется, пятая рюмка. Все еще грустишь, вспоминаешь свою дачную девицу с костлявыми ступнями?»<sup>23</sup>). На самом деле он в раздумье – подвел итог своей жизни: «Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет»<sup>24</sup>. Так, с помощью неожиданно вызванных судьбой воспоминаний, он понял, что вся жизнь «после» смысла не имела, а все, что имело – осталось лишь в памяти.

Рассказ «Аля» также приоткрывает для нас завесу воспоминаний героя о своей любимой: «в далеком уездном городе, в далекой ранней молодости...»<sup>25</sup>. Может показаться, что главный герой произведения – девушка, на самом же деле – память о бывшей любви, нежность которой сквозит в каждой строчке этого небольшого произведения. Его можно разделить на две части: герой вспоминает Алю, здесь преобладают позитивно окрашенные эпитеты («милое утро, солнце», «выступят на глазах слезы сладкой жалости и счастья»<sup>26</sup>), и герой один, тут, соответственно, верх берут нега-

\* Рассказ «Ночлег» нередко включают в состав книги «Темные аллеи», опираясь на сообщение В. Н. Буниной, что Иван Алексеевич в последние годы хотел включить в состав цикла рассказы «Ночлег» и «Весной, в Иудее». Мы считаем, что эти рассказы следует включить в «круг», а основным текстом «Темных аллей» считать последнее прижизненное издание 1946 г.

тивно окрашенные эпитеты («пил чай в жалком номере, при одной темной свечке»<sup>27</sup>). Это говорит о радости воспоминаний, об их ценности, говорит о том, что герой оставил им большое место у себя в сердце. Память здесь выражает истинную, правдивую любовь, а финал произведения – огромную боль, которая еще не прошла, как не прошло и светлое чувство к девушке. Отметим, что «Аля» значительно короче «Руси»: Бунин меняет нарративную стратегию, благодаря чему рассказ становится более емким. Автор сумел раскрыть всю тему «Руси» в нескольких абзацах «Али». На-сыщенный смысл второго текста создается, опять же, «выравненностью» из контекста, добавлением новых смыслов.

Таким образом, очевидно: рассказы круга «Темных аллея» имеют тематико-нарративные связи с рассказами «Темных аллея». Объединение некоторых текстов в мини-циклы может стать удобным методом для анализа тематического развития позднего творчество Бунина, а также развития нарративных стратегий в произведениях писателя 1940-х гг.

### Примечания

<sup>1</sup> Пономарев Е. Р. Круг «Темных аллея». Неопубликованный рассказ Бунина / Е. Р. Пономарев // Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 318–330.

<sup>2</sup> Пономарев Е. Р. Преодолевший модернизм. Творчество И. А. Бунина эмигрантского периода / Е. Р. Пономарев. М.: Литфакт, 2019. 407 с.

<sup>3</sup> Пономарев Е. Р. Интертекст «Темных аллея»: растворение новеллы в позднем творчестве И. А. Бунина / Е. Р. Пономарев // Новое литературное обозрение. 2018. № 2. С. 203.

<sup>4</sup> Там же. С. 187.

<sup>5</sup> Мальцев Ю. Иван Бунин : 1870–1953 / Ю. Мальцев. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1994. С. 292.

<sup>6</sup> Там же. С. 106.

<sup>7</sup> Там же. С. 108.

<sup>8</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5 / ред. кол. Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич. М.: Худ. лит., 1988. С. 459.

<sup>9</sup> Там же. С. 459.

<sup>10</sup> Там же. С. 459.

<sup>11</sup> Там же. С. 564.

<sup>12</sup> Пономарев Е. Р. Преодолевший модернизм. Творчество И. А. Бунина эмигрантского периода / Е. Р. Пономарев. М.: Литфакт, 2019. С. 214.

<sup>13</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5 / ред. кол. Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич. М.: Худ. лит., 1988. С. 558.

<sup>14</sup> Там же. С. 559.

<sup>15</sup> Там же. С. 560.

<sup>16</sup> Там же. С. 416.

<sup>17</sup> Там же. С. 417–418.

<sup>18</sup> Там же. С. 484.

<sup>19</sup> Там же. С. 484.

<sup>20</sup> Там же. С. 418.

<sup>21</sup> Там же. С. 483–484.

<sup>22</sup> Там же. С. 285.

<sup>23</sup> Там же. С. 291.

<sup>24</sup> Там же. С. 291.

<sup>25</sup> Там же. С. 561.

<sup>26</sup> Там же. С. 561.

<sup>27</sup> Там же. С. 561.

А. С. Румановская

**Травелогии конца XIX в. (на примере журнала «Русская мысль»)**

В статье рассмотрены травелогии из журнала «Русская мысль» за период 1880–1899 гг. В статье обобщаются как путешествия по России, так и заграничные, которые отличаются друг от друга структурно и идеологически. Большое внимание в травелогах уделяется малознакомым странам и народам, их истории и культуре. Также они нацелены на освоение «неизвестных» пространств.

Ключевые слова: травелог, литература путешествий, путешествия на Запад, путешествия по России

Anna S. Rumanovskaya

**Travelogues of the end of the 19th century  
(on the example of the "Russian thought" journal)**

The article reviewed the travelogues from the "Russian thought" journal for the period from 1880 to 1899. The article reviews foreign travelogues and journey in Russia, which differ from each other structurally and ideologically. A lot of attention is given to unfamiliar countries, nations and their history and culture in travelogues. They are also directed to the development of "unknown" places.

Keywords: travelogue, travel literature, travel to the West, travel to Russia

Предметом исследования в статье является литературный жанр травелог (от английского слова *travelogue*). В современном литературоведении пока что нет точного определения для данного направления. Автор одной из основополагающих монографий по теории травелога Е. Р. Пономарев считает, что травелог (текст, написанный о поездке, непосредственно совершенной автором) следует отличать от «вымышленного путешествия» (вроде «Путешествий Гулливера») и «романа с географическим фоном». Однако в некоторых случаях (с точки зрения глобальных межкультурных коммуникаций) допустимо объединение всех этих жанров под титулом «литература путешествий»<sup>1</sup>.

Настоящая работа предлагает обзор русской литературы путешествий конца XIX в. Репрезентативным источником мы избрали журнал «Русская мысль» за период 1880–1899 гг. «Русская мысль» – литературно-политический журнал, выходивший в Москве ежемесячно с 1880 г. до 1918 г. Это один из самых авторитетных журналов того времени, у него было свыше 14 тыс. читателей.

Травелогов в последнее двадцатилетие XIX в. не слишком много: расцвет жанра наступит в XX столетии. Однако некоторое количество текстов, безусловно относящихся к литературе путешествий, на страницах одного из главных толстых журналов России обнаружить удалось. Травелог, таким образом, можно назвать стабильным жанром второго ряда в русском литературном процессе конца XIX столетия.

Традиционно основными типами русских травелогов считаются заграничное путешествие и путешествие по России. Заграничные травелогии отличаются от путешествий по России структурно и идеологически. Их основная цель заключается в освоении «чужого» и неизвестного пространства, в движении по нему, в постоянном сопоставлении со «своим» пространством при помощи отсылок, воспоминаний, сравнений<sup>2</sup>. «Отечественные» травелогии описывают более знакомые читателю пространства, позиционирующиеся как «свои», поэтому пафос отечественного путешествия заключается не в сопоставлении его с чем бы то ни было, но в указании на развитие и преобразование территорий.

Травелогии указанной эпохи можно разбить на три группы: кругосветные путешествия, путешествия по Европе и путешествия по России.

Кругосветные путешествия представлены травелогами Э. Р. Циммермана и знаменитого художника В. В. Верещагина.

Эдуард Романович Циммерман отправился в кругосветное путешествие в 1878 г. Он посетил Австралию, Новую Зеландию, Гавайские острова и Северную Америку<sup>3</sup>.

Его очерки о Новой Зеландии описывают не только сам морской маршрут до архипелага, но и совершенно непривычную культуру аборигенов – например, действующее кладбище в центре города, которое не вынесено за пределы города, как это обычно делалось в России. Прогулки по перешейку, множество описаний экзотических озер и вулканов – все это можно найти в его дневнике путешествий.

Дальнейшее движение травелога фокусируется на морском плавании. Важным моментом путешествия оказывается пересечение экватора. Автор делится приключениями на корабле (на пароходе был устроен праздник Нептуна). Наконец, Циммерман прибывает на Гавайские острова. Здесь он обращает внимание на митинг землевладельцев («они заявили свое неудовольствие по поводу содержания войска, которое было обременительно для сельских хозяев»<sup>4</sup>) и памятник Куку, продолжает изучать местные красоты и рассуждает над судьбой островов Тихого океана. Самое большое впечатление на Э. Циммермана произвело извержение действующего вулкана Мауна-Лоа: он рассуждает о том, что эту огненную стихию невозможно победить.

Затем путешественник проследует в Лос-Анжелес, где любитесь каньонами, а дальше – в Канзас и Аризону. Писатель пытается быть больше, чем туристом: он часто бродит по улицам городов, изучая американскую жизнь. Однажды, гуляя по «Вудвардовому саду», Э. Циммерман невольно вспомнил родину и начал сравнивать Америку с Москвой и Санкт-Петербургом, рассуждая о театрах, кафе и «тому подобных увеселительных учреждений для взрослой публики»<sup>5</sup>.

Оказавшись в Чикаго, путешественник восхищается отстроенным после пожара городом. Его последняя остановка перед возвращением на родину – Нью-Йорк. Очерки заканчиваются вечерней прогулкой по Бродвею, и Циммерман снова думает о России: у него появляется желание узнать, что случилось на родине за время его отсутствия.

Очерки Василия Васильевича Верещагина «От Сан-Франциско до Гонконга» написаны в 1886 г<sup>6</sup>. В них подробно рассказывается о морском путешествии автора в сентябре – декабре 1884 г. из Америки в Японию и Китай. Это наброски небольшого формата, в которых автор делится впечатлениями о городах и странах. Очень интересно узнать мысли человека, который обычно изображал мир при помощи красок и холста.

Василий Верещагин излагает множество фактов, начиная с политической ситуации в той или иной стране и заканчивая погодными условиями. Он ставит своей целью изучение природы каждой страны и знакомство с ее обитателями. В Америке его более всего интересует повседневная жизнь, в Японии – культура, в Китае – отношения страны с Англией. Однако важными элементами травелога становятся постоянные сопоставления увиденного с русской жизнью и традицией восприятия в России перечисленных стран. В Соединенных Штатах его внимание приковано к русским переселенцам: многие из них так и не выучили английский язык и имеют «лишь несколько шиллингов в кармане». Испытывая нужду в деньгах и общении, эмигранты скучают по России, которую они вынуждены были оставить.

В Японии он вспоминает слова И. А. Гончарова (из травелога «Фрегат “Паллада”») о японцах: «Многочисленная кучка человеческих семейств, которая словно убегает от ферулы цивилизации, осмеливаясь жить своим умом, своими уставами, которая упрямо отвергает дружбу, религию и торговлю чужеземцев, смеется над нашими попытками ее просветить и т. д.», и добавляет, что за прошедшие полвека все изменилось: Япония наполнена иностранцами, и поэтому она модернизируется, европеизируется и американизируется.

Верещагин, погружаясь в историю, пытается понять «чужое» пространство, приглядывается к непривычным для него деталям и элементам, например, он описывает дома японцев – из чего построены, как расположены окна и как их бумажные стены пропускают свет. Путешественник делает вывод, что они не отличаются практичностью в холодные времена года.

Европейское пространство значительно ближе и роднее русскому сознанию конца XIX в. Это почти домашнее пространство – намного более понятное, чем экзотика удаленных областей Российской империи.

Среди европейских травелогов выделяется путешествие в Черногорию П. А. Ровинского<sup>7</sup>. Павел Аполлонович Ровинский – историк-славист, этнограф, публицист и путешественник. Его интересовало не столько путешествие по стране, сколько изучение ее изнутри.

Он проделал путь от Котора до Цетине, описывал местных жителей и политическую ситуацию между Черногорией и Австрией, подвергал сравнению прошлое и настоящее страны, любясь видом на Черную Гору. В то время Черногория и Россия были тесно связаны, культуры стран влияли друг на друга – об этом рассуждал П. А. Ровинский, вспоминая, как русские вели войну против французов на территории нынешней Черногории. Путешественник посетил города Бар и Улицинь. Вспоминая бескрайние просторы России, Ровинский сравнил приобретение Черногорией кусочка Адриатического моря с завоеванием Балтийского моря для России.

В очерке писатель рассказывает о Русско-турецких войнах, о влиянии Османской империи на Черногорию, которое нашло отражение в архитектуре и развитии флота. Также Павел Ровинский пишет о традициях, образовании и менталитете местных жителей. Он сравнил убранство двора

черногорца и русского: например, в Черногории участки не огорожены, так как «местность или приподнята, или окружена скалами, что образуется нечто вроде двора»<sup>8</sup>.

После освобождения Черногории от Османской империи в ней существенно усилилось российское влияние. Писатель, с одной стороны, подчеркивает вклад России в развитие Черногории, с другой – открывает читателям незнакомую страну.

Другим маршрутом европейского травелога стало путешествие по Черному и Средиземному морям. Об этом пишет Митрофан Нилович Ремезов – один из основателей и пожизненный редактор журнала «Русская мысль». Его статьи «Мои каникулы», печатавшиеся в «Русской мысли» в 1893 г., представляют собой письма туриста, вероятнее всего, адресованные другу (об этом говорит обращение: «дорогой В. А.», которым начинаются тексты)<sup>9</sup>. Митрофан Ремезов отправился в путешествие по руинам античного мира. Интерес к античному искусству в его творчестве вообще очень велик. Автор писем рассказывает об отдыхе в Константинополе и Каире. Он описывает ландшафты и достопримечательности городов, больше всего восхищают писателя египетские пирамиды.

Из Каира Ремезов отправляется в Александрию и, созерцая ее красоты, рассуждает об истории города, из которого на пароходе «Корнилов» плывет в Иерусалим, знакомится с Мертвым морем и лицезреет христианскую святыню – Гроб Господень. Особенности богослужения в храме Гроба Господня его поразили. В последних абзацах автор описывает обратный маршрут в Одессу и подводит итоги своих каникул. В этих очерках можно найти личное отношение автора к увиденному, но явное сравнение чужих земель с родиной практически отсутствует. Фокусом этого травелога стала древняя экзотика, не имеющая аналогов в русской культуре.

Еще один европейский маршрут – путешествие на Север. Образец такого травелога – текст «По берегам Норвегии» М. И. Венюкова, опубликованный в журнале в 1898 г. Михаил Иванович Венюков – географ, путешественник и этнограф. Он жил во Франции, Швейцарии, Англии и был избран членом географических обществ перечисленных стран. Он путешествовал по Северной Африке, Мадагаскару, Занзибару, по Южной и Центральной Америке, Италии. Результатом этих путешествий явилось большое количество трудов географического и военно-географического характера. Работа «По берегам Норвегии» представляет собой путевые заметки ученого<sup>10</sup>. В ней рассказывается о стране, ее ландшафте, положительных и отрицательных чертах, например, о том, как здесь развито судоходство и какой приятный климат, но также о скуке и однообразии жизни.

Норвегия – особая страна для российского читателя. С одной стороны, это северная соседка России, с другой – жизнь ее настолько отличается от российской, что какие-либо сопоставления вряд ли возможны. Автору трудно свыкнуться с норвежским менталитетом: норвежцы – очень закрытые и медлительные люди.

Таким образом, путешествия за границу в этот период полны внимательного и уважительного отношения к иным культурам и странам. Для некоторых эпох в развитии российских травелогов (царствование Екатерины II, советская эпоха) характерны черты имперского мышления<sup>11</sup>, в котором стремление к ментальному подчинению новых территорий соединяется с агрессивным стилем описаний, навязывающим описываемым территориям критерии, характерные для собственной культуры путешественника<sup>12</sup>. Конец XIX в. представляет нам травелог иного рода. Его можно назвать (в противоположность «имперскому травелогу») «добрососедским травелогом».

Путешествие по России – другой тип литературы путешествий. В «отечественных» травелогах, почти не имеющих исторического мотива, осваиваются как «незнакомые», так и «родные» пространства; в них показаны не только крупные и малые города, но и размеренная жизнь в губерниях, на отдаленных от культурных центров территориях. Особым спросом пользуются травелоги, рассказывающие об экзотических частях империи.

Так, в 1880 г. Н. К. Бобылев написал очерки о северных побережьях Каспия, которые изложены в повествовательной форме с включением диалогов<sup>13</sup>. Очерки предстают перед читателем как своеобразный путеводитель по дельте Волги и прибрежной зоне Каспийского моря.

Н. К. Бобылев, осваивая новые территории обширной родины, описывал происходящие вокруг события и свои впечатления о море, природе и о ловле рыбы в Астраханской губернии. Автор размышлял о судьбе России, о проблемах, делился своими страхами. Это больше похоже на беллетристическое произведение (такие формы, промежуточные между художественной литературой и литературой путешествий, Е. Р. Пономарев выделяет в своей жанровой типологии<sup>14</sup>), чем на описание путешествия, потому что очеркам присуща динамичность и наличие множества героев, которые, в свою очередь, добавляют ярких красок в повествование и освещают важные факты из жизни России конца XIX в.

Еще одно произведение такого рода «домашнего травелога» – очерки В. Ф. Миллера «В горах Осетии», опубликованные в «Русской мысли» в 1881 г.<sup>15</sup>

Всеголов Федорович Миллер – филолог, фольклорист, языковед, этнограф и археолог, академик Санкт-Петербургской академии наук. Он имел широкий спектр научных интересов, среди которых было осетиноведение. В. Ф. Миллер совершил пять поездок в Осетию, на основе этих путешествий и были созданы указанные очерки.

В этом произведении В. Ф. Миллер описывает свою поездку в горы Северной и Южной Осетии, случившуюся в 1880 г. Автор так характеризует использованный им жанр: «Это не что иное как дневник, который я составил во Владикавказе по возвращении из двухнедельной экскурсии в горы. Я набрасывал дорожные впечатления, не имея в виду чисто научной цели»<sup>16</sup>. Таким образом, перед нами научный травелог – тип повествования, отделившийся от научных заметок, посвященных осетинскому языку и осетинской культуре.

Очерки весьма этнографичны. В них включены рассказы о быте и верованиях осетин. Он описывает этикет осетин, который гласит, что хозяйка дома должна стоять в присутствии гостей-мужчин, пока те обедают; он пишет: «... во избежание такого обстоятельства, которое цивилизованному европейцу могло отбить аппетит, его спутник посоветовал хозяйке просто уйти и не угощать их»<sup>17</sup>. Этот пример показывает сильное отличие культур разных национальностей одной и той же страны.

Таким образом, поездки за границу и поездки по Российской империи в конце XIX в. отличает просветительская функция. Авторы стремятся подробно рассказать о странах и народах, не слишком известных широкому читателю. Если зарубежный травелог (который можно характеризовать как «добрососедский») более или менее нацелен на покорение пространства (особенно это касается кругосветных поездок), то поездки по Российской империи приближаются к беллетристическому и научному видам повествования. Так расширяется жанровое многообразие травелогов, которое в полной мере проявится в литературе путешествий XX столетия.

### Примечания

<sup>1</sup> Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода / Е. Р. Пономарев. Изд. 2-е. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. С. 8–9.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Циммерман Э. Новая Зеландия / Э. Циммерман // Русская мысль. Москва, 1884. № 7. С. 231–255; Циммерман Э. Гавайские острова / Э. Циммерман // Русская мысль. Москва, 1884. № 8. С. 49–75; Циммерман Э. От Тихого Океана до Атлантического / Э. Циммерман // Русская мысль. Москва, 1885. № 3. С. 204–223.

<sup>4</sup> Циммерман Э. Гавайские острова / Э. Циммерман // Русская мысль. Москва, 1884. № 8. С. 60.

<sup>5</sup> Циммерман Э. От Тихого Океана до Атлантического / Э. Циммерман // Русская мысль. Москва, 1885. № 3. С. 207.

<sup>6</sup> Верещагин В. От Сан-Франциско до Гонконга. Путевые наброски. Гл. I–IV / В. Верещагин // Русская мысль. Москва, 1886. № 2. С. 60–80; Верещагин В. От Сан-Франциско до Гонконга. Путевые наброски. Гл. V–VIII. Окончание / В. Верещагин // Русская мысль. Москва, 1886. № 3. С. 1–24.

<sup>7</sup> Ровинский П. Очерки Черногорья / П. Ровинский // Русская мысль. Москва, 1880. № 1. С. 1–16; Ровинский П. А. В новых владениях Черногории. Бар и Улцинь / П. А. Ровинский // Русская мысль. Москва, 1883. № 7. С. 16–217; Ровинский П. А. В новых владениях Черногории. Бар и Улцинь / П. А. Ровинский // Русская мысль. Москва, 1883. № 8. С. 144–170.

<sup>8</sup> Ровинский П. А. В новых владениях Черногории. Бар и Улцинь / П. А. Ровинский // Русская мысль. Москва, 1883. № 7. С. 167.

<sup>9</sup> Ремезов М. Н. Мои каникулы / М. Н. Ремезов // Русская мысль. Москва, 1893. № 9. С. 41–66; Ремезов М. Н. Мои каникулы / М. Н. Ремезов // Русская мысль. Москва, 1893. № 10. С. 90–111.

<sup>10</sup> Венюков М. По берегам Норвегии / М. Венюков // Русская мысль. Москва, 1898. № 11. С. 23–45.

<sup>11</sup> Пономарев Е. Р. Русский имперский травелог // Новое литературное обозрение. Москва, 2017. № 2. С. 33–44.

<sup>12</sup> Пономарев Е. Р. Пространство имперского травелога / Е. Р. Пономарев // Медиалингвистика. Сборник материалов I Международной научно-практической конференции. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. С. 244–246.

<sup>13</sup> Бобылев Н. К. В устьях и в море. Северо-каспийские очерки / Н. К. Бобылев // Русская мысль. Москва, 1880. № 4. С. 73–217; Бобылев Н. К. В устьях и в море. Северо-каспийские очерки II. На посуде / Н. К. Бобылев // Русская мысль. Москва, 1880. № 7. С. 127–154; Бобылев Н. К. В устьях и в море. Северо-каспийские очерки III. Зимовичи / Н. К. Бобылев // Русская мысль. Москва, 1880. № 8. С. 131–150; Бобылев Н. К. В устьях и в море. Северо-каспийские очерки IV. Землепроходы / Н. К. Бобылев // Русская мысль. Москва, 1880. № 10. С. 151–183.

<sup>14</sup> Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода / Е. Р. Пономарев. Изд. 2-е. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. С. 14.

<sup>15</sup> Миллер. В. О. В горах Осетии. Из дневника / В. О. Миллер // Русская мысль. Москва, 1881. № 9. С. 55–106.

<sup>16</sup> Миллер. В. О. В горах Осетии. Из дневника / В. О. Миллер // Русская мысль. Москва, 1881. № 9. С. 55.

<sup>17</sup> Миллер. В. О. В горах Осетии. Из дневника / В. О. Миллер // Русская мысль. Москва, 1881. № 9. С. 60.



# ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК [01:004.9]:001.8

О. А. Адаменко

## Библиографические менеджеры как инструмент исследовательской работы и научной коммуникации

Проанализированы возможности различных библиографических менеджеров – программ, разработанных для создания, использования и хранения библиографической информации, формирования собственной или коллективной электронной библиотеки, а также обеспечения эффективной коммуникации в научном сообществе. Рассмотрены принципы действия и использования библиографических менеджеров для различных целей. Статья обосновывает необходимость исследования и разработки программ библиографических менеджеров в современных российских реалиях.

Ключевые слова: библиографические менеджеры, органайзеры научной работы, менеджеры знаний, персональные информационные менеджеры, библиография

Olga A. Adamenko

## Bibliographic Managers as a Tool for Research and Science Communication

The article presents the analysis of the opportunities of various bibliographic managers – softwares to use for recording, storing, and utilising bibliographic information, and developing personal or collective digital library, as well as providing effective communication within scientific community. Operating principles and guidelines for the use of citation managers are also overviewed. The article substantiates the necessity of research and development of the reference management softwares in current Russian realities.

Keywords: reference management softwares, citation managers, bibliographic managers, reference managers, bibliography

В мире лавинообразного нарастания объемов информации, постоянных информационных перегрузок и формирования новых моделей информационного взаимодействия пользователей и научной коммуникации простой и широко известный факт о том, что информацию необходимо не только накапливать, но и систематизировать, оказывается не столь прост в своем деятельностном воплощении. Для исследователя любого уровня – от студента, приступающего к своей первой курсовой работе, до нобелевского лауреата, – источники цитирования являются одним из фундаментальных оснований качественного исследования. Необходимость систематизирования разросшейся библиотеки документов, заметок и черновиков знакома каждому, кто по роду занятий должен работать с обширными массивами информации и создавать собственные тексты<sup>1</sup>.

Для решения этой проблемы существует ряд программ, называемых библиографическими менеджерами – систем, призванных помочь специалистам в создании, управлении и хранении библиографической информации, формировании собственной электронной библиотеки и оформлении списков литературы.

История развития библиографических менеджеров. Эволюция библиографических менеджеров упростила и ускорила процесс документальной коммуникации<sup>2</sup>. Впервые появившись в 80-е гг. XX в., данные программы выполняли две основные задачи: служить для ученого легкодоступной и простой базой знаний с возможностью поиска и библиографическим указателем. До начала 90-х гг. эти функции оставались основными причинами обращения исследователей к библиографическим менеджерам<sup>3</sup>. Данный функционал не соответствовал растущим потребностям пользователей, поэтому библиографические менеджеры развивались, совершенствуя поисковую базу и механизм создания библиографических ссылок и цитирования. Уже к началу XXI в. опрос среди исследователей журнала *The Scientist* показал, что 76% респондентов используют библиографические менеджеры – преимущественно для организации источников цитирования в своих работах<sup>4</sup>. На данный момент библиографические менеджеры входят в пакет программного обеспечения большинства ведущих вузов мира и активно используются для учебной и научно-исследовательской деятельности<sup>5</sup>.

Библиографические менеджеры могут использоваться не только отдельными исследователями. В своей статье *Defrosting the Digital Library: Bibliographic Tools for the Next Generation Web*, появившейся в журнале *PLoS computational biology*, Д. Халл, С. Петтифер, Д. Кэлл утверждают, что библиографиче-

ские менеджеры – прямой путь к установлению более «теплой» и открытой информационной среды в электронных библиотеках. Библиографические менеджеры воплощают в себе два основных принципа «размораживания» цифровой библиотеки:

принцип персонализации, проявляющийся в чувстве сопричастности читателей к деятельности библиотек, возможности участия в ее работе и пополнении фонда,

принцип социализации, которая позволяет пользователям делиться своими личными коллекциями и видеть, кто еще заинтересован в тех же публикациях, а также их комментарии и заметки<sup>6</sup>.

Эти принципы очень актуальны, так как все больше научных исследований проводится научными коллективами, отдельные специалисты которых все чаще работают удаленно<sup>7</sup>.

Таким образом, библиографические менеджеры или менеджеры знаний, персональные информационные менеджеры, органайзеры научной работы (названия могут различаться в зависимости от основной функциональной направленности) значительно расширили свои возможности по сравнению с программами 80-х гг. Современные библиографические менеджеры способны адаптироваться под потребности как гуманитарных, так и технических наук, интегрироваться с базами данных научной периодики; им присуща многофункциональность<sup>8</sup>.

Стандартные менеджеры библиографической информации состоят из базы данных, модуля импорта и плагина для текстового редактора.

База данных содержит информацию об источниках (автор, название, сведения об ответственности, замечания, язык, тип документа и т. д.). В ее функционал входят возможности хранения, просмотра, редактирования имеющихся ссылок, а также добавления новых, фильтрацию и поиск. База может быть создана непосредственно на компьютере, а также при использовании облачной технологии, когда пользователь размещает данные на сервере разработчика<sup>9</sup>. В настоящее время все большее число сайтов совместимы с распространенными форматами библиографических менеджеров, что позволяет максимально оптимизировать работу пользователя<sup>10</sup>. Функционально в этой части программы отличаются незначительно, так как большинство из них базируется на стандартной системе управления базами данных стороннего производителя, и предложить некий новую технологию работы с большими массивами данных в этом случае достаточно трудно.

Модуль импорта, или ввода, данных позволяет автоматически «выдергивать» информацию об источниках из научных баз данных, веб-страниц, текстовых документов и помещать ее в базу пользователя. В процессе импорта ссылка подразделяется на составляющие ее атрибуты, которые затем заносятся в определенные графы для последующего хранения. На основе этого распределения впоследствии на каждый добавленный источник формируется запись.

Плагин для текстового редактора позволяет вставлять в текст ссылки на источники из базы данных, автоматически нумерует их и составляет список литературы. Формат ссылок и списка литературы можно быстро изменять, выбирая один из имеющихся стилей оформления<sup>11</sup>. Основное функциональное различие программ в этой части заключается в разных подходах к взаимодействию с текстовыми процессорами: добавление расширения менеджера непосредственно в текстовый редактор или – чаще в бесплатных/упрощенных программах – методом вывода через копирование в буфер обмена и последующая ручная вставка в редактор.

Таким образом, стандартные программы для работы с библиографической информацией могут помочь в организации и упорядочивании массива данных и автоматизации процесса оформления ссылок и составления библиографических списков. Более сложные программы имеют и более впечатляющий функционал – они могут служить настоящими научными социальными сетями для ученых, средой организации коллективной работы с текстами и коллективных библиотек<sup>12</sup>.

Процесс работы с библиографическим менеджером выглядит следующим образом. Исследователи находят интересующий их документ, в традиционном текстовом или в аудио/фото/видео/мультимедиа-форматах, и одним щелчком мыши добавляют его в базу данных библиографического менеджера с помощью специального расширения для браузера. Затем на документ в программе формируется нечто вроде библиотечной карточки. При совместимости веб-ресурса с используемым библиографическим менеджером данная «карточка» создается автоматически, однако в некоторых случаях, особенно частых в русскоязычном сегменте Интернета, эту информацию о документе нужно вводить вручную. При наличии полнотекстовой версии документа, она прикрепляется к карточке и индексируется программой<sup>13</sup>. В библиотеке сохраняется снапшот страницы (ее оффлайн-копия), что позволяет просматривать материалы при отсутствии доступа в Интернет. Каждый документ прикрепляется к одной или нескольким тематическим категориям и снабжается тегами. Впоследствии нужный материал можно будет найти по тэгам, связанным документам или содержащимся в нем словам. Кроме того, большинство программ располагает опцией создания заметок к документам библиотеки.

На следующем этапе работы – цитировании документов сформированной базы данных – необходимо установить дополнение для используемого текстового редактора, что позволит вставлять цитаты

из источников в текст, автоматически составлять и обновлять библиографические описания и списки использованной литературы. На этом этапе осуществляется импорт-экспорт библиографической структурированной информации, что является несомненным преимуществом библиографических менеджеров. Библиографическое описание составляется по определенному, заранее заданному шаблону, который загружается в базу менеджера и может быть изменен в любой момент исследования, что ликвидирует необходимость владения множеством стилей цитирования различных научных журналов, учреждений и регионов. Кроме того, данные для библиографического описания на определенный документ вносятся лишь раз, а затем полученная запись может быть многократно использована для вставки в другие работы.

Большинство современных программ для работы с библиографической информацией позволяют исследователям работать как с локального компьютера, так и в режиме онлайн.

При общем принципе работы разные библиографические менеджеры различаются деталями.

Выбор библиографического менеджера можно сравнить с выбором автомобиля: все модели обладают примерно одинаковыми характеристиками и функционалом, оснащены каркасом, двигателем, колесами; решающим же фактором в пользу того или иного товара становится, в конечном счете, то, как он соответствует потребностям и стилю вождения пользователя<sup>14</sup>.

Наиболее распространенными библиографическими менеджерами являются Zotero, Mendeley, Citavi, ResearchGate, EndNote, CiteULike, Connotea и др. Рассмотрим их подробнее.

Zotero – простой и максимально минималистичный библиографический менеджер на основе FOSS – свободного и открытого программного обеспечения, который служит для управления библиографической информацией и другими исследовательскими материалами. Подойдет как для индивидуальной, так и для совместной работы. Есть русский интерфейс. Изначально появившийся как расширение для Firefox, Zotero на данный момент синхронизируется также с другими браузерами (Google Chrome, Safari)<sup>15</sup>. Программа позволяет пользователям управлять ссылками непосредственно из браузера. Как и большинство веб-инструментов, Zotero распознает и извлекает данные и метаданные из различных электронных библиотек. Пользователи могут добавлять публикации в закладки, а затем создавать собственные теги и заметки к ним, однако функция «поделиться» ими отсутствует, в отличие от более «коммуникабельных» инструментов, таких, например, как CiteULike и Connotea. Закладки Zotero не могут быть идентифицированы с помощью URI, поэтому с внешних источников подключиться к личным коллекциям не получится.

Mendeley представляет собой аналогичное приложение, при этом является не только универсальным библиографическим менеджером, но и академической социальной сетью. Помимо стандартного функционала библиографического менеджера в Mendeley реализован поиск по спискам литературы коллег, которые цитируют те же источники, и, хотя у менеджера также имеется версия для браузера, библиографическую информацию можно хранить при использовании более мощной компьютерной программы, которая автоматически извлекает метаданные из PDF-файлов<sup>16</sup>.

Citavi – программа управления библиографической информацией и организации знаний, детище компании Swiss Academic Software. Citavi распространен не только на своей родине, в Швейцарии, но и в других немецкоязычных странах: Германии, Австрии, особенно в академической среде, где большинство высших учебных заведений предоставляет обучающие мероприятия по работе с программой и файлы установочных параметров для исследователей. Менеджер имеет бесплатную версию с ограниченным функционалом и две платные: для Windows (индивидуальное использование) и DBServer для нужд компаний и организаций. Программа функционирует на 7 языках, однако русский, к сожалению, в них не входит.

Citavi одновременно персональный библиограф и менеджер исследователя: основным функциональным отличием Citavi от рассмотренных выше Zotero и Mendeley является возможность не только составлять каталоги материалов, работать с библиографической информацией и коммуницировать с коллегами, но и полностью организовывать процесс исследовательской деятельности. Citavi позволяет анализировать контент, структурировать заметки, идеи, цитаты и добавлять задачи и списки дел, которые затем формируют расписание, то есть, по сути, программа выполняет функции планнера<sup>17</sup>. Citavi интегрируется с помощью специального расширения в основные текстовые редакторы, а также совместим с браузерами Mozilla Firefox и Google Chrome.

ResearchGate уже более 10 лет с неожиданным для научного мира успехом позиционирует себя именно как специализированную социальную сеть для ученых. И механизмом работы, и наполнением, и подачей, данный ресурс отличается от своих библиографических собратьев, рассмотренных выше. Регистрация возможна только при наличии академической электронной почты, которая имеется, преимущественно, лишь у зарубежных ученых и студентов. Ресурс предоставляет возможность задавать вопросы на научные темы, которые затем занимают определенную позицию в ленте в зависимости от уровня одобрения пользователей социальной сети, то есть от числа отметок «Нравится». Согласно опросу журнала Nature именно эта функция наиболее привлекает исследователей на сайте. Кроме того, ResearchGate позволяет искать коллег, занимающихся похожими темами, и осуществлять поиск по тегам.

Есть возможность публиковать и просматривать полные тексты научных работ. ResearchGate несет в себе черты и профессиональной социальной сети: на сайте размещаются анонсы различных научных мероприятий, а также вакансии<sup>18</sup>.

Таким образом, библиографические менеджеры, изначально создаваемые как персональные базы данных для ученых с возможностью создания библиографического описания для добавленных документов, на сегодняшний день являются многофункциональными программами для сбора и создания библиографической и полнотекстовой информации, организации, оценки, комментирования источников своей библиотеки и поиска по ним, синхронизации данных и эффективной научной коммуникации. Более того, современные библиографические менеджеры имеют значительно более широкую целевую аудиторию: теперь это не только ученые, но все, кто работает с большими объемами информации и создает собственные тексты. То есть – большая часть современных специалистов.

Несмотря на то что для создания библиографического описания большинство современных информационных менеджеров менее приспособлены для российских реалий в связи со своим иностранным происхождением, они и в этом случае станут пригодным помощником отечественному специалисту, например, для создания библиографического описания для зарубежных образовательных организаций, журналов, издательств и так далее.

Более того, это упущение должно простимулировать разработку таких информационных помощников непосредственно для российских специалистов.

В ситуации нынешнего информационного вызова все это делает библиографические менеджеры перспективной нишей программного обеспечения. Не случайно они присутствуют в программных пакетах большинства высокопрестижных университетов мира.

Библиографическим менеджерам под силу дать толчок формированию информационной культуры или, лучше сказать, культуры работы с информацией: не бездумно накапливать информацию, а систематизировать ее, уважать авторские права, развивать коммуникацию в науке и взаимное цитирование и приобретать хотя бы базовые библиотечно-информационные знания. Безусловно, это тот навык, который стоит выработать и который несомненно отразится на качестве создаваемых работ.

## Примечания

<sup>1</sup> Ясна И. Citavi: профессиональный органайзер научной работы // Habr. 2013. URL: <https://habr.com/ru/post/172195/> (дата обращения: 26.10.2019).

<sup>2</sup> Hensley M. K., Kern M. K. Citation management software : Features and futures // Reference and User Services Quarterly. 2011. Vol. 50, № 3. P. 204–208.

<sup>3</sup> Norman F. From Sci-Mate to Mendeley – a brief history of reference managers // eLucidate. 2010. Vol. 8. № 1.

<sup>4</sup> Perkel J. M. The essential software toolbox // The Scientist. 2001. № 15 (14). P. 19.

<sup>5</sup> Павлова А. С. Анализ зарубежного опыта по информационному сопровождению научных исследований на основе библиометрических методов // Библиосфера. 2018. № 4. С. 111–118.

<sup>6</sup> Hensley M. K., Kern M. K. Citation management software : Features and futures // Reference and User Services Quarterly. 2011. Vol. 50, № 3. P. 204–208.

<sup>7</sup> Wuchty S., Jones B.F., Uzzi B. The increasing dominance of teams in production of knowledge // Science. 2007. № 316. P. 1036–1039.

<sup>8</sup> Голубцов С. Б. Средства менеджмента библиографической информации : учеб.-метод. пособие. СПб.: ИВЭСЭП, Знание, 2009. 84 с.

<sup>9</sup> Шурупов Д. Открытые менеджеры библиографии: Bibus // Open Source. 2010. № 75. С. 8–11.

<sup>10</sup> Ясна И. Библиоменеджеры: от кучи знаний к их системе // Habr. 2014. URL : <https://studway.com.ua/bibliomenedzhery/> (дата обращения: 26.10.2019).

<sup>11</sup> Шурупов Д. Открытые менеджеры библиографии: Bibus // Open Source. 2010. № 75. С. 8–11.

<sup>12</sup> Ясна И. Библиоменеджеры: от кучи знаний к их системе // Habr. 2014. URL : <https://studway.com.ua/bibliomenedzhery/> (дата обращения: 26.10.2019).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Fitzgerald D. Managing references the easy way // The Scientist. 2002. № 16. P. 43–45.

<sup>15</sup> Ivey C., Crum J. Choosing the Right Citation Management Tool: Endnote, Mendeley, Refworks, or Zotero // Journal of the Medical Library Association. № 3. 2018. P. 399–403.

<sup>16</sup> Hull D., Pettifer S. R., Kell D. B. Defrosting the Digital Library: Bibliographic Tools for the Next Generation Web // PLoS computational biology. 2008. Vol. 4, № 10. P. 1–14.

<sup>17</sup> Ясна И. Citavi: профессиональный органайзер научной // Habr. 2013. URL : <https://habr.com/ru/post/172195/> (дата обращения: 26.10.2019).

<sup>18</sup> Van Noorden R. Online collaboration: Scientists and the social network // Nature. 2014. № 512. P. 126.

## Научные школы и ассоциации по развитию ТРИЗ в России и за рубежом

В статье проанализированы сложившиеся исторически школы ТРИЗ в разных городах России и две главные международные ассоциации, выросшие из советских школ ТРИЗ. Описана современная ситуация существующих некоммерческих организаций ТРИЗ. Характер статьи – обзорный.

Ключевые слова: ТРИЗ, ETRIA, МАТРИЗ, школы ТРИЗ, ассоциации ТРИЗ

Valentina V. Ivashchenko

### TRIZ Science Schools and Associations in Russia and abroad

In article describes historical science schools which based in different cities of Russia and two main international organizations which were grown from USSR's schools by TRIZ. The current situation of existing non-profit organizations TRIZ. The nature of the article – review.

Keywords: TRIZ, ETRIA, MATRIZ, TRIZ's schools, TRIZ's associations

Теория решения изобретательских задач (ТРИЗ) – инструмент, основанный на принципе системности, для формулирования, структурирования и решения разного рода задач и проблем в изобретательском процессе и производстве.

Теория включает в себя аналитический и практический этапы, которые делятся на этапы работы с проблемой. Сначала нужно ее обозначить или сформулировать по принципу противоречия, которое в дальнейшей будет преодолеваться или разрешаться, блокируя проблему целиком.

На базе этого противоречия формулируется ИКР (идеальный конечный результат). Проблема может быть решена в рамках компромисса, не самым идеальным, но доступным в рамках ресурсного обеспечения способов, но ИКР определяет направление мысли решателя, цель к которой необходимо идти. Зачастую ИКР формируют как недостижимые функциональные возможности объекта.

ТРИЗ включает в себя 40 принципов (приемов) разрешения технических противоречий, которые были выделены при обработке огромного количества патентов. Сформулированное ранее противоречие проходит через 40 принципов. Тем самым решатель может получить промежуточные результаты, или компромиссы в решении задачи.

Комбинируя компромиссы, можно достигнуть сформулированного ИКР. Это самый простой вариант решения задач, на практике все оказывается сложнее. Поэтому исследователями ТРИЗ создана разветвленная сеть методов ТРИЗ, различных методик, позволяющих решать задачи. Они работают в комбинации с 40 принципами разрешения противоречий. Методики описаны в работах разных исследователей-решателей ТРИЗ и являются не менее эффективными.

Структура работы с проблемами по ТРИЗ подробно описана в АРИЗ – алгоритме решения изобретательских задач. АРИЗ сам по себе тоже причислен к инструментам ТРИЗ ввиду того, что к нему прибегают как правило при обучении ТРИЗ или первых практиках. При полном освоении теории решатель может сам определять последовательность действий при разборе проблемы, пропуская какие-то этапы алгоритма или меняя последовательность. Сам алгоритм на протяжении 30 лет менял свой формат. Его пытались упростить и сократить для разных отраслей деятельности.

Теорию начали разрабатывать Г. С. Альтшуллер и Р. Б. Шапиро еще в 50-х. За полвека теория была успешно апробирована. Были выявлены законы развития технических систем (ЗРТС), которые позволяют прогнозировать развитие технических систем. Также были разработаны и другие базовые инструменты: идеальный конечный результат (ИКР), внешне-полевые ресурсы (ВПР), вепольный анализ, но в данной публикации нет цели подробно на этом останавливаться.

В 1970 г. ЦС ВОИР принял решение о создании Общественной лаборатории методики изобретательства (ОЛМИ), а в 1971 г. был открыт Азербайджанский общественный институт изобретательского творчества (АзОИИТ). Он вырос из первой в стране молодежной изобретательской школы. По всей стране начали возникать школы, в которых обучали ТРИЗ<sup>1</sup>.

С 1970 г. обучение сосредоточивается в постоянно действующих учебных центрах: народных университетов научно-технического творчества (Ленинград, Баку, Днепропетровск, Красноярск), общественных институтах и школах изобретательского творчества (Москва, Кишинев, Фрунзе, Дубна, Обнинск и др.). На их базе формируются научные школы ТРИЗ<sup>2</sup>.

В 1990-е гг. в России уже действовало несколько школ ТРИЗ, деятели которых стали основой для Всесоюзной ассоциации ТРИЗ в 1989 г. Они же стояли у истоков образования международных организаций и ассоциаций, продвигая ТРИЗ за рубежом.

Первая международная ассоциация ТРИЗ была создана в 1998 г. со штаб-квартирой в Санкт-Петербурге.

В данной статье предпринята попытка описать современное состояние деятельности центров ТРИЗ в России, а также дать краткую характеристику главным международным ассоциациям ТРИЗ сегодня.

Под школами ТРИЗ понимается группа исследователей, связанных территориально или разрабатывавших общее направление в ТРИЗ. Школа объединяла группу преподавателей, которые проводили обучение в университетах технического творчества, вели исследования в области ТРИЗ и решали конкретные задачи. Формирование школ было обусловлено тем, что ТРИЗ развивалась вне официальной науки<sup>3</sup>.

Несмотря на то, что у истоков ТРИЗ стоял один человек, сейчас эта теория имеет множество последователей, школ, и центров, которые не только обучают использованию ТРИЗ, но и развивают, модифицируют теорию. На сегодняшний день в России существует 7 школ ТРИЗ (в Петрозаводске, Саратове, Краснодаре, Санкт-Петербурге, Красноярске, Новосибирске, Норильске); еще 3 вышли из СССР – Минская, Кишиневская и Украинская школы<sup>4</sup>. Однако про последние найти какую-то информацию не удалось.

Рассмотрим их подробнее.

1. Петрозаводская школа ТРИЗ. В Петрозаводске жил и работал основатель ТРИЗ Г. С. Альтшуллер, однако город так и не стал центром распространения ТРИЗ. Петрозаводская школа ТРИЗ является одной из старейших в стране – основана в 1980-х мастером ТРИЗ Александром Борисовичем Селюцким, причиной выделения школы послужили регулярные конференции ТРИЗ, материалы которых публиковались в журналах. Основным направлением школы А. Б. Селюцкий сделал применение ТРИЗ в решении практических задач, использование и развитие в педагогической практике системы ОТСМ-ТРИЗ (Общей теории сильного мышления). Система появилась в тот момент, когда ТРИЗ пытались применять в нетехнических областях, в биологии и педагогике (В. А. Бухвалов), рекламе и PR (И. Л. Викентьев, С. В. Сычев), политехнологиях (С. А. Фаер), сделать ее универсальной, отходя от применения только в технических системах. В разработке ОТСМ создатели используют движущее противоречие, сама теория работает с проблемами, которых еще не существует, в областях знания, которые только могут возникнуть. Рассматривать эту теорию подробно в этой статье не целесообразно.

Данная школа дальше других продвинулась в разработке методик по обучению ТРИЗ детей школьного возраста. Вместе с А. Б. Селюцким представителями школы являются А. А. Нестеренко и А. В. Тригуба.

В 2019 г. они открыли Музей методики изобретательства Г. С. Альтшуллера. Первая экспозиция была собрана на базе Национальной библиотеки республики Карелия и при поддержке А. Б. Селюцкого, а именно его персональной библиотеки. В рамках открытия был проведен лекторий «ТРИЗ в Карелии», который стал постоянным дистанционным лекторием по технике вебинара. Была представлена следующая тематика: технический ТРИЗ<sup>5</sup>; ТРИЗ + бизнес; инновации и стартапы; педагогика; социальные проекты. Читают лекции специалисты ТРИЗ со всей России. Библиотеками также разработан проект по изданию собрания сочинений Альтшуллера<sup>6</sup>.

2. Саратовская школа ТРИЗ является одной из самых молодых школ в России основана в 2013 г. Ее руководитель – сертифицированный специалист по ТРИЗ 3 уровня Алексей Юрьевич Щинников. Направлением деятельности школы является разработка ТРИЗ-медиации (адаптация ТРИЗ к процедуре разрешения конфликтов при содействии посредника – медиации<sup>7</sup>). Также в Саратовской школе ТРИЗ разрабатываются методы повышения эффективности процессов в бизнесе и программное обеспечение для осуществления этих методов<sup>8</sup>.

3. Краснодарская школа ТРИЗ также одна из молодых школ (сформировалась за последние 10 лет). Ассоциация РА ТРИЗ оценивает школу как одну из наиболее перспективных школ в работе со студентами<sup>9</sup>. ТРИЗ-педагогика в университетской практике приносит ценные плоды, по причине того, что только на этом этапе ТРИЗ преподается комплексно, во всей своей полноте, а не частично. Студенты способны воспринимать и усваивать всю теорию, адаптировать ее к своей профессиональной деятельности.

4. Санкт-Петербургская (ранее Ленинградская) школа ТРИЗ создана в 1970-е мастером ТРИЗ, экс-президентом Международной ассоциации ТРИЗ, заслуженным технологом СССР Волюславом Владимировичем Митрофановым. Школа является одной из крупнейших и самых плодотворных школ в России. Ученики Ленинградской школы ТРИЗ работают во всех уголках России и за рубежом. Ленинградская школа развивает и широко использует в своей работе Функционально-стоимостный анализ (ФСА), ТРИЗ-микрорецепты, закономерности развития систем (ЗРС) и алгоритмические методы решения задач (АРИЗ, ДАРИЗ).

На базе Ленинградской школы создан Международный университет ТРИЗ им. В. В. Митрофанова, с 2013 г. – Санкт-Петербургский международный общественный университет ТРИЗ (СПб МОУ ТРИЗ).

Специалистами Ленинградской школы ежегодно в середине октября проводится ставшая международной научно-практической конференция «Три поколения ТРИЗ». Среди наиболее известных представителей этой школы: С. Л. Горобченко, А. В. Кислов, В. Б. Крячко, С. В. Кукалев, В. М. Петрова, Е. Л. Пчелкина.

Последователем Ленинградской школы в изучении развития таких инструментов ТРИЗ, как функционального анализа, функционально-ориентированного поиска, benchmarking (пер. с англ. – эталонное тестирование), потокового анализа<sup>10</sup>, творческого воображения считается GEN3 Partners Inc<sup>11</sup>.

В Сибири ТРИЗ развивается в двух городах – Новосибирске и Красноярске.

5. ТРИЗ в Красноярске представлен ООО «ТРИЗ-Красноярск» – это общественное объединение под руководством мастера ТРИЗ Ю. П. Саламатова, главной целью которой уже на протяжении 25 лет является создание элитного интеллектуального потенциала России, разработка и внедрение конкурентоспособных инновационных технологий, популяризация теории сильного мышления не только в России, но и за рубежом.

В Красноярске развивается выдающаяся изобретательская аэрокосмическая школа, в которой преподают ТРИЗ с 1995 г. сертифицированный ТРИЗ-мастер 4 уровня С. А. Дмитриева. На договорной основе со школами города ведется не только первоклассное обучение детей изобретательской деятельности 6–11-х классов, но и налаживаются связи с иностранными коллегами.

Посещавший Красноярск Наохида Танигава, (ТРИЗ специалист) представитель японской фирмы Sanuo подтвердил, что подобных кейсов в образовании Японии не было реализовано, хотя Япония считается второй страной по степени внедрения ТРИЗ после Южной Кореи. Из результатов школа может похвастаться 16 патентами, исчисляемым в тысячах количеством изобретательских проектов и 17 специалистами ТРИЗ разного уровня сертификации<sup>12</sup>.

6. Новосибирская школа ТРИЗ основана консалтинговой фирмой «ДИОЛ» под руководством Людмилы Николаевны Семеновой, которая является членом МАРП. Отличительная особенность Новосибирской школы – разработка ТРИЗ программ для бизнеса.

7. Норильская школа ТРИЗ основана Михаилом Наумовичем Шустерманом. Норильская школа считается приверженцем использования системного оператора, схемы талантливого мышления. Они также используют инструменты ТРИЗ в работе с детьми дошкольного возраста (педагоги Норильска первыми в стране «принесли» ТРИЗ в детский сад). В 2018 г. М. Н. Шустерман организовал на базе МБУДО «Станция юных техников» «Патриотическую олимпиаду по ТРИЗ» по решению военных задач ВОВ, взятых из «Сборника военных задач», сформированного экспертами ТРИЗ.

Менее активными считаются школы ТРИЗ в Риге (объект изучения – стоимостный анализ), Нижнем Новгороде (объект изучения – ФП и интегральные методы изобретательства), в Волгограде (объект изучения – творческое воображение). Звание «школы» для этих центров номинально, поэтому они не включены в общий список в начале параграфа<sup>13</sup>.

Несмотря на то, что Беларусь уже не является частью России, Минскую школу ТРИЗ составляют именно советские изобретатели, инженеры и исследователи, которые сильно продвинулись в разработке программного обеспечения по ТРИЗ и ОТСМ. Ввиду того, что большая часть школы эмигрировала в США, появился Invention Machine Corporation (IMC), National Institute of Applied Sciences и TRIZ Profi.

Кишневская школа продвигает диверсионный анализ, ТРИЗ для детей и ТРИЗ для организаций, послужила родоначальником идей компаний Ideation International и TRIZ Consulting Inc. Бакинской школы, работавшей над ЖСТЛ и вепольным анализом, последователем стал TRIZ Group<sup>14</sup>.

Несмотря на такое обилие школ, позиции России в сравнении с другими странами, у которых нет такой истории с ТРИЗ, ее показатели во внедрении ТРИЗ ослабевают не только в отношении практического использования методики, но и в ее совершенствовании. Все международные конференции заполнены докладами исследователей из Китая, Индии, Кореи и т. д.

Также МАТРИЗ, будучи двуязычной организацией (русский и английский языки) в последние несколько лет отказывается от публикаций на русском языке и все мероприятия проводит на английском, оправдывая решение международным характером, что оставляет на мировой арене только англоговорящих исследователей.

Главным органом, ведущим некую методическую деятельность (разрабатывают учебные пособия, методические рекомендации, исследовательские работы) для общественных организаций (объединяющая физических лиц), является Международная ассоциация ТРИЗ (МАТРИЗ).

Директор Юрий Федосов разрабатывает тему совершенствования функционально-идеального моделирования. Она была образована в Петрозаводске на первом учредительном съезде в 1999 г. Ее учредителями стали 19 общественных организаций из 8 стран мира, среди которых были США, Латвия, Эстония, Франция, Россия и др. В 2017 г. в ассоциации было 40 организаций-участниц с решающим голосом и 48 с совещательным из 23 стран мира.

На момент 2019 г. стран участниц стало гораздо больше и все они, как правило, продолжают принимать участие в международных конференциях, организованных МАТРИЗ. Ассоциация также занимается сертификацией специалистов любого гражданства, определяя их уровень владения теорией и практикой инструментов ТРИЗ, максимальный – пятый. Помимо конференции каждые 2 года проводится съезд ассоциации, где избирается председатель президиума МАТРИЗ<sup>15</sup>.

Сейчас в совет МАТРИЗ входит 9 человек. В совете есть постоянные назначения: исполнительного директора, председателя СЕМ, председателя ТМСС, вице-президента по среднему образованию, вице-президента по научному развитию ТРИЗ-педагогике, вице-президента по России и бывшим советским республикам, вице-президента по Европе, вице-президента по Китаю, Азии и Океании, отраслевой представитель, представитель по академическим вопросам. Некоторые посты занимают российский мастер ТРИЗ, чьи работы были включены в библиографический указатель последних трех лет – А. Гин и А. Кудрявцев.

При МАТРИЗ учреждены совет по экспертизе и методологии из 9 дипломированных мастеров ТРИЗ из разных стран мира и 3 сертификационных комитета.

В Европе существует вторая по значимости ассоциация ETRIA, которая функционирует в качестве связующего звена между промышленными компаниями, учреждениями разного характера деятельности, образовательными организациями и частными лицами, занимающимися концептуальными вопросами, касающимися организации и обработки инновационных знаний<sup>16</sup>.

Главной целью деятельности организации считается реорганизация базы знаний ТРИЗ, формализация эвристических методов средствами привлечения к сотрудничеству экспертов и профессионалов ТРИЗ в областях логики, организационных наук, информатики и лингвистики.

Одним из принципов организации считается содействие научным исследованиям разработкам в области организации инновационных знаний в общих и конкретных областях через интеграцию концептуальных подходов к классификации, разработанных сообществами, занимающимися вопросами искусственного интеллекта и управления знаниями.

Цель ассоциации определена тем, что развитие методики ТРИЗ разными странами имеет не только продуктивное начало, но и причины оторванности теории не только от своего первоначального вида, но и между существующими модификациями. Отсутствует единая терминология для разных стран, допускаются трактовки основных понятий и положений, что усложняет и без того имеющиеся трудности с переводом.

Организация ведет международное наблюдение, анализ, оценку и отчетность о прогрессе в этих направлениях, продвигает на международном уровне обмена информацией и опытом ученых и практиков в области ТРИЗ, университетов и других образовательных организаций. Однако никаких пособий найти сайтах найдено не было, списки литературы и книжные подборки устарели и не обновляются, систематизация и предметизация материалов не ведется. Ассоциации необходима информационная и библиографическая поддержка библиотек. Это сотрудничество может быть не только интересным для обеих сторон, но и продуктивным с точки зрения популяризации ТРИЗ в мире.

Существуют региональные Ассоциации ТРИЗ в США, Франции, Италии, Австрии, Таиланде, Китае, Израиле, Японии, Австралии, Южной Корее, Мексики, Латинской Америки, в станах бывшего СССР и других странах. Период 2015–2016 гг. можно назвать периодом активного внедрения ТРИЗ в странах Азии – Тайване, Индии, Малайзии, Вьетнаме, Индонезии, не считая Китай, Японию и Южную Корею, где ТРИЗ была широко известна последние 20 лет.

Объединяющей организацией считается Международное Сообщество Методов Инноваций (ISIM). Своей целью они ставят обеспечение платформы для исследований, разработок и продвижения инновационных методов, инструментов, систем и приложений через интеграцию различных инновационных методов, таких как систематические инновации, ТРИЗ, методы де Боно, биомимикрия, анализ интеллектуальных свойств и др., для синергетического использования.

Участниками этого сообщества являются специалисты ТРИЗ со всего мира: Dongliang Daniel Sheu (президент и профессор Национального университета Цин Хуа, Тайвань, Китай), Run-Hua Tan (вице-президент Хебутского технологического университета Китай), Hsin Rau (профессор Христианского университета Чунг Юань, Тайвань), Oliver Yu (секретарь, президент и главный исполнительный директор STARS Group, США), S. S. Lee (директор учебного центра фундаментальной промышленности Университета Цинхуа, Китай), Дарелл Манн (генеральный директор компании «Сеть системных инноваций»), Grant Chen (декан Государственной школы бизнеса, Университет Сианя Джаотонга, Китай) Denis Cavallucci (профессор INSA Страсбург, Франция), Yong-Won Song (профессор Корейского политехнического университета, Южная Корея), Nikolay Bogatyrev (директор BioTRIZ Co., Великобритания), Paul Filmore (руководитель программы последипломного образования, Университет Плимута, Великобритания), Peter



Chu (директор департамента ИС, Space Systems Loral, США), Min-Gyn Lee (директор OM & E Innovation, Южная Корея) Jabir Walji (старший стратегический новатор по развитию бизнеса, Катар).

Публикации некоторых специалистов были включены в библиографический обзор, но информация о деятельности сообщества или его проектах не была найдена. Не опубликован опыт работы не только с коммерческими организациями, но и практика работы с образовательными учреждениями, которая представляется наиболее интересной.

Исходя из описания национальных школ и ассоциаций ТРИЗ можно сделать вывод о том, что их деятельность направлена на повсеместное внедрение инструмента, его популяризацию, стандартизацию пережитого опыта и совершенствование для разных профессиональных областей.

Результаты деятельности организаций нельзя определить как доступные для широкой общественности. Даже поиск не только опыта использования в коммерческой деятельности, но и ознакомительной информации, опыта работы с государственными и образовательными учреждениями, требует не продвинутого, но и не базового навыка ориентации в информационном пространстве как сети Интернет, так и разного рода БД.

Однако материалы конференции и персональные работы авторов (о которых речь пойдет дальше) найти достаточно легко. Единственным препятствием в данном аспекте может быть только языковой барьер.

Организациям, особенно нацеленным на работу с информационным фондом ТРИЗ, не хватает исследовательского или библиотечно-информационного отдела.

В заключении можно сделать вывод о том, что положение ТРИЗ не хуже и не лучше, чем в советское время. Деятельность российских центров не так известна и не позиционируется ни в социальных сетях, ни в сети Интернет, ни через публикации в академических и научных журналах.

### Примечания

<sup>1</sup> История ТРИЗ: Г. С. Альтшуллер – создатель ТРИЗ [Электронный ресурс]. 2000. ТРИЗ группа (Великий Новгород). URL : [http://www.triz.natm.ru/istoria/alt\\_triz.htm](http://www.triz.natm.ru/istoria/alt_triz.htm) (дата обращения: 17.09.19).

<sup>2</sup> Альтшуллер Г. С. Современная теория решения изобретательских задач и развитие творческого мышления учащихся // Активизация человеческого фактора в учебно-воспитательном процессе. М. : Знание, 1987. С. 46–62.

<sup>3</sup> Кожевникова Л. А. Региональные педагогические конференции по ТРИЗ в Челябинске [Электронный ресурс] // Доклады на конференции «MATRIZ Fest 2005». URL: <https://www.metodolog.ru/00483/00483.html> (дата обращения: 17.09.19).

<sup>4</sup> Школы ТРИЗ [Электронный ресурс] // РА ТРИЗ. URL: <http://ratriz.ru/lichnye-stranichki> (дата обращения: 17.09.19).

<sup>5</sup> Понятие впервые встречается в литературе, что в него входит не выявлено.

<sup>6</sup> Краснодарская школа ТРИЗ [Электронный ресурс] // РА ТРИЗ. URL: <http://ratriz.ru/lichnye-stranichki/krasnodarskaya-shkola-triz> (дата обращения: 17.09.19).

<sup>7</sup> В 90-е уже объединяли ТРИЗ с теорией ограничений, что дало появления такого методика как анализ коренных конфликтов.

<sup>8</sup> История ТРИЗ: Г. С. Альтшуллер – создатель ТРИЗ [Электронный ресурс]. 2000. ТРИЗ группа (Великий Новгород). URL: [http://www.triz.natm.ru/istoria/alt\\_triz.htm](http://www.triz.natm.ru/istoria/alt_triz.htm) (дата обращения: 17.09.19).

<sup>9</sup> Краснодарская школа ТРИЗ [Электронный ресурс] // РА ТРИЗ. URL: <http://ratriz.ru/lichnye-stranichki/krasnodarskaya-shkola-triz> (дата обращения: 17.09.19).

<sup>10</sup> Кожевникова Л. А. Региональные педагогические конференции по ТРИЗ в Челябинске [Электронный ресурс] // Доклады на конференции «MATRIZ Fest 2005». URL: <https://www.metodolog.ru/00483/00483.html> (дата обращения: 17.09.19).

<sup>11</sup> Компания работает в качестве поставщика технических инновационных решений. Компания работает с мировыми компаниями, производящими потребительские товары, промышленные товары и изделия медицинского назначения, для решения проблем, связанных с продуктами, упаковкой и технологическими инновациями.

<sup>12</sup> Альтшуллер Г. С. Современная теория решения изобретательских задач и развитие творческого мышления учащихся // Активизация человеческого фактора в учебно-воспитательном процессе. М. : Знание, 1987. С. 46–62.

<sup>13</sup> Кожевникова Л. А. Региональные педагогические конференции по ТРИЗ в Челябинске [Электронный ресурс] // Доклады на конференции «MATRIZ Fest 2005». URL: <https://www.metodolog.ru/00483/00483.html> (дата обращения: 17.09.19).

<sup>14</sup> Кожевникова Л. А. Региональные педагогические конференции по ТРИЗ в Челябинске [Электронный ресурс] // Доклады на конференции «MATRIZ Fest 2005». URL: <https://www.metodolog.ru/00483/00483.html> (дата обращения: 17.09.19).

<sup>15</sup> Дмитриев С. А. Обучение учащихся в изобретательской аэрокосмической школе // Информация о ТРИЗ центрах // ТРИЗ. Практика применения и развитие методических инструментов : сб. докладов IX междунар. конф. (Москва, 10–11 ноября 2017 г.) / сост. А. В. Кудрявцев. Т. 2. С. 223.

<sup>16</sup> ETRIA – Европейская ассоциация ТРИЗ [Электронный ресурс]. URL: <http://etria.eu/portal/index.php>. (дата обращения: 07.04.19).

Л. Д. Апушкина, С. А. Никитченко

## Общественная цензура в современном искусстве (на примере стрит-арта)

В последние годы в Санкт-Петербурге возрос интерес общественности к такому направлению современного искусства как стрит-арт или уличное искусство. После нескольких известных примеров кооперации уличных художников и жителей РФ, а также случаев защиты и восстановления горожанами Санкт-Петербурга испорченных работ, встал вопрос о согласованности стрит-арта с государством. Вместе с этим продолжается полемика на тему «можно ли считать стрит-арт искусством» и если да, то что отличает стрит-арт от вандализма. В работе рассматриваются основные направления стрит-арта и, на основе опроса делается вывод о том, какие направления уличного искусства общественность относит к искусству, а какие причисляет к вандализму.

Ключевые слова: уличное искусство, граффити, стрит-арт, политический контекст, городская среда, дизайн города

Lidiya D. Apushkina, Sofia A. Nikitchenko

## Public censorship in modern art (on the example of street art)

In recent years, public interest in such a contemporary art direction as street art sharply increased in St. Petersburg. After several well-known examples of cooperation between street artists and residents of the Russian Federation, as well as cases of protection and restoration of damaged works by citizens of St. Petersburg, the question arose about the consistency of street art with the state. At the same time, the controversy continues on whether «street art can be considered art» and, if so, what distinguishes street art from vandalism. The paper discusses the main directions of street art and, on the basis of a survey, gives a conclusion about which areas of street art the public refers to art, and which belongs to vandalism.

Keywords: street art, graffiti, political context, urban environment, city design

Изобразительное искусство – неотъемлемая часть человеческой жизни. На протяжении всей истории человечества оно развивается, меняя свои направления и формы. С каждым витком своего развития искусство приобретает все большую свободу самовыражения, а с ней и эпатажность. Художники в свои работы вкладывают скрытый смысл, не всем доступный. Одним из популярных видов современного искусства является стрит-арт – уличное искусство, использующее пространство города как холст.

Цель данной работы: определить отношение общественности к уличному искусству. Важно понять отношение к стрит-арту не только с точки зрения законодательства (в этом случае любой несогласованный стрит-арт будет вандализмом), а с точки зрения субъективного восприятия. Также задачей исследования является выявление общественного мнения в качестве неофициальной народной цензуры.

Термин «стрит-арт» был введен в 1970-х гг. Изначально первостепенной целью «стрит-арта» было выражение «голоса улиц»/«голоса народа»/«голоса тех, кого не слышат». Стены, исписанные граффити, становились средством коммуникации между недовольными жителями гетто Нью-Йорка и общественностью. Такое девиантное проявление искусства было не понято и рассматривалось с негативной стороны. Лишь спустя десятилетие стали появляться первые выставки уличных художников, а сам стрит-арт стал объектом научных исследований<sup>1</sup>.

Позже этот вид андеграундного искусства стал повсеместным. Практически во всех странах можно найти работы уже известных граффитистов. Художники за свой «голос» и свободу самовыражения получили признание и одобрение общественности<sup>2</sup>. К таким уличным творцам с мировыми именами можно отнести: Бэнкси, Кита Харинга, проект «Neversew», команду «Этам Крю» и др. У каждого из них свой неповторимый стиль, особая мотивация, каждому есть что сказать. Общественность старается перенести уличное искусство в музейное пространство, тем самым нарушая тот объем смысловой нагрузки, которая вкладывается автором. Например, Бэнкси открыто осуждает выставки, организованные без его согласия и участия, называя их фальшивыми<sup>3</sup>. Идея его работ в том, что их можно увидеть, не платя кому-либо за это. Такие выставки называют персональными, несмотря на то, что автор не имеет к ним никакого отношения<sup>4</sup>.

Как и в любом другом виде искусства, уличное искусство включает в себя множество направлений и техник. Из-за отсутствия однозначного разделения и трактовки, а также наличия особого стиля у многих известных художников (каллиграфити у Покраса Ломаса) мы привели лишь основные направления:

1. Граффити
2. Мурал
3. Паблик-арт
4. Стенсил-арт
5. Стикер-арт

Граффити – это первое, что представляет человек, когда речь идет о «разрисованных» стенах. Это рисунки разной степени сложности, надписи на стенах, написанные различными шрифтами и цветами. Иногда слова представляют собой сочетание букв и образов. Отдаленно это напоминает буквицу, украшенную миниатюрами. Хороший пример надписей в Санкт-Петербурге – арка перед музеем Анны Ахматовой на Литейном проспекте. Помимо портрета самой поэтессы, стены украшают цитаты из ее стихов, а также строки других поэтов.

Мурал – от исп. «фреска». Мурал представляет собой большого размера рисунок, занимающий всю стену или значительную его часть. Иными словами, мурал – это монументальный рисунок. Муралом также называют известные всему миру произведения искусства вроде росписей Сикстинской капеллы. Такие работы требуют больших временных и финансовых затрат и потому выполняются, в основном, на заказ.

Паблик-арт – это работы, напрямую или косвенно взаимодействующие с окружающим пространством города. Чаще всего это скульптуры на открытом воздухе (Клауд Гейт в Чикаго). Такие работы чаще всего санкционированы и являются общепризнанными памятниками культуры.

Стенсил-арт (трафареты) – рисунки, выполненные при помощи трафарета. С ним художникам гораздо легче создавать свои работы. А так как большинство таких произведений несогласованное, в интересах художника как можно скорее реализовать свою идею, не нанося ущерб качеству. Самые известные трафаретчики – Блек ле Рат (основатель направления) и Бэнкси.

Стикер-арт – включает в себя стикеры (наклейки) и постеры. Это могут быть как работы, созданные специально для единоразового использования в одном конкретном месте (работы Ульяны Полоз) так и рекламные наклейки.

Санкт-Петербург, как культурная столица России, отличается обилием и разнообразием уличного искусства.

Репродукции частей известных картин на фасадах зданий. Даже за таким, казалось бы, очевидным изображением кроется глубокий смысл, который каждый человек видит исключительно для себя.

Проект Петра Левина «Да – котикам, нет – наркотикам». Суть заключается в том, что, прежде чем коммунальщики закрасят рекламу о наркотических веществах краской в цвет фасада здания, петербургский активист перекроет зловредную надпись силуэтом кота. Эта акция рассчитана на то, что местные жители на навязчивую рекламу зачастую реагируют оперативнее представителей администрации и ЖКХ, и могут оказать поддержку в виде «перекрытия» рекламы.

Пример признания граффити является подготовка к чемпионату мира по футболу FIFA 2018. По всей России было создано множество уличных работ, посвященных этому событию. Стены украшали изображения самих игроков различных команд, принимавших участие в чемпионате, тренеров (особенно часто изображали С. С. Черчесова – главного тренера сборной России по футболу), знаменитых событий и бывших звезд футбола. Эта акция произвела позитивное впечатление на гостей страны и добавила антураж к самому мероприятию<sup>5</sup>.

Пример интереса общественности к уличному искусству можно считать репродукции картин «Поцелуй» и «Портрет Адели Блох-Бауэр I» Густава Климта, занимающие всю глухую стену многоэтажных зданий жилого комплекса в Кудрово.

В Санкт-Петербурге есть целое музейное пространство под стрит-арт, расположенное по адресу: шоссе Революции, 84АБ и называется «Музей стрит-арта» («Музей уличного искусства»). Это место достаточно популярно среди молодежи из-за своего формата. В музее есть как временные выставки, так и постоянные экспозиции. Здесь чувствуется свобода мнений и свобода «слова».

Однако помимо приравнивания граффити к искусству стоит помнить, что существует весьма тонкая грань, отделяющая его от вандализма. Зачастую она настолько незаметна, что ее очень сложно определить. Не существует четких критериев, разделяющих уличное искусство и вандализм. Из-за этого зачастую возникают разногласия между жителями города.

Обычно понятие «стрит-арт» рассматривается вкуче с его своеобразным антонимом – «вандализмом». Стоит разграничить эти понятия.

Вандализм – «одна из форм деструктивного (разрушительного) девиантного поведения человека, в ходе которого уничтожаются или оскверняются предметы искусства, культуры»<sup>6</sup>. В энциклопедии издательства Пьера Ларусса дается весьма размытое, но подходящее определение: «Вандализм – состояние духа, заставляющее разрушать красивые вещи, в частности, произведения искусства»<sup>7</sup>. Другими словами, П. Ларусс показал, что в вандализм не имеет никакого смысла, предпосылки и адресата. В случае со стрит-артом всегда есть аудитория, кому автор направляет послание, предпосылка к созданию (как правило, это остросоциальная проблема) и глубокий смысл.

В том случае, когда стрит-арт называют вандализмом, можно говорить о цензуре. Конечно же есть намеренная цензура и ненамеренная. Примером намеренной цензуры служит определением вандализмом стрит-арта с политическими мотивами. Нежелательные граффити исчезают с фасадов зданий так быстро, что их даже не успевают заметить местные жители. Ненамеренной можно назвать общественную цензуру. У каждого человека есть собственное мнение по тому или иному вопросу. Некоторые считают наскальную живопись произведением искусства, некоторые порчей стен. За сотни лет ничего не изменилось. Люди точно также могут принимать арт-объекты, а могут уходить в их отрицание<sup>8</sup>.

На портале «Наш Санкт-Петербург» достаточно одной жалобы одного человека, чтобы стрит-арт, выполненный на высоком художественном уровне и любимый жителям города, был оперативно закрасен коммунальными службами. При этом аргументируются такие жалобы психическим здоровьем детей, личной неприязнью (портрет прапорщика Задова, «и тебя вылечат» от художников HoodGraff) и так далее<sup>9</sup>.

В начале 2019 г. появился пример борьбы общественности в защиту уличного искусства, получивший большую огласку в социальных сетях и СМИ. 31 декабря 2019 г. художник Паша Кас создал на Советской улице картину «Дверь в Старый Новый год», но уже 5 января 2019 г. сотрудники ЖКС № 3 его закрасили. Несогласные с таким решением петербуржцы восстановили работу, очистив слой свежей краски монетами. Уже в феврале новую работу Паши Каса «Окна в другую реальность» закрасили спустя несколько часов после ее создания. Эту работу также пытались восстановить активисты.

Оценка искусства носит, как правило, субъективный характер. Люди без художественного, искусствоведческого образования оценивают его с точки зрения эстетики и личностных ассоциаций. Особенно остро это субъективное восприятие ощущается, когда речь идет именно о современном искусстве. Человек воспринимает его, исходя своего собственного жизненного опыта и психологических особенностей. Восприятию того или иного произведения могут препятствовать психологические и коммуникативные барьеры, встающие между автором и реципиентом, что приводит к непониманию, равнодушию и даже агрессии, вместо духовного и эстетического наслаждения<sup>10</sup>. И именно такие люди, без профильного образования, в массе своей определяют, что из стрит-арта считать искусством, а что вандализмом, от чего избавляться, а что защищать от уничтожения и восстанавливать.

Нами было проведено анкетирование людей разной возрастной категории. Опрос проводился в Интернете<sup>11</sup>. В опросе приняли участие 225 человек. 72% опрошенных были женщинами, 28% – мужчинами. Возраст большинства, прошедших опрос, составляет от 21 до 30 (58%).

В начале опроса реципиенты указывали свое отношение к современному искусству в целом (48,4% – положительно, 43,6% – нейтрально, 3,6% – отрицательно и 4,4% затруднились ответить). Также в опросе требовалось дать ответ на вопрос, считает ли реципиент стрит-арт искусством. 80,9% ответили «да», 13,8% затруднились ответить, 5,3% – «нет».

Опрашиваемым были предложены примеры уличного искусства разных видов для оценки. Каждый решал, куда определить ту или иную работу: к искусству или к вандализму.

Стикер-арт, представляющий собой репродукцию глаз из разных картин эпохи Возрождения, подавляющее большинство (74,7%) отнесли к искусству. 20,9% затруднились ответить и лишь 4,4% посчитали вандализмом. Репродукцию картины Сандро Боттичелли «Весна» уже 84,4% опрошенных посчитали искусством. 12% затруднились ответить и 3,6% отнесли работу к вандализму.

Средних размеров мурал, выполненный на высоком художественном уровне, 88% опрошенных назвали искусством, 9,3% затруднились ответить и 2,7% посчитали вандализмом. Последнюю работу для оценки, простую надпись «Сквозь грозы сияло нам солнце свободы» (строка из гимна СССР) к искусству отнесли лишь 20% реципиента. 33,3% затруднились ответить и 46,7% посчитали это вандализмом.

Исходя из результатов опроса, мы делаем вывод, что реципиенты достаточно лояльны к стрит-арту как направлению современного искусства, если видят в нем работу профессионального художника или репродукцию классической живописи. Для более точных результатов необходимо опросить большее количество человек и приводить больше примеров стрит-арта разного стиля и качества для более точной оценки.

Из проведенного исследования можно сделать выводы, что люди воспринимают визуально приятную информацию (будь это репродукция известных картин или авторские изображения), но отрицают стрит-арт, не содержащий в себе эстетического элемента (который присутствовал в остальных примерах). Также стоит отметить, что в созданном опросе именованного граффити содержал политический подтекст. Можно предположить, что обществом цензурируется политически окрашенные стрит-арты.

Большинство опрошенных отнесли стикер-арт, репродукцию картины и мурал к искусству, однако, они подлежат закрашиванию коммунальными службами. Этот пример еще раз показывает насколько субъективно понятие общественный цензуры.

В результате исследования нельзя дать однозначное определение общественной цензуры по отношению к стрит-арту, но очевидно, что такой вид современного искусства, как стрит-арт, может исчезнуть с улиц Санкт-Петербурга. Эта проблема требует поиска компромиссных решений.

### Примечания

<sup>1</sup> Кирсанова Е. А. Социально-философский анализ концепций стрит-арта: генезис и подходы к определению феномена // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2017. № 38. С. 121–129.

<sup>2</sup> Кобыща В. В. Конфликты вокруг культурных объектов: подходы к исследованию и их проблематизация (на примере граффити) // Мониторинг. 2015. № 6 (130). С. 170–184.

<sup>3</sup> Что не так с выставкой Бэнкси в ЦДХ // The Village. URL: <https://www.the-village.ru/village/city/react/322079-что-не-так-с-выставкой-benksi> (дата обращения: 05.04.2019).

<sup>4</sup> Product recall – Art of Banksy // Banksy. URL: <http://www.banksy.co.uk/shows.asp> (дата обращения: 05.04.2019).

<sup>5</sup> Кузовенкова Ю. А. «Право на город»: практики легитимации граффити и стрит-арта // Культура и цивилизация. 2015. № 4–5. С. 31–46.

<sup>6</sup> Омаев Б. Х. Органы внутренних дел как субъекты общего предупреждения вандализма // Правовая инициатива. 2013. № 6. С. 11.

<sup>7</sup> Grand Larousse encyclopedique en dix volumes : Т. 10: Stria Zyth. Paris: Librairie Larousse, 1964. 1032 p.

<sup>8</sup> Тылик А. Ю. Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве // Вестн. Северн. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и социал. науки. 2016. № 3. С. 91–97.

<sup>9</sup> Автор жалоб на граффити с Нагиевым: «Не время делать этим людям прижизненные памятники» [Электронный ресурс] // Собака.ru. URL: <http://www.sobaka.ru/city/city/49606>. (дата обращения: 05.04.2019); Портал «Наш Петербург» хотят реформировать, чтобы спасти граффити // Собака.ru. URL: <http://www.sobaka.ru/city/city/84414> (дата обращения: 05.04.2019).

<sup>10</sup> Чугаева И. Г. Онтология восприятия современного искусства // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3. С. 71–77.

<sup>11</sup> Общественная цензура в современном искусстве. URL: <https://docs.google.com/forms/d/1XwXpNmFP9Sb2vEOxr0lprVr6RaVe4PI95K0vV4RbU5U/edit> (дата обращения: 05.04.2019).

# СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

УДК 069.1"345"

С. С. Стекачева

## Акция «Ночь музеев» как технология продвижения музеев

В данной статье говорится о недостатках традиционного имиджа музеев в современных реалиях и о переходе музеев к новым форматам взаимодействия с аудиторией. Также в статье обозначены возможности, которые дает акция «Ночь музеев» для продвижения музейных учреждений и повышения их привлекательности в глазах посетителей, и делается акцент на необходимости сотрудничества профессионалов музейного дела и социально-культурной сферы с целью качественной проработки и реализации культурно-досуговых мероприятий на базе музеев.

Ключевые слова: музеи, музейная деятельность, социально-культурная деятельность, ночь музеев, продвижение

Sofya S. Stekacheva

## "Museums At Night" as a technology of museum promotion

In this article are presented the shortcomings of traditional image of the museums in modern realities and transition of the museums to new formats of interaction with audience. Also, there are represented the possible facilities that give "Museums at night" to promote museum services and to increase their attractiveness in the opinion of visitors, and focus is directed on need of cooperation of professionals of museum and social-cultural spheres with the purpose of high-quality creating and realization of cultural and leisure actions on the basis of the museums.

Keywords: museums, museum activities, social and cultural activities, museums at night, promotion

Музеи в настоящее время стараются полностью отказаться от консервативного имиджа «старого здания с множеством древних экспонатов, по которым водят одну и ту же экскурсию несколько десятилетий» и все больше переходят в разряд интерактивных пространств, стараясь буквально «оживить» историю. Конечно, речь не идет о прямом взаимодействии посетителей с экспонатами, например, в музеях с мировым культурным наследием в виде картин, скульптур и предметов быта, но и там найден выход: работники музея «оживляют» самих героев известных сюжетов картин, придумывают творческие задания, сюжетные игры; другими словами, полностью погружают в атмосферу, способствующую активному вовлечению и процессу познания<sup>1</sup>. Музейные учреждения начинают экспериментировать с выставочными пространствами, нестандартно оформлять свои экспозиции, активно привлекают посетителей на временные «гостевые» выставки. Но самое главное, музеи начали активно придерживаться понятия «диалог музея с посетителем»<sup>2</sup>, где музей выступает уже не в качестве строгого хранителя истории, назидательным тоном внушающего значимость векового наследия, а скорее в роли интересного собеседника, который ответит на любой вопрос, расскажет об истории так увлекательно и такими способами, что захочется приходить к нему в гости снова и снова. Можно сказать, что массовое движение музеев в данном векторе берет свое начало с «Ночи музеев».

«Ночь музеев» – это ежегодная акция, приуроченная к Международному дню музеев, который празднуется 18 мая<sup>3</sup>. Каждый музей, принимающий участие в акции, открывает двери ночью и, по возможности, разрабатывает новые увлекательные программы для привлечения посетителей. Данная акция зародилась в Берлине, в 1997 г., после чего распространилась по всей Европе и добралась до США. В России к акции впервые присоединился Красноярский музейный центр в 2002 г., и только с 2006 г. к ней начали присоединяться музеи России, начиная с Санкт-Петербурга. С 2015 г. акции начали присваивать единую тему, в соответствии с которой выстраивается программа каждого музея, это может быть какая-либо цитата, слово, мировое событие, дань памяти и т. д. В качестве примера тема 2019 г. – «элементы». Такой нестандартный подход к ежегодному выбору темы позволяет продемонстрировать привычные нам музеи и их коллекции с самых неожиданных сторон. Что касается динамики присоединения российских музеев, а в частности музеев Петер-

бурга, к акции, можно увидеть следующую картину<sup>3</sup>: в 2006 г. к акции присоединилось 11 музеев Петербурга, в 2008 г. – 33, в 2016 г. – 99 (было зафиксировано, что музейные программы посетило более 80 тысяч человек), а в 2017 – 110 музеев. В «Ночи музеев» 2019 г. примут участие уже 120 учреждений культуры, из которых 12 будет участвовать впервые, а именно: Анненкирхе, Архив научно-технической документации Санкт-Петербурга, ГМЗ «Петергоф» Музейный двор, ГМЗ «Царское Село» Александровский парк, Институт химии силикатов РАН, Лютеранская церковь Святой Екатерины, Кунсткамера, Музей Первого Медицинского университета им. академика И. П. Павлова, Музей-дача А. С. Пушкина, Музей-лицей, Научный квартал, Театр «На Литейном».

Нужно сказать, современные музеи не могут обойтись без активного продвижения, к которому относятся интернет-маркетинг, наружная реклама, взаимодействие со СМИ, с общественными организациями и даже различные социальные акции. Грамотно организованный промоушен позволяет эффективно донести до аудитории информацию о деятельности музея и привлечь ее к посещению текущих выставок. «Ночь музеев» является один из примеров качественного продвижения учреждения благодаря следующим возможностям:

1. Возможность вызвать живой, неподдельный интерес к историческим событиям у разных слоев населения, и, что особенно важно, у детей.

Сама идея открывать музейные двери в темное время суток уже вызывает интерес со стороны аудитории, и особенно привлекает младшую ее часть – нестандартное время посещения позволяет школьникам разных возрастов отринуть синоним «музей = скучная школьная экскурсия», и увидеть музей с новой стороны – красочной, интересной; произвольно заинтересоваться историей и захотеть узнать отдельные ее аспекты глубже. Использование современных технологий, интерактивных стендов, живых людей: все это позволяет сделать познавательный процесс интересным для ребенка, учитывая естественное снижение внимания, что чаще всего и происходит во время стандартных экскурсий. Еще имеет смысл упомянуть – при таком подходе развивается общая художественно-эстетическая и визуальная культура ребенка, его социальные и коммуникативные навыки, что является очевидным плюсом.

2. Возможность привлечения волонтеров.

Данная возможность отвечает как личным интересам музея, так и интересом самой волонтерской группы. Привлечение волонтеров на помощь в организации мероприятий в «Ночь музеев» позволит восполнить недостаток сотрудников (если такой наблюдается), и при этом сами волонтеры будут людьми, которые неравнодушны к музейной деятельности. Следовательно, можно ожидать хорошего настроения данных помощников и, при условии качественно выстроенных инновационных для музеев форм взаимодействия с аудиторией, волонтеры сыграют роль канала передачи информации о музее своим друзьям и знакомым, что напрямую можно назвать продвижением имиджа музея.

3. Возможность охвата большой аудитории, часть которой качественно можно превратить из «эпизодической» в «постоянную».

Одна из основных проблем в музейной деятельности – то, что большая часть аудитории является «одноразовой». Данный сегмент аудитории приходит в музей в первый и в последний раз, предполагая, что в музее было увидено все, что можно, и он больше ничем не сможет удивить. Акция как раз может повлиять на это обстоятельство: с помощью нее возможно показать, что музеи сейчас – это проведение тематических вечеров, постоянное развитие и дополнение выставок в современном формате. По словам ученого-химика и популяризатора науки, Михаила Клецкого, поддерживающего Естественнонаучный музей ЮФУ, музей не должен быть одноразовым развлечением и не должен существовать только на дотации государства: музей должен быть пространством эксперимента, игры, воображения, рефлексии, местом поиска новых форм. «Главное — чтобы музей вызывал интерес к жизни, а технически этого можно добиться разными средствами»<sup>4</sup>.

4. Возможность создания и укрепления партнерских связей.

Подобного рода события являются оптимальными для установления партнерских контактов. Например, музеи, участвующие в акции, могут привлечь различные образовательные учреждения, и в дальнейшем с ними работать на взаимовыгодных условиях: образовательные учреждения предоставят волонтеров и любую посильную помощь, а музеи предложат особые условия посещения для студентов данных учреждений, индивидуальные экскурсии, возможность пройти практику на собственной базе музеев и т. д.

5. Возможность разработать способ подачи информации в ограниченном количестве, чтобы вызвать у аудитории интерес к скрытой части.

Здесь рассматривается вариант «козыря в рукаве». Можно привлечь аудиторию нестандартным мероприятием, представив его как часть одного масштабного, или же перетекающего в другое. Это

позволит привлечь аудиторию к посещению музея вне рамок акции. Важно, чтобы акция организовывалась в тесном партнерстве музейных работников и специалистов социально-культурной сферы: только так на выходе возможно получение качественного мероприятия. Если представить любую интерактивную или театрализованную экскурсию в виде дома, то фундаментом и «внутренним убранством» дома ее будет историческая, информационная база, предоставленная музейным работником, а фасадом, который делает этот дом привлекательным, выделяющимся среди других, будет выступать форма, проработанная специалистом по организации досуга. Такой «дом» будет вызывать желание в него зайти и не оставит равнодушным при нахождении внутри. К очевидности успеха такого сотрудничества можно добавить наличие некоторых общих целей и задач, как у музейной деятельности (музейной педагогики), так и у социально-культурной деятельности. А конкретно:

- сохранение и передача культурных ценностей (в нашем случае как материальных, так и нематериальных) и приобщения к ним различных слоев населения;
- возвышение духовных потребностей человека;
- развитие и стимулирование творческого, художественного, эстетического мышления у населения, в частности, у детской аудитории;
- организация «полезного» досуга населения<sup>5</sup>.

К сожалению, некоторые музеи до сих пор не готовы идти в ногу со временем, и даже в рамках проведения акции отрицают новые форматы общения с аудиторией, а предлагают свои ежедневные экскурсии. Однако с каждым годом данная тенденция идет на убыль, что добавляет оптимизма.

В заключение хочется выразить надежду, что к данной акции подключится максимальное количество музеев России, и что они также смогут использовать все представленные возможности для своего продвижения, чтобы в итоге сформировать имидж современных познавательных пространств, в которые люди будут идти с удовольствием.

### Примечания

<sup>1</sup> Ветошкина Юлия Владимировна, Мохова Ксения Николаевна. Игровой путеводитель как новый инструмент в музейной практике (на примере г. Перми) // Сервис+. 2018. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoy-putevoditel-kak-novyy-instrument-v-muzeynoy-praktike-na-primere-g-permi-1> (дата обращения: 13.05.2019).

<sup>2</sup> Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / Отв. ред. А. Щербакова. Сост. Н. Копелянская., М., 2012. 176 с.

<sup>3</sup> «Ночь музеев» – ежегодная акция, посвященная Международному дню музеев. URL: <http://www.artnight.ru/about> (дата обращения: 13.05.2019).

<sup>4</sup> Аналитический отчет по исследованию работы естественно-научных, научно-технических музеев, центров популяризации наук и эксплораториумов. URL: [https://www.rvc.ru/upload/iblock/868/museums\\_study.pdf](https://www.rvc.ru/upload/iblock/868/museums_study.pdf). (дата обращения: 13.05.2019).

<sup>5</sup> Жарков А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник : для студентов высших учебных заведений по специальности «Социально- культурная деятельность» / А. Д. Жарков ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. М.: Московский государственный университет культуры и искусств, 2007. 479 с.



М. П. Захарова, Е. А. Комаева

## Образовательные программы Государственного Эрмитажа как способ формирования аудитории временных выставок

В статье рассматриваются вопросы, связанные со спецификой временных выставок современного искусства в музейных учреждениях. Дается характеристика аудитории временных выставок. Определяется роль образовательных программ как средства привлечения аудитории временных выставок.

Ключевые слова: музейные учреждения, музейная коммуникация, коммуникационный подход, временные выставки, современное искусство

Maria P. Zakharova, Ekaterina A. Komaeva

## Educational programs of the State Hermitage museum as a way of forming an audience of temporary exhibitions

The article deals with issues related to the specifics of temporary exhibitions of contemporary art in museum institutions. The article characterizes audience of temporary exhibitions and determines the role of educational programs as a means of attracting audience of temporary exhibitions.

Keywords: museum institutions, museum communication, communicative approach, temporary exhibitions, contemporary art

В культуре любой страны музейные учреждения занимают особое место как центры отбора, атрибуции, сохранения и экспонирования материального и духовного наследия, как институты формирования исторического сознания и нравственно-эстетической позиции. К важнейшим функциям музея можно отнести функции образования, воспитания, организации досуга, а также коммуникативную функцию. С точки зрения Дункана Ф. Камерона, задачей коммуникативной функции музея является создание условий для «общения» посетителя с музейными экспонатами, представляющие собой «реальные вещи». В основе этого общения лежит, с одной стороны, умение создателей экспозиции выстраивать с помощью экспонатов «особые невербальные пространственные высказывания», а с другой, – способность посетителя понимать «язык вещей»<sup>1</sup>.

Исходя из такого контекста взаимодействия музея и аудитории, на сегодняшний день в музее возникает коммуникационный подход, в котором посетитель рассматривается как участник процесса общения, собеседник и партнер музея. Музей старается быть открытым пространством, местом свободной коммуникации, дискуссий, в котором музейные сотрудники не только образуют, но и вовлекают, включают аудиторию в процесс восприятия объектов искусства.

Коммуникационный подход особенно важен в контексте организации временных выставок, создание которых является одним из направлений деятельности музея наравне с демонстрацией постоянной экспозиции. Важно отметить, что ограниченность временной выставки по срокам проведения оказывает влияние на концепцию организации выставки и состав экспонируемых объектов искусства. Кроме того, в силу ограниченности времени, которое отводится на демонстрацию экспозиции, одной из задач музея является необходимость в наиболее короткие сроки вызвать интерес к выставке у наибольшего количества потенциальных посетителей. Специфика временных выставок в целом и современного искусства в частности проявляется и в характере аудитории – это публика, которая посещает выставку целенаправленно, однако несмотря на это, не всегда является достаточно подготовленной к восприятию объектов современного искусства. Недостаточная осведомленность об объектах искусства, представленных на временной выставке, может стать одним из факторов негативного восприятия как конкретной временной экспозиции, так и всего творчества художника.

Негативное восприятие объектов современного искусства, в свою очередь, связано с рядом факторов. Во-первых, произведение может предстать в необычном виде в силу использованию новых материалов в новых формах. Во-вторых, работы современных художников не прочтываются в легких, доступных для традиционного описания категориях: живопись и скульптура могут оригинально сочетаться, фотографии могут функционировать как документы для перформансов, хеппенингов, как идея для инсталляций, также могут активно использоваться электронные сред-

ства. Новое содержание искусства невозможно интерпретировать согласно сложившимся нормам, представлениям зрителя в отношении понятия, «что такое искусство». Огромное разнообразие форм и новый подход к искусству может озадачить недостаточно подготовленного зрителя. В связи с отсутствием базы специализированных знаний, способной помочь в восприятии объектов современного искусства, посетители выставок остаются на уровне пассивного восприятия. Таким образом, коммуникативный подход, обеспечивающий постоянное взаимодействие музея и зрителя необходим для углубления знаний об экспонируемых объектах искусства, следствием которого является перевод посетителя временных выставок из пассивного зрителя в активного участника процесса художественного восприятия.

О. Л. Некрасова-Каратеева и М. В. Осорина выделяют 4 уровня восприятия художественно-произведения. Первый уровень – внешне-событийный – произведение воспринимается как вещь, как предмет, находящийся во внешнем мире. Второй – предметно-содержательный уровень – предполагает восприятие произведения как аналога предметного мира. Главное значение имеет принцип узнаваемости, схожести на реальность. На третьем – формально-языковом уровне – произведение воспринимается как пространство творчества художника. И, наконец, четвертый – духовно-психологический уровень – подразумевает восприятие произведения как аналога духовно-психологического мира художника<sup>2</sup>.

Сегодня концепция музея как элитарного и авторитарного института уходит в прошлое благодаря изменению структуры музея – появлению новых отделов, предназначенных для работы с публикой, а также разработке новых кураторских программ, направленных на формирование концепции «активного зрителя». В настоящее время расширяются сферы музейной коммуникации, появляются новые виды образовательной деятельности в музее – лекции и дискуссии, круглые столы и виртуальные диалоги, встречи с художниками и кураторами выставок, экскурсии и арт-медиации.

Вышеперечисленные формы способствуют более глубокому восприятию художественных ценностей, так как процесс их художественного восприятия требует знания «языка» искусства, творческого сотрудничества, эстетического опыта и психологической сосредоточенности на объекте восприятия. Разнообразные формы специальных образовательных публичных программ – лекции, дискуссии, круглые столы, экскурсии и арт-медиации, встречи с художниками и кураторами способствуют повышению уровня знаний аудитории о выставляемых объектах современного искусства. Более детальное и глубокое знакомство с выставкой, с личностью художника, его мировоззрением и ориентирами помогает зрителю достичь четвертого, духовно-психологического уровня восприятия произведения.

Примером эффективной коммуникации музея и публики в рамках проведения временной выставки современного искусства могут являться образовательные программы Государственного музея Эрмитаж, реализуемые в рамках проекта «Эрмитаж 20/21». Основной задачей проекта «Эрмитаж 20/21» является изучение и экспонирование мирового современного искусства. Проект «Эрмитаж 20/21» начал работу в 2007 г., к настоящему моменту в рамках проекта были проведены около четырех десятков выставок и реализован ряд научно-просветительских проектов, призванных осветить основные тенденции в современном искусстве. Целью образовательных программ, проводимых в рамках проекта «Эрмитаж 20/21» является повышение интереса к творчеству современных художников и их произведениям, представленным на временных выставках. Образовательные программы включают встречи с художниками и кураторами, круглые столы и мастер-классы, циклы лекций и дискуссии, медиации и инклюзивные экскурсии по временным выставкам<sup>3</sup>.

Для выявления эффективности образовательных программ, реализуемых в рамках проекта «Эрмитаж 20/21», был проведен контент-анализ ряда петербургских СМИ: «Собака.ру», «Фонтанка.ру», «Бумага», «The Village», «KudaGO: СПб», «Peterburg-2», «Афиша СПб», «Петербургский Дневник», «Культурный Петербург», «Stories Magazine». Предметом исследования стало выявление уровня освещенности трех временных выставок современного искусства до и после открытия и проведения образовательных программ. Были проанализированы публикации, посвященные следующим выставкам: выставка Яна Фабра «Рыцарь отчаяния – воин красоты» (21.10.2016–24.04.2017), выставка Ансельма Кифера «Ансельм Кифер – Велимиру Хлебникову» (30.05.2017 – 03.09.2017), выставка Ильи и Эмили Кабаковых «В будущее возьмут не всех» (21.04.2018–29.07.2018). Отметим, что в данном случае реакция СМИ рассматривается как выражение общественного мнения.

Исходя из анализа результатов количественных показателей, можно говорить о том, что после начала выставок количество публикаций в СМИ возросло во всех трех случаях. На 30% увеличилось количество публикаций, связанных с выставкой Яна Фабра «Рыцарь отчаяния – воин красоты». На 15% в проанализированных СМИ возросло количество упоминаний о выставке Ансельма Кифера «Ансельм Кифер – Велимиру Хлебникову», количество публикаций о выставке Ильи и Эмили

Кабаковых «В будущее возьмут не всех» увеличилось на 20%. Отметим, что наиболее высокая степень анонсированности у выставки Ильи и Эмилии Кабаковых «В будущее возьмут не всех», в то время как наиболее низкий показатель анонсированности у выставки Ансельма Кифера «Ансельм Кифер – Велимиру Хлебникову».

Для выявления отношения публики к выставке Яна Фабра «Рыцарь отчаяния – воин красоты» до ее открытия и проведения образовательной программы и после, были собраны публикации, содержащие в себе слова-маркеры с негативной окраской, такие как: «провокация», «гнев», «ужас», а также слова-маркеры с позитивной окраской: «традиция», «романтика», «восторг». Анализируя полученные данные, мы видим, что количество негативно окрашенных слов-маркеров увеличилось на 7%, в то время как количество упоминаний, имеющих положительную окраску, увеличилось на 29%. На 13% увеличилось количество положительно окрашенных слов-маркеров в публикациях, посвященных выставке Ансельма Кифера «Ансельм Кифер – Велимиру Хлебникову» после начала выставки. Говоря о временной выставке Ильи и Эмилии Кабаковых «В будущее возьмут не всех», можно отметить, что после открытия выставки количество публикаций, использующих слово «обыденность» для описания экспозиции, возросло на 29%. В это же время мы отмечаем, что количество положительно окрашенных слов-маркеров, таких как: «память», «чувственность», «фантазия» в публикациях после открытия временной выставки и проведения образовательной программы выросло на 14%.

Несмотря на то, что реакция зрителя на проведенные временные выставки была не всегда однозначна, мы видим, что в текстах СМИ частота использования положительно окрашенных слов возрастает после открытия выставки и проведения образовательных программ. Основываясь на полученных результатах, можно говорить о повышении внимания к временным выставкам за счет образовательных программ как средства коммуникации аудитории и музея. Таким образом, на сегодняшний день образовательные программы музеев в рамках проведения временных выставок современного искусства могут являться одним из эффективных способов активизации внимания аудитории, а также способом постепенного формирования новых ценностных ориентаций.

Для подтверждения результатов контент-анализа петербургских СМИ на предмет выявления уровня освещенности трех временных выставок современного искусства до и после открытия и проведения образовательных программ были проанализированы книги отзывов по каждой выставке. Наибольшее количество положительных отзывов (262 отзыва) получила временная выставка Ильи и Эмилии Кабаковых «В будущее возьмут не всех», что составляет 69% от общего числа всех отзывов, посвященных данной выставке. Отметим, что 20% отзывов посетителей были отрицательными, 10% отзывов нейтральны. Согласно проанализированным данным, наибольшее количество отрицательных отзывов имеет выставка Яна Фабра «Рыцарь отчаяния – воин красоты». Количество отрицательно окрашенных отзывов составляет 49% от общего числа всех отзывов, положительных – 35%, нейтральных – 15%. Выставка Ансельма Кифера «Ансельм Кифер – Велимиру Хлебникову» в процентном соотношении с другими выставками имеет самое большое количество нейтральных отзывов. Отзывы, не имеющие явно положительной или отрицательной окраски, составляют 18% от общего количества отзывов. Количество положительных отзывов составляет 53% от общего числа, 27% отзывов отрицательны. Исходя из полученных результатов, мы видим, что количество отзывов, имеющих положительную окраску, возрастает, в то время как количество негативно окрашенных отзывов сокращается.

Таким образом, можно говорить о том, что новые формы коммуникации в музейном пространстве, в частности, образовательные программы, становятся одним из эффективных инструментов привлечения внимания зрителя. Образовательные программы, приуроченные к проведению временных выставок, повышают уровень заинтересованности аудитории, углубляют ее знания об объектах современного искусства. Создание условий для эффективной коммуникации между музеем и публикой помогает зрителю перейти на более осознанный уровень восприятия и стать активным участником художественного процесса.

### Примечания

<sup>1</sup> Камерон, Дункан Ф. Музей или форум / Дункан Ф. Камерон // Музейное дело. Москва, 1992. Вып. 21. С. 259–274.

<sup>2</sup> Некрасова-Каратеева О. Л., Осорина М. В. Психологические особенности восприятия картины зрителем-ребенком в музее // Художественный музей в образовательном процессе. СПб., 1998. С. 130–132.

<sup>3</sup> Эрмитаж 20/21: [Электронный ресурс] // Государственный Эрмитаж. URL: [https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/projects/projects\\_list/20\\_21](https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/projects/projects_list/20_21) (дата обращения: 02.03.2019).

**Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors**

<p>Адаменко Ольга Александровна, студент, кафедра информационного менеджмента Adamenko Olga Aleksandrovna, student, Department of management of information adamenko00@yandex.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>Антонова Алена Витальевна, студент, кафедра теории и истории культуры Antonova Alyona Vitalyevna, student, Department of theory and history of culture AlenaVit1998g@gmail.com SPIN-код: 7122–6343</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>Апушкина Лидия Дмитриевна, студент, кафедра информационного менеджмента Apushkina Lidiya Dmitrievna, student, Department of management of information apushkina1996@mail.ru SPIN-код: 4692–9740</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>Артемьев Тимур Русланович, студент, кафедра народного инструментального искусства Artemiev Timur Ruslanovich, student, Department of folk instrumental art a-2537@yandex.ru</p>	<p>Слонимская Раиса Николаевна, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра теории и истории музыки Slonimskaya Raisa Nikolaevna, doctor of pedagogical Sciences, Grand doctor of philosophy in musicology and cultural science, professor, Department of music theory and history, member of Union of composers of Russia raisa1970@mail.ru SPIN-код: 9115–7058</p>
<p>Ауди Мохаммед, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Aydi Mohammed, graduate student, Department of museumology and cultural heritage yaboos.ps@hotmail.com SPIN-код: 2036–8922</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museumology and cultural heritage muzology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Баталова Екатерина Александровна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Batalova Ekaterina Aleksandrovna, graduate student, Department of museumology and cultural heritage k_bat@list.ru</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD of historical sciences, associate professor, Department of museumology and cultural heritage elenamast@yandex.ru SPIN-код: 5592–3514</p>
<p>Белоусов Валентин Александрович, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Belousov Valentin Aleksandrovich, graduate student, Department of museumology and cultural heritage belousovs64@mail.ru</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museumology and cultural heritage shlyakhtinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Больших Татьяна Валерьевна, магистрант, кафедра искусствоведения Bolshikh Tatyana Valerjevna, graduate student, Art History Department tanya.b033@gmail.com</p>	<p>Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения Gabriel Galina Nikolaevna, PhD in art studies, head of the Department of Art Studies gabrielart@mail.ru SPIN-код: 1418–8992</p>

**Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors**

<p>Босомыкина Дарья Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения Bosomykina Darya Alexandrovna, graduate student, Department of the art's history dbosomykina29@mail.ru</p>	<p>Гребенникова Дина Александровна, доцент, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации искусствоведов Grebennikova Dina Alexandrovna, associate professor, Candidate of study of art, Member of International Association of fine art experts ya.dina-nastya@yandex.ru SPIN-код: 3580–7949</p>
<p>Войнова Юлия Геннадиевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Voinova Julia Gennadievna, graduate student, Department of theory and history of culture julia.voinova@artun.ee SPIN-код: 2189–6023</p>	<p>Махлина Светлана Тевельевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Mahlina Svetlana Tevelyevna, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture makhlina@pochta.tvoe.tv SPIN-код: 1410–7840</p>
<p>Голубева Ольга Сергеевна, магистрант, кафедра искусствоведения Golubeva Ol'ga Sergeevna, graduate student, Department of Art History olya.golubeva.90@inbox.ru</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies petrakkova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078</p>
<p>Гонцова Вера Владиславовна, магистр, кафедра искусствоведения Gontsova Vera Vladislavovna, undergraduate, Department of art history Verusya18@ya.ru</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>Дутко Полина Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Dutko Polina Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage duutkop@gmail.com</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Егорова Анна Александровна, студент, факультет мировой культуры Egorova Anna Alexandrovna, student, the faculty of world culture TUJHJDF333@yandex.ru</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, Department art history ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN- код: 3948–5010</p>
<p>Ефимова Ксения Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения Efimova Kseniya Sergeevna, student, Department of art studies ksenia-1999-15-04@mail.ru</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies petrakkova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078</p>
<p>Заботин Сергей Юрьевич, магистрант, кафедра теории и истории культуры Zabotin Sergey Yurievich, graduate student, Department of theory and history of culture zabotin_sergey_3@mail.ru SPIN-код: 3212–0924</p>	<p>Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Suvorov Nikolay Nikolaevich, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture suvorovnik@mail.ru SPIN-код: 6082–3814</p>
<p>Захарова Мария Павловна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Zakharova Maria Pavlovna, student, Department of socio-cultural activity</p>	<p>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</p>

**Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors**

<p>Зотова Анастасия Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Zotova Anastasia Iгореvna, student, Department of museology and cultural heritage nastya_zotova_1999@bk.ru SPIN-код: 9852–3807</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>Иванов Серафим Викентьевич, студент, кафедра теории и истории культуры Ivanov Serafim Vikentyevich, student, Department of theory and history of culture antiohperesvetov@ya.ru SPIN-код: 5314–9139</p>	<p>Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Suvorov Nikolay Nikolaevich, doctor of philosophy, professor, Department of theory and history of culture suvorovnik@mail.ru SPIN-код: 6082–3814</p>
<p>Ивашченко Валентина Владиславовна, студент, кафедра информационного менеджмента, Ivashchenko Valentina Vlasdislavovna, student, Department of management of information vafli@list.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>Имамутдинова Карина Рафаильевна, студент, кафедра теории и истории культуры Imamutdinova Karina Rafailievna, student, Department of theory and history of culture karina_ima09@mail.ru</p>	<p>Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture proolg2000@mail.ru SPIN-код: 6876–3784</p>
<p>Каталкина Анастасия Андреевна, магистрант, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Katalkina Anastasia Andreevna, graduate student, Department of restoration and examination of cultural objects sandra_nik.95@mail.ru</p>	<p>Лисицын Павел Геннадьевич, кандидат технических наук, реставратор 1-й категории, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Lisitsyn Pavel Gennadievich, Pdh in technical sciences, restorer of the 1st category, Department of restoration and examination of cultural objects p.g.lisizin@mail.ru SPIN-код: 4051–2356</p>
<p>Кобыльсков Вадим Александрович, аспирант, кафедра теории и истории культуры Kobylyskov Vadim Aleksandrovich, postgraduate Department of Theory and History of Culture hummingpoultry@gmail.com SPIN-код: 2562–4006</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>Комаева Екатерина Александровна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Komaeva Ekaterina Alexandrovna, student, Department of socio-cultural activity</p>	<p>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</p>
<p>Кораблева Анастасия Валерьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Korableva Anastasia Valeryevna, student, Department of museology and cultural heritage anastasiia_korableva@mail.ru SPIN-код: 5949–2366</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>

**Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors**

<p>Королькова Ольга Александровна, студент, кафедра искусствоведения Korolkova Olga Aleksandrovna, student, Department of art studies 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 art history ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010</p>
<p>Краснова Кристина Олеговна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Krasnova Kristina Olegovna, graduate student, Department of theory and history of culture kristykrasn@mail.ru SPIN-код: 9707–4218</p>	<p>Конева Анна Владимировна, доктор культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Koneva Anna Vladimirovna, Dr. hab of Cultural Studies, PhD in Philosophy, assosiate professor, Department of Theory and History of Culture akoneva@list.ru SPIN-код: 9718–7177</p>
<p>Малярова Альбина Григорьевна, студент, кафедра литературы и детского чтения Malyarovay Albina Grigorjevna, student, Department of literature and children's reading malyarovay@gmail.com</p>	<p>Пономарев Евгений Рудольфович, доктор филологических наук, профессор, кафедра литературы и детского чтения Ponomarev Evgeny Rudolfovich, doctor in philology, professor, Department of literature and children's reading eponomarev@mail.ru SPIN-код: 4518–7108</p>
<p>Муртузова Камилла Чингизовна, магистрант, кафедра искусствоведения Murtuzova Kamilla Chingizovna, graduate student, Department of Art Studies milamurtuzova@mail.ru</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies d_alt@mail.ru SPIN-код: 5171–6922</p>
<p>Мякоход Анна Сергеевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Myakokhod Anna Sergeevna, graduate student, Department of theory and history of culture myakohodushka@mail.ru</p>	<p>Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture proolg2000@mail.ru SPIN-код: 6876–3784</p>
<p>Нелиубин Владислав Сергеевич, студент, кафедра теории и истории культуры Nelyubin Vladislav Sergeevich, student, Department of theory and history of culture vladnelubin@mail.ru SPIN-код: 2265–2830</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>Никитченко Софья Алексеевна, студент, кафедра информационного менеджмента Nikitchenko Sofia Alekseevna, student, Department of management of information so.nika@mail.ru SPIN-код: 6360–7491</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>Родионов Алексей Александрович, магистрант, кафедра искусствоведения Rodionov Aleksei Aleksandrovich, graduate student, Department of study of art simeon2677@mail.ru</p>	<p>Гребеникова Дина Александровна, доцент, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации искусствоведов Grebennikova Dina Aleksandrovna, associate professor, Candidate of study of art, Member of International Association of fine art experts ya.dina-nastya@yandex.ru SPIN-код: 3580–7949</p>
<p>Румановская Анна Сергеевна, студент, кафедра литературы и детского чтения Rumanovskaya Anna Sergeevna, student, Department of literature and children's reading annarumanovskaia@gmail.com</p>	<p>Пономарев Евгений Рудольфович, доктор филологических наук, профессор, кафедра литературы и детского чтения Ponomarev Evgeny Rudolfovich, doctor in philology, professor, Department of literature and children's reading eponomarev@mail.ru SPIN-код: 4518–7108</p>

**Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors**

<p>Савичева Милена Дмитриевна, аспирант, кафедра теории и истории культуры Savicheva Milena Dmitrievna, postgraduate, Department of Theory and History of Culture Savicheva.mila@gmail.com SPIN-код: 8242–9447</p>	<p>Конева Анна Владимировна, доктор культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Koneva Anna Vladimirovna, Dr. hab of Cultural Studies, PhD in Philosophy, assosiate professor, Department of Theory and History of Culture akoneva@list.ru SPIN-код: 9718–7177</p>
<p>Савченко София Константиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Savchenko Sofia Konstantinovna, student, Department of museology and cultural heritage sofiasavchenko22@gmail.com</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>Сафронова Полина Николаевна, студент, кафедра истории искусств Safronova Polina Nikolaevna, student, Department of Art History</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>Серогодская Елизавета Михайловна, бакалавр, кафедра музеологии и культурного наследия, Serogodskaja Elizaveta Mikhailovna, bachelor, Department of museology and cultural heritage noferer@yandex.ru</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>Синютин Анна Ивановна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Sinyutina Anna Ivanovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage any256@mail.ru</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Смирнова (Макаренко) Ксения Викторовна, аспирант, кафедра искусствоведения Smirnova (Makarenko) Ksenia Victorovna, postgraduate, Department of Art History ksenia-makarenko1990@yandex.ru</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, associate professor, Department of art history studies petrakkova.anna@gmail.com SPIN-код: 7738–7078</p>
<p>Смоленцева Юлия Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Smolentseva Yulia Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage yss95@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru SPIN-код: 2711–1868</p>
<p>Стекачева Софья Сергеевна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Stekacheva Sofya Sergeevna, student, Department of socio-cultural activity sofyast1@gmail.com</p>	<p>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</p>
<p>Стрельникова Мария Валерьевна, магистрант, кафедра искусствоведения Strelnikova Maria Valerjevna, graduate student, Department of Art Studies linfieber@gmail.com SPIN-код: 9105–4967</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>



Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Сулов Роман Андреевич, магистрант, кафедра теории и истории культуры Suslov Roman Andreevich, graduate student, Department of theory and history of culture gt500r@mail.ru</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.r SPIN-код: 3939–6378</p>
<p>Тхапа Лолита Раджановна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Tkhapa Lolita Radzhanovna, student, Department of museology and cultural heritage Thapa.lolita@gmail.com SPIN-код: 4399–3582</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>Черезова Елена Константиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Cherezova Elena Konstantinovna, student, Department of museology and cultural heritage seelenamuse2.5@gmail.com SPIN-код: 1029–5953</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage shlyahntinlm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Черячукин Максим Сергеевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Cheryachukin Maksim Sergeevich, student, Department of museology and cultural heritage 173598@mail.ru</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhaylovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage shlyahntinlm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Чешков Максим Михайлович, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Cheshkov Maksim Mikhailovich student, Department of museology and cultural heritage max.che1787@yandex.ru</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg artempopovspb@gmail.com SPIN-код: 8447–3803</p>
<p>Шипунов Артем Николаевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shipunov Artiom Nikolaevich, student, Department of museology and cultural heritage fieldmarshall1917@gmail.com SPIN-код: 9271–4225</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>Шкулова Елена Вениаминовна, студент, кафедра истории искусств Shkulova Elena Veniaminovna, student, Department of art history eshkulova@gmail.com</p>	<p>Рыбакова Дарья Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра искусствоведения Rybakova Daria Anatolievna, PhD in art studies, senior lecturer, Department of art studies d_alt@mail.ru SPIN-код: 5171–6922</p>
<p>Юрасова Дарья Сергеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Yurasova Darya Sergeevna, student, Department of museology and cultural heritage yurasova.96@bk.ru</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>