

Научный журнал

Молодежный Вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 1 (9) / 2018

100 лет
СПбГИК

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного
института культуры

Научный журнал

№ 1 (9) / 2018

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (9) • 2018

Издается с 2012 г.

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия

А. Ю. Русаков (главный редактор, д-р филос. наук, доцент),
Г. В. Михеева (заместитель главного редактора, заслуженный работник культуры РФ,
д-р пед. наук, проф.), 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.), М. Е. Лисовская (ответственный секретарь)

Научные редакторы выпуска

А. Н. Балаш (канд. культурологии, доцент), О. В. Прокуденкова (канд. 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

Редактирование, техническое редактирование, верстка М. Е. Лисовской

Выпускающий редактор М. Е. Лисовская

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

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

Подписано в печать 17.10.2018. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

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

Содержание • Contents

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

А. В. Антонова. Магическая практика защиты от природных демонов (Alyona V. Antonova. Taoist magical practice aimed at protecting against natural demonic beings)	5
Е. И. Филимонова. Российские историко-культурные исследования айнов XIX–XX вв. (Elena I. Filimonova. Russian historical and cultural studies of Ainu in 19–20th centuries)	8
Т. А. Афанасьева. Концепция сохранения и развития архитектурного ансамбля Свято-Троицкой Александро-Невской лавры (Tatiana A. Afanasyeva. Concept of preservation and development of architectural ensemble of Saint Alexander Nevsky Lavra)	11
Юлия Воинова. Советское агитационно-массовое искусство в культуре СССР 1920–1930-х гг. (Julia Voinova. Soviet agitprop and mass art in culture USSR 1920–1930's)	14
О. Е. Карпова. Практики телевизионного просмотра в культуре повседневности россиян (Olga E. Karpova. Practices of television viewing in the everyday culture of Russians)	18
П. С. Гопеевкова. Рок-культура в современной России: состояние, проблемы и перспективы (Polina S. Gopeenkova. Rock culture in modern Russia: state, problems and prospects)	22
С. Ю. Заботин. Отражение культурных конфликтов в российском историческом детективе (Sergey Y. Zabolin. Reflection of cultural conflicts in the Russian historical detective)	25
К. А. Синотова. Категории «жизнь» и «смерть» в синтоистской традиционной картине мира (Christina A. Sinotova. Categories of «life» and «death» at Shinto traditional picture of world)	29
А. С. Ламакина. Культурные практики: семья в современном Китае (Anna S. Lamakina. Cultural practice: family in contemporary China)	32
К. О. Краснова. Рекламная фотография в контексте визуальной культуры (Kristina O. Krasnova. Advertising photography in context of visual culture)	35
М. Д. Савичева. Культурологический анализ модной фотографии XX в. на примере работ Хельмута Ньютона (Milena D. Savicheva. Culturology analysis of fashion photo of 20th century on example of Helmut Newton)	39
Э. Э. Рэйн. Стратегия семиотического конструирования туризма П. Чаопрэона (Ester E. Rein. Construction of semiotics of tourism strategy of P. Chaoprayoon)	42
В. С. Нелюбин. Вэпорвейв как феномен культуры XXI в. (Vladislav S. Nelyubin. Vaporwave as cultural phenomenon of 21st century)	47

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

Л. А. Голова. Архитектурно-художественная среда Ленинградского филиала музея В. И. Ленина (Lubov A. Golova. Architectural and artistic environment of Leningrad branch of Lenin Museum)	51
Е. К. Черезова. Художественные выставки к 100-летию Февральской и Октябрьской революций: варианты интерпретации (Elena K. Cherezova. Art exhibitions on centenary of February and October Revolutions: interpretation alternatives)	55
Н. В. Бондарева. Петергофские дворцы и парки в ленинградских газетах 1930-х гг. (Natalia V. Bondareva. Peterhof palaces and parks in Leningrad press of 1930's)	59
А. Н. Шипунов. Художественные символы Великой Отечественной войны глазами современников Победы (Artiom N. Shipunov. Artistic symbols of Great Patriotic War through eyes of contemporaries of Victory)	63
Е. Е. Хвалина. Роль экспедиций писателей-путешественников XX в. в формировании интереса к неевропейским культурам (Ekaterina E. Khvalina. Role of expeditions of writers-travelers of 20th century on formation of interest in non-European cultures)	67
А. В. Короблева. Роль материальной культуры в «Старшей Эдде» (Anastasia V. Korobleva. Role of material culture in «Poetic Edda»)	71
А. М. Шегрен. «Салон Отверженных» в выставочной жизни Парижа 1860-х гг. (Anastasiia M. Shegren. «Salon of des Refusés» in exhibition life of Paris in 1860's)	76
Д. А. Страхова. Пикториальная фотография как новый инструмент репрезентации стиля модерн на экспозиции (Daria A. Strakhova. Pictorial photograph as new tool of representation by Art Nouveau at museum exposition)	80
А. Д. Бабанова. Сохранение и актуализация кинематографического наследия: опыт Французской синематеки (Anna D. Babanova. Preservation and updating of cinematographic heritage: experience of French cinemateque)	84
А. Г. Дмитриева. Два направления кураторской практики в 1960–1970-х гг. на примере Х. Зеемана и П. Хюльтена (Anna G. Dmitrieva. Two directions of curatorial practice in 1960–1970 by the example of H. Szeemann and P. Hulten)	88
Е. В. Назаренко. Интерпретация телесности на выставке «Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты» (Ekaterina V. Nazarenko. Interpretation of embodiment on exhibition «Jan Fabre: knight of despair – warrior of beauty»)	91
А. Д. Кочнева. Феномен уличного искусства и проблема его музеефикации (Anna D. Kochneva. Phenomenon of street art and problem of its museumification)	95
Е. В. Сергеева. Религиозная тематика в стрит-арте и ее интерпретация в выставочных проектах (Ekaterina V. Sergeeva. Religious subjects in street art and its interpretation in exhibition projects)	99
О. С. Задумина. Экспонирование цифровых копий в музее (Olga S. Zadumina. Digital reproduction exhibiting in the museum)	102
К. Е. Кочкурова. Artefact – новые технологии презентации культурного наследия (Kristina E. Kochkurova. Artefact – new presentation technologies of cultural heritage)	105

Содержание • Contents

Д. Г. Черных. Реконструкция скульптуры как способ воссоздания исторического облика музеев и парков (Daria G. Chernykh. Reconstruction of sculpture as a way to replicate a historic appearance of museums and parks)	110
А. В. Водяницкая. Проблемы реставрации и сохранности музейной скульптуры на примере работы В. И. Бажинова «Шальная вольница» (Anastasia V. Vodyanitskaya. Problems of restoration and preservation of museum sculpture on example of V. I. Bazhinov's work «Shal'naya vol'nitsa»)	114
У. А. Долматова. Памятники науки и техники как объекты ностальгических переживаний в пространстве научно-технического музея (Ulyana A. Dolmatova. Science and technology items as objects of nostalgic experiences in exposition of science and technology museum)	118
Л. Р. Тхапа. Музейная реконструкция как метод восстановления памятников архитектуры (Lolita R. Tkhaqa. Museum reconstruction as an approach to preserve architectural heritage)	122
Т. В. Раншакова. Художественная литература как нематериальное культурное наследие: постановка проблемы (Tatiana V. Ranshakova. Fiction literature as intangible cultural heritage: statement of problem)	126
Е. О. Меньшикова. Типологические особенности ведомственных музеев Министерства обороны Российской Федерации (Ekaterina O. Menshikova. Typological features of departmental museums of Military Ministry)	130
О. С. Симанова. Выставка как способ взаимодействия с местным сообществом (Olga S. Simanova. Exhibition as the way to interaction with the local community)	134
А. В. Зайцева. Обучение языку музейной информации детей с особыми потребностями (Alexandra V. Zaitceva. Museum information language teaching special needs children)	138
А. А. Петрова. Музейно-педагогические программы как направление работы МАЭ РАН (A. A. Petorva. MAE RAS educational programs)	142
Д. С. Юрасова. Экскурсионное изучение пригородов Санкт-Петербурга в XX столетии (Darya S. Yurasova. Excursion study of suburbs in 20th century)	146
Е. С. Шерстеникова. Работа с посетителями в Музее антропологии и этнографии в конце XIX – начале XX в. (Ekaterina S. Sherstennikova. Work with visitors in Museum of Anthropology and Ethnography in late 19th – early 20th centuries)	151
Д. А. Рыкова. Актуальный опыт научно-технических музеев России в профориентационной работе со старшеклассниками (Darya A. Rykova. Actual experience of scientific and technical museums in Russia in vocational guidance work with high school students)	155
Р. Г. Григорян. Инновационные способы интерпретации военно-морского наследия: опыт крейсера «Аврора» (Roza G. Grigorian. Innovative ways of naval heritage interpreting: experience of cruiser «Aurora»)	158
А. С. Меркурьева. Взаимодействие учреждений дополнительного образования школьников с музеями: направления, формы и перспективы (Alina S. Merkureva. Interaction of institutions of additional education of schoolchildren with museums: directions, forms and prospects)	161
ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION	
О. Е. Андреева. Роль и место библиотеки в культурном пространстве малых городов (O. E. Andreeva. Role and place of library in cultural space of small towns)	164
Е. Е. Пудова, П. А. Хотуницкая. Конкурс чтцов как инструмент приобщения к чтению художественной литературы (Ekaterina E. Pudova, Polina A. Khotunitskaya. Declamation contest as instrument for fiction reading promotion)	168
Д. Ю. Голоух. Оценка научной деятельности преподавателей вузов культуры (Darya Y. Goloukh. Evaluation of scientific activity of teachers of universities of culture)	171
Л. Д. Апушкина. Коммуникационные барьеры публикационной активности студентов (Lidiya D. Apushkina. Communication barriers of publishing activity of students)	174
ФИЛОЛОГИЯ • PHILOLOGY	
С. А. Никитченко. Тема самоубийства в раннем творчестве Достоевского (Sofia A. Nikitchenko. Theme of suicide in Dostoevsky's early works)	178
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY	
Т. В. Мороз. Мемориальная тематика в пейзаже XVII – начала XX в. (Tamara V. Moroz. Memorial theme in landscape of 17th – early 20th centuries)	180
А. А. Мельникова. Изобразительный феномен «пустоты» в живописи США 1930–1960-х гг.: предпосылки появления (Anastasiya A. Melnikova. Development factors for «Emptiness» as visual phenomenon of USA painting in 1930–1960)	184
Сведения об авторах	187

УДК 221-545+221.3-167.62

А. В. Антонова

Магическая практика защиты от природных демонов

Анализируются этапы даосской магической практики, направленной на защиту от природных демонических существ, зафиксированной в трактате «Баопу-цзы». Предложена классификация даосской демонологии и рассмотрены те конкретные методы, которые направлены на защиту или борьбу с демонами и духами. Подчеркивается связь даосских магических практик и китайской народной медицины, а также психологическое значение магии в жизни даоса. Выявлены некоторые черты мифологического мышления, обусловившие магические практики: представление об особом значении знания имени демонического существа, мифологическая интерпретация чисел и др.

Ключевые слова: культура Китая, магия, магическая практика, даосизм, демоны

Alyona V. Antonova

Taoist magical practice aimed at protecting against natural demonic beings

Analyzed the stages of Taoist magic practice turns at protection from natural demonic creatures, fixed in the treatise «Baopu-Tzu». Proposed the classification of Taoist demonology and considered those specific methods that turns at protecting or fighting with demons and spirits. The connection of Taoist magic practices and Chinese folk medicine, as well as the psychological significance of magic in the life of Taoist is emphasized. Reveal some features of mythological thinking that conditioned to magical practices: presentation on the special value of knowledge of the demonic creature's name, the mythological numbers interpretation, etc.

Keywords: Chinese culture, magic, magical practice, Taoism, demons

На протяжении веков, с самого зарождения китайской государственности, магия как социокультурный феномен играла особую роль в жизни Поднебесной. Вера в населенность мира духами, предками, и необходимость взаимодействия с ними сделали магию и магические практики неотъемлемой частью жизни китайцев. Уверенность в действенности магических ритуалов укоренилась в общественном сознании, и в последствие они стали частью религиозных учений. Наиболее полно такие практики вообрал в себя даосизм.

С течением времени, большинство магических практик претерпело значительную трансформацию, главным образом изменилось их первоначальное предназначение: произошло превращение магических действий в устойчивые обычаи, смысл которых частично утрачен. Таким образом, изучение феномена магии в культуре Китая и магических практик актуально не только с позиции теоретического и исторического религиоведения, но также для понимания современного общественного сознания китайцев, что важно для расширяющегося взаимодействия и плодотворного диалога отечественной культуры и культуры Китая.

Согласно даосскому канону «Гуань Инь-цзы» бесы и демоны (гуй 鬼), в отличие от людей и божеств, не могут постичь Великое Дао, поскольку они не обладают сознанием. Они представляют собой неких стихийных духов, которые враждебны и кровожадны лишь в той степени, в какой может быть враждебна сама природа. Эти духи существуют везде и во всем. Чаще всего они имеют зооморфный облик¹. Сведения о них также зафиксированы в «Каталоге гор и морей» (Шань хай цзин 山海經). Вот пример одного из таких существ: «Там водятся животные, похожие на лису, но у них по девять голов и девять хвостов, когти, как у тигра, их имя лунджи. Их крик подобен плачу ребенка. Они пожирают людей»². В трактате «Баопу-цзы» сказано, что во всех горах живут духи. И если отправиться в горы, не зная магического искусства, велика вероятность попасть в беду. Всех существ, которые упоминаются в данном трактате, можно условно разделить, как минимум, на четыре группы:

- 1) животные, растения и камни, наделенные способностью принимать людской облик (духи-оборотни), которые нападают на людей, злые существа;
- 2) мирные духи-оборотни, приносящие удачу тому, кто выкрикнет их имена, и безобидные горные духи (божества);
- 3) демоны и духи-кровососы.

Необходимо также отметить, что отдельный класс упоминаемых существ составляют вполне реальные животные (змеи, тигры, собаки и др.), встреча с которыми была возможна в горах.

Для каждого вида существ, к какой бы группе они не относились, имеется особый магический метод, который нацелен на защиту, борьбу или на попытку «поймать удачу». Таким образом, человек, решивший отправиться в горы, должен иметь обширные знания о существах, обитающих в конкретной местности³. Считаю важным отметить, что несмотря на столь обширную демонологию, в даосизме с традиционным христианским представлением о бесах можно соотнести только «внутренних» демонов болезней⁴. С ними непосредственно связан даосский ритуал изгнания демонов из человека, который описывает в своем труде «История Древнего Китая» Д. Грей. Он пишет, что такой ритуал предстояло провести даосским священнослужителям для лечения больного ребенка. В этой книге также содержатся сведения о том, что даже в конце XIX в., когда общественное сознание было несколько рационализировано, услуги даосских жрецов по изгнанию демонов из человека и очищению жилищ от духов были по-прежнему востребованы⁵.

Итак, рассматриваемую защитную практику, зафиксированную в трактате «Баопу-цзы» можно условно разделить на два этапа. Первый этап – подготовительный. Он включает в себя, главным образом, комплекс обрядов, связанных с очищением: ритуальные омовения, семидневный пост, дыхательные практики. Также на этом этапе особенно важное значение имеет календарь, которому необходимо безукоризненно следовать. Это связано с существованием благоприятных и не благоприятных дней, месяцев для восхождения в горы. Например, в трактате говорится, что существует день Верховного Первоначала под особыми циклическими знаками и час, называемый «сокрытая Благая Сила-Дэ», который также зовется «сердце Неба». Это время считается самым благоприятным для отшельничества и сокрытия – день, когда на пути не встретит ни людей, ни демонов. Важное значение имеет и сама гора, на которую предстоит подняться, а именно ее название и местоположение относительно сторон света. Однако считается, что самые благоприятные месяцы для восхождения в горы – третий и девятый – время, когда горы открыты. Таким образом, здесь имеют место мифологические интерпретации чисел.

Немаловажной частью подготовительного этапа является изготовление амулетов и подбор особых вещей. Изготовление и ношение амулетов, а также употребление магических снадобий можно отнести к виду контактной магии по классификации С. А. Токарева⁶. Амулеты тоже 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. Что касается деревянных дощечек, то 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. Важно отметить, что существует огромное множество разнообразных амулетов, направленных на защиту от определенных духов и на преодоление конкретных препятствий. Для их изготовления наиболее часто используется киноварная краска, вино, шелк, дерево, семена различных растений, коренья и травы, всевозможные снадобья, золото и даже нефрит. Встречаются и специфические предметы, такие как зубы, кости и отдельные органы животных, зачастую «необычайно редких», которых мы смело можем назвать мифическими. У каждого амулета имеется свое конкретное назначение и название, равно как каждая гора имеет своих особых демонов и духов, обитающих на ней.

Помимо специально изготавливаемых амулетов существуют и вещи, которые даосы относили к ряду магических. Так, например, в практике самозащиты от демонов и духов в горах важную роль играют зеркала и ритуальные мечи. В «Баопу-цзы» также описываются особые талисманы, способные управлять горными духами.

Второй этап практики защиты от природных демонов и духов связан непосредственно с нахождением в зоне их обитания и обладанием определенными знаниями и навыками, а также способностью своевременно их использовать. Иными словами, эти знания и навыки – совокупность магических приемов, действий, совершаемых даосом в целях самозащиты при столкновении с потенциально опасными существами. К таким магическим приемам можно отнести «юевы шаги», вербальные защитные заклинания, невербальные запретительные заклинания визуализации (представление конкретной ситуации или желаемого исхода событий и сосредоточение на нем), произнесение имен духов и демонов с целью отогнать их. Также используются камни, растения и другие природные материалы, наделяемые особыми магическими свойствами и заранее не заготовленные

отшельником. Важно учесть, что помимо демонов и мифических существ, описанных в трактате «Баопу-цзы» уделяется внимание и обычным животным, населяющим конкретную местность, которые представляются некими лесными духами: тигры, змеи, собаки и др. Им также приписываются магические способности, например, превращение в людей или ядовитые укусы. Интересно, что в перечень магических средств борьбы с природными духами включены и лечебные травы, мази, настойки, противоядия и иные медицинские сведения.

Таким образом, магическая практика защиты от духов и демонов в даосизме на примере трактата «Баопу-цзы» имеет под собой ряд научно объяснимых и практически полезных составляющих: сведения о целебных травах, растворах и противоядиях говорят о весьма обширных знаниях в сфере китайской народной медицины, которая популярна и в наши дни. С функциональной точки зрения вера в действенность защитных амулетов указывает на психологическое воздействие магии на человека: магия служит эмоциональной опорой для человека, средством, способствующим преодолению страхов и жизненных препятствий, что позволяет сохранять внутреннее спокойствие, столь важное в даосской традиции. Вера в населенность мира сверхъестественными существами способствует формированию в сознании человека идеи одухотворенности природы, а разнообразие магических методов защиты может быть интерпретировано как адаптация человека к жизни в гармонии с природой, попытка объяснить для себя устройство неизведанного мира. Что касается мифологических основ магических практик, то в качестве вывода наметим те линии, которые будут важны на наш взгляд для дальнейшего исследования – мифологическая интерпретация чисел; особый статус веществ, используемых для изготовления амулетов: дерево, шелк, золото, нефрит, травы; знание имени демона, как способность обладать определенной властью над ним.

Примечания

¹ Торчинов Е. А. Путь золота и киновари: даосские практики в исследованиях и переводах Е. А. Торчинова. СПб.: Петербург. востоковедение, 2007. С. 210–242.

² Яншина Э. М. Каталог гор и морей. М.: Наталис, 2004. С. 64.

³ Гэ Х. Баопу-цзы. СПб.: Петербург. востоковедение, 1999. 384 с.

⁴ Китайская мифология: энциклопедия / ред. К. Королев. М.: Эксмо, 2007. С. 194.

⁵ Грей Дж. Г. История Древнего Китая. М.: Центрполиграф, 2006. 608 с.

⁶ Токарев С. А. Ранние формы религии. М.: Политиздат, 1990. 622 с.

Е. И. Филимонова

Российские историко-культурные исследования айнов XIX–XX вв.

В наши дни национальное своеобразие культур размывается, сокращаются их этнические свойства, происходит унификация. Вследствие чего становится очевидной необходимость в мерах по сохранению и изучению локальных традиций и обрядов. Одной из интересных страниц данного изучения предстает историография культуры айнов. Рассматривается история становления айноведения в России.

Ключевые слова: культура айнов, айноведение, историография

Elena I. Filimonova

Russian historical and cultural studies of Ainu in 19–20th centuries

At the present day the national distinctness of cultures is eroding, their ethnic qualities are being decreased, unification is taking place. Consequently, the requirement for measures aimed at preservation and examination of local traditions and rites becomes obvious. One of the interesting pages of the given study is the historiography of Ainu culture. The history of the development of Ainu studies in Russia is under consideration.

Keywords: Ainu culture, Ainu studies, historiography

Айны или айну (дословно – человек, настоящий человек) – древний народ, коренное население Японского архипелага. Эта народность остается не до конца изученной, на многие вопросы айноведения ученые не могут дать однозначный ответ. Из-за того что данные племена сильно отличаются от всего остального населения Дальнего Востока и Тихого океана, их происхождение остается неопределенным. Исследователи выдвигали гипотезы об их родстве с европеоидами, с австронезийцами, с палеоазиатскими народностями. Однако современная наука склоняется к тому, что с ними антропологически схожи лишь их исторические предки – люди эпохи Дзэмон (10 тыс. лет до н. э. – 300 г. до н. э.). Как и происхождение айнов, их язык является предметом споров в научном сообществе. Его сложно отнести к какой-либо языковой группе в генеалогической классификации языков. Он считается изолированным, не имеющим письменности. Тем не менее, духовная культура племен айну богата разнообразными мифами, преданиями, стихотворными произведениями, песнями и другими жанрами устного народного творчества.

В настоящее время айны почти полностью ассимилировались с другими народами – японцами, нивхами, ороками, русскими и ительменами. Результатом данного процесса стала потеря национальной идентичности, сокращение носителей айнского языка, отказ от следования и сохранения традиций, традиционного образа жизни, отход от язычества, принятие других религий, преимущественно буддизма.

Еще в XVII в. в России появились первые сведения об айнах, населявших остров Сахалин и Курильские острова. К началу XIX в. российским исследователям и мореплавателям удалось заполучить некоторые предметы обихода айнов: «одежды кропивные, дабинные и шелковые, сабли и котлы»¹, многие из которых на данный момент хранятся в восточных коллекциях Кунсткамеры. В своих отчетах в конце XVIII в. айнов упоминает глава первой российской миссии в Японию А. Э. Лаксман. Несмотря на негативное отношение японцев к общению иностранцев с айнским населением, ее членам удалось не только заполучить ценные коллекции образцов фауны и флоры Северной Японии, но и ознакомиться с нравами, занятиями и обычаями айнов, собрать изделия их ремесел.

В начале XIX в. ценный этнографический материал об айнах проживающих на территории Российской Империи – Сахалине, Приамурье, Курилах привозят участники морских кругосветных путешествий. Многие исследователи сходятся во мнении, что основы российского айноведения были заложены членами экспедиции Г. И. Невельского, морскими офицерами Н. К. Бошняком, Н. В. Буссе, Н. В. Рудановским и др., которые исследовали племена Амура-Сахалинской области. Участники «Амурской» (1850–1854 гг.) экспедиции определили социально-политические отношения айнов с другими народностями, населяющими регион, выявили их культурные особенности, изучили язык, провели перепись. Немаловажный вклад в развитие айноведения в начале XIX в. также внесли путешественники Е. Е. Левенштерн, В. А. Римский-Корсаков, Л. И. Шренк, путевые записки которых

содержат антропологические черты айнов и дают представление об их одежде, различных предметах быта, татуировке.

Во второй половине XIX в. происходит переход от описательной историографии к написанию узкоспециализированных работ. Особый интерес возникает к изучению антропологии айну, основоположником которой принято считать Д. Н. Анучина. В его многочисленных статьях представлена не только историческая справка о туземцах, но и анализ их происхождения, этнографического и анатомического материала, дается лингвистическая характеристика языка айну. Работа Анучина «Племя айнов»² положила начало развитию остеометрической методики и комплексному изучению антропологии народа айну, выражающейся в сочетании материалов по антропологии с данными истории, археологии и этнографии.

Важный вклад в становление айноведения в России сделал М. М. Добротворский. За много лет пребывания на острове Сахалин, он сумел собрать материал о культуре, этнографии, языке местных племен айнов, составил уникальный «Айнско-русский словарь»³, в который вошли не только религиозные термины, ранее не известные исследователям, но и информация о быте, культуре народа.

Примечательна деятельность российского путешественника XIX в., секретаря Русского географического общества А. В. Григорьева. Около года он занимался изучением айнов, населявших японский остров Хоккайдо близ Вулканического залива. Он составил словарь их языка, который содержал более 700 записей. Особую ценность представляет собой этнографическая коллекция, собранная им во время пребывания в Японии. В ней насчитывается более 60 экспонатов айнской культуры: предметы быта, коллекция рисунков и фото, изображающих традиционную жизнь айнов.

К началу XX в. остров Сахалин, один из центров концентрации культуры айнов, стал крупнейшей в России уголовной и политической каторгой. На нем отбывали наказание многие деятели искусства, члены радикальных политических организаций и партий. Среди них был российский революционер и ученый Л. Я. Штернберг. В его труде «Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны»⁴ описаны различные аспекты культуры айнов, социальный строй, этнография. Штернберг выдвинул теорию о сходстве айнов с народами Австронезии, ставшей доминирующей в советской этнографии. Более того, им была подробно описана религиозная жизнь туземцев, в частности культ инау, змеи, медведя. Айнский фольклор стал предметом изучения талантливых востоковедов Б. О. Пилсудского и Н. А. Невского, благодаря исследованиям которых был изучен обширный пласт устного народного творчества туземцев, создана его классификация.

В конце века весомый вклад в изучение этнографии айнов внес ученый Ч. М. Таксами. В 1990 г. совместно с В. Д. Косаревым им было написано исследование «Кто вы айны? Очерк истории и культуры»⁵. В нем автор, как и его предшественники, пытается определить происхождение народа, приводит демографическую статистику айнов Сахалина. Таксами описывает одну из главных частей айнской духовной культуры – мифы. Среди них упоминаются хоккайдские мифы о сотворении мира, о делении острова на южный и северный. В исследовании также дается общая характеристика культуры туземцев: «Для айнской культуры характерны пластичность, восприимчивость многих разнородных, порой, казалось бы, даже взаимоисключающих черт. Айны соединили знания, умения, обычаи, навыки и приемы таежных охотников и прибрежных рыбаков, южных собирателей даров моря и северных морских зверобоев»⁶.

Проблематике айнского фольклора посвящена монография А. Б. Спеваковского «Духи, оборотни, демоны и божества айнов: религиозные воззрения в традиционном айнском обществе»⁷. В ней приводится описание религиозной жизни туземцев, описываются анимистические представления и верования. В исследовании автор связывает айнскую религию с проблематикой их происхождения, этнической историей, культурой. Рассматриваются многочисленные культы – инау, огня, медведя, а также обряды, связанные с новосельем, погребением, почитанием умерших предков.

Примечательны работы востоковеда, члена Института этнологии РАН С. А. Арутюнова. В работе «Древнейший народ Японии: судьбы племени айнов» автор дает подробное описание материальной бытовой культуры туземцев⁸. Он пишет о национальной кухне айну, рассказывает об обычае пробовать готовность еды указательным пальцем, который называют «палец пробующий чашу». Автор описывает процесс заготовки еды на зиму и отмечает, что каждый сорт рыбы по айнским традициям засушивался особым способом. Зимой айны ели рыбу в виде строганины и называли ее «руибэ». Данная схожесть звучания предполагает, что влияние русских обычаев проникло даже в поселения айну на Хоккайдо. Также в исследовании описываются и другие традиции, такие как нанесение традиционных татуировок у женщин, ношение пояса раункут и др.

Таким образом, в XIX в. российские исследователи в большей степени изучали племена айну, населявшие Сахалин, Курильские острова и Амурскую область. В начале века первые материалы,

представляющие собой описательную историографию, были получены благодаря отечественным кругосветным экспедициям, путешествиям, а также политическим посольствам и духовным миссиям. Далее прослеживается повышенный интерес к антропологии айну, делаются первые предположения об их происхождении и расе. Во второй половине столетия из-за прекращения самоизоляции Японии происходит резкое увеличение исследований, как и самой страны, так и ее населения. Начинается вестись углубленный анализ этногенеза айнов, изучение культуры «изнутри», создается первый «Аино-русский словарь».

К XX в. айноведение оформляется как отдельная дисциплина. Большое внимание в исследованиях начинает уделяться религии айну, подробно описываются самые популярные ритуалы и культы, такие как инау, культ медведя, змеи, создается классификация добрых и злых божеств. Отличительной чертой XX в. также стало широкое использование фонографа и фотоаппарата. С помощью этих устройств научное сообщество получило записи устного народного творчества туземцев, а также фотографии их селений, быта. Более того, популяризируется собирательство этнографических коллекций айну. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН в XX в. становится держателем не только предметов быта, одежды, оружия айнов, но и редкостей, таких как палочки инау.

Примечания

¹ Ксенофонтова Р. А. Из истории собирания японских коллекций Кунсткамеры, XVIII – начало XIX в. // Культура народов зарубежной Азии и Океании. 1969. № 25. С. 287.

² Анучин Д. Н. Племя айнов // Тр. антропол. отд. 1876. № 1. С. 79–203.

³ Добротворский М. М. Айнско-русский словарь. Казань: Тип. Казан. ун-та, 1875. 488 с.

⁴ Штернберг Л. Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: ст. и материалы. Хабаровск: Дальгиз, 1933. 740 с.

⁵ Таксами Ч. М. Кто вы, айны?: очерк истории и культуры. М.: Мысль, 1990. 318 с.

⁶ Там же. С. 91.

⁷ Слеваковский А. Б. Духи, оборотни, демоны и божества айнов: религиоз. воззрения в традиц. айном о-ве. М.: Наука, 1988. 205 с.

⁸ Арутюнов С. А. Древнейший народ Японии: судьбы племени айнов. Новосибирск: Наука, 1992. 208 с.

Т. А. Афанасьева

Концепция сохранения и развития архитектурного ансамбля Свято-Троицкой Александро-Невской лавры

В работе идет речь о формировании концепции сохранения культурного наследия Санкт-Петербурга, направленной на решение проблемы комплексной научной реставрации монастырского ансамбля Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, с учетом новых требований времени.

Ключевые слова: Свято-Троицкая Александро-Невская лавра, культурное наследие, научная реставрация, культура Санкт-Петербурга

Tatiana A. Afanasyeva

Concept of preservation and development of architectural ensemble of Saint Alexander Nevsky Lavra

The work is about the formation of the concept of preserving the cultural heritage of Saint Petersburg, aimed at solving the problem of the complex scientific restoration of the monastery ensemble of the Holy Trinity Alexander Nevsky Lavra, taking into account the new requirements of the time.

Keywords: Saint Alexander Nevsky Lavra, cultural heritage, scientific restoration, culture of Saint Petersburg

Празднование в 2021 г. 800-летнего юбилея Александра Невского, правителя, защитника Отечества, воина и дипломата, прославляемого Церковью в лике святых благоверных князей, является событием международного значения и общегосударственной важности, по благословению Святейшего Патриарха и согласно Указу Президента РФ (№ 448 от 23. 06. 2014 г.) этому событию придан федеральный статус. Центром юбилейных торжеств станет посвященный святому монастырь – Свято-Троицкая Александро-Невская лавра, где покоятся мощи святого благоверного князя Александра Невского.

Образ князя является общенародным символом святости и патриотического служения Отечеству, что отражено общероссийским референдумом, по итогам которого Александр Невский назван «именем России».

Монастырь был основан Петром I в ходе Северной войны со Швецией на том месте, где, по преданию, новгородским князем Александром была одержана решительная победа над шведами, давшая ему историческое имя – «Невский».

Закладка монастыря пришлась на начальный период строительства Санкт-Петербурга, и его архитектурный ансамбль приобрел исключительное градообразующее значение. Формирование архитектурного ансамбля лавры охватывает эпоху господства общеевропейских стилей в русской художественной культуре: от петровского барокко до историзма, что свидетельствует об исключительном художественном достоинстве архитектурного ансамбля монастыря. Его непреходящее значение выражено и тем, что именно в нем осуществлялось формирование принципов развития синодального искусства, и был осуществлен великий синтез искусств, в основу которого закладывалась ассимиляция русским искусством XVIII–XIX вв. высоких образцов классического наследия Запада на основе духовных традиций иконографического канона, унаследованного из Византии и Древней Руси.

В преддверии юбилейных торжеств, впервые в центре внимания оказывается проблема комплексной научной реставрации монастырского ансамбля Свято-Троицкой Александро-Невской лавры и его приспособления под надобности возрожденного монастыря, чем и обусловлена актуальность данной работы.

Главной тому причиной является тот факт, что комплексной научной реставрации архитектурного ансамбля лавры ранее не осуществлялось, несмотря на разрушения, происходившие как по естественным причинам старения зданий и сооружений, так и их разрушения в период закрытия монастыря и нецелевого использования его построек с 1930 г., и разрушений, которым они подверглись в период Великой Отечественной войны.

В рамках подготовки концепции и создания ее культурологической части были проанализированы и введены в научный оборот многие документы, касающиеся истории создания и бытования этого памятника. Целью этих исследований явилось обоснование и разработка основных на-

правления концепции сохранения, консервации и научной реставрации архитектурного ансамбля Свято-Троицкой Александро-Невской лавры и его приспособления под надобности действующего монастыря.

Согласно федеральному закону «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25 июня 2002 г. № 73–ФЗ критериями отнесения к объектам культурного наследия являются: архитектурная ценность, градостроительная ценность, художественно-эстетическая ценность, подлинность и мы позволим себе сделать краткий обзор параметров такого соответствия¹.

– Архитектурная ценность архитектурного ансамбля в целом и его отдельных зданий, и сооружений является уникальной и не знающей себе равных:

1) именно основанием монастыря после первых великих побед в Северной войне (Полтава; взятие Выборга) положено начало строительству Санкт-Петербурга как столицы Российской империи;

2) в формировании ансамбля монастыря русская архитектура вступила на путь ассимиляции общеевропейских стилей и создания собственной их рецепции, ярким примером чему является трехлучевая планировка монастырского ансамбля, где древние новгородские традиции соединились с принципами веерной планировки Рима и Версаля, став прообразом «трезубца» Петербурга и позже веерной планировки провинциальных городов;

3) ансамбль Александро-Невского монастыря создавался как образцовый ансамбль синодального периода в истории русской Церкви и стал таковым: его Троицкий собор предвещал образное решение Исаакиевского и Казанского соборов; росписи его храмов послужили прототипом и для декора синодальных храмов, в том числе, Храма Христа Спасителя в Москве и в целом для развития религиозной живописи России. Отдельным достоинством составляющих его зданий и сооружений является сохранившаяся технология строительства на болотистых почвах с укреплением болотистого грунта и созданием дренажных каналов для формирования оптимального режима жизни зданий в зависимости от переменчивых природных условий;

4) стилевая выразительность ансамбля определяется тем, что все этапы общеевропейских стилей в России представлены в ансамбле в гармоничном единстве: барокко, классицизм и др.;

5) индивидуальность образного и стилистического решения ансамбля в целом и отдельных его элементов обусловлена индивидуальным проектным решением его зданий и их внутреннего убранства лучшими мастерами архитектуры, скульптуры, монументальной и станковой живописи и декоративно-прикладного искусства не только России, но и Западной Европы. Убранство Троицкого собора, создавалось на основе передачи шедевров западноевропейской живописи из Эрмитажа (полотна Ван Дейка, Бассано, Йорданса, Менгса), открытого в это же время Екатериной II как общедоступный музей. А также при активном участии мастеров Императорской Академии художеств, почетным членом которой был настоятель монастыря, митрополит Новгородский и Санкт-Петербургский Гавриил (Петров);

6) персонификация авторства памятников архитектуры, скульптуры, монументальной и станковой живописи и декоративно-прикладного искусства первоначально связанных с лаврой и являющихся вкладками императорского дома и древнейших аристократических домов уникальна, отражена как опубликованными исследованиями, так и огромным пластом неизданных текстовых и иконографических первоисточников РГИА, ЦГИА, КГИОП. Часть шедевров, созданных для монастыря, вошли в собрание Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Государственного музея городской скульптуры и др.

– Градостроительная ценность архитектурного ансамбля монастыря:

1) на формирование его планировки повлияли великие зодчие, определившие регулярную планировку Санкт-Петербурга: Доменико Трезини, Жан-Батист Леблон, Петр Михайлович Еропкин. Трезини разработал генеральный план регулярного ансамбля; Ж.-Б. Леблон принципы французского регулярного парка привнес в планировку монастырского сада; П. М. Еропкин апробировал в ансамбле лавры трехлучевую планировку как градостроительную основу плана Петербурга;

2) ансамбль монастыря играет доминирующую роль в архитектуре Петербурга: именно от него начиналось строительство Невского проспекта;

3) ансамбль монастыря играет организующую роль в архитектуре окрестностей Петербурга, так как соединяет старинные дороги государственного назначения: Новгородский тракт, Шлиссельбургскую дорогу и др.;

4) ансамбль монастыря организует сакральную топографию северных земель: от него начинался большой паломнический путь к святыням Свирского монастыря, Тихвина, Валаама; от ансамбля монастыря начинался путь к Ижоре, месту исторической битвы Александра Невского;

– Художественно-эстетическая ценность ансамбля уникальна и сопоставима по значимости и силе эстетического воздействия с ансамблями Петропавловской крепости, Царского Села, Петергофа.

– Подлинность архитектурного ансамбля Свято-Троицкой Александро-Невской лавры несомненна. Наиболее масштабными разрушениями явились утраты интерьеров зданий вследствие размещения в них разного рода предприятий и учреждений в период закрытия монастыря с 1931 г. до возвращения монастыря Церкви и разрушения времен Великой Отечественной войны. Но архитектурная часть в связи с дороговизной перестройки, приспособленная и перепрофилированная осталась неизменной.

В создании обосновательной части концепции превалировал культурогенный подход и не удивительно, ведь сохранение, консервация, реставрация Ансамбля и приспособление его в соответствии с требованиями жизни действующего монастыря направлено на возрождение лавры как центра, назначением которого является создание духовных ценностей, сохранение и популяризация исторических и мемориальных ценностей истории Отечества, истории Церкви и художественной культуры.

Многие имена деятелей истории и культуры России, а также Болгарии, Греции, Грузии, Франции, Италии, связанные с историей лавры и ее некрополей, обладают исключительной значимостью, но парадоксальным образом преданы забвению, отчасти причиной тому является разрушение Некрополей Свято-Духовского, Николо-Феодоровского храмов, требующих незамедлительного масштабного реставрационного вмешательства.

Даже в советский период в эпоху Великой Отечественной войны исключителен подвиг уже упраздненного монастыря в деле духовно-патриотического подъема, Троицкий собор назван пресой военной поры «Мавзолеем Александра Невского», воинские присяги приносятся и у могилы А. В. Суворова в Благовещенской церкви лавры. Был возрожден орден Александра Невского, капищным храмом кавалеров которого изначально являлся Троицкий собор, к сожалению историческая Кавалерская зала была разрушена в советский период.

В этот же период уникальный внутренний двор монастыря со старейшей в Санкт-Петербурге трехлучевой планировкой и аллеями кленов был превращен в кладбище («Коммунистическую площадку»), разрушены бесценные исторические некрополи в Свято-Духовском храме, Николо-Феодоровской церкви, храме Исидора Пелусиота, вследствие возведения межэтажных перекрытий и возведения перегородок полностью уничтожены интерьеры церквей, за исключением Троицкого собора.

Все это еще раз свидетельствует об актуальности комплексной научной реставрации архитектурного ансамбля Свято-Троицкой Александро-Невской

В связи с вышеизложенным было принято решение о создании «Единого мониторингового центра сохранности культурных ценностей (предметов музейного фонда РФ), находящихся в пользовании Русской Православной Церкви», целью которого могло бы стать:

- обеспечение открытости информации о наличии состоянии, и мерах по обеспечению сохранности культурных ценностей в рамках реализации 73–ФЗ и Стратегии культурной политики;
- обеспечение научно-методической и технологической помощи представителям духовенства в деле сохранения культурных ценностей разных ступеней учета;
- популяризация деятельности православного духовенства в деле сохранения культурного наследия;
- снятие недоверия к РПЦ в аспекте добросовестности исполнения обязательств о сохранности;
- разъяснение необоснованности опасения о недоступности культурных ценностей, находящихся в распоряжении РПЦ.

Предназначением центра являются: координация научных исследований и реставрационных работ, осуществлении диалога церкви, государственных учреждений и общественных организаций; популяризация научных сведений об объектах культурного наследия, как форма их сохранения и как осуществление социального служения церкви в деле просвещения, что соответствует исторической специфике лавры как монастыря синодального периода, основам социальной концепции Русской православной церкви, задачам патриотического воспитания.

Примечания

¹ Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации: федер. закон № 73–ФЗ от 25 июня 2002 г. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

Юлия Воинова

Советское агитационно-массовое искусство в культуре СССР 1920–1930-х гг.

В статье описывается и сравнивается советское агитационное искусство 1920–1930-х гг., в контексте «Культуры 1» и «Культуры 2». Искусство агитпропа рассматривается на примере агитплаката, агиттекстиля и агитфарфора. Анализируется, как смысловые и стилистические закономерности предложенных В. Паперным культурных моделей проявляются в советском агитискусстве «ленинского» и «сталинского» периода.

Ключевые слова: агитационное искусство, декоративно-прикладное искусство, агитпроп, культура СССР

Julia Voinova

Soviet agitprop and mass art in culture USSR 1920–1930's

The article describes and compares Soviet art of the 1920–1930's in the context of Culture One and Culture Two. The agitprop art is analyzed based on selected representative samples of agit-posters, agit-textiles and agit-porcelain. It is determined how the semantic and stylistic patterns of the cultural models proposed by V. Paperny are manifested in Soviet art during the «Age of Lenin» and «Age of Stalin».

Keywords: Soviet art, applied arts, agitprop, culture of USSR

Советское агитационно-массовое искусство возникло как часть ленинского плана «монументальной пропаганды», подразумевавшего активное участие различных видов искусства в агитации и воспитании масс. Монументальная пропаганда выполняла двоякую функцию – просветительскую и агитационно-пропагандистскую. Реализация плана началась 1 мая 1918 г. с масштабной акции по уничтожению памятников самодержавию. Теперь главной задачей искусства стало участие в деле строительства коммунизма и образование народа через доступные ему художественные формы¹.

В 1920 гг. появляется термин «агитпроп», в качестве средства агитации и пропаганды активно используется промышленное и декоративно-прикладное искусство. Носителем политических идей становится не только так называемое «высокое искусство» – живопись, скульптура, архитектура, кинематограф, но и искусство «малых форм», а так же «уличные жанры»: оформление массовых празднеств, полиграфическая продукция, агитационный текстиль и фарфор. В это же время происходит синтез искусств, разрушаются границы жанров. Проводятся агитационные шествия, массовые театрализованные представления, агитацию несут в массы агитпоезда и пароходы. Распространяется идея вывести искусство на «свободу площадей и улиц». Меняется адресат искусства – от «избранного ценителя» к «широким массам». Разрабатывается концепция понятных и доступных для народа художественных форм: «Пусть творческая работа совершается теперь в грандиозном масштабе и не для избранных, а для всех, не для собственника квартиры, а для случайного прохожего, не для уюта дома, а для красоты всего города»². «Наше время превратило прежнюю узкополитическую агитацию чисто интеллектуального воздействия в сложную систему нажимов на психику масс», – писал публицист и автор агитационных произведений С. Третьяков³.

Раннее советское агитационно-массовое искусство может быть рассмотрено как поиск технологий реформатирования коллективного сознания. Посредством понятного языка и доступных форм агитации внедрялись новые социальные и политические установки. Основные характеристики этого искусства обнаруживают сходство с другими формами массовой культуры, цель которых состоит в распространении общих представлений о достижении коллективно значимых целей и ценностей. Функция агитационного искусства – создание и внедрение определенной модели поведения, формирование желательных реакций, «правильное» восприятие происходящих событий.

Агитационное, политически ангажированное искусство, конечно же, не изобретение советской власти, но именно 20–30-е гг. в России XX в можно считать той питательной средой, в которой формировалось уникальное и беспрецедентное явление – любые виды искусства воспринимались властью как часть огромной агитационной машины, как встроенная в единую систему деталь, подвластная абсолютному управлению, контролю и уничтожению по мере отработки потенциала.

Агитационно-массовое искусство, по сути, не было актом спонтанного творчества. Подавляющее большинство произведений создавалось по заранее просчитанной и утвержденной схеме.

Лозунги и сюжетные разработки в виде сценариев художникам подавала редакционная коллегия. Массовость агитпропа обеспечивалась огромными тиражами и динамикой распространения. Не случайно начинают развиваться именно подвижные формы – агитпоезда, пароходы, уличные шествия, агитационные карусели⁴.

Рубеж 1920–1930 г., искусствовед и культуролог В. Паперный охарактеризовал «изменением угла наклона сознания»⁵. Период становления тоталитарного режима сопровождался сменой парадигмы мышления: горизонтально ориентированная «Культура 1» превращается в устойчивую вертикаль «Культуры 2».

Агитпроп в «Культуре 1» и «Культуре 2». Напомним, что термины «Культура 1» и «Культура 2» были предложены В. Паперным в качестве принципиально различных моделей советской действительности. Объектом его исследования стала архитектура, «растворенная в культуре». Как метод описания культурных различий, Паперный использовал принцип бинарных оппозиций. В его исследовании «Культура 2» есть три основные главы: «Растекание – Затвердевание», «Механизм – Человек», «Лирика – Эпос» и заключение «Разрушение – Созидание». В каждой главе выделено несколько оппозиций: начало – конец, движение – неподвижность, горизонтальное – вертикальное, равное – иерархическое, коллективное – индивидуальное, неживое – живое, понятие – имя, немота – слово и др. Внутри основных оппозиций имеется множество дополнительных противопоставлений, таких как будущее – вечность, отказ от прошлого – интерес к истории, точка начала – точка конца, центр – периферия, план – фасад, 2-мерное – 3-мерное, хорошие – плохие, одевание – раздевание, скука – веселье и т. д. Взяв за основу принцип бинарности, элементы компаративного и структурного анализа, автор исследует культурные модели 1920–1940-х гг., обозначив их как «Культура 1» и «Культура 2». В качестве материала для исследования Паперный использовал архитектурную среду, элементы интерьера и экстерьера, скульптуру, а так же архивные документы относительно этого периода. В данной статье сделанные Паперным выводы и предположения апробированы на материале агитационного искусства первых десятилетий советской власти.

Пространство культуры и ее границы. В соответствии с моделью «Культуры 1», восприятие «своего пространства» в агитискусстве ленинского периода скорее социально. Географические границы изображаются как открытые и преодолимые (АП: неизвестный художник «Пролетарии и угнетенные народы всего мира, поднимайтесь на борьбу за мировой октябрь», 1920-е гг.)⁶. Ярко выражены центробежные устремления, когда коллективное «Мы» желает осчастливить революцией весь мир. Напротив, пространство «Культуры 2» замкнуто, культура сосредоточена на самой себе. Здесь побеждают центростремительные силы, агитационный импульс работает в границах одного государства. Если агитлозунги в «Культуре 1» были направлены на то, чтобы изгнать из общей системы классово чуждые элементы, то в «Культуре 2» ищут и уничтожают врагов уже внутри «своего». Появляется тема замкнутой границы.

На знамени-плакате «Социализм, Россия–Европа» 1918 г. рабочий Европы с надеждой смотрит на восходящее над Россией солнце Социализма. Россия и Европа воспринимаются как части единого пространства и пишутся через тире. На знамени «Красная Армия на страже» 1924–1925 г. в качестве маркера границы изображены пограничный столб и пограничник. Теперь пролетарий строит социализм в строго ограниченном пространстве СССР, а Красная Армия стоит на страже. Текстильный рисунок Д. Лехтман-Заславской «Граница на замке» 1929–1931 гг. очерчивает границу еще четче: граница не только есть, она уже закрыта. Изображение подано максимально условно и схематично. Доминирующей становится разметка границ, поглотившая Рабочего и Красноармейца. Тема границы, а с ней и пограничников, все чаще появляется в агитискусстве с кон. 1920 гг.

Если в 1920-е гг. главные персонажи агитискусства это Красноармеец и Пролетарий, то в 1930-е гг. они уступают место Пограничнику. Категории Растекания и Затвердения проявлены в подвижной, борющейся фигуре Красноармейца (АП: Неизвестный художник. «На коня, пролетарий!», 1919–1920 гг.) и неподвижной, статичной фигуре Пограничника (АФ: К. Рыжов «Пограничник», 1927 г.; А. Жирадков «Пограничник с собакой», 1936 г.). Напряженная, застывшая фигура Пограничника в «Культуре 2» очерчивает уже установленные границы, в то время как динамичная фигура Красноармейца в «Культуре 1» как будто существует вне границ.

Характерным примером ощущения границ в «Культуре 1» и «Культуре 2» служат лотерейные билеты. С 1921 г. с помощью лотереи собирались деньги на важные государственные нужды, а сами билеты снабжались лозунгами и использовалась как еще одна агитационная площадка. Лотерейные билеты ОСОАВИАХИМА 1920-х гг. явно принадлежат пространству «Культуры 1». Здесь главные выигрыши – это кругосветные путешествия, по ценности приравненные к трактору с комбайном и автомобилю (актуализация мотива движения), поездки в США или Европу. Среди выигрышей –

различные заграничные товары (автомобиль «Форд», перья, самобрейки, лезвия и т. д.). С 1933 г. из списка выигрышей исчезают поездки за границу и любой импортный товар. Главным выигрышем становится трехкомнатная квартира в Москве (тема статичности, иерархичности, доминирования столицы), путешествия значатся только по СССР (тема закрытости границ). Зато в списке появляются сочинения Ленина и «книги по выбору из Книгоцентра» (понятно, что «выбор» в данном случае носит условный характер). Если в «Культуре 1» главным видом искусства был кинематограф (принцип движения, опять же), то в «Культуре 2», в соответствии с Паперным, его место занимает более «статичная» литература.

Коллективное – индивидуальное. Адресант советского агитпропа – «массовый человек», коллективная личность, переживающая мощнейшие социальные и политические перемены. Лозунги в «Культуре 1» чаще всего пишутся от имени «Мы» (АФ: А. Голенина «Мы зажжем весь мир огнем III интернационала», 1920 г.; С. Чехонин. «Мы превратим весь мир в цветущий сад», 1921 г.; и др.). Они по преимуществу носят анонимный характер. Подача лозунга от коллективного «Мы» предполагает, что и творец этого изречения некто «средний гражданин», изъясняющий «коллективную волю». В «Культуре 2» лозунги становятся все более авторскими и заменяются цитатами из изречений великих вождей и писателей. «Мы» постепенно утрачивает право высказываться, в «Культуре 2» «Мы», попросту говоря, не спрашивают. Утверждения все чаще подаются от имени конкретного автора – Ленина, Сталина, Жданова и т. д.

Если в агитискусстве «Культуры 1» «каждая кухарка» могла управлять государством, (АП: И. Маркычев, С. Раев «Каждая кухарка должна научиться управлять государством», 1925 г.) то в «Культуре 2» такая возможность уже отсутствует. Управлять государством мог только один сверхчеловек – мудрый и испытанный вождь Великий Сталин. (АП: Н. Ватолина «Сталин – наш первый кандидат», 1946 г.).

Равномерное – иерархическое. Фигура Ленина на агитплакатах 1920-х гг. хоть и превосходит по размерам таких обобщенных персонажей как «народ» или «нечисть», но все же условно сопоставима с ними (АП: В. Дени «Товарищ Ленин очищает землю от нечисти», 1920 г.; А. Самохвалов: «Советы и электрификация есть основа нового мира», 1924 г. и «Рабочих и Ленина соединила в своем пороховом дыму революция 1905 г.», 1926 г.).

Фигура Сталина на плакатах 1930-х гг. приобретает совершенно невероятные масштабы. Она становится настолько доминантной, что не помещается в полный рост (АП: Г. Клуцис «Победа социализма в нашей стране обеспечена», 1932 г.; В. Дени «Сталинским духом крепка и сильна армия наша и наша страна!», 1939 г.) Мелкие фигуры, олицетворяющие народ, теряются среди военной и сельскохозяйственной техники. (АП: неизвестный художник «К концу пятилетки коллективизация в СССР должна быть в основном закончена», 1932 г.) Если агитплакаты в «Культуре 1» сосредоточены на земных проблемах, то в «Культуре 2» появляется дополнительное вертикальное измерение – заполненное самолетами и дирижаблями небо. Сталин на этих плакатах – сакральная фигура, соединяющая небо и землю. Он контролирует всех людей и все стихии (АП: Г. Клуцис, «Да здравствует наша счастливая социалистическая родина», 1935 г.).

С изображением неугодных людей в агитискусстве «Культуры 2» поступали так же, как и в жизни – они просто исчезали и забывались. Сохранилось несколько платков Ивановской мануфактуры, из которых в 30-е по политическим мотивам были вырезаны изображения Троцкого⁷. (АТ: Л. Чернов-Плесский «Платок юбилейный к 5-й годовщине Октября», 1922 г.; Н. Демков «Платок агитационный с портретом В. Ленина», 1924 г.) Видимо, сказывалось мифологическое мышление «Культуры 2» – портрет наделялся такой же силой, как и реальная личность.

Ситуация с исчезновением нежелательных фигур из предметного пространства весьма характерна для искусства сталинского периода. Интересная история произошла на Ленинградском фарфоровом заводе в конце 1940-х гг. Скульптору Г. Столбовой поручили изъять из выполненной другим автором модели «Товарищ Сталин с детьми» (часть скульптурной группы «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство») третьего ребенка, который мог вызвать нежелательные ассоциации с сыном Сталина Яковым. На сакрально-мифологические моменты в содержании и бытовании агитфарфора сталинского периода так же указывал искусствовед А. Боровский⁸.

Неживое – живое. В агитискусстве «Культуры 1» человек часто изображен схематично. Персонажи обезличены и поданы как исполнители неких важных государственных функций. Особых различий между изображением мужчины и женщины нет (эскизы В. Степановой «Прозодежда актера», 1922 г.; Г. Клуциса «Проект прозодежды», 1922 г.). Практически отсутствуют изображения семьи, детей. На рисунке для агиттекстиля 1929–1931 г. мальчики и девочки упрощаются до состояния орнамента. Мальчики это перевернутые девочки и наоборот (АТ: Д. Лехтман-Заславская «Мальчики –

девочки», 1929–1931 г.). Если и изображают детей, то отдельно от родителей (АП: «Дети – будущее Советской России», 1920-е гг.).

В «Культуре 2» начинают изображать детей вместе с родителями (АФ: «Женщина с ребенком», 1930-е гг.; АП: В. Говорков «За радостное цветущее детство», 1936 г.). Персонажи становятся менее обобщенными и схематичными, им возвращают телесность и лицо. В агитационном плакате появляется тема многодетных матерей и семей с несколькими детьми (АП: Н. Ватолина «Слава матери героине!», 1944 г.).

Справедливо замечание Паперного и о «плодовитости» «Культуры 2». В 1937–1939 гг. на Ленинградском фарфоровом заводе создаются серии фигурок с колосьями, арбузами, виноградом, символизирующие жизненные силы, плодородие и изобилие. Изображение тела в «Культуре 2» подчеркнуто эротично (АФ: Н. Данько «Одалиска», 1930 г. и «Пробуждающийся Восток», 1930 г.). Появляются полуобнаженные и обнаженные фигуры, мужчина и женщина изображаются как семья. Становится актуальной тема спорта, физической силы и красоты (АП: А. Кокорекин «К труду и оброне будь готов!» 1934 г., Н. Ватолина «Здоровые родители – здоровое потомство», 1948 г.).

Опираясь на идеи Вельфлина, Хаузера и Панофского, Паперный утверждал, что стиль мышления эпохи транслируется через архитектуру, а изменения архитектурных форм читаются как маркеры изменения форм мышления⁹. Этот вывод справедлив не только для архитектуры. Различные виды агитационного искусства представляют собой фиксацию сознания, материальное воплощение идеологических доминант общества. Агитационное искусство отражает культурные модели своего времени и является важным документом для изучения советской эпохи.

Исследование показало, что для агитискусства «ленинского периода» характерны следующие, выделенные Паперным категории: Движение, Горизонтальность, Равномерность, Растекание, Коллективность, Понятие, Механизм, Неживое. Напротив, в искусстве «сталинского периода» можно выделить такие категории как Неподвижность, Вертикальность, Иерархичность, Затвердение, Индивидуальность, Имя, Человек, Живой.

Использование моделей «Культуры 1» и «Культуры 2» в изучении советского агитационно-массового искусства, при всей их условности и обобщенности, может быть достаточно перспективным. Наиболее любопытным в этом отношении представляется исследование агитационного текстиля – примера художественных экспериментов «Культуры 1», безжалостно уничтоженного «Культурой 2». Схожую динамику можно наблюдать в творчестве художников Левого фронта и конструктивистов.

Примечания

¹ Толстой В. Искусство, рожденное Октябрем // Агитационно-массовое искусство: оформление празднеств / под ред. В. Толстого. М., 1984. С 8–11.

² Керженцев П. Творческий театр. 5-е изд. М.: Госиздат, 1923. С 180.

³ Третьяков С. Обработка лозунга // Горн. 1923. № 9. URL: <http://electro.nekrasovka.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Березовая Л. События 1917 г. в художественном восприятии современников // Октябрь 1917 г.: взгляд из XXI в.: материалы конф. М., 2007. С 51.

⁵ Паперный В. Культура Два. 4-е изд. М.: Новое лит. обозрение, 2016. С. 97.

⁶ В дальнейшем в исследовании будут использованы следующие сокращения: АП – агитационный плакат; АТ – агитационный текстиль; АФ – агитационный фарфор.

⁷ Кусковская Э. Рожденные революцией // Ивановский агитационный текстиль: рождение и жизнь, дизайн и производство, утраты и музеефикация / под ред. М. Афанасьевой. М.: Первая публикация, 2010. С 80–81.

⁸ Боровский А. От заморозков к оттепели: советский фарфор 1940–1950-х гг. в собрании Ю. Трайсмана. URL: <https://refdb.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁹ Паперный В. Указ. соч. С. 17–19.

О. Е. Карпова

Практики телевизионного просмотра в культуре повседневности россиян

Несмотря на появление новых медиа, телевидение по-прежнему лидирует по доступности в России. Просмотр телепередач – неотъемлемая часть культуры повседневности россиян. Разобраться, в чем причина привлекательности телевидения, проанализировать телевидение как вид повседневной культурной практики и пути изменения, связанные с развитием технического прогресса, – цель статьи.

Ключевые слова: телевидение, телевизионная передача, средства массовой коммуникации, средства массовой информации, медиа, культурные практики, культура повседневности, телевизор, досуг, рекреация, фоновая практика, контент, облачное телевидение, мультискрин, телепросмотр

Olga E. Karpova

Practices of television viewing in the everyday culture of Russians

Despite the emergence of new media, television is still the leader in terms of availability in Russia. Watching TV is an important part of the culture of everyday life of Russians. To understand the reason for the attractiveness of television, to analyze the television as a form of everyday cultural practices and ways of changes associated with the development of technical progress, – the purpose of the article.

Keywords: TV, television, telecast, broadcast, television broadcast, media, mass-media, mass communication, semantic, cultural practice, cultural practices, culture of everyday life, leisure, free time, recreation, background practice, content, cloudy TV, multi-screen, television viewing

За несколько десятилетий телевидение превратилось из технологической новинки в элемент культуры повседневности. Несмотря на активное развитие сети Интернет, телевидение до сих пор достаточно много смотрят, при чем не только пожилые люди, но даже молодежь. Практически все аспекты жизни зрителей подвержены влиянию телевидения: вкусовые пристрастия, поведение, сознание. Это происходит, как во время активного просмотра, так и когда ТВ выступает фоном для других повседневных практик. Практики телевизионного просмотра носят раскрывающий характер, т. е. «воспроизводят идентичности или „раскрывают“ основные способы социального существования, возможные в данной культуре в данный момент времени»¹. Воздействие телевидения на культуру повседневности менялось вместе с развитием технического прогресса. Целью данной статьи является анализ телевидения как вида повседневных культурных практик и его место, связанное с развитием технического прогресса.

Телевидение изучали различные российские и зарубежные специалисты. Исследователь Ричард Харрис, опираясь на данные статистики по различным странам, проанализировал количество времени, проводимое перед телевизором различными возрастными категориями зрителей. Согласно данным статистики пожилые люди проводят перед телевизором больше всего времени². Каждый год в России аналитический центр «Видео Интернэшнл» проводит исследование «Телевидение глазами потребителей», для чего приглашает авторский коллектив в составе Е. Л. Вартановой, В. П. Коломийца и других ученых. В исследовании приведены данные изменения телепотребления, связанные с вытеснением телевидения другими медиа, в связи с чем традиционные практики телепросмотра постепенно уходят в прошлое.

Рассмотрим специфику телевизионного просмотра на территории Российской Федерации. В своем исследовании Р. Харрис ссылается на данные антрополога К. Ф. Коттака и выделяет пять стадий отношений общества и телевидения. Первая стадия представляет собой восприятие телевидения как нового аттракциона, содержание программ которого имеет малое значение. Вторая – происходит первичный выбор и анализ телепередач; владение телевизором повышает статус человека. В третью стадию телевизор становится повсеместным явлением, люди все больше времени проводят у экранов. Для четвертой стадии характерно повсеместное распространение телевидения, «постоянное влияние которого на членов общества рассматривается как само собой разумеющееся»³. Особенностью пятой стадии является максимально индивидуальный выбор, зритель управляет временем эфира и программами. Таким образом, можно заключить, что в России часть провинциальных населенных пунктов находятся на третьей ста-

дии, а зрители больших городов преимущественно – на четвертой или пятой, либо вовсе отказываются от использования телевизора и заменяют его другими медиа. В большей части регионов России есть доступ к первому мультиплексу и так же есть уже доступ и ко второму мультиплексу⁴.

Почему телевидение столь распространено в России? Популярность телевидения связана с несколькими причинами. Во-первых, особенность восприятия данного медиа, передающего аудиовизуальную информацию очень эффективна. ЮНЕСКО проводил исследования, согласно которым аудиоинформация, подкрепляемая визуальной, запоминается человеком на 65%. Для сравнения, если человек слышит только речь, он запоминает всего лишь 15%⁵. Во-вторых, легкий доступ. По данным исследования⁶ техническая доступность телевидения выше одного телевизора на одно домохозяйство, т. е. в среднем в каждом доме есть как минимум один телевизор. При этом чаще в крупных городах количество телевизоров на одну семью может быть больше 2–3. В-третьих, развлекательный характер любой программы (телесериалы, ток-шоу, и даже новости и аналитические передачи). Четвертой особенностью, способствующей привлекательности ТВ, является то, что телевидение либо вызывает обсуждение, т. е. содержит «активированный» заряд (Дж. Фиске), либо вовлекает в игру. Таким образом, телевидение преимущественно носит развлекательный характер, часто люди смотрят его в процессе отдыха.

На данный момент есть несколько теорий воздействия массовых коммуникаций на аудиторию. А. Бандура и другие ученые создали на основе бихевиористской психологии теорию социального научения. Согласно ей зритель учится, принимая и копируя модели поведения, увиденные на экране. Дж. Гербнер разработал теорию культивирования. Согласно этой теории многократное воздействие СМИ делает наше восприятие реальности унифицированным. Теория социализации, созданная Мейровицем и Поутсменом, близка к предыдущей, но больше специализируется на развитии молодежи. Последней известной теорией, о которой стоит упомянуть является теория использования и удовлетворения, которая «придает большое значение активной роли аудитории в принятии решений и определении целей при потреблении ею продукции СМИ»⁷. Чтобы отличаться от бытовой реальности, телевизионная реальность должна быть неожиданной, не привычной, постоянно удивлять. Пугающее и привлекательное содержимое передач отлично справляется с этой задачей, воздействуя на чувства и эмоции, а не на разум.

Одной из важнейших особенностей телевидения является то, что оно создает ощущения у зрителя, что рядом есть люди. Это происходит благодаря тому, что зритель слышит и видит людей по телевизору. Человек чувствует себя не изолированным, частью целого. Часто ведущие обращаются к зрителям, что дополнительно создает ощущение принадлежности к группе.

Одним из важнейших вопросов в анализе повседневных практик телепросмотра является оценка контента зрителями. В российской среде существует пренебрежительное и ироничное отношение к телепросмотру. Согласно исследованию «Телевидение в общественном мнении и повседневной жизни россиян»⁸ просмотр телевизионных программ занимает довольно много времени у среднестатистического россиянина. Электронные приборы фиксируют, что в среднем телевизор включен по 4 часа в день. Цифра довольно большая, однако часто зрители смотрят его «краем глаза», в фоновом режиме, параллельно занимаясь другими делами. Тем не менее, нельзя не отметить, что для старшего поколения и регионов со слабым развитием сети Интернет, телевизор не просто развлечение, но и главный источник актуальной информации.

Благодаря качественным исследованиям⁹, можно выделить ряд факторов, определяющих привлекательность телевидения как атрибута повседневных практик:

- 1) оперативное информирование;
- 2) вариант отдыха, не требующий особых эмоциональных, интеллектуальных затрат, а также личной активности (не обязательно эмоционально подключаться и задумываться над увиденным);
- 3) один из наиболее доступных видов досуга для россиян (согласно Указу Президента Российской Федерации «Об общероссийских обязательных общедоступных телеканалах и радиоканалах» № 365 от 15.07.2015 г. каждый россиянин может бесплатно смотреть несколько каналов, так называемый Первый мультиплекс);
- 4) технологичный элемент современной цивилизации;
- 5) источник тем для обсуждений и знаний;
- 6) укрепления или формирования гражданской позиции (по-прежнему, зрители, особенно, проживающие в регионах считают телевизионную информацию авторитетной);
- 7) телевизор создает иллюзию присутствия людей и является одним из вариантов преодоления одиночества (особенно это характерно для одиноких пожилых людей).

Благодаря стандартизации заранее составления программа передач отвечает вкусам большинства и идет непрерывно. Таким образом, зритель чаще всего может найти что-то в той или иной степени отвечающее его вкусам.

В исследовании И. А. Полуэхтовой «Телевидение в общественном мнении и повседневной жизни россиян» зрители сами выделяли, негативные моменты повседневных практик телепросмотра. В первую очередь это телевизионная зависимость. Передача построена так, чтобы зритель обязательно захотел узнать, что же будет дальше. Во-вторых, телевизионная зависимость вызывает переутомление ненужной информацией и негативом. Тем не менее, главное недовольство российских зрителей вызывает содержание программ. С точки зрения И. А. Полуэхтовой, «„ругать“ телевидение – такое же популярное занятие среди россиян, как критиковать власть. Да и ответственность за все негативные явления нашей жизни массовое сознание также возлагает прежде всего на власть и телевидение»¹⁰. В советское время телевидение было аппаратом идеологии.

Однако в отрицательной и положительной оценке вовсе нет единства: определенная крупная группа людей может находить передачу недопустимой, другая же – напротив, только ради нее и включает телевизор. Требовательные зрители будут сомневаться в новостных передачах, вряд ли найдут для себя что-то интересное в большей части телешоу, однако могут посмотреть классический концерт или документальный фильм. Большинство зрителей, скорее всего, посчитает документальный фильм и концерт скучными: «Одних телевидение отталкивает пошлостью, примитивностью и ангажированностью, другим в нем не хватает актуальности, драйва, свободы»¹¹. Из противников телевидения больше людей образованных и занятых интеллектуальным трудом. Так же, к ним прибавилось молодое поколение, активно использующее сеть Интернет и не довольное теми передачами, которые предлагает телевидение.

Выше было упомянуто, что не обязательно все время, пока включен телевизор, зритель внимательно смотрит содержимое. Нередко просмотр телепередач является фоновой практикой, т. е. основное занятие другое, и содержимое передачи не очень интересно смотрящего. Зачем именно зрители включают телевизор фоном? Выделим основные причины:

- 1) пассивное ожидание интересного контента;
- 2) возможность делать монотонную работу с большим удовольствием;
- 3) иллюзия присутствия других людей, избавление от одиночества.

Благодаря рейтинговым исследованиям создается контент-план телеэфира. Наиболее удачные форматы переключаются из передачи в передачу. Важно обратить внимание, что есть зрители, которым совершенно не нравится содержимое телепередач, но они все равно не могут отказаться от телевидения, так как это источник тем для обсуждения с другими людьми.

Помимо вкусовой дифференциации существуют так же региональные особенности. Согласно исследованию¹², жители небольших населенных пунктов больше ориентированы на традиционные моральные ценности, менее критично относятся к новостям.

Праздник и место телевидения в ритуалах очень важно для понимания культуры повседневности. Наиболее популярным праздником является Новый год. Многие зрители даже редко проводящие время перед телевизором в новогоднюю ночь собираются перед телевизором. Посмотреть обращение Президента и бой курантов – неотъемлемая часть праздничного ритуала. Телевизор становится такой же частью праздника, как украшенная елка, блюда и нарядная одежда. Но это не единственный праздник, ритуально освещаемый ТВ. В небольших населенных пунктах, где нет собственного парада в честь Дня Победы, россияне смотрят стилизованный. Это позволяет им почувствовать себя приобщенными к общему делу страны.

Выше мы уже отметили, что, несмотря на доступность телевидения и охват большой аудитории, развитие ТВ будет двигаться в сторону перехода от традиционных практик телепросмотра к просмотру через сеть Интернет, как основного источника просмотра телепрограмм.

Наиважнейшей особенностью просмотра телепередач через сеть Интернет является интерактивность, возможность формировать собственную программу передач. Несмотря на это, многие пользователи Интернета предпочитают смотреть одни и те же передачи, одних и тех же любимых ведущих и одни и те же каналы, т. е. проверенное «старое» вместо неизвестного «нового».

До сих пор не определена граница, где заканчивается телевидение и начинается Интернет. Можно ли рассматривать просмотр телепередач через сеть Интернет, как продолжение практик телепросмотра или необходимо отнестись это всецело к использованию «новых медиа» – вопрос спорный. Многие исследователи медиапотребления считают, что одно медиа замещается другим эквивалентным и именно это сейчас происходит с телевидением. Не всегда возможно выделить, где начинается потребление через Интернет, а где через телевизор. Поэтому для изучения культурных

практик повседневности гораздо важнее выделить черты, которые объединяют оба вида медиапотребления телевизионных передач. Так как телезритель, и по телевизору, и через Интернет смотрит программу, предназначенную для телеэфира, просмотр телевидения через другие медиаустройства (не телевизор) – можно рассматривать практикой телепросмотра. Если принять подобную точку зрения, то можно спрогнозировать тенденции развития телевидения.

На данный момент уже появились три новых способа доставки телеконтента:

1. Мультискрин – возможность переносить телевидение на другие устройства. Современные жители больших городов, тратящие много времени на дорогу, а так же люди, имеющие большое количество время досуга вне дома, теперь могут смотреть телепередачи не только по телевизору, но и через ноутбуки, мобильные устройства, планшеты.

2. Видеоблоги и интернет-вещание. Уже сейчас существуют специальные социальные сети (Youtube, Mail.ru и др.), специализирующиеся на передаче видеоконтента. Видеоблоги стали альтернативой традиционного телевидения для многих молодых людей, благодаря большому разнообразию, интерактивности и отсутствию цензуры.

3. Облачное телевидение. Использовать облачное телевидение удобно благодаря доступу к архиву передач. Не обязательно ждать любимую программу, можно посмотреть ее в любое удобное время.

Постепенно практики телепросмотра будут усложняться и совершенствоваться, отвечая запросам телезрителей.

Итак, мы рассмотрели телевидение как практику культуры повседневности. Телевидение не только часть жизни довольно большой группы россиян, но и неотъемлемая часть некоторых праздничных ритуалов (Новый год, День Победы). Зрители ищут в телевидении источник развлечения и рекреации. Тем не менее, содержимое передач является неоднозначным и вызывает диаметрально противоположные оценки у смотрящих. Россияне в среднем довольно много времени проводят перед телевизором, однако часто просмотр телевидения выступает фоновой практикой. В заключение можно сказать, что классический вариант телепросмотра будет меняться, в пользу более интерактивного и индивидуального вместе с развитием технического прогресса.

Примечания

¹ Волков В. В., Хархордин О. В. Теория практик. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 1997. 22 с.

² Харрис Р. Психология массовых коммуникаций. URL: <http://rc-analitik.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Там же.

⁴ Телевидение в России в 2015 г.: состояние, тенденции и перспективы развития: отрасл. докл. / Е. Л. Вартанова и др.; Федер. агентство по печати и массов. коммуникациям. М., 2015. С. 8.

⁵ Титова С. В. Проблема адекватной визуализации информации в преподавании иностранных языков // Вестн. Моск. гос. ун-та. 2006. № 3. С. 14.

⁶ Телевидение в России в 2016 г.: отрасл. докл. / Е. Л. Вартанова, В. П. Коломиец; Федер. агентство по печати и массов. коммуникациям. 2017. С. 26.

⁷ Харрис Р. Указ. соч.

⁸ Полуэхтова И. А. Телевидение в общественном мнении и повседневной жизни URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁹ Телевидение глазами телезрителей / Полуэхтова И. А. и др.; Аналит. центр «Видео Интернешнл»; под ред. И. А. Полуэхтовой. М.: Восход-А, 2012. С. 300–301.

¹⁰ Полуэхтова И. А. Указ. соч.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

П. С. Гопеевкова

Рок-культура в современной России: состояние, проблемы и перспективы

Рассмотрены формы рок-культуры в современной России, выявлены отличия между ними и проанализированы культурные смыслы ярких представителей данной культуры. Освещены материалы и темы дискуссий международной музыкальной конференции «Colisium». Показаны основные проблемы рок-культуры и сделан прогноз будущего состояния неформального движения.

Ключевые слова: рок-культура, музыкальные индустрии, альтернативный рок, субкультура, контркультура, рок-музыка

Polina S. Gopeenkova

Rock culture in modern Russia: state, problems and prospects

In this article we examined the forms of rock culture in modern Russia, revealed differences between them and analyzed the cultural meanings of the bright representatives of this culture. Also in the article, we consecrated materials and topics of discussions with the international musical conference «Colisium», showed the main problems of rock culture and made a forecast for the future state of the informal movement.

Keywords: rock culture, music industries, alternative rock, subculture, counterculture, rock music

С 90-х гг. XX в. рок-музыка постепенно стала приобретать коммерческий характер, становясь частью отечественного шоу-бизнеса, поэтому, говоря о рок-культуре в настоящее время, стоит разделять ее на два направления: продукты музыкальной индустрии и альтернативное рок-движение.

Если говорить об альтернативном современном рок-движении, то стоит отметить, что это явление сохраняет некоторые формы русского рока, но развивается с большей силой, благодаря улучшению техники игры музыкантов, доступности современной аппаратуры и музыкального образования, свободе самовыражения. Остается направленность на протест против массовой культуры и политики государства. Ярким примером является группа «Louna» (ранее «Tractor Bowling») с ее социальными текстами песен, призывающими к формированию гражданской позиции у россиян, к противостоянию влиянию модных течений, религиозных точек зрения и т. п. Взять в пример отрывок из песни «Бойцовский клуб» группы «Louna»:

Не отступай назад, сожми кулак и бей,
Пойми, что этот ад не стоит слез из глаз твоих детей.
Не нужно больше ждать, сожми кулак и бей,
Нам нечего терять, кроме своих оков, решеток и цепей.

Первое, что стоит отметить, что идея и название песни взята из одноименного романа современного американского писателя Чака Паланика. Это произведение произвело настоящий фурор в массовой культуре, потому что несло в себе множество шокирующих и антиценностных смыслов. В нем поднимаются проблемы неудовлетворенностью жизни, идеализации и стереотипизации общества, высмеивается зависимость современного человека от вещизма и множество других тем. Одной из главных была тема объединения людей обслуживающего класса с целью нанесения вреда высшему обществу.

Второе, что мы видим, это рефлексия русской музыкальной группы на этот роман. В тексте песни мы отметим такие культурные коды: «нам нужно мыло, чтоб очистить мир» (главные герои украли из центра липосакции жир и сделали из него мыло и взрывчатку), «добро пожаловать в бойцовский клуб» (тайное объединение людей), «ты раб системы, ты – ненужный хлам». Все это использовано с целью объединить людей, читавших и смотревших фильм, и приобщить их к рок-сообществу.

Другим ярким примером альтернативного движения является группа «Lumen», у которой тоже много текстов имеют социальный и политический характер. Вот строчки песни «Государство»:

Заплати налоги и живи спокойно
Но каждый рубль как покойник
На эти деньги люди сверху
Нас, всех остальных, превращают в перхоть

Они проводят невнятные реформы
Меняют гаишникам название и форму
Кидают стариков через одно место
Каждый день проверяя, из какого же мы теста!
Здесь типа демократия, на самом деле царство
Я так люблю свою страну...
И ненавижу государство, государство, государство!
Я ненавижу государство, государство, государство!

Недовольство действиями властей, массовой коррупцией, бездействием российского гражданина – этим буквально переполнены тексты песен альтернативных музыкальных групп. Иногда прослеживается тематика антисоциальности, одиночества личности, которая содержится в образах как: «тьень», «птица в клетке», «тишина», «волк» и др. Отрывок из песни «Гореть» группы «Lumen»:

Зачем кричать, когда никто не слышит, о чем мы говорим?
Мне кажется, что мы давно не живы – зажглись и потихоньку догорим...

Деятельность альтернативных групп формируют определенный пласт людей, которые чувствуют себя частью этой культуры и которые разделяют точки зрения музыкантов. Это альтернативное течение не прячется в подвалах, а открыто выступает на больших площадках и имеет несколько сотен тысяч последователей. Здесь же формируется особое понимание, что член рок-культуры – это умный понимающий человек, имеющий свою собственную точку зрения и способный противостоять социуму. В каком-то смысле можно сказать, что эта часть рок-культуры современной России направленно на подростков, социализирующихся внутри этой культуры, с целью воспитания новых поколений, более сильных и устойчивых, способных изменить общество к лучшему.

Коммерческий рок в России стал продуктом, выпускаемым музыкальными индустриями. Просто в одно время люди поняли, что протест – это символ неординарности и отличный способ выделиться, поэтому стали активно использоваться в продаже. С появлением новых технологий музыкальная индустрия расширяется во всех сферах культуры. Сейчас действует большое количество радиостанций, посвященных только рок-музыке, ведутся прямые трансляции с концертов, проводится несколько сотен концертов и фестивалей в год. С расширением Интернета рок-клубы стали виртуальными и превратились в рок-сайты, где фанаты со всех уголков России обсуждают разные проблемы внутри субкультуры.

Очень сильно повлияло на коммерциализацию рока появления понятия «формат / неформат», которое используют средства массовой информации. Соответственно на радио, телевидение и продюсерские центры попадали только те коллективы, которые подходили под формат, что послужило поводом писать музыкантам только те песни, которые бы нравились другим.

Но не только коммерциализация сильно изменила рок-культуру. С активным ростом массовой культуры и глобализации все начинает видоизменяться. В первую очередь неформальные субкультуры и контркультуры – они начинают исчезать из музыкальной культуры. Молодежь объединяется по интересам, касающихся фильмов, комиксов и сериалов. Изменяется скрытая суть неформальных объединений: подростки примеряют на себя образ тех персонажей, которые им симпатизируют, они не хотят быть собой. Верх берут бренды, которые и определяют стиль в одежде, поведении и даже манере общения.

Стоит отдельно сказать о преемственности культуры, появлении которой символизирует осознание и желание развивать дальше это культурное течение. Она появилась еще в 90-х гг. XX в., когда «отцы рока» организовывали музыкальное продвижение молодых групп, запускали различные конкурсы и делились своими «связями». На сегодняшний день эти действия приобрели глобальный характер и международный уровень. Так существует международная музыкальная конференция «Colisium», которая с 2007 г. в разных городах собирает почти всех самых влиятельных людей из индустрии музыки с целью обсуждения проблем и поиска путей их решений. На ней проводятся мастер-классы для музыкантов, рассказываются пути продвижения коллективов и многое другое.

В 2017 г. на конференции «Colisium» в Санкт-Петербурге поднимались проблемы молодых музыкантов, особенно работающих в рок-жанрах. Одной из проблем было несоответствие запросов новых коллективов и их затраченных сил. По мнению генерального директора Interfest Максима Мазуровского, «дело в том, что большинство стремится к славе и мировым площадкам, а сами пишут настолько ужасный материал, что пропадает желание вообще слушать музыку и продюсировать группы»¹.

Идеи памяти и сохранения рок-наследства также возникают на местах бывших рок-клубов или в культовых местах, например в музее «Котельная Камчатка», в которой работало множество ключевых

персон русского рока. На этих площадках организуются вечера-памяти, где перепеваются старые песни и перечитываются прошлые тексты. Такие мероприятия проходят довольно часто, особенно в памятные даты дней рождения и дней смерти известных рок-деятелей Виктора Цоя (день рождения 21 июня, дата смерти 15 августа), Александра Башлачева (день рождения 27 мая, дата смерти 17 февраля), Егора Летова (день рождения 10 сентября, дата смерти 19 февраля) и др.

Еще одним интересным феноменом становится появление премий имени известных рок-музыкантов, например «Премия им. Сергея Курехина», и образование молодежных центров, творческих мастерских, галерей, названия которых тоже связаны с рок-культурой (Центр современного искусства им. Сергея Курехина)². Причины появления таких форм кроются в поиске нового формата для самовыражения людей, которые раньше принадлежали к рок-культуре. Сейчас, когда о русском роке остались лишь воспоминания, появляются самые экстраординарные виды творчества, в которых и заинтересованы вышеупомянутые феномены.

Все это наводит на мысли о постепенном упадке и вымирании культуры. Как бы остро ярые фанаты ни воспринимали это, но, действительно, современная молодежь не заинтересована в роке. Никто не хочет быть изгоем и бунтарем, все хотя бы популярности и славы, нравится окружающим. Наверное, поэтому и возник в массовой культуре такой феномен как «блоггерство», который является отдельной темой большого и серьезного исследования.

Интересным явлением стала произошедшая метаморфоза с группой «Ленинград». В 1997 г. начинавший как рок-музыкант Сергей Шнуров с 2010 г. полностью меняет свой стиль на поп и начинает завоевывать верхушки хит-парадов по всей России. Это весьма успешный пример того, как протест сменяется на массовый продукт с целью получения прибыли. Свое творчество группа черпает из проблем российского общества: алкоголизм, брендинг, погоня за модой и др. В сравнении с русским роком 1970–1980-х гг. это явление носит лишь характер насмешки над массовой культурой, одновременно и зарабатывания на ней.

На сегодняшний день остаются нерешенными многие проблемы изучения рок-культуры. Поверхностные исследования не дают ответы на многие важные вопросы, например, стоит обратить внимание на проблему необходимости определения и классификации различных пластов музыкальной культуры. Возникает трудность разделения старых и появляющихся жанров, которые в свою очередь рожают новые культурные особенности и семиотические коды. Уже сложно говорить о рок-культуре как о едином культурном феномене, он подобно «ризоме»³, развивающейся быстро и хаотично.

Современная рок-культура и все ее явления сейчас мало похожи на то, что происходило в 70–80-х гг. XX в. Она стала очень разноплановой и ее социальная функция постепенно уходит на второй план. Однако ее формы все равно привлекают внимание подростков разных менталитетов и стран, что заставляет задуматься, а может все таки это явление не умирает?

Будущее рока можно увидеть в развитии его музыкальной составляющей. Его ценность представляет не громкость звучания и масштабность площадок, а профессионализм, виртуозность исполнения, сложность музыкальных композиций, оригинальность мысли в текстах песен.

Сегодня русский рок – это уже состоявшийся культурный феномен, который оказывает влияние на развитие андеграунда и музыкальных индустрий, приносит новые идеи и звучания в творчество новых молодых музыкантов, вдохновляя их на поиск своего собственного стиля⁴. Он стал частью культурного ландшафта России. Многие музыканты, начинавшие в 1990-е гг., стали по популярности в одну линию с такими фамилиями как Цой, Гребенщиков и Бутусов. Также рок приобрел черты «семейного» феномена, когда дети, вырастая на музыке отцов, продолжают их дело, а на концерты ходят поколениями и семьями.

В дальнейшем рок-культура продолжит развиваться в двух направлениях, и продукты музыкальных индустрий так и будут доминировать над альтернативными течениями. Однако не исключено, что появятся новые формы культуры, скорее всего, которые будут существовать в Интернете и социальных сетях, потому что рок-музыка хоть и противостоит основным культурным движениям, но все же напрямую связана с развитием технологий и общим состоянием культуры в мире.

Примечания

¹ Colisium: междунар. муз. конференция: материалы с закрытых площадок и секций, 19–23 апреля 2017 г. URL: <http://colisium.org> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Там же.

³ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 10.

⁴ Касьянова Е. В. Рок-культура в контексте современной культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24. 00. 01. СПб., 2003. С. 5.

С. Ю. Заботин

Отражение культурных конфликтов в российском историческом детективе

В данной статье были рассмотрены современные отечественные исторические детективы, как часть массовой культуры, и отраженные в них культурные конфликты. При помощи анализа сюжета и системы персонажей произведений Б. Акунина и А. Бушкова выявлена специфика отражения культурных конфликтов в массовой литературе современной России и выявлены на этом примере некоторые особенности и закономерности развития массовой литературы как части современной художественной культуры.

Ключевые слова: культурный конфликт, массовая литература, исторический детектив

Sergey Y. Zabolin

Reflection of cultural conflicts in the Russian historical detective

In this article, modern domestic historical detectives, as part of mass culture, and the cultural conflicts reflected in them were considered. With the help of the analysis of the plot and the character system of the works of B. Akunin and A. Bushkov, the specifics of the reflection of cultural conflicts in the mass literature of modern Russia are revealed, and certain features and regularities in the development of mass literature as part of contemporary art culture are revealed on this example.

Keywords: cultural conflict, mass literature, historical detective

Культурный конфликт обычно основывается на несовместимости и противоречии морально-нравственных, идеологических, оценочных, религиозных и мировоззренческих реалий. Как отмечает 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»¹. Это часто обуславливает возникающие трудности при поиске компромисса и примирения противоборствующих сторон, стремящихся отстоять свои принципы и убеждения. Как часто показывает практика, к консенсусу легче удается прийти носителям соперничающих интересов, чем носителям несовместимых ценностных, идеологических и мировоззренческих парадигм.

Серьезно актуализирует изучение конфликтов тот факт, что они появляются фактически во всех областях культуры, всех сферах общественной жизни. Под культурным конфликтом обычно понимается критическая стадия противоречий в ценностно-нормативных установках между отдельными личностями, их группами, сообществами или их коалициями². В отличие от многих других конфликтов, в ядре которых лежат, как правило, столкновение прагматических и утилитарных интересов разных сторон, культурный конфликт характеризуем именно своей идеологической обусловленностью.

Анализ современных российских реалий, в том числе и сквозь призму изучения массовой литературы как неотъемлемой части художественной культуры современного общества, позволяет прийти к выводу, что культурные конфликты часто появляются в реальных культурных процессах, приводят к различным осложнениям и столкновениям в обществе, что напрямую взаимосвязано с историческими, национальными и политическими условиями.

В 1990-е гг. в России произошли кардинальные изменения, породившие современную массовую литературу. Летом 1990 г. выходит закон «О печати и других средствах массовой информации», который, ликвидировав институт цензуры, снял идеологические ограничения. На первый план в начале 1990-х гг. вышли жанры массовой литературы, и лидером среди них стал детектив, который и по сей день является в России одним из популярнейших жанров массовой литературы. Больше четверти изданных художественных произведений относились именно к нему. Многие исследователи объясняют это «детективным бумом», который переживает отечественная литература и по сей день. Как подмечает литературовед Н. В. Пращерук, «детективный жанр, и без того являющийся одним из главных жанров в массовой литературе, в современной России приобрел какие-то уж совершенно особые права, обнаружил поразительную всепроникающую природу... Любители детектива, „сидевшие“ в советское время на „голодном пайке“, могут наконец вкусить всю сладость свободы выбора»³.

Одним из наиболее популярных направлений отечественного детектива стал исторический, наиболее ярким представителем которого является известный японист и переводчик Григорий Шавлович Чхартишвили, пишущий свои произведения под псевдонимом Б. Акунин. В 1998 г. в свет вышел «Азазель» – первый роман из цикла про сыщика Эраста Петровича Фандорина. Действие этого литературного сериала охватывает значительный временной отрезок с 1876 по 1920 г. Наиболее заметным детективным циклом Б. Акунина является именно «Новый Детективъ» («Приключениях Эраста Фандорина»), действие в котором начинается в 1876 г. («Азазель») и заканчивается в 1920 г. («Не прощаюсь»). Стоит отметить, что исторические события, а вместе с тем и целый набор культурных конфликтов, свойственных как эпохе заката Российской Империи, так и современной России, в романах Акунина не являются обычно цветистым фоном, на котором лишь развивается сюжет, а органично вписаны в ткань повествования, являясь неотъемлемой частью художественного мира.

Если говорить о культурных конфликтах, то они находят свое отражение во многих произведениях этого цикла, в том числе таких романах и повестях как «Декоратор», «Статский советник», «Пред концом света», «Алмазная колесница» и «Весь мир театр». В этих произведениях писатель отчетливо показывает, к каким тяжелым последствиям могут привести обостренные культурные конфликты.

Так «Статский советник», базирующийся на конкретном историческом материале, посвящен описанию культурных и социальных конфликтов, имевшим место в период правления Александра III, из которых вспыхивает пламя революционной борьбы. В этом произведении Боевая Группа народо-вольцев под руководством харизматичного революционера Грина проводит ряд террористических актов. Революционеры совершают убийства генерала Храпова и полковника Сверчинского, а также удачное ограбление перевозящей деньги кареты, в ходе которого погибли чиновник-экспедитор и двое спутников. Кроме того, при покушении на Сверчинского случайно гибнут посторонняя женщина со своим малолетним сыном, а в результате неудачной попытки ликвидации Боевой Группы – начальник Охранного отделения Москвы Бурляев и трое его подчиненных. Успехи Боевой Группы объяснялись тем фактом, что их постоянно информировал и незаметно для них самих манипулировал ими никто иной, как вице-директор Департамента полиции Пожарский.

Созданный автором сюжет в немалой степени основан на исторических фактах. Так у Пожарского имеется реальный прототип – полковник жандармерии Г. П. Судейкин, попытавшегося с помощью перевербованного им террориста Дегаева взять под контроль деятельность революционеров и использовать их для скорейшего поднятия по карьерной лестнице. Его подозревали в подготовке убийства ряда влиятельных представителей власти, среди которых был и министр внутренних дел граф Толстой, не особо жаловавший Судейкина. Впрочем, планы амбициозного полковника потерпели крах, так как он был вскоре погуб от рук террористов во главе с Дегаевым.

В романе «Статский советник» Б. Акунин показывает усиление культурного конфликта в российском обществе XIX в., причины которого кроются в репрессивной политике властей с одной стороны и нетерпимости революционеров с другой. Внутренняя политика Александра III, в сравнении с реформаторской деятельностью его отца, отличалась выраженным консерватизмом и манифестацией антидемократических принципов. Впрочем, в изображении революционеров писатель столь же критичен. Борцы с существующим режимом безжалостно ликвидируют провокаторов и агентов охраны, не останавливаясь, увы, и перед случайными жертвами: «Террористы... приносят свою жизнь в жертву и потому вправе требовать жертв от других. Они убивают немногих ради благоденствия миллионов!»⁴. Полковник Пожарский мыслит схоже: «Это не та война, в которой применимы правила... Здесь воюют по всей безжалостной азиатской науке... Мы – тонкий заслон, сдерживающий злобную тупую стихию»⁵. И эта роль защитника от надвигающегося хаоса также освобождает его от необходимости соблюдать какие-либо законы: «Я – человек, который может спасти Россию. Потому что я умен, смел и лишен сантиментов. Мои враги многочисленны и сильны: с одной стороны, фанатики бунта, с другой – тупые и косные борозы в генеральских мундирах»⁶, – говорит он Фандорину, пытаясь переманить его на свою сторону.

Демонстрация культурного конфликта, в котором участвуют не только государственники и революционеры, но и обычные граждане, симпатизирующие той или иной стороне, занимает в этом романе центральное место. Через отражение культурного запаздывания и конфликта интерпретаций (Фандорин, Пожарский и Грин все в той или иной мере апеллируют к таким понятиям, как «благо народа» и «любовь к Родине», но понимают их совершенно по-разному) автор произведения 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.

Наиболее ярким представителем революционного движения выступает Григорий Гринберг, глава Боевой Группы, взявший себе прозвище Грин в память о цареубийце Гриневицком. Гринберг

заявлен автором не как пустоголовый фанатик террора, а яркая личность, сравнимая во многом с Фандориным. Грин – носитель таких качеств, как «стальная воля, богатырская сила, безупречная чистота»⁷. Он готов пойти на самопожертвование, на роль маленькой спички, которая, полностью сгорев, породит пожар революционных перемен.

Однако путь, выбранный Грином, во многом продиктован тем жестким культурным конфликтом, который подобно жертвомам перемолол его добрую душу. Его отец, тихий и безобидный аптекарь Гринберг, как и многие другие евреи, подпал под контрреформы Александра III и был вместе с семьей отослан за черту оседлости, а юный Григорий был отчислен из гимназии. Затем Грина ждет каторга, несколько побегов, эмиграция, создание Боевой Группы и успешные террористические акции.

Грин и Фандорин, оказываясь одновременно смертельными противниками, стоящими по разные стороны баррикад, являются очень схожими людьми. Их морально-нравственные ориентиры во многом близки, оба благородны и способны на самопожертвование, но из-за разницы в культурной среде, которая повлияла на становление характера, они оказываются в противоборствующих лагерях. На примере их судеб неразрешенный культурный конфликт создает огромное социальное напряжение, которое сталкивает лбами двух достойных людей.

В «Статском советнике» Акунину удалось создать по-настоящему многослойный текст, который одновременно полностью отвечал сущности формульной литературы, интриговал читателя детективной историей и неожиданными сюжетными поворотами, позволяя при этом довольно полно изобразить многоцветную палитру культурных конфликтов России второй половины XIX в.

Картина все усиливающегося культурного запаздывания, осложненного постепенной аномией, широко представлена Б. Акуниным в «Ловце стрекоз» (первом томе «Алмазной колесницы»), где Фандорин во время русско-японской войны противостоит шпионской сети противника, действующей заодно с революционным подпольем. Руководит этой сетью штабс-капитан Рыбников, чей образ и имя демонстративно отсылают нас к одноименному рассказу А. Kupрина. Рыбников удачно провел ряд диверсий на железных дорогах Российской Империи, а также обеспечил оружием московский пролетариат для протестных выступлений в Москве.

Новым здесь оказывается образ России, попавшей в капкан культурного запаздывания. «Россия тяжко болела, ее лихорадило, бросало то в жар, то в холод, из пор сочился кровавый пот, и дело здесь было не только в японской войне», – так оценивает положение дел Фандорин в 1905 г.⁸ Как полагает детектив, военный конфликт только показал то, что было понятно каждому разумному индивиду: Российская Империя деградировала в жуткий анахронизм, в старого и неповоротливого динозавра, с массивным телом, но маленьким мозгом, на которого нападал проворный хищник нового поколения (Япония), а в глубине тяжелого и гнетущего тела распространялась смертоносная опухоль. Чем ее было лечить, Фандорин и сам не мог решить, но перевороты и народные потрясения он отвергал сразу.

«Смертоносной опухолью» оказывается революционное подполье, значительно набравшее обороты из-за нерешенных социальных и культурных конфликтов. Одним из представителей революционных кругов является Дрозд, не принципиальный идеалист, подобно Грину и его товарищам, а расчетливый террорист, готовый сотрудничать с японскими агентами, которых он, впрочем, воспринимает не более чем винтиками в машине, в то время как себя мнит «архитектором Завтрашнего Дня»⁹.

Масштабы революционной деятельности тоже заметно изменились – если в 1890-е гг. у Боевой Группы каждый человек был на вес золота, то в 1905 г. счет идет на тысячи. В «Ловце стрекоз» России и миру угрожают стихия революционной бури: «Главный враг всей жизни Эраста Петровича, бессмысленный и дикий Хаос паялся на него бельмастыми глазами»¹⁰.

Если в «Статском советнике» и «Алмазной колеснице» культурные конфликты изображаются довольно подробно и многогранно, то в историко-детективном цикле «Приключения Алексея Бестужева», созданном другим известным отечественным писателем Александром Бушковым, подобной глубины не обнаруживается. К примеру, действие романа «Авантюрист» («Непристойный танец») происходит в 1907 г. Главный герой жандарм Алексей Бестужев, который внедряется под фамилией Сабилон в боевую ячейку социал-демократов в Австро-Венгрии. На его пути встречается роковая революционерка, английские шпионы, а в конце концов он успешно предотвращает мировую войну. Несмотря на то, что «Приключения Алексея Бестужева» позиционировались издательством «Олма-Медиа-Групп» как новый цикл исторических детективов (в качестве иллюстратора обложки был приглашен художник Игорь Сокуров, который известен в первую очередь своими иллюстрациями к романам Б. Акунина) и достойным конкурентом «Приключений Эраста Фандорина», очевидно

принципиальное отличие этих двух литературных серий. Разница прослеживается на различных уровнях. Цикл про Бестужева – наследник традиций шпионского детектива Яна Флеминга, со всем присущим ему эскапизмом, потребительским отношением к женщине и подробными описаниями «красивой жизни». Это типичный продукт массовой культуры, в то время как произведения Б. Акунина, не только вобрали в себя, как и подобает постмодернистским произведениям, черты не только классического детектива (А. Конан-Дойл, А. Кристи), но и мировой классики, с присущей глубиной проникновения в материал. На примере Акунина и Бушкова прослеживается также два пути в отражении культурных конфликтов. Если первый, пытается показать всю их противоречивую природу и найти пути их мирного решения, то у второго они служат лишь фоном, намеренно сглажены и упрощены.

Как в конце XIX в., так и в наши дни, произведения детективного жанра неоднородны по уровню мастерства и затрагиваемой в романах проблематики. Особенно это расслоение заметно сейчас, когда одни исторические детективы выполняют исключительно эскапистскую функцию (А. Бушков), другие, сохраняя жанровую матрицу, выходят за рамки массовой литературы, становясь полноценными произведениями искусства (Л. Юзефович, Б. Акунин). Так автор «Приключений Эраста Фандорина», используя постмодернистские принципы построения многоуровневого текста, выявляют собой парадокс, так как «принадлежат одновременно и к серьезной и к массовой литературе»¹¹.

Эти две абсолютно разные стратегии написания логично приводят и к двум полярно расхожим принципам отражения культурных конфликтов. Если в случае А. Бушкова культурный конфликт в лучшем случае становится лишь фоном или малозначимым элементом, у Б. Акунина изображение культурного конфликта нередко находит центральное место в произведениях. Так в «Статском советнике» и «Алмазной колеснице» в поле зрения автора оказывается культурное запаздывание, аномия и конфликт интерпретаций, которыми была наполнена российская действительность эпохи последних русских императоров. Примечательно, что многие из описанных Акуниным культурных конфликтов свойственны и нашему времени. Неспроса отмечает Л. Лурье, что «Россия Акунина – не лубочная страна „Сибирского цирюльника“. Она похожа на Россию современную, в ней те же проблемы, а у ее поданных те же надежды»¹².

Описывая культурные конфликты прошлого, Б. Акунин, Л. Юзефович и ряд других современных талантливых авторов, пытаются найти путь преодоления культурного запаздывания, аномии и конфликта интерпретаций, а чтобы и обычный читатель мог приобщиться к этому, подают в форме увлекательного детектива.

В связи с этим следует отметить значимость данного жанра массовой литературы при рассмотрении различных культурных процессов, происходящих в современном российском обществе в связи с его необычайной популярностью.

Примечания

¹ Богатырева Е. Н. Культурный конфликт в контексте социокультурного анализа // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Философия. Психология. Педагогика. 2016. № 2. С. 131.

² Флиер А. Я. Культурный конфликт // Культурология: XX в.: энциклопедия. М., 1996. С. 134.

³ Пращерук Н. В. «Детективизация» современной прозы: к вопросу об онтологии процесса // Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России: сб. науч. ст. СПб., 2009. С. 181.

⁴ Акунин Б. Статский советник. М.: Захаров, 2005. С. 177.

⁵ Там же. С. 151.

⁶ Там же. С. 270.

⁷ Там же. С. 42.

⁸ Акунин Б. Алмазная колесница. М.: Захаров, 2015. С. 52.

⁹ Там же. С. 95.

¹⁰ Там же. С. 150.

¹¹ Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция // Новое лит. обозрение. 2004. № 67. С. 59.

¹² Лурье Л. Борис Акунин как учитель истории // Эксперт Северо-Запад. URL: <http://expert.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

К. А. Синотова

Категории «жизнь» и «смерть» в синтоистской традиционной картине мира

Картина мира той или иной культуры пронизана универсальными категориями, которые определяют человеческое сознание. Представления о жизни и смерти входят в базисный «семантический инвентарь» любой культуры и отражают особенности поведения людей, их мировоззрения и основных ценностных ориентаций. В данной статье проводится анализ категорий «жизнь» и «смерть» в синтоистской традиционной картине мира.

Ключевые слова: культура Японии, жизнь, смерть, картина мира, категории культуры, синто

Christina A. Sinotova

Categories of «life» and «death» at Shinto traditional picture of world

The picture of the world of one culture or another is permeated with universal categories that define human consciousness. Representations of life and death are included in the basic «semantic inventory» of any culture and reflect the characteristics of people's behavior, their worldview and basic value orientations. This article analyzes the categories of «life» and «death» in the Shinto traditional picture of the world.

Keywords: Japanese culture, life, death, picture of world, categories of culture, Shinto

Для того, чтобы приблизиться к пониманию своеобразия японской культуры, мы, в настоящей статье предлагаем использовать метод, посредством которого выявляются и интерпретируются смыслы категорий культуры. В первую очередь, применение данного подхода связано с именем советского и российского историка-антрополога А. Я. Гуревича. Идея ученого состоит в поиске «не сформулированных явно, не высказанных эксплицитно, не вполне осознанных умственных установок, привычек сознания»¹, которые образуют картину мира той или иной культуры и, соответственно, способствуют ее расшифровке. Это универсальные понятия и убеждения, с помощью которых человек руководствуется в своем поведении; они, как отмечает А. Я. Гуревич, неосознанно навязываются обществом и также неосознанно впитываются отдельным индивидом. Среди таких категорий он выделяет время-пространство, право, труд, богатство-бедность. Кроме того, советским антропологом были отмечены как важные категория «смерть», которая является своеобразным отражением установок другой категории «жизнь».

Можно утверждать, что истоками фундаментальных характеристик картины мира определенной культуры выступают осмысление вопросов бытия-небытия, формирование отношения к смерти. Отношение человека к собственной жизни и смерти, а также к чужой жизни и смерти составляет фундамент ценностных отношений. Поэтому изучение данных категорий культуры способно дать информацию об особенностях поведения людей, их мировоззрении и основных ценностных ориентациях.

Целью данной статьи является интерпретация категорий «жизнь» и «смерть» в синтоистской традиционной культуре Японии. Стоит сказать, что в науке существует некоторая сложность в трактовке термина и понятия «синто» («путь богов» 神道), так как изначально синтоизма как единого явления не существовало. Опираясь на работы видного отечественного японоведа Л. М. Ермаковой можно сказать, что синто – это древняя анимистическая система верований японцев, в которой объектом почитания являются Kami и духи предков и которая впоследствии обогатилась за счет других религий (буддизма, даосизма, конфуцианства)². При внимательном рассмотрении комплекса синтоизма можно выявить существование мощной традиции, связанной с проблематикой жизни и смерти человека.

Слово жизнь (いのち 命) в японском языке имеет несколько версий своего происхождения. Как отмечает японский ученый-синтолог С. Минору данному слову, вероятно, предшествовало икиноти, которое состоит из иероглифа ики 息, что означает «дыхание», «вдох» и иероглифа ти 血 – «кровь». С древнейших времен слово «кровь» имеет значение «одухотворенная сила» и в восприятии японцев до сих пор обладает магическими свойствами, следовательно, жизнь – это «сила вдоха», «сила дыхания», «одухотворенная сила»³.

Своей «одухотворенной силой» человек, в первую очередь, обязан божеству (ками 神). Ками не является богом в нашем понимании этого слова. Оно относится именно к тем словам, к которым трудно подобрать в любом другом языке аналог, способный адекватно передать его смысл. Классическим определением ками, согласно Л. М. Ермаковой, считается определение, данное философом Ока Масао, а именно ками – это и различные божества, а также их души, кроме того, это и люди, животные, растения, природные объекты, которые имеют особую силу и становятся объектами поклонения в святилищах. В религиозной системе синто нет того, кто выступает в качестве главного божества, как и нет четкого разделения между божествами и людьми, поэтому синтоизм является теантропической религией. Ее интересной особенностью также является то, что люди не сотворены ками, а именно рождены. Таким образом, человек уже является отчасти ками, но в тоже время ему еще предстоит стать ками, что и является конечной целью в жизни японца.

Кроме ками человек обязан своей жизнью семье – родителям, дедам и прадедам. Жизнь почитается как святыня, благословенный дар человеку, который, в свою очередь, испытывает глубочайшую признательность за него и берет на себя ответственность вносить непосильный вклад во все, что ему было доверено. Таким образом, у человека с рождения возникает ответственность за воплощение в жизнь идеалов и надежд своих предков. Кроме того, он должен с любовью относиться к своим потомкам, чтобы они тоже, в будущем, смогли постичь идеалы и надежды духов предков. Таковой является ответственная миссия каждого японца.

Одним из важнейших факторов гармоничного существования человека – это поддержание мирных отношений с природой. На протяжении всей своей жизни японцы стараются не разрушать природу, а тонко взаимодействовать с ней, вписываясь в нее. Это можно проследить в их отношении к устройству дома, так, например, они мало пользуются мебелью в своих домах и стараются иметь хотя бы небольшой сад. Любовь японцев к природе сродни чувству обожания, восхищения и, в тоже время, страха, которое испытывают дети по отношению к своим родителям. Слияние с природой есть существенная деталь в стремлении человека к трансформации своей жизни ради приближения к ками.

Говоря о категории «смерть» в синтоистских традиционных представлениях стоит сказать, что японцам свойственна тяга ко всему кратковременному и недолговечному, что связано с непостоянством природы. Возможно, именно это воспитало особое мировоззрение японцев, для которого неустойчивость и переменчивость не только были частью эстетики, но наделялись священным содержанием. Также можно предположить, что именно под впечатлением как зимнего ослабления солнечной активности, так и сезонного увядания живой природы, они сформировали представление, что живые как «зеленая людская трава поросль» и усопшие как «желтый увядший листик». И таким образом, пожелтевшая трава или деревья, сбросившие листву, которые все еще хранят в себе жизненные соки, так же мертвое тело способно вернуться к жизни.

Анимистические представления играют очень важную роль в осознании японцев проблем бытия-небытия. Считается, что вся природа одухотворена и нет четкого разделения на живое и неживое, есть только различные степени «живости». Так вот в каждом камне, листочке, человеке и т. д. присутствует духовное начало. Это «духовное начало» в синтоистских представлениях обозначается словом «тама» (дух, душа 霊). Сила тама может ослабевать или, наоборот, усиливаться, чем в древней Японии объяснялись различные болезни. Согласно подобным представлениям смерть не являлась окончательным прекращением жизни, т. к. душа могла как покинуть тело, так и возвращаться в него. Как уже было сказано ранее, в синтоизме нет четкой границы между миром живых и миром мертвых, поэтому смерть не представлялась явлением необратимым и конечным.

С. Минору, рассматривая проблематику жизни и смерти, отмечает, что «жизнь – это смерть, или соединение жизни и смерти». Он говорит о том, что японцы еще с древности восприняли факт смерти как иное существование, еще один способ жизни. Поэтому отождествление ее с небытием вызывает отторжение. Ученый пишет о том, что смерть есть рождение новой жизни. Подобную концепцию можно проследить в работах выдающегося русского философа М. М. Бахтина, который пишет о том, что отсутствие страха перед смертью связано с представлениями об обновляющем характере смерти⁴.

Безусловно, нельзя упомянуть тот факт, что в синтоистской религиозной традиции феномен смерти подвергается табуированию, что связано не со страхом перед смертью, а перед ее ритуальной нечистотой. Чистота-скверна – это те бинарные оппозиции, которыми можно охарактеризовать жизнь и смерть в картине мира японцев. То, что японцы называют харэ (чистота 晴) – это «закон», регламентирующий все стороны жизни человека. Синто, проповедующий культ чистоты, предписывает соблюдение чистоты во всем: грязь необходимо изгонять из жилищ посредством

ежедневной уборки, стирки одежды, принятию ванн. Кагарэ (скверна 穢) – ритуальная нечистота от соприкосновения с мертвым, его вещами, домом и т. п. От скверны можно избавиться путем обряда омовения водой (мисоги 禊). Кроме смерти, источником кагарэ является также кровь. Поэтому человеку, получившему раны необходимо воздержаться от посещения святилища, до тех пор, пока они не затянутся. Все слова обозначающие главные источники загрязнения – смерть и кровь – запрещены к использованию во время синтоистских служений и вообще на территории синтоистского святилища.

Таким образом, жизнь в синтоистском традиционном представлении почитается как благословенный дар человеку. Чтобы поддерживать свое существование ему необходимо гармоничное сосуществование с природой. Под влиянием непостоянства природы у японцев возникла тяга ко всему кратковременному и недолговечному. Все, что имеет форму рано или поздно разрушится, так же, как и любой человек когда-нибудь умрет. Поэтому в японской культуре выработалось спокойное, выносливое и мягкое отношение к невзгодам. Смерть в синто предстает амбивалентной: с одной стороны, «жизнь существует именно потому, что чревата возможностью смерти», а с другой стороны, сам момент смерти, перехода из мира живых в мир мертвых является источником скверны как для этого мира, так и для самого умершего. Можно утверждать, что в представлении японцев негативные ассоциации вызывает не сам факт смерти, а скорее ее ритуальная нечистота, которая преодолевается, и в том числе с помощью погребальных обрядов.

Примечания

¹ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 8.

² Ермакова Л. М. Культы и верования в раннем периоде японской культуры // Синто – путь японских богов. СПб.: Гиперион, 2002. Т. 1: Очерки по истории синто. С. 9.

³ Минору С. Мир синто. М.: Науч. кн., 2001. С. 11.

⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. С. 57.

А. С. Ламакина

Культурные практики: семья в современном Китае

Рассматриваются культурные практики, которые реализуются среднестатистической семьей городского типа в современном Китае. Отмечается ряд изменений, произошедших в институте семьи за последние десятилетия.

Ключевые слова: Китай, культурные практики, семья, брак, воспитание, трансформация, вестернизация

Anna S. Lamakina

Cultural practice: family in contemporary China

The article examines cultural practices that are taking place in an average urban family life in modern China. Over the past decades several changes have been made in the institute of family.

Keywords: China, cultural practices, family, marriage, upbringing, transformation, westernization

Культурные практики – это деятельность человека или группы людей, направленная на «реализацию культуры в ее непосредственной действительности». Можно говорить о том, что культурные практики возникают, когда начинает формироваться культура. А культура в свою очередь – это, прежде всего, совокупность таких практик.

В. П. Большаков пишет о том, что культурные практики делятся на две группы: практики повседневности (семейные практики, культура еды и питья, культура одежды, досуговые, зрелищные практики и т. д.) и неповседневности (деятельность социокультурных институтов: библиотек, музеев; духовные, состязательные, спортивные, этикетные практики и др.¹

В данной статье мы уделим особое внимание семейным культурным практикам в КНР.

В XX в. китайское общество было сильно модернизировано. В конце 1980-х гг. в Китае произошли мощные социально-экономические процессы: модернизация, переход к рыночной экономике. Все это сильно повлияло на перемены в социальной структуре общества: у молодежи поменялись ценностные ориентации и мотивации поведения. Таким образом, произошла переоценка традиционных ценностей. Институт семьи также претерпел огромные изменения. В этом направлении было проведено множество реформ, которые приблизили Китай к западным стандартам семейного устройства.

В Китае в XX в. были приняты важнейшие законы, связанные с урегулированием брачных отношений в Китае. Во-первых, начиная с 1911 г., в Гражданском кодексе Китайской республики стала действовать статья о свободном заключении и расторжении брака, также стало незаконным многоженство, были обозначены рамки возраста вступления в брак. Во-вторых, уже после того, как была провозглашена Китайская Народная Республика (1949), был принят закон о браке, который отличался своей демократичностью: еще раз была прописана свобода заключения брака и его расторжения, единобрачие, а самое главное – было объявлено равенство полов в браке. Также, начиная со второй половины XX в., власти стали проводить особую культурную политику строительства современной семьи, она называлась программа «пяти хорошо». Смысл ее таков: в каждой семье должна быть гармония между мужем и женой, уважительные отношения между соседями, почитание старших и любовь к детям, все в семье должны приучаться с малых лет к трудолюбию и бережливости в быту².

Основные законодательные проекты, направленные на модернизацию института семьи, долгое время оставались только на бумаге. И лишь к концу XX в. действительно стало возможно говорить о соблюдении этих норм. Конечно же, это заслуга социально-экономических процессов, но немало важным было и то, что Китай до начала XX в. был фактически закрытой страной, поэтому после открытия страны началось осознание своей отсталости от западных стран. Стремление догнать западные стандарты и породило в свою очередь соблюдение данных норм.

В устройстве современной китайской семьи по сравнению с традиционной произошел ряд изменений. Самое главное, повлекшее за собой многие другие изменения не только в семейном укладе, но и в обществе в целом – равенство полов. Если еще век назад в Китае считалось, что все решения обязан принимать мужчина (женщина же находилась в его тени, ей приписывалась лишь

функция заботиться о муже и о детях), то сейчас эта ситуация кардинально изменилась. Женщины стремятся получить образование, построить карьеру. Теперь, например, внутри семьи женщина и мужчина решают все вопросы совместно, а забота о детях, ведение домашнего хозяйства ложится на обоих супругов, общим становится и досуг.

В семье наравне общаются с родственниками как с отцовской стороны, так и с материнской; супруги селятся в собственном доме, а не в доме родителей мужа. Семьдесят процентов семей современного Китая относятся к нуклеарному типу, которые состоят из мужа, жены и ребенка, тогда как в дореволюционном Китае существовала только патриархальная семья, состоявшая из нескольких поколений. Причем основополагающими отношениями в семье были отношения между отцом и сыном как продолжателем рода. И если жена не могла родить своему мужу сына, это считалось серьезным основанием к расторжению брака. Теперь же основополагающими являются отношения между женой и мужем, а отношения между родителями и детьми уходят на второй план³.

Изменились также и цели создания семьи. Главным образом, это потребность в любви, в деторождении, в семейном общении, в физической и психологической близости. Раньше человек, который не принадлежал к семейному клану, даже не имел шансов выжить в обществе. Теперь же создание семьи вовсе не обязательное условие и заключение брака происходит только по вышеперечисленным причинам⁴.

Брак стал личным делом каждого человека. Если раньше юношей и девушек подводили к этому родители, то сейчас это совершенно осознанный выбор. Некоторые китайцы вообще предпочитают не связывать себя узами брака. Увеличилось количество людей, желающих посвятить всю свою жизнь карьере. Во многом это обусловлено вестернизацией, происходящей в стране. Молодые люди смотрят на ценностные ориентиры Запада и не хотят отставать от него.

За последние десятилетия резко возросло количество разводов. Из заключенных за это время браков распалось почти 30% пар. Причем такая тенденция не уменьшается, а только продолжает расти. Теперь разведенного человека уже не осуждают общество, как это происходило полвека назад, когда вся личная жизнь индивидуума находилась под постоянным надзором не только партии, но и рабочего коллектива, а к расторжению брака относились крайне негативно. По статистике 70% разводов происходят по решению женщины, что для традиционного общества было совершенно невыносимым. Это свидетельство практически полных изменений взглядов китайского общества на институт семьи, и, конечно, является результатом повышения социального положения женщин⁵.

В традиционном Китае считалось, что главное в рождении ребенка – это то, что в старости родителям будет обеспечена забота, а после смерти родителей останется человек, который будет нести траур по ним, а так же совершать ритуалы. Сейчас рождение ребенка воспринимается по-другому и основывается на том, что родителям придется нести ответственность за своего ребенка.

Воспитательные практики, соответствующие запросам эпохи, всегда были одним из приоритетных направлений в политике Китая. Конечно же, ответственность за воспитание ложится не только на государство, но и на семью. Издавна домашнему воспитанию уделялось огромное значение, считалось, что воспитание ребенка – это главная обязанность родителей. Даже после образования КНР, когда социальная система подверглась большим изменениям, многие традиции семейного воспитания не претерпели сильных перемен. Воспитание начинается с младенческого возраста, не зря в Китае часто говорят: «лучше раньше начать воспитывать, чтобы потом не пришлось перевоспитывать». Часто ребенка воспитывают в строгости, не балуют, однако постоянно дают понять, что его любят. Большое внимание обращают на среду, в которой происходит воспитание (сюда относятся ближайшие друзья семьи, соседи и др.). Кроме того, с детства ребенка учат быть честным, считается, что это качество не дается человеку в готовом виде, поэтому нужно как можно раньше научить ребенка этому. Главной задачей воспитания было и остается приучение ребенка вести себя в обществе достойным образом, по отношению к этому задача научить ребенка выполнению обязанностям уходит на второй план. Еще одна важная грань воспитания – приучение ребенка к самостоятельности. С детства ребенку прививают мысль о том, что в будущем он должен надеяться только на себя, ему не позволяют пользоваться социальным статусом родителей, а также располагать деньгами родителей после совершеннолетия. Таким образом, семья выступает главной инстанцией осуществляющей воспитание индивида. Именно в среде семьи закладываются основы нравственного, трудового, физического, религиозного поведения человека⁶.

Однако наряду с описанными выше положительными тенденциями, которые можно наблюдать сегодня в институте семьи в Китае, проявляются и некоторые негативные явления. Китайская политика «одна семья – один ребенок», во-первых, привела к старению населения, которое заключается в том, что доля людей способных работать уменьшается, а доля людей пенсионного возраста растет

с каждым годом все выше и выше. Во-вторых, это привело к серьезным изменениям в практиках воспитания детей. В Китае испокон веков рождение мальчика считается большим счастьем, так как именно он в будущем сможет обеспечивать своих родителей, тогда как рождение девочки воспринимается как хлопотное и затратное дело. Отсюда возник феномен «маленького императора», связанный с излишним вниманием к сыновьям, которые вырастают избалованными и несамостоятельными. Кроме того, хотя и можно говорить о большом прогрессе в движении к гендерному равенству, но в КНР уровень насилия над женщинами в семье остается высоким, а при разводе в большинстве случаев нарушаются их имущественные права⁷.

Таким образом, институт семьи в современном Китае подвергся кардинальным изменениям. Мы видим, что модель китайской традиционной семьи остается на втором плане, в то время как на первый выходит новая модель, сформированная под влиянием западного примера. Семейные ценности совершенно поменялись, влияние традиционных ценностей становится все слабее и слабее. Семейные отношения стали восприниматься как частное дело каждого человека. Огромные изменения можно увидеть в сфере принципов создания семьи, а также в ее структуре: в семье стали господствовать равноправные отношения между мужем и женой, поменялись критерии выбора партнера, а по количеству человек семья стала меньше. Кроме того, семьей реализуется множество культурных практик, которые имеют большое значение для сохранения института семьи и воспитания нового поколения граждан.

Примечания

¹ Большаков В. П. Культурные практики в процессах становления культуры // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2016. № 2. С. 7.

² Почагина О. В. Семья в Китае: новые формы – иные ценности // Отеч. зап. 2008. № 3. URL: <http://demoscope.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Там же.

⁴ Савченко А. В. Китайская семья в начале XXI в: традиции и реалии // Теория и практика обществ. развития. 2013. № 8. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁵ Шатравка А. В. Трансформация традиционных семейных ценностей в Китае // Вестн. Амур. гос. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. 2013. Вып. 62. URL: <http://amursu.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Ван Янь Янь. Традиции семейного воспитания в Китае. URL: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁷ Барлукова О. М. Трансформация семьи в условиях модернизации китайского общества // Вестн. Бурят. гос. ун-та. 2011. № 8. С. 3–5.

К. О. Краснова

Рекламная фотография в контексте визуальной культуры

С момента визуального поворота и по сегодняшний день преобладающее значение в культурной коммуникации остается за изображением, и в связи с этим особенно остро встает проблема существования рекламы и ее образов как одной из визуальных сфер, обладающих своими уникальными особенностями. Рекламный образ всегда принадлежит мгновению, а значит должен легко считываться и интерпретироваться зрителем. В рекламном изображении большую роль играет культурная традиция, в которой оно существует, использование символов и архетипов, а также время, способное всего за несколько лет трансформировать коммерческий образ в художественно-культурный носитель. Особый интерес при анализе рекламной фотографии представляет ее корреляция с произведениями живописи: использование в рекламе последних выступает гарантом доверия для зрителя.

Ключевые слова: визуальная культура, визуальные исследования, визуальный поворот, визуализация, визуальная коммуникация, визуальная сфера, цифровые медиа, медиа, реклама, рекламная фотография

Kristina O. Krasnova

Advertising photography in context of visual culture

From the moment of visual rotation to the present day, the prevailing importance in cultural communication remains behind the image, and in this regard, the problem of the existence of advertising and its images as one of the visual spheres with their unique features is particularly acute. Advertising image always belongs to the moment, and therefore should be easily read and interpreted by the viewer. In the advertising image plays an important role the cultural tradition in which it exists, the use of symbols and archetypes, as well as time, able in just a few years to transform the commercial image into an artistic and cultural medium. Of particular interest in the analysis of advertising photography is its correlation with the works of painting: the use of the latter in advertising acts as a guarantor of trust for the viewer.

Keywords: visual culture, visual research, visual rotation, visualization, visual communication, visual sphere, digital media, media, advertising, advertising photography

Зрение «в наибольшей мере содействует нашему познанию», – отмечал Аристотель в IV в. до н. э.¹ Однако только спустя более двух десятков веков в социогуманитарном знании появляются новые междисциплинарные области, особое место среди которых занимают «визуальные исследования», по-новому интерпретирующие проблему изображения. Поворот общества, медиализированного и визуализированного мира, опосредующего социальные интеракции² происходит в начале 70-х гг. XX в. и носит название «визуального». В это же время, преимущественно в англо-американской среде, оформляется такое понятие как «визуальная культура», которая «имеет дело с теорией видения (visuality), сосредотачивая внимание на проблеме того, что становится видимым, кто видит это, как это видится, понимается и соотносится с властными отношениями»³. К визуальному мы относим все то, что когда-либо видели и видим сейчас. У каждого человека есть свой уникальный визуальный опыт, складывающийся перманентно на протяжении всей жизни в виде визуальных образов. Этот опыт культурно опосредован. Так, например, представитель африканского племени с трудом опознает архитектуру эпохи модерна, если только он не проживал на территории, где она была распространена. Традиционный же африканский музыкальный инструмент ашико для русского человека – это всего лишь чужой визуальный опыт, которым мы замещаем собственный посредством, например, цифровых медиа (фотографии, кино и т. д.). Визуализируя тот или иной объект, человек расширяет свой визуальный опыт, что способствует комфортному взаимодействию с внешней средой. Он также может выступать в роли творца – фантазируя, создавать свой исключительный образ, основой которого является вербальный источник (книга, песня).

С усложнением и увеличением объема информации, меняются формы ее сохранения, передачи и трансляции. Канадский философ, филолог и литературный критик Герберт Маршалл Маклюэн рассматривает человеческую историю как смену видов коммуникации, выделяя три этапа развития. Первобытный или дописьменный период – это, прежде всего, фольклорные формы, обладавшие крайне ограниченным потенциалом в силу их устности, которые необходимо было удерживать в

человеческой памяти. С появлением письменности и изобретением книгопечатания Гутенбергом жизнь человека заметно упрощается: задачи человеческой памяти облегчаются. Помнить необходимо не само содержание, а лишь источники, в которых можно найти информацию по какому-либо вопросу. И, наконец, третья стадия – эпоха визуальных коммуникаций, в которой главенствующую роль занимают не буквы и не текст, а картинка. Человек эпохи новых медиа мыслит образными категориями, при упоминании какого-либо объекта из внешней среды его сознание воспроизводит, прежде всего, визуальный ряд.

Основываясь на приведенной хронологической классификации средств массовой информации, предложенной Маклюэном, можно выделить некоторые этапы развития визуальной культуры. Первые медиумы, которые выступали носителями визуальной информации, были камень и дерево. Позднее появляются так называемые «легкие». Это бумага и папирус. Изображения, существующие на этих носителях можно назвать ручными, так как основная их задача сводится к тому, чтобы, копируя, максимально реалистично отобразить объекты внешней среды. Сходство таких ручных изображений с реальными предметами основано на подобии отдельных элементов или же образа в целом. Период Раннего Ренессанса, датируемый приблизительно XV – началом XVI в., можно обозначить как время первых революционных изменений в визуальной культуре. С изобретением гравюрных станков стало возможным создавать изображение технически. Следующий революционный шаг – открытие в начале XIX в. фотографии. Впервые в истории человек смог создавать техническим способом изображение, максимально приближенное к реальности. Наконец, последним на сегодняшний день, этапом развития изображений можно назвать условия появления цифровых медиа, когда человек не только копирует то, что он визуализирует, но и дополняет это, создавая определенные визуальные стереотипы. Происходит замещение собственного визуального опыта чужим так, что нам кажется, мы лично сталкивались с этим. Мы считаем, что тот организованный визуальный опыт, который мы видим в кино или рекламе правильнее, нежели тот, который имеем сами.

Одним из направлений в визуальной культуре является исследование визуальных сфер. Каждая среда (будь то кино, путешествия, магазины, город, живопись, школа и т. д.) насыщена своими визуальными объектами, которые характерны только для этой сферы человеческой жизни. Когда человек попадает из одной среды в другую, он должен понимать и учитывать их различия, соблюдать правила конкретной среды, ориентируясь на визуальные объекты, присущие именно этой сфере. Реклама как одна из визуальных сфер человечества представляет собой особый интерес для рассмотрения ее с точки зрения трансляции и передачи визуального опыта, а также корреляции с реальным миром, в котором потребитель выступает в качестве реципиента визуальной информации.

Рекламная фотография напрямую связана с той культурной традицией, в которой она существует: образы, национальные стереотипы и даже архетипы находят свое отражение в коммерческих изображениях. Все это направлено на то, чтобы сюжет рекламы легко считывался и интерпретировался зрителем. Следует отметить, что художественный образ в литературе, живописи, фотографии может рождать множество означаемых, ограничение в количестве которых не имеет смысла. Он вариативен и предполагает разночтения в связи с различным уровнем подготовки зрителя и половозрастными особенностями. Однако с рекламным образом дело обстоит иначе: его многозначность обратно пропорциональна эффективности. При неправильном декодировании рекламного образа, продукт, который он представляет, будет не востребован. Поэтому производители рекламы зачастую помимо изображения используют языковое сообщение, которое выступает по отношению к первому в качестве табу.

В отличие от картины художника, мы почти никогда не созерцаем рекламное изображение: оно встречается нам десятки, а то и сотни раз в день, но всегда на ходу, этот «образ принадлежит мгновению»⁴. И это не есть его минус, в этом – его уникальность. Во-вторых, рекламный образ историчен: всего несколько лет могут отделять его от трансформации в художественно-культурный носитель информации. Реклама почти никогда не говорит о настоящем: она часто «отсылает к прошлому и всегда говорит о будущем»⁵. Реклама – это мнимая свобода. Об этом подробно рассуждает в своей книге Джон Берджер. Перманентное состояние выбора, в котором ежедневно пребывает человек, находясь в окружении печатных и электронных средств массовой информации, говорит о том, что конкуренция между различными марками существует лишь на уровне экономики. Реклама же, как нечто целое, как явление культуры в жизни общества, выступает в качестве «самодостаточного языка»⁶, она манипулирует людьми, вызывая в нас чувство неполноценности: «У тебя нет такого красного платья, как у счастливой девушки на рекламном баннере, поэтому ты одинока». Таким образом, у рекламного образа есть одна главная цель – побудить зрителя поменять что-либо в жизни ради положительных изменений, которые, в свою очередь, спровоцируют зависть у других.

Необходимо отметить, что в качестве объекта рекламы всегда выступает какой-либо объект наслаждения, имеющий место в реальном мире (она не предлагает нам ковер-самолет, она предлагает отправиться в любую точку планеты), но находящийся «вне зоны досягаемости» для зрителя (чем реалистичней блещат волны океана, чем ярче солнце, тем нереальнее кажется идея оказаться там). Значит, реклама не изображает продаваемый объект как таковой, она иллюстрирует возможность обладания этим объектом, эмоции (непреренно положительные), которые будут получены при покупке товара или услуги. Она обращена непосредственно к своему покупателю и, более того, предлагает ему его «улучшенную версию», достойную зависти к самому себе, которая базируется на фантазиях о зависти обладателю со стороны окружающих (а это, по мнению Дж. Берджера, и есть счастье, а счастье «быть предметом зависти – это гламур»⁷). Иными словами, зритель-покупатель, смотря на рекламное изображение, коррелирует свое настоящее с тем прекрасным будущим, которое его ждет при покупке рекламируемого товара, и представляет себя обновленным, окруженным теми, кто ему завидует. Наконец, необходимо сказать, что реклама уводит нас в мир «групповой иконы»⁸, предлагая зрителю не индивидуальный путь решения того или иного вопроса, а сугубо тривиальный. Иконы – это уже не специалистские фрагменты или аспекты, а единые сжатые образы комплексного типа.

На рубеже XIX–XX в. фотография начинает вступать в дискуссию с изобразительным искусством: будучи рожденной для документирования человеческой жизни, она вдруг меняет свой вектор, устремляясь в художественную сторону. В свою очередь, «развитие фотографии косвенно привело к развитию таких направлений в изобразительном искусстве, как абстракционизм, экспрессионизм, поп-арт»⁹. В связи с этим будет крайне интересным рассмотреть взаимоотношения живописи и рекламной фотографии. Масляная живопись получает свое широкое распространение в начале XV в. и превалирует в мировосприятии людей до начала распространения¹⁰ изображений, полученных путем экспонирования светочувствительного материала. Именно масляная живопись зачастую изображает вещи, «которые в реальности можно купить»¹¹. К тому же, она способна передавать текстуру и блеск изображенных объектов, которые как бы переносятся из двумерного пространства в трехмерное, т. е. в нашу реальную жизнь. Дж. Берджер иронично отмечает, что преемственность, которая непременно существует между живописью и фотографией (а она не может не существовать, так как фотография, с греческого, переводится как «светопись»¹²), «для сохранения авторитета культуры... замалчивается». Но для чего рекламе подобная связь? Вероятнее всего, дело обстоит следующим образом: масляная живопись уже выработала свой язык, набор образов, которые зачастую являются архетипическими (мать, Бог, земля, любовь, героизм и т. д.), и поэтому имеет достаточно высокую степень доверия у зрителя, воспользовавшись которым рекламная фотография приобретает в глазах своих потребителей очарование и, главное, – надежность, которую не способен обеспечить ей современный язык (например, серия фотографий «Mazda шедевр» 2005 г., представляющая собой современное прочтение сюжетов картин русских художников). Таким образом, интертекстуальность выступает в рекламном изображении гарантом доверия. Еще одно неоспоримое сходство фотографии с масляной живописью заключается в следующем: и то и другое создает ощущение, что предметы, изображенные на картине (фотографии), – и есть сама реальность, которую зритель имеет возможность приобрести или уже приобрел.

Говоря об отличиях масляной живописи от рекламного изображения, главный акцент необходимо сделать на функциональных особенностях. Масляная живопись, изображающая уклад богатых, прославляла их образ жизни, визуализировала то, чем они уже обладают. Она лишь подкрепляла их самолюбие, поднимала и до того «взвмывшую к небесам» самооценку. Цель рекламы – воспитание в ее потребителе чувства неполноценности, ущербности. Иными словами, рекламное изображение гласит: пока ты не приобретешь эту вещь, ты не будешь счастлив, твоя жизнь не станет лучше, а о том, чтобы стать объектом чьей-то зависти и речи быть не может. «Масляная живопись обращалась к тем, кто извлекал прибыль из рынка. Реклама обращается к тем, кто... представляет собой рынок, – к зрителю-покупателю, одновременно являющемуся потребителем-производителем»¹³. Визуальные образы также служат целям той культуры, которую породил капитализм: предлагая потребителю множество разнообразных товаров, они отвлекают зрителя от проблем, существующих в обществе (классовых, расовых и т. д.). Фотография, в данном случае, обладает двумя свойствами, полезными для успешного функционирования общественного строя, смена которого влечет за собой смену всего визуального ряда: «субъективировать реальность и объективировать ее»¹⁴. Что касается свободы, то она отождествляется со свободой выбора продукции, предлагаемой рекламой. В качестве различия

между рекламным изображением и картиной также выступает временной фактор: если первое, как уже говорилось выше, обращено к будущему, то живопись всегда иллюстрирует момент настоящего, который впоследствии может быть передан следующим поколениям.

Так на чем же тогда основано доверие потребителя рекламному изображению? Ответ прост: реклама является очень точной визуализацией фантазий человека, она обращается к самому сокровенному – нашим мечтам. Рекламная фотография метафорично в форме мифа предлагает нам претворить в жизнь то, о чем раньше можно было только мечтать. Однако «пропасть», которая существует между реальной жизнью и утопической, проиллюстрированной фотографиями в журнале, тождественна несоответствию самоощущения потребителя идеализированному в рекламном продукте «Я».

Рекламное изображение невозможно рассматривать без его визуальной составляющей, это его культурный код, который может быть декодирован с помощью уникального для каждого из нас идиолекта. С наступлением эпохи новых медиа, благодаря интерактивности и высокой степени интеграции, визуальный опыт, с которым мы имеем дело в рекламной фотографии, начинает постепенно замещать наш собственный, однако это происходит настолько «деликатно», что мы воспринимаем его как единственно верный в ущерб лично пережитому. Коннотативная составляющая рекламной фотографии должна быть предельно ясной зрителю, использовать такие символы, которые бы основывались на человеческих архетипах и считывались бы большинством и идентично. Для рекламного образа большое значение имеет временной период, в котором он существует: смена человеческой парадигмы влечет за собой смену ценностных ориентиров, стереотипов, символов, которые всегда имеют свое воплощение в рекламном изображении. Однако зачастую реклама использует устоявшиеся образы прошлого, которые уже заслужили доверие и в психике человека отождествляются с залогом качества товарной продукции. Реклама не прославляет достатка своего зрителя, она, напротив, указывает ему на его недостатки, но конфиденция между ней и потребителем всегда есть и будет, ибо рекламная фотография очень точно подмечает наши грезы.

Примечания

¹ Аристотель. Метафизика. М.: Директ-Медиа, 2005. С. 8.

² Рождественская Е. Ю., Семенова В. В. Письмо редакторов // Интер. 2007. № 4. С. 5.

³ Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. London: Routledge, 2000. P. 14.

⁴ Берджер Дж. Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. С. 147.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 152.

⁸ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. Жуковский: Канон-пресс-Ц: Кучково поле, 2003.

С. 115.

⁹ Бергер А. Видеть – значит верить: введение в зрительную коммуникацию М.: Вильямс, 2005. С. 106.

¹⁰ Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. С. 8.

¹¹ Берджер Дж. Указ. соч. С. 95.

¹² Фотография // Толковый словарь Ушакова. URL: <https://ushakovdictionary.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹³ Берджер Дж. Указ. соч. С. 163.

¹⁴ Зонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 232.

М. Д. Савичева

Культурологический анализ модной фотографии XX в. на примере работ Хельмута Ньютона

Статья посвящена анализу фотографий, опубликованных в популярных женских журналах XX в. Хельмут Ньютон, один из самых известных фотографов прошедшего столетия, создал характерный женский образ, ставший иконой стиля XX в. В статье анализируется образ женщины в модной фотографии с позиций культурологического и семиотического анализа.

Ключевые слова: визуальная культура, массовая культура, модная фотография, Хельмут Ньютон, феминизм, сексуальная революция

Milena D. Savicheva

Culturology analysis of fashion photo of 20th century on example of Helmut Newton

The article is devoted to the analysis of photographs published in popular women's magazines of the XX century. Helmut Newton, one of the most famous photographers of the last century, created a characteristic female image that became an icon of the twentieth-century style. The article analyzes the image of a woman in fashion photography from the standpoint of culturology and semiotic analysis.

Keywords: visual culture, mass culture, fashion photography, Helmut Newton, feminism, sexual revolution

Вторая половина XX столетия в Европе определена культурными, социальными, экономическими и техническими революциями. На это время приходится вторая волна феминизма, сексуальная революция, холодная война и множество других событий которые отразились в массовой культуре и искусстве. 1960-е гг. характерны ростом массового потребления и творческим «бумом» в рекламе, каждый фотограф того времени искал новые подходы к съемке. Хельмут Ньютон получил славу как фотограф с эротическим контекстом, редакторы крупных журналов, таких как *Vogue*, *Elle*, *Queen*, *Adam*, *Realite*, *Paris match*, приглашали его для работы. Работы Ньютона демонстрируют новый женский образ.

Например, в работе «*Tied up Torso*» (1980) мы видим типичную «женщину Ньютона». Снимок эротизирован, обнаженная до пояса модель агрессивна – руки сжаты в кулаки, как перед дракой, жесткое выражение лица. Модель связана, но не выглядит беспомощной, прямая осанка и положение рук говорят об уверенности и силе. При этом она выглядит женственно: прическа, тонкая талия, аккуратная грудь. Или снимок Эльзы Перетти на фоне Нью-Йорка, это одна из самых знаменитых работ Хельмута Ньютона (1975): Эльза одета в костюм кролика, символа «*Playboy*». Несмотря на эротический контекст, она словно одета в повседневную одежду и вышла покурить на крышу. Это характерные черты ньютоновской женщины – соблазн, власть, раскрепощенность.

Ньютон часто снимает обнаженную модель. В книге «*Нагота в искусстве*» К. Кларк разводит понятия голый и обнаженный. Быть голым – быть без одежды, это неловкое состояние беззащитности. Быть обнаженным не значит быть беззащитным¹. У Ньютона обнаженная кожа модели выглядит как дорогая брендовая одежда, сама кожа становится модной одеждой.

На снимке «*Woman examining man*» явно выраженного эротизма нет, но модель демонстрирует властный взгляд на мужчину и совершенно мужскую позу – ноги широко расставлены, положение рук. Теперь она зритель и властный взгляд, а он – объект ее желания, он позволяет смотреть на себя полуобнаженного. Этот снимок привлек больше внимания, чем фотографии с обнаженной натурой. П. Бурдые описывает властные отношения как символическое насилие, мужчина смотрит, дабы утвердить свое господство, утверждая символическую власть². С точки зрения Ж. Бодрийяра, женщина также обладает властью, но другого характера. Власть женщины заключается в соблазне и свободе от получения удовольствия от сексуального акта. Мужчины обречены зависимостью от секса как такового. Обольстить – значит дать возможность думать мужчине о себе как о сексуальном объекте, но таковым не являться, заставить его думать, что он есть сексуальный объект желания, но не попасть в этот капкан³. Этот снимок Ньютона – пример двойной власти женщины над мужчиной, когда женская сила соблазна захватывает и мужскую символическую власть, лишь усугубленную

осознанностью действия. Но эта власть патриархальна по своей сути, не говорит ли это о том, что система отношений осталась, и лишь изменены роли? И если сила соблазна в том, что дать мужчине осознать себя как Господина, и остаться самой жертвой, значит, и главная женская власть утеряна. Тогда смысл послания снимка меняется, фотография говорит о двойном насилии мужчины над женщиной, а не наоборот.

Дж. Бергер утверждает, что владельцем и наблюдателем картины всегда является мужчина. Поэтому чаще всего изображалась обнаженной женская натура, дабы удовлетворить вождление мужчины. Изображенная женщина была всегда пассивна, с нежной бархатной кожей, невинным взглядом, в позе, подразумевающей некоторое стеснение⁴. Так было вплоть до середины XX в. и как только изображенная женщина каким-либо образом переставала соответствовать этому стереотипу, чаще всего она воспринималась проституткой.

Подчинение – популярный мотив в творчестве Ньютона. В «Tied up Torso» – женщина кем-то связана, и весьма крепко, а в серии для модного дома Hermes женщина запряжена в седло. Если следовать Бергеру, то подчинена она мужчине, поскольку идея равноправия между полами еще не закрепились, и Ньютон оперирует сложившимися стереотипами. Таким образом, несмотря на явную идеологию, где женщина выступает с позиции сексуальной силы, есть «некто» (скорее всего мужчина – наблюдатель), кто сильнее.

Таким образом, мы видим, что за явными чертами эротизма и сексуальности женщины Ньютона стоит важная для культуры целом и моды в частности тема насилия и власти. Мотивы насилия и жестокости в его работах были навеяны запрещенной книгой Д. Ри «История О», и работами А. Шницлера и С. Цвейга. Как рассказывает Ньютон в своей биографии, он нашел редкий экземпляр «Истории О» в букинистической лавке в Париже⁵. Книга была скандально известна как садо-мазо роман, опубликованный в 1954 г. С. Зонтаг приводит эту книгу как пример того, как любое искусство, которое заостряет внимание на прямой сексуальности и воплощении смелых эротических фантазий, сразу становится объектом необоснованной критики и получает клише «порно»⁶.

Ньютон в своих работах избежал этого клише, он ставит более значимые вопросы о сексуальности, трактуя ее через призму конфликта общепринятых границ. Его творчество наталкивает на исследование сексуальности как экстремального состояния человека. При использовании атрибутики БДСМ мужчина демонстрирует власть над женщиной, будучи явным агрессором. Женщина становится жертвой, но ее страдания есть наслаждение, этот эффект исходит от устоявшихся отношений власти внутри отношений мужско-женских. При смене ролей фактически ничего не меняется.

Женский образ Ньютона становится особенно популярен в 70-е гг. XX в. Как раз в это время в Европе и США прошла вторая волна феминизма, которая должна была разрушить миф о счастливой жизни домохозяйки, подчиненной мужчине. Многие женщины выступали на демонстрациях с лозунгами о своих правах, кто-то просто в тайне от мужа читал идеологические книги, к примеру книгу Б. Фаунд «Загадка Женственности», которая стала мировым бестселлером в 1963 г. В это же время в Европе появляются первые женские контрацептивы, а вместе с этим силу набирает сексуальная революция⁷. Впервые женщина получает право сексуального выбора.

Женщины борются не только за свободу слова и гражданские права, но и за собственное удовлетворение. Эротизм перестает быть чем-то скрытым, он становится популяризированным. Ньютоновский женский образ подкреплен одной из самых сильных идеологий того времени, что и повлияло на его популярность. При этом сами феминистки Ньютона критиковали, прежде всего за использование явного эротического контекста. Действительно, образ женщины Ньютона переименован не для женского, а для мужского взгляда, это всегда женщины, подвластные законам моды. Они все стройные, подтянутые, ухоженные, с модными прическами, макияжем, в стильной одежде – что на тот момент считалось недостижимым «идеалом красоты».

В 1973 г. в американском журнале «The New York Times Magazine» была опубликована статья Ральфа Блюментала «Porno chic: „hard-core“ grows fashionable and very profitable», в которой впервые был использован термин «порно-шик». Этот термин охарактеризовал волну появления порнофильмов в Америке в 1960–1970-х гг. Чуть позже, после публикации книги «Белые женщины», этот термин стали использовать и по отношению к работам Ньютона, что не случайно. Порно становится частью «культуры для взрослых» и на ранних этапах исследования сама «культура для взрослых» называлась «порно-шиком», начинается «культурный процесс, в рамках которого порно в качестве элемента культуры проникло в повседневность, воспринимаясь и часто идеализируясь»⁸.

Точкой «невозврата» подмены образов женщины и мужчины становится серия снимков «Woman into men» для французского журнала моды «Vogue» 1979 г. В этой серии женщина полностью превращается в мужчину, но автор намерено оставляет одну деталь, которая выдает женскую при-

роду – тонкие изящные руки. «На второй день, по мере продолжения съемок, девушки выглядят все более недовольными: им не нравятся роли, которые они играют. В конце концов, они говорят: „Сегодня вечером мы наденем свои лучшие платья, как следует накрасимся и отправимся танцевать с парнями!“»⁹.

Другой важной темой, поднятой Ньютоном, становится тема боли и смерти. М. Блонски проанализировал работы Ньютона через конфликт Эроса и Танатоса¹⁰, работ на эту тему, действительно, много. Например, фотография 1977 г., где модель Джени Кэпитан изображена с загипсованными ногой и шеей, явной символизацией боли. Но она легко стоит на загипсованной ноге, элегантно оперившись на трость, и остается сексуальной, несмотря на антисексуальные мотивы. Мотив боли и смерти много исследовался в современной философии и культуре, от М. Фуко до С. Зонтаг. Стремление к смерти и страсть к шокирующим образам – одна из черт массовой культуры¹¹.

Таким образом, в творчестве Х. Ньютона мы видим отражение основных важных для культуры идей. Модная фотография 70–80-х гг. XX в. утверждает власть мужского взгляда, ставит экзистенциальные вопросы и дает повод задуматься о социальных процессах, затрагивающих роль женщины в обществе.

Примечания

¹ Кларк К. Нагота в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 480.

² Бурдые П. Социальное пространство и символическая власть / пер. с фр. В. И. Иванов // Thesis: теория и история экономических и социальных институтов и систем: альманах / Нац. исслед. ун-т «Высшая шк. экономики», Ин-т гуманитар. ист.-теорет. исслед. им. А. В. Полетаева. М., 1993. Вып. 2: Структуры и институты. С. 137–150. URL: <https://hse.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Бодрийяр Ж. Соблазн / Центр гуманит. технологий; пер. А. Гараджи. М., 2000. URL: <https://gtmarket.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Бергер Дж. Искусство Видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. С. 184.

⁵ Ньютон Х. Автобиография. М.: Колибри, 2014. С. 288.

⁶ Зонтаг С. Мысль как страсть: избр. эссе 1960–1970-х гг. / сост., общ. ред. Б. Дубина; пер. с англ. В. Голышева и др. М.: Рус. феноменол. о-во, 1997. С. 208.

⁷ Светличная Т. Г., Мосягин И. Г., Губерницкая С. В. Анализ мировых тенденций развития сексуальной культуры в XX–XXI вв. Архангельск: Экология человека, 2012. С. 42–49.

⁸ Кирчанов М. В. Культура для взрослых в контексте общества потребления: тенденции и перспективы трансформации // Общество: философия, история, культура. 2013. № 4. С. 37–43.

⁹ Ньютон Х. Указ. соч. С. 288.

¹⁰ Blonsky M. Private Property. Munich: Shimer, 2003. С. 112.

¹¹ Махлина С. Т. Семиотика искусства в XXI в. // Вестн. С.-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. 2013. № 3 (16). С. 6–14.

Стратегия семиотического конструирования туризма П. Чаопраеона

Семиотика туризма начала складываться около двадцати лет назад, и постепенно в ней обозначились два относительно обособленных подхода: маркетинговый и культурологический. Стратегия семиотического конструирования туризма П. Чаопраеона представляет собой попытку объединить эти два научных направления, в ней семиотический метод становится инструментом для усовершенствования индустрии туризма и одновременно повышения ее культурного уровня.

Ключевые слова: семиотика туризма, туризм, этнографический туризм, семиотический метод

Ester E. Rein

Construction of semiotics of tourism strategy of P. Chaoprayoon

The semiotics of tourism started to form round twenty years ago and two relatively separate approaches were formed: market oriented and culturological. The Construction of Semiotics of tourism strategy created by P. Chaoprayoon represents an attempt to unite them. In Chaoprayoon's research the semiotics mythology becomes a tool for both sophistication of tourism industry and advance of its cultural level.

Keywords: semiotics of tourism, tourism, ethnographic tourism, semiotics methodology

Сфера туризма, начиная с очевидного символизма вездесущей рекламы, сувениров, брошюр и заканчивая менее явными семиотическими структурами повседневных практик культур по всему миру, погружена во множество знаков. Эти знаки формируют систему – язык туризма, в создании которого принимают участие не только производители туристских услуг, но и местные жители, и сами туристы. Существует проблема адекватного понимания содержания туристских объектов, которая усугубляется тем, что далеко не каждый турист знает вербальный язык посещаемой им страны, и роль других знаковых систем в передаче информации возрастает.

Кроме определения семиотики как науки о знаках, термин может употребляться в значении «знаковая система», и, говоря о языке туризма – его знаковой системе, мы ведем речь именно о семиотике туризма. Семиотический метод используется в исследовании всех сфер человеческой деятельности, так как культурные смыслы и ценностно-нормативные системы культуры воспроизводятся в разного рода текстах. Благодаря своей универсальности этот метод может и должен применяться не только культурологами, ведь изучение знаковых систем является задачей важной для гуманитарных наук в целом. Что касается семиотики туризма, то эта область еще ждет своих исследователей, и, учитывая масштаб индустрии туризма, крупные инвестиции в ее развитие и ту роль, которую в ней играет система знаков, интерес к ней будет только расти.

Семиотический метод как инструмент анализа в сфере исследований туризма начал получать распространение в последние два десятилетия. Его актуальность обуславливается стремлением понять, как турист воспринимает знаки и символы другой культуры и в поисках каких из них он совершает свое путешествие, ведь в основе туризма лежит желание увидеть и испытать что-то новое, восполнить то, чего не хватает¹. Чем больше впечатлений, выраженных в знаковой форме, обещает туристу то или иное направление, тем привлекательнее оно становится. Человека манит не только знакомство с другой культурой, но и возможность познать самого себя, открывая новые горизонты и преодолевая границы как в пространстве внешнего мира, так и внутри собственной личности. Поэтому вполне объяснимо, что выявление «точек притяжения» туристов становится все более востребованным в теоретической области, и даже в большей степени в практике туристского бизнеса. Рост доли этого сектора экономики, увеличение числа туристских направлений и продуктов привело к серьезной конкуренции за внимание потенциальных туристов: выносимое на рынок должно выгодно отличаться от предложений других компаний. И сейчас, когда почти каждый турист претендует на комфортабельное размещение, уникальные достопримечательности, дружелюбный обслуживающий персонал и тому подобное, именно отличия туристских компаний в выборе и репрезентации символов может психологически повлиять на его выбор.

В обзорной статье «Туристская репрезентация и семиотика – Направления дальнейшего развития» Н. Ф. Рибейро перечисляет некоторые труды, посвященные семиотике туризма, среди ко-

торых в качестве основополагающих выделяет «Туриста» Д. Макканела (1999) и «Отдыхающих» Й. Криппердорфа (1987). Эти работы посвящены знаковым интерпретациям связанных с туризмом явлений, которые рассматриваются как потенциально полезные для производителей и потребителей туристских услуг². В 1996 г. Г. Данн пишет об особом языке туризма, целью которого он видит превращение обывателей в туристов, формирование их отношения и регулирование поведения³. Идеи Данна о манипулятивной силе знаков туризма и необходимости освоения этого языка для выстраивания эффективной маркетинговой программы до сих пор остаются популярными. Так же одной из первых, кто применил в своей статье «Семиотическая парадигма: применение в исследовании туризма» семиотический метод по отношению к туризму, была Ш. М. Эчтнер. Она использовала известный семиотический треугольник Ч. Пирса, чтобы показать семиотические связи между туристом, пунктом его назначения и рекламой. Реклама выступает как набор знаков, призванный ассоциативно спроецировать отношение туриста на пункт назначения. Эчтнер подчеркивает, что для достижения оптимального результата для бизнеса в сфере туризма внимание должно быть уделено всем трем сторонам этого семиотического треугольника⁴.

Можно заметить, что вышеперечисленные авторы, привнесшие семиотический метод в область исследования туризма видели в нем инструмент маркетинга территорий, призванный повысить эффективность сферы туристских услуг. Несомненно, туризм является крупной и одной из наиболее прибыльных отраслей экономики, но он настолько тесно связан с культурой, что сводить его технологически к организации сбыта продуктов и услуг неприемлемо. Об этом еще в 1981 г. писал Дж. Каллер, настаивая на необходимости признания туризма объектом достойным исследователей культуры. Он обратил внимание, что в связанные с ним темы почти отсутствовали в теоретических дискуссиях и дебатах по теме массовой культуры последних лет, и это безразличное и снисходительное отношение со стороны культурологов сделало туризм легким объектом для критики. Утвердилось мнение о низком уровне культуры туристов, которых интересует лишь то, что подтверждает их стереотипы, да и сами культурные феномены, ставшие туристским продуктом, превратились в карикатуры самих себя, безвкусные и искусственные. Критика эта отнюдь не конструктивна, она не вникает в механизмы, не анализирует явления культуры, а напоминает, по словам Каллера, «ностальгическую брань». Автора беспокоит маргинальное положение туризма среди других культурных практик, более охотно исследуемых его коллегами, и именно на примере семиотического подхода он пытается доказать важность исследования туризма в изучении культуры. Интересны мысли Каллера о том, что сами туристы являются главными помощниками в этих исследованиях: их интересуют знаки как означающие типичных культурных практик. Типичных английских пабов, типичной французской кухни, типичных венецианских гондол. И им вовсе совершенно неинтересно, что пабы, по сути, просто удобные места для встречи с друзьями, а гондолы единственный доступный способ передвижения. Сами того не зная, по словам Каллера, туристы следуют идеям Ж. Бодрийяра, согласно которым теория социальных объектов должна строиться на их значимости, а не функциональности. Туристы наши важные союзники в семиотических исследованиях современности⁵.

Конечно, Каллер не единственный, кто развивает культурологический подход к семиотике туризма. В отличие от каллеровских туристов, П. Л. Бергер сознательно следует «системе объектов» Бодрийяра и выстраивает свою семиотическую теорию, исследуя язык туризма в связи с мифами и ритуалами, которые в измененных и упрощенных формах вливаются в современную массовую культуру через заданные ей фильтры⁶. Получается, что туристам достается очень ограниченный набор знаков, имевших свое начало в повседневной культуре, истории и мифологии их места назначения. Однако это не делает их пассивными наблюдателями: то, какие именно знаки выхватывает их взгляд, как эти знаки интерпретируются, во многом зависит от родной культуры приезжих, их социального положения, личностных характеристик и уже сформировавшихся стереотипов о том, куда они направляются. Изучением этого особого «туристского взгляда» – своеобразного способа воспринимать окружающий мир вдали от привычной среды занимался Дж. Урри⁷. По его мнению туристский опыт зависит от того в какое отношение он вступает с опытом повседневной жизни туриста.

Среди российских исследователей проблемами семиотики туризма занимается Л. Ф. Иванова, которая обосновывает значимость семиотического подхода в работе по философско-культурологическому осмыслению символически целых культурных пространств. Она так же призывает избегать поверхностного понимания факторов, влияющих на построение символических портретов территорий, и предпринимать научные изыскания для выявления связи семиотики и туризма и более эффективной реализации его просветительской функции⁸.

Е. В. Рытнева⁹ и Д. В. Чигарева¹⁰ тоже ратуют за включение семиотического метода в арсенал исследователей туризма.

В рамках данной статьи нам хотелось бы привлечь внимание читателей к теоретическим работкам ученых из той части света, где туризм стал средством выживания целых регионов – Юго-Восточной Азии. Эти исследования проистекают из реальной практики, они вторичны по отношению к ней и призваны усовершенствовать ее механизмы и исправить ошибки. Проект тайского профессора П. Чаопраеона, изложенный им в статье «Семиотическое конструирование в культуре для продвижения туризма в регионе Пай, Маэ Хонг Сон», мы бы хотели привести здесь в качестве примера использования семиотического метода в развитии этнографического туризма региона¹¹. Источником для статьи стала диссертация автора «Пай: процесс формирования идентичности и культурного конструирования смыслов в индустрии туризма». Грант на это исследование был выделен Национальным исследовательским советом Таиланда, что подчеркивает интерес к данной теме со стороны правительства страны. Статья освещает предложенную в диссертации стратегию по развитию туризма в городе Пай, провинции Маэ Хонг Сон, с использованием метода семиотического конструирования.

Известно, что в Таиланде туризм стал важной на национальном уровне программой по экономическому и социальному развитию страны. И, поскольку туристический сектор находится под патронажем государства, в последние годы ему удается полностью удовлетворять потребности почти любых категорий приезжих. Местное население ощутило значительный экономический подъем, в том числе вследствие притока в страну иностранной валюты. Тем не менее, массовый туризм приводит к ряду проблем, в том числе экологических (увеличение объема мусора, уничтожение ландшафтов), культурных и социальных (потеря этнической идентичности, традиционного образа жизни, вытеснение местных компаний иностранными). Таким образом, индустрия туризма в Таиланде, как и везде, – палка о двух концах, особенно, если не имеет осмысленного управления.

Пай является одним из тех провинциальных городов, которые попадают во внимание предпринимателей, когда главные центры притяжения региона становятся перегружены потоком туристов или по каким-то другим причинам утрачивают свою привлекательность. В них есть потенциал: самобытный образ и ритм жизни, спокойствие небольшого города, близость природы, экзотика, и главное, в подобных местах гораздо лучше сохраняется многие уникальные культурные черты, которые в условиях мегаполисов подвергаются универсализации. При разработке нового туристского направления задачей исследователей является определение достопримечательностей города, потенциально интересных маршрутов и развлечений, диверсификация туризма по целевой аудитории – подготовка новых туристских продуктов. Так в Пае по инициативе местных предпринимателей была намечена данная стратегия по внедрению в туристскую сферу культурных символов, которые будут восприниматься и пониматься приезжими, что должно послужить развитию интереса к местным традициям, способствовать толерантности и стабильности региона.

Чаопраеон выделил несколько областей применения семиотического конструирования, которые мы приводим здесь в форме общих рекомендаций, абстрагируясь от тайской действительности. Этот перечень, несомненно, должен быть пересмотрен и дополнен с учетом специфики разных регионов, но он позволяет более подробно ознакомиться с сутью предложенной стратегии.

Одной из важных составляющих этнографического туризма является местная еда и напитки, ведь их своеобразие беспрочно привлекает внимание приезжих. Это в свою очередь служит импульсом к развитию ресторанного бизнеса, созданию продуктов и услуг для разных категорий посетителей. В блюдах, являющихся частью повседневной культуры местных жителей, находят свое отражение образ их жизни, хозяйственный уклад, привычки и мудрость поколений. С выходом города на туристский рынок, та еда и напитки, которые традиционно готовились и потреблялись в стенах домов, становятся своего рода туристским продуктом, доступным в любом заведении общественного питания.

Многие города являются областью сосуществования различных этнических групп. Традиционно принадлежность к тому или иному этносу местные жители демонстрировали посредством костюма, ставшим частью их идентичности. В наше время большинство людей во всем мире предпочитает удобство европейской одежды, имеют не только этническое самосознание, но и национальное, и в меньшей степени дифференцируют себя от соседних народов. Однако при некоторых обстоятельствах – в том числе в условиях высококонкурентной сферы туризма – может быть выгодно подчеркнуть свое отличие от других посредством традиционного костюма. Он возвращается как элемент этнической идентичности, непохожести и самобытности, придавая туризму дополнительную культурную ценность.

Как и в случае с одеждой традиционные жилища редко выдерживают конкуренцию с современными комфортабельными строениями и доходят до нас в неизменном виде. Но даже воссозданные в форме отдельных памятников или целых музеев под открытым небом они способны относительно достоверно продемонстрировать особый уклад жизни – визуально репрезентировать повседневную культуру народа. При подобных памятниках архитектуры может располагаться ресторан, краеведческий музей или культурный клуб, целью которых станет ознакомление туристов с историей поселения и его жителей.

Раньше главными хранителями воспоминаний были сделанные самими туристами фотографии. С появлением красочных путеводителей и общедоступного Интернета, где можно найти изображения самых удаленных достопримечательностей, значимость фотографий стала снижаться. Ее место заняли сувениры – вещи. Эти вещи часто лишены функциональности, и оттого очень важно сохранять в них символическую значимость, чтобы путешественник мог привести с собой не только воспоминания, но и частичку настоящей, живой культуры.

Определение достопримечательностей должно основываться не только на визуальной выразительности мест и объектов, но и на их связи с историей поселения. В выявлении потенциальных точек притяжения туристов необходимо обращаться к легендам и историческим рассказам, что в свою очередь требует взаимодействия с местными жителями. Этим людям важно ощущать и поддерживать связь с предками и героями прошлого, хотя фактических подтверждений достоверности этих историй может и не быть. Паломничества к сакральным, легендарным и исторически значимым местам могут стать основой для развития туризма в этой области.

Автор так же замечает присущую многим провинциальным городам особенность – достижения цивилизации доходят туда с задержкой, а формы, уже отжившие свое в крупных городах, сохраняются. Это может породить феномен ностальгии, притягивающий туристов в попытке удержать ускользающие воспоминания о прошлом. Ретро-туризм становится новым популярным направлением: очарование былых времен передается в оформлении магазинов, кафе и гостиниц при помощи старых фотографий, открыток, плакатов, характерных узоров и фактур тканей и других элементов декора.

Атмосфера фестивалей, праздников и ярмарок всегда притягивала жителей окрестных районов, которые съезжались к центру событий, чтобы насладиться праздничным преображением города, музыкой, танцам и играми. Ритуальные шествия к храмам, представления на главной площади и выступления местных творческих коллективов – все это имеет свой символизм и глубину, скрытые под развлекательной функцией праздника. По всему миру забытые в суматохе современного ритма жизни фестивали возрождаются и наделяются новым смыслом: зачастую они организуются именно с расчетом на туристов, но это не значит, что их значимость для местных жителей утрачивается. Туризм становится спасением для экономики многих регионов: развивается инфраструктура, появляются рабочие места, повышается благосостояние населения. Традиционные празднования – своеобразная форма выражения благодарности приезжим, в которой важно сохранять и чтить традицию, гармонично дополняя ее новыми смыслами.

К сожалению, описанная автором стратегия не дает четких и прямых ответов на два очень важных вопроса: что именно сохранять (как выявить ценностные смыслы и их опредмеченные выражения)? и почему это так важно (чем грозит культуре утрата семиотической глубины?). Мы берем на себя смелость объединить разрозненные мысли Чаопраеона по этому поводу и сформулировать возможные ответы, опираясь на труд признанного семиотика С. Т. Махлиной о культуре повседневности. Определить объекты, нуждающиеся в охране, действительно не просто, и хотя тайский профессор приводит их перечень, он не может считаться чем-то универсальным. Этот список выступает в качестве примера применения семиотического подхода к выявлению тех носителей ценностных смыслов, которые необходимо сохранять. Исследователи, берущие его на вооружение, должны самостоятельно определить, что актуально для их региона, памятуя при этом, что все вещи и явления могут иметь два уровня значимости – функциональный и символический, который выходит за рамки применимости, практического использования. В любой вещи, как бы ни было подчеркнуто ее назначение, наряду с ее практической функцией есть и иная, аксиологическая, отражающая отношение материально-предметного бытия к духовным запросам человека, т. е. сама по себе культура, ее ценности кроются в глубине вещей и явлений, внутри, за, вне их функциональности. Они способны аккумулировать в себе традиции, социально-психологические установки, эстетические запросы, неповторимые национальных культур¹². Общаясь с ними, приезжий турист вступает в диалог с другой культурой. К сохранению этой аксиологической составляющей вещей и явлений и стремится предложенная стратегия. С утратой этого уровня значимости, останется только пустая

функциональность – форма без содержания. Стратегия семиотического конструирования туризма призывают к целенаправленному сохранению культурной значимости товаров и услуг в сфере туризма, обостряя внимание к этой проблеме среди предпринимателей и местного населения.

Очевидно, что к формулировке положений своей программы Чаопраеон пришел опытным путем, отталкиваясь от хорошо известных ему реалий, и в этом одновременно и сила, и слабость его работы. Приближенность к действительности и практичность предложенной стратегии на-верняка способствуют росту культурного уровня туризма в Пае, но недостаточная теоретическая фундированность снижает ее научную значимость. Возможно, это обуславливается тем, что накопленная база семиотических исследований туризма еще в целом недостаточна для разработки оптимальных программ развития туристского потенциала регионов. На примере Таиланда мы видим попытку создания подобной программы, которая пока носит спонтанный и методологически непроработанный характер. Тем не менее, позитивный и негативный опыт Чаопраеона может быть учтен в последующих научных разработках. Нам кажется, что намеченное автором направление в области туристских исследований достаточно актуально, чтобы привлечь интерес исследователей по всему миру и вызвать плодотворную полемику.

Можно заключить, что разведение культурологической теории и практики туристского бизнеса не будет способствовать продуктивности исследований. Необходимо найти грань, где понимание содержания культурной действительности и внимание к проблемам сохранения и возрождения наследия гармонично сочеталось бы с управлением процессами развития туризма. Потому, хотим обратить внимание коллег на данную область культурологического проектирования, имеющую огромный потенциал, но обделенную вниманием. Для исследователей культуры остро стоит проблема выхода на уровень практической деятельности, поиска своей профессиональной ниши и трудоустройства. Создание проектов и программ культурного конструирования туризма для выведения его на более высокий культурный уровень и одновременно с этим охрана существующих ценностей от его пагубного влияния представляются нам востребованным и достойным применением своих знаний и навыков.

Примечания

¹ Pearce P. Analysing tourist attractions // J. of tourism studies. 1991. Vol. 2, № 1. P. 48.

² Ribeiro N. F. Tourism representation and semiotics – directions for future research // Cogitur: j. of tourism studies. 2009. Vol. 2, № 2. P. 7–14.

³ Jørgensen L. G. An analysis of a destination's image and the language of tourism: a thesis... cand. ling. merc. Aarhus, 2004. P. 5–9.

⁴ Echtner C. The semiotic paradigm: implications for tourism research // Tourism management. 1999. Vol. 20. P. 47–57.

⁵ Culler J. Semiotics of tourism // Amer. j. of semiotics. 1981. Vol. 1. P. 127–140.

⁶ Wang N. Rethinking authenticity in tourism experience // Annals of tourism research. 1999. Vol. 26, № 2. P. 360–364.

⁷ Urry J. The tourist gaze. London: Sage Publ., 2002. 183 p.

⁸ Иванова Л. Ф. Символ в контексте туризма и проблема культурно-исторического позиционирования дестинаций // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение: вопр. теории и практики. 2013. № 5–1 (31). С. 85–88.

⁹ Рындина Е. В. Знак как способ расширения туристского пространства // Актуальные проблемы гуманитарных наук: материалы междунар. науч.-практ. конф. Томск, 2012. С. 93–95.

¹⁰ Чигарева Д. В. место семиотической концепции в профессиональной подготовке студентов культурологов с туристской специализацией // Высшее образование сегодня. № 6, 2011. С. 32–34.

¹¹ Chaoprayoon P. The Construction of Semiotics in Cultural for Tourism Promotion in Pai District, Mae Hong Son // ThaiJO. 2016. Vol 7, № 1. P. 55–76.

¹² Махлина С. Т. Семиотика культуры повседневности. СПб.: Алетей, 2009. С. 60–62.

В. С. Нелюбин

Вэпорвейв как феномен культуры XXI в.

В начале своего становления свинг и рок-н-ролл, кажущиеся теперь постоянными и бессменными, были приняты крайне отрицательно. Еще не прошли «десятилетия» нового века, а мы уже стали свидетелями нескольких десятков новейших музыкальных жанров. Быть может, лет через сто, наши внуки будут называть какой-то из них очередной «классикой». В данной статье сделана попытка определить окружающие процессы в культуре на примере уникального эстетического жанра ремиксов электронной музыки «vaporwave», родившегося на имиджбордах в Интернете, лишённого авторства, денежных вложений и заполонивший всю массовую культуру.

Ключевые слова: культурология, музыкальный жанр, музыковедение, имиджборд, метамодерн, трансмедиальность, вэпорвейв, вебпанк, сипанк

Vladislav S. Nelyubin

Vaporwave as cultural phenomenon of 21st century

At the beginning of the formation of swing and rock 'n' roll, which now seemingly constant and permanent, were taken very negatively. «Tenth» of the new century haven't passed yet, and we have already witnessed several dozens of new musical genres. Perhaps, a hundred years later, our grandchildren will call one of them «classics». In this article, we attempted to define the surrounding processes in culture by the example of the unique aesthetic genre of remixes of electronic music «vaporwave», born on internet imageboard, devoid of authorship, money investments and capturing the entire mass culture.

Keywords: culturalology, musical genre, musicology, imageboard, metamodern, transmediality, vaporwave, webpunk, seapunk

Музыкальный жанр вэпорвейв возник в 2010 г. как контркультурное и контрмузыкальное явление, открыто и остро высмеивающее капиталистический консюмеризм нынешних поколений. Вэпорвейв – едва ли ни первое направление в музыке, выросшее в Интернете. На самом деле этот жанр родился не на локальной сцене, а вышел из парочки сообществ на Reddit и Tumblr, где на заре 2000-х гг. пользователи обменивались картинками, эксплуатирующими образы вебпанк. Vaporwave распространился на следующие несколько лет среди множества интернет-сообществ, на телевидении и в медиакультуре в целом, в том числе на крупнейшем анонимном имиджборде в мире 4chan. Обитатели форумов, бесцеремонно обчищавшие «гробницы» массовой культуры 1980–1990-х гг., обменивались музыкой и вывели сэмплы и сами сэмплы на уровень «найденных объектов». Вэпорвейв использует уже существующие музыкальные единицы: будь то запылившийся сингл Уитни Хьюстон, трек из рекламы газировки, или композиции брэнда фоновой музыки «Muzak», которая производила и множила ненавязчивую доступную музыку во всяческие общественные места ульев капитализма XX в.

Визуализация вэпорвейв соединяет в себе античные статуи и pixel-графику 8-битных японских игры времен Dendy, арабский текст или символы Unicode с низкополигональными 3D-моделями, эстетику помех кассет VHS и киберпанк. Точно так же наследник визуального стиля, вебпанк, вбирает в себя «кислотную готику», «дельфинов» и «исламскую атрибутику». В палитре визуальных образов вэпорвейв преобладает неоновый свет, который уже стал новым солнцем нашей культуры; розовый, бирюзовый, маджента, циан и фиолетовый цвета; коллажи, пляжи, пальмы и пустые ТЦ на окраине города, как образ консюмеризма. Как и любое ультрасовременное эстетическое явление, вэпорвейв в воплощении своей визуализации, особенно в социальных сетях, активно использует gif-анимации. Аналогично музыкальному содержанию, изображения обезличены и выполнены по унифицированному легкоузнаваемому канону. Авторство не принципиально, а искусность творца заключена не в выражении индивидуальности, а скорее в том, чтобы внести посильный вклад в трансмедиальную однородную эстетику стиля в культурной реальности, которая отличается от постмодерна. Многие из попыток определить окружающие процессы в культуре сходятся в наименовании «метамодерн». Зачастую визуализацию вэпорвейв, будь это изображение, анимация формата gif или видео, маркируют «Aesthetic», заранее формируя мнение у потребителя, который лишается этим личной оценки.

Вэпорвейв характеризуется ностальгическим или сюрреалистическим видением ретро культурной эстетики 1990-х гг., развлечениями, культурой потребления, технологиями и рекламой¹. В эклектичной с

виду эстетике всего, что содержит Интернет, существуют, все же, свои каноны и важным будет очертить стилистические границы жанров. Вебпанк – в первую очередь визуальный стиль, который заимствовал у vaprowave lo-fi и glitch-дизайн, а у сипанк – дельфинов, море и ракушки. Он напоминает взпорвейв своей эстетикой, но по сравнению с ним вебпанк – более кричащий стиль, со смайлами emoji, мрачными ярлыками ислама, witch-house и гангстерскими атрибутами. Особой любви, кстати, в этой культуре добились видеоклипы российских поп-артистов 1990-х гг. с чересчур бюджетными 3D-эффектами. Получается, что элементы вебпанк появляются еще в 1990-е гг., а осмысляются лишь через 10 лет, подобно тому, как dubstep появился в начале нулевых, и только в 2011 г. исполнитель Skrillex взорвал мировую сцену «новым» жанром.

Часто взпорвейв ассоциируется с набором свойственных звуковых элементов и стилизацией звучания, а именно с заторможенным темпоритмом и мотивами «muzak» лаунжевых 1990-х гг., однако обязательным паттерном стиля является осознанный и критический подход к исходному аудиоматериалу. Своего рода ретрофутуризм в аудио формате напоминает очень бодрое диско и старую «попсу» одновременно, музыку из лифтов 1980-х гг., ресепшена и торговых центров, переработанный жанр меблировочной музыки, начало которому положил еще импрессионист Эрик Сати. Эффекты лаунджа и кряхтение синтезаторов, биты часто напоминают выстрелы из бластеров и бейсбольную биты. Намеренное использование «глитчей» и заеданий, имитирующих зависающий компьютер, сбивание с ритма, синкопирование и грубая модуляция. Зацикленное на отрезке времени музыкальное явление, разумеется, не приемлет технических новшеств и законсервировано в своем развитии, оставляя всегда солирующим инструментом синтезатор².

Журнал Dummy Magazine свидетельствует о том, что термин «взпорвейв» в первый раз употребился осенью 2011 г. в одном музыкальном блоге. Автор рассуждал о некоторых представителях жанра hurpagogic pop, однако о том, что существует уже устоявшийся термин не знал и решил внедрить собственное изобретение. Так в результате безграмотности и появилось это слово, ставшее теперь устоявшимся термином и отдельным поджанром. Западные видеоблогеры закрывали лицо рукой и считали термин нелепым и бессмысленным. Вместе с тем трудно отрицать, что термин оказался удачным. Музыкант Адам Харпер из вышеупомянутого издания характеризует взпорвейв как «ироническую сатиру на акселерационизм» и как воплощение идеи энергии либидо неотвратно сублимироваться при капиталистическом строе. (Акселерационизм – позиция поддержки и стимуляции процессов углубления и расширения системы капитализма в надежде на то, что это также приведет и к ускорению самодеструктивных тенденций данной системы и, в конечном итоге, приведет к ее краху.) Специально или же нет, но созвучность с другим словом «vaporgwave», используемое в компьютерной индустрии для описания продукта, о разработке которого сообщается широкой публике, но который в результате так и не выпускается на рынок, при этом официально об отмене продукта не сообщается, придает музыкальному явлению удивительную глубину и осмысленность³. Увлечись этой эстетикой можно с большой охотой, а опасности высшего гуманитарного образования в D'Magazine авторитетного критика-философа Харпера парадным начетничеством перепугали даже самих представителей «иллюзорной волны». Между тем, такое вопиющее отсутствие иронии можно воспринимать и как умысел, а саму статью – как изощренную забаву.

Взпорвейв разбирает и перестраивает ретро-источник вдохновения, делая его современным путем встраивания потайных социальных подтекстов. Многие представители стиля полагают, что его ядром является сатирическое, но совсем не обязательно критическое осмысление культуры потребления и массовой культуры вообще. Перед нами искусство вторичности как отображение культа потребления XXI в. Быть может, балансирующая между критикой консюмеризма и желанием продлить существование никогда не существовавшего счастливого общества потребления, «паровая волна» вызывает фантомную боль и позабытую наивную радость, возникающих при виде артефактов девяностых. Если для времени Пабло Пикассо «искусство смывает пыль повседневности с души», то для ценителей подобной музыки, искусство смывает пыль с предметов ностальгии повседневности. Логично получает существование ретрофутуристичная музыка будущего, какой себе ее представляли люди прошлого, и которая вершится в настоящем. «Vaporgwave – это не-временная и не-пространственная музыка, потому что этот стиль скептически относится к тому, что потребительская культура сделала с пространством и временем»⁴. Однако такая временная замкнутость показала, что искусственно созданная пелена сакрализованного андеграунда, вопреки возгласам о том, что «паровая волна» умерла, означает, скорее, изначальное мертворождение аутичного жанра. Ведь взпорвейв играет с особой ностальгией по утопии и воспоминаниями: если их нельзя стереть, то и взпорвейв – бессмертен. Время будет идти, консюмеризм в нас – расти, музыка – эволюционировать, а взпорвейв подстроится под это, законсервирует время, которого никогда не было и не даст забыть о прошлом. Взпорвейв довольно быстро расщепился стилистически на различные «школы» и жанры, популярность которых длилась ровно до тех пор, пока их не сменяли

более новомодные течения. Например, Vaporwave, Ecomusic, Utopian Virtual, Post-Internet, Late-night Lo-fi и signalwave. Процесс развития жанров электронной музыки непрерывен, а философия их культурных полей заслуживает отдельного доклада.

Столь активный отклик на вэпорвейв в СМИ (одним из последних, кто написал про явление, был Esquire) – пример доказательства того, что в 2015 г. капиталисты решили взяться за дело всерьез. Как говорят, капитализм сделал с вэпорвейв то же самое, что когда-то вэпорвейв сделал с капитализмом, т. е. капитализм обворовал вэпорвейв. Причем мир капитализма нажился на новой странноватой моде, не разбираясь в ее сущности, в то время как артисты вэпорвейва, грабя цифровые склепы все того же консюмеризма, стремились скорее к поиску истины, чем к обогащению. Образы, присущие для вэпорвейв, проявляются в совершенно непредсказуемых контекстах – хип-хопа видеоклипы или видео с практикой йоги (нечто похожее в 2012 г. пережила подобная интернет-эстетика под названием сипанк, которую лихо присвоила Рианна для шоу SNL с песней «Diamonds»). Служба микроблогов Tumblr запустил TumblrTV, явно вдохновленный MTV стилем 1990-х гг. Из андеграунда «паровую волну» вывели в многочисленные паблики, инстаграм. Важнейшее событие для массовой культуры, ребрендинг ее рупора – MTV. В 2015 г. редизайн канала был подобен визуализации вэпорвейв, но это совершенно не гарантировало того, что хоть один вэпорвейв исполнитель появится в эфире или хотя бы будет упомянут⁵. Как знать, может быть, еще одним свидетельством смерти жанра, которой стараются впечатлить нас музыковеды, служит выход отдельной книги о вэпорвейв. В 2016 г. был издан труд Грэфтона Тэннера «Babbling corpse: вэпорвейв and the commodification of ghosts» («Лепечущий труп: вэпорвейв и превращение призраков в товар»). Посмакуем яркую выдержку: «вэпорвейв есть художественный стиль, который стремится изменить наши отношения с электронными медиа, заставляя нас признать, что мы не знакомы с вездесущими технологиями»⁶. Остается добавить слова артиста, стоящего за проектом Eco Virtual: «В мире, где нет ничего приватного, это освежает – найти что-нибудь такое, будто это найдено в мусорном контейнере у комиссионного магазина... где не имеет значения, откуда это взялось или кто сделал это, но, наверное, это заберет вас куда-то в другое место, куда-то далеко от реальности»⁷.

Вэпорвейв – аутичный жанр. Вместо того, чтобы открыто заявлять о коварстве уловок маркетинга и про отравление нашего сознания. Поглощая информационный мусор в школьные годы, молодой исполнитель вэпорвейва воспроизводит весь этот шлак в метанарративе. При этом личной оценки не существует, ничего не отрицается, а наоборот, все смыслы собираются воедино. Единственное отличие – расфокусированное виденье. Объекты наплывают один на другой, теряется осознанность, иногда возникает чувство тревоги, переплетающееся с удовольствием. Критики не могут понять, что вэпорвейв делает с утопией капитализма – разлагает ее или же прославляет. Возможно, идеальный герой «паровой волны» – тот, кто не может оклеветаться. Он давно живет в виртуальном мире и собственным искусством лишь добавляет несколько пикселей к огромному полотну коллективного бессознательного других подобных обитателей голографической утопии. Стоит сделать важное уточнение. В исследованиях о стиле можно встретить слово «ностальгия». Но раз мы говорим о ностальгии по утопии, гораздо лучше подойдет термин Жака Деррида – «hauntology». После распада СССР звучала фраза «коммунизм мертв». Жак Деррида, вспоминая слова Маркса о том, что по Европе бродит призрак коммунизма, ответил «если коммунизм всегда был призраком, то что мы имеем в виду, говоря, что он мертв?». Термин «hauntology» созвучен со словом «онтология», но в корне находится английский глагол «to haunt». Раскрыть полноту этого смысла на русском вне семантического поля невозможно, но когда призрак именно «бродит», то используется именно этот глагол. «Hauntology» имеет дело с бытием мифологических призраков – социальных, культурных, смысловых. Музыковед Марк Фишер, не так давно покончивший с собой, связывал термин «hauntology» с музыкой и рассуждал в рамках «hauntologic music», однако ассоциировал термин с исполнителями другого поколения – например, с Burial. Сейчас вполне уместно рассуждать о связи вэпорвейв и hauntologic music. Для людей, у которых в детстве были улыбающиеся и восторженные рекламные лица, продающие все подряд, возможна ностальгия не по роликам и не по продуктам, а по неподдельной надежде в то, что это счастье не иллюзорно, а доступно. Ничем подобным композиторы «определенной музыки» (направление академической музыки, возникшее в 1960-е гг. во Франции) не занимались. Они пытались преодолеть душевные раны после второй мировой войны, то «потерянное поколение» отвечало на совсем другой вызов и не вступало в контакт с вирусами массовой культурой. В этом смысле гораздо правильнее связывать вэпорвейв с сущностью дада или же поп-арта.

Вторжение порядков Интернета сделало вэпорвейв, жанр исключительно ремейков, без музыканта и авторского права, возможным. Поль Гоген был убежден, что искусство – либо плагиат, либо революция. Ответвлениям вэпорвейв и не нужен революционный инструментарий. Вэпорвейв в своих действиях недалек от поп-арта, который превращает копеечные суповые консервы в миллионное искусство. Пиратство, анонимность и свобода раннего Интернета явились толчком для становления нового сознания –

сознания, которому претит идея интеллектуальной собственности, информационной несвободы. Еще век назад художники, имеющие дело с реди-мейдами, встречали непонимание. Сегодняшний реди-мейд не покупают в магазине, как была куплена вешалка для шляп Дюшана. Сегодняшний реди-мейд скачан без стеснений бесплатно и на невообразимой скорости, которая несомненно казалась в момент скачивания черепашьей, так как провайдеры не могут угнаться за динамикой человеческих желаний и идей. Композиции вэпорвейв распространяются бесплатно или же за символическую плату через сервисы Soundcloud и Bandsamp. Раньше zip-архивами с альбомами делились через файлообменники, думаю, теперь это кануло в прошлое. Если создатели вэпорвейв прибегают к выпуску физических носителей, то обычно в ход идут ленточные кассеты, сугубо ради ретро эстетики.

Одновременно субкультуры, порожденных всемирной сетью, регулярно возникает масса, но у «паровой волны» получилось вырасти в нечто большее и разлететься облаком по всему миру. За вэпорвейв зацепилась и издание Tiny Mix Tapes, выдающая высокопарные рецензии на профильные альбомы, гудят имиджборды и Tumblr; во «ВКонтакте» набирают обороты жанровые сообщества, а к самому движению присоединились и отечественные музыканты. Случаются довольно забавные казусы: так, выпущенные электронщиком Razxsa из Ярославля треки тринадцатилетней давности, сильно похожие на современный вэпорвейв, не так давно была задним числом признана классикой жанра. В целом, «паровая волна» – своеобразная утопия с небольшой долей меланхолии, грусть по несбывшемуся будущему, отработанный оптимизм архивной рекламы первых ПК, обещающих утопию в виртуальном пространстве. Гладкий, размытый, умышленно бесперспективный, от гипнотического феномена трудно оторваться – так вслушиваются в манящий шум на горизонте, не предвещающий ничего хорошего. По сути, вэпорвейв – это тоска не по старому, а по отсутствию нового, безысходная попытка выдумать будущее; очевидно, что подобные лежащие в основе «воспоминания» – подделка того же сорта, что фантомная ностальгия у современных подростков. Флер призрачной ностальгии и так уже подкрадывается к рефлексующим музыкантам – дальше может случиться короткое замыкание, когда эпоха будет хонтологически осмыслиться уже не снаружи, а изнутри.

Одни утверждают, что вэпорвейв находится в самом начале процесса своего жанрового становления, по привычке апеллируя к возрасту (жанру всего 7 лет), другие забыли про жанр и не ждут от «паровой волны» никаких свершений. Мы полагаем, что в эпоху трансмедиальности смотреть следует дальше. «Ностальгия по утраченному будущему» была задолго до становления вэпорвейв (весь ретро-футуризм строится на таком ощущении), и эта ностальгия трансформируется с течением времени и только укореняется с разрастанием одного поколения. Вэпорвейв был ярким и что важно, своевременным феноменом в перераспределении чувственного. Нам повезло, что нашлось несколько молодых талантливых личностей, которые своему мироощущению пустотности, искусственности мира, превратившегося в прослеживаемую виртуальную плазу, сумели придать современный музыкальный вид. Разумеется, инструментарий и наработки вэпорвейв будут продолжать свое существование в поджанрах и совсем в далеких стилях, но не думаю, что изолированное существование этого жанра может иметь какое-то влияние в настоящее время. Интересен сам прецедент возникновения новой культурной идентичности на базе социальных сетей – без имен, без денежных вливаний, без помощи старших поколений, сам инструментарий сэмплов и ремиксов. Расползшаяся американская «паровая волна» выработала свой универсальный код, который позволил войти в честную игру людям, чьи тела находятся в самых разных уголках планеты. Быть может, перед нами пронесся первый в истории глобализованный фольклор, а мы в его тени еще не видим ростков новых цифровых культур.

Примечания

¹ Vaporwave: тоска о невоплощенной утопии. URL: <https://syg.ma> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Генеалогическое древо Vaporwave: от Eccoajms до Hardvapour. URL: <https://underrated.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Vaporwave and the pop-art of the virtual plaza. URL: <http://dummymag.com> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Tanner G. Babbling corpse: Vaporwave and the commodification of ghosts. Alresford, 2016. P. 39.

⁵ Тоска о невоплощенной утопии. URL: <http://stenograme.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Tanner G. Op. cit. P. 58.

⁷ Боровец А. Vaporwave. URL: <http://stenograme.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

УДК [727:069](470.23-25)(091)

Л. А. Голова

Архитектурно-художественная среда Ленинградского филиала музея В. И. Ленина

Фрагментарно восстанавливается первоначальный вид экспозиции Ленинградского филиала музея В. И. Ленина. При анализе привлекаются уникальные печатные источники и фотодокументы из фондов библиотеки и архива Государственного Русского музея и Центрального государственного архива историко-политических документов Санкт-Петербурга. Исследование позволяет расширить представление об архитектурно-художественном проектировании историко-революционных музеев во второй половине 1930-х гг., а также дает возможность расширить представление о бытовании Мраморного дворца в этот период.

Ключевые слова: Музей В. И. Ленина, Мраморный дворец, архитектурно-художественное решение экспозиций

Lubov A. Golova

Architectural and artistic environment of Leningrad branch of Lenin Museum

Fragmentary restoration of the original image of the Lenin Museum in Leningrad. Author uses unique documents from the archive of the State Russian Museum and the Central archive of historical and political documents of Saint Petersburg. Research provides an opportunity to expand the understanding of architectural and artistic design of revolutionary museums in the 1930's and the history of the Marble Palace.

Keywords: Lenin museum, Marble Palace, architectural and artistic design of expositions

Во второй половине 1930-х гг. в СССР наблюдалось активное развитие сети музеев В. И. Ленина. Эти музеи попадали под особое внимание ЦК КПСС, где рассматривались средством идеологического воздействия. Именно тогда в Ленинграде, разместившись в Мраморном дворце, находит пристанище один из филиалов центрального музея В. И. Ленина.

Прошли годы, музей был закрыт, экспозиции демонтированы, сегодня в помещениях ленинградского филиала музея В. И. Ленина расположились залы музея Людвиг в Русском музее. И об этой странице в истории Мраморного дворца мало кто вспоминает, но она поистине уникальна.

Ленинградский филиал музея В. И. Ленина вызывает интерес не только как неотъемлемая часть истории Мраморного дворца, как инструмент идеологического воздействия, но и как интереснейший пример архитектурно-художественного проектирования музеев второй половины 30-х гг.

Разобраться как первоначально был устроен музей непросто. На сегодня возможно лишь частичное описание, которое можно сделать, опираясь на материалы печатной периодики 1937–1941 гг.: «Архитектурную газету», журналы «Архитектура Ленинграда», «Архитектура Москвы» и привлекая редкие сохранившиеся фотоснимки из архива Государственного Русского музея и Центрального государственного архива историко-политических документов Санкт-Петербурга.

После создания в 1936 г. в Москве Центрального музея В. И. Ленина, активно идет развитие сети таких музеев по всей стране. В принятом ЦК ВКП (б) и СНК СССР 14 мая 1936 г. постановлении о Центральном музее В. И. Ленина при Институте Маркса-Энгельса-Ленина ставилась задача: начать подготовку к открытию филиалов музея в Ленинграде, Киеве, Тифлисе. В 1936–40 гг. возникают филиалы В. И. Ленина в Казани, Ленинграде, Уфе, Куйбышеве и других городах¹.

Ленинград – город трех революций, колыбель Великого Октября, он неразрывно связан с жизнью и деятельностью вождя пролетариата В. И. Ленина. «В городе на Неве он создал партию и направлял рабочий класс на революционную борьбу. Здесь была провозглашена Советская власть, власть рабочих и крестьян. Здесь начали закладываться основы нового социалистического государства»².

9 сентября 1936 г. бюро Ленинградского ГК ВКП (б) постановило: «В соответствии с решением ЦК ВКП (б) организовать в Ленинграде филиал музея В. И. Ленина»³. Как пишут исследователи, музей должен был стать величественным памятником гению человечества – В. И. Ленину – гениальному мыслителю, теоретику пролетарской революции, величайшему мастеру революционного руководства, бесстрашному в бою, беспощадному к врагам народа, любившему свой народ. Великому

вождю и другу трудящихся всего мира⁴. Перед музеем были поставлены задачи: стать мощным оружием пропаганды идей ленинизма, плацдармом для научного изучения героической истории большевистской партии, революционного воспитания широких масс трудящихся.

Кроме того, к музею выдвигался ряд требований, касающийся его архитектурного убранства. Советский архитектор М. Т. Катернога, говоря об архитектуре музейных и выставочных зданий, отмечает, что архитектура музеев Ленина должна была отвечать ряду критериев: быть монументально-величественной, соответствия стоящим перед ними задачам, музеи должны были находиться в исторической части города, а высокохудожественный архитектурный образ их зданий должен был соответствовать окружающему ансамблю⁵.

Решением горкома партии и президиума Ленсовета для решения этих задач музею было передано здание Государственной академии истории материальной культуры – Мраморный дворец. Это здание для размещения Ленинградского филиала музея В. И. Ленина был выбран неслучайно: он удовлетворял всем запросам: находился в исторической части города, гармонично соответствовал окружающему ансамблю, а также представлял уникальный пример петербургского здания, отделанного снаружи естественным мрамором.

И наличие мрамора, возможно, было неслучайным. Термин, обозначающий камень, которым облицован дворец, – «мрамор» – имеет древнегреческое происхождение, в переводе означает «сияющий камень», такую трактовку минерал получил благодаря тому, что при полировке приобретает гладкую и блестящую поверхность. Термин «сияющий» мог аллегорически переноситься на заслуги Владимира Ильича, подчеркивая, как их значимость, так и значимость самой персоны⁶.

Нежная цветовая гамма блеклых серых, розовых, белых, голубых цветов придавала дворцу особое очарование, приковывающее внимание. Его блоки подобраны так, что нижняя часть цоколя более интенсивна по цвету. Плоскости стен второго и третьего этажей выполнены из серого мелкозернистого сердобольского гранита. Свойства гранита: прочность и стойкость, это придавало черты надежности, долговременности и стабильности идей, которые нес в массы вождь народа.

Антонио Ринальди, создавая свой архитектурный шедевр, не мог подумать, что его в дальнейшем можно вписать в рамки социалистической идеологии и использовать как средство активной пропаганды. Сочетание гранита и сочетание светло-розового тивдийского, или белогорского мрамора воплощали в облике здания музея сияющую силу, мощь и прочность идей, которые представлялись в экспозиции.

В плане дворец читается как неправильный четырехугольник, приближенный к форме квадрата, нежели к другой геометрической фигуре. Эта форма, в контексте приспособления здания под филиал музея В. И. Ленина, с одной стороны, может трактоваться как опять же символ стабильности и несокрушимости, а с другой, учитывая его неправильную форму, которая изначально при проектировании здания была вызвана внешними условиями окружающей среды, можно провести аналогию с «Черным квадратом» К. Малевича. Его квадрат – вовсе не квадрат, он демонстрировался на последней футуристической выставке «0,10», он был вывешен в красном углу выставки, где принято вешать иконы, подобно этому и фигуру в плане дворца можно уподобить этой трактовке, которая придавала размещающемуся во дворце музею черты храмовости, предопределяя специфическую трактовку.

Музей был открыт для посетителей 8 ноября 1937 г. Научно-методическое руководство осуществлялось Центральным музеем В. И. Ленина при Институте марксизма-ленинизма ЦК КПСС.

После открытия заголовки местных журналов и газет пестрили объявлениями: «Культурная сокровищница Ленинграда обогатилась новым вкладом. В дни двадцатилетия Великой Октябрьской Социалистической Революции в одном из лучших зданий города – Мраморном дворце, построенном екатерининским архитектором Антонио Ринальди, открылся Ленинградский филиал Музея В. И. Ленина»⁷.

Инженер С. Покшишевский⁸, отмечал, что невозможно, хотя бы вкратце, перечислить все документальные и художественные богатства и исторические ценности, которые сосредоточены в новом музее.

Перед дворцовым сооружением стояла непростая задача принять в себя музей, не простой музей, а музей, направленный на идеологическое воспитание – святыню, рассказывающую о жизни великого вождя трудящихся. Интересно то, что не экспозиция подстроилась под имеющиеся интерьеры, а сами интерьеры приспособлялись под экспозицию, заставляя ее в полном объеме раскрывать свои функции.

На данный момент бытует мнение, что при адаптации дворцовых помещений под выставочные залы пострадали наиболее ценные интерьеры, принадлежавшие работе Ринальди.

Однако это было совсем не так: архитекторы, принимающие участие в реконструкции дворца, максимально пытались сохранить его художественные достоинства. Стоит отметить, что от ринальдиевских замыслов в отделке здания, на тот момент, мало что сохранилось: в 1852 г. дворец подвергался большой внутренней перестройке архитекторами А. П. Брюлловым и А. И. Штакеншнейдером. После революции он был отдан в пользование Государственной академии истории материальной культуры и Ленинградского отделения коммунистической академии при центральном исполнительном комитете СССР.

Реконструкцией здания под руководством профессора Н. Е. Лансере⁹ занимался коллектив архитекторов, в состав которого вошли: архитекторы В. М. Гальперин, А. И. Князев и Д. А. Васильев; инженеры – Л. О. Романовский и В. А. Павловский. Приспосабливая дворцовые помещения под нужды музея, архитектор Н. Е. Лансере сохранил наиболее ценные в художественном отношении интерьеры.

Размещенный в основном на втором этаже музей Ленина частично располагался на первом и третьем этажах (вестибюль, гардероб, уборные, буфет, дирекция, библиотека, научный сектор). Второй этаж музея занимали 22 выставочных зала, зимний сад и большой конференц-зал на 350 мест¹⁰.

Посетителей музея встречал богатый вестибюль и лестница, украшенные серыми мраморными колоннами, хорошо сочетающимися с зеленоватым тоном стен. На оси входа размещалась скульптура В. И. Ленина.

Архитектура вестибюля и лестницы принадлежали руке Ринальди. В нишах по стенам лестницы расположены бронзовые бюсты Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина, заменившие прежде стоявшие аллегоричные статуи Утро, День, Вечер и Ночь.

«Театр начинается с вешалки», тоже самое можно сказать и про музей. Для ленинградского «храма марксистско-ленинской философии» по проекту Д. А. Васильева был заново создан гардероб, рассчитанный на 1000 посетителей. Это было огромное светлое помещение с массивными отделанными каштаном вешалками, украшенное фарфоровыми вазами Ломоносовского завода. Гардероб освещался отраженным светом, источники которого были скрыты в вазах. Первое впечатление приводило потенциальных посетителей в восторг.

Рядом с гардеробом разместился буфет с новым внутренним оборудованием, выполненным по эскизам художника Петровского.

Выставочные залы музея подверглись полной реставрации: было произведено удаление перегородок позднейшего ринальдиевскому времени, восстановлена лепка потолка, убраны неуместные детали: амурсы, орлы, вензеля. Основные барельефы залов и мозаично-паркетные полы, напротив, были восстановлены. Мрамор отполирован заново. Полностью реконструированы двери, окна, замки. По данным архитектурной газеты с одноименным названием за 1938 г. расчищено и реконструировано около 4000 кв. м лепки на потолках.

Обстановка помещений (витрины, банкетки, диваны, пуфы) осуществлена по эскизам архитекторов Н. Е. Лансере и Д. А. Васильева. Удачно выполнена реставрация простых по форме внутренних дверей дворца, сделанных из драгоценных пород дуба красного дерева розы палисандра белого и розового кипариса пальмы и черного дерева. Заново устроено центральное отопление музея: применена система комбинации воздушного и водяного, проложены водопровод и электропроводка.

Изменениям был подвергнут мраморный зал. Его стены, украшенные 32-мя сортами разноцветного мрамора, заново отполировали и украсили оригинальными барельефами работы скульптора М. И. Козловского. Из зала удалили камин и зеркала позднейшего происхождения, реконструировали четыре пилястры по ринальдиевскому проекту. Как и во всех экспозиционных помещениях коллективом архитекторов в мраморном зале были восстановлены прекрасные паркетно-мозаичные полы. Однако на стенах зала оставили стилизованные скульптурные изображения одноглавых орлов, что весьма странно.

Здесь, судя по сохранившимся в архивах Государственного Русского музея фотографиях, среди величия горных пород, в витринах, разместилась богатейшая коллекция изданий Ленина и о Ленине на языках всех народов мира.

Инженером Покшишевским была отмечена удачная реконструкция бывшего Белого зала по проекту Л. Ю. Гальперина¹¹ (зал стал называться залом № 1). Здесь были удалены грубые пьедесталы колонн. Тем же Покшишевским¹² были отмечены: остроумное оформление центрального столба во втором зале, напоминающего по своей форме опору безбалочного перекрытия станции метро «Дворец Советов», и удачная отделка 7-го зала, выполненная по эскизам профессора Н. Е. Лансере. Зал этот, носивший ранее название «Сосновой комнаты», был обшит деревом, которое придавало стенам несколько мрачный характер.

Особо нужно отметить интерьер траурного зала, посвященного смерти Ленина. Этот зал оставлял глубокое впечатление. Это был восьмигранный покой, оформленный коринфскими колоннами и склоненными черно-красными знаменами, посмертная маска головы и рук учителя трудящихся и слова Сталинской клятвы, начертанные бронзовыми буквами на серебристой доске, стоящей у изголовья В. И. Ленина¹³. Был здесь и некий диссонанс: архитектурная отделка сводов и характер капителей колонн зала не соответствовали печальной торжественности обстановки, не была осуществлена полная переделка декоративной скульптуры этого помещения: архитекторы ограничились лишь удалением легкомысленных мифологических деталей.

Что касается художественного оформления других залов, то с их описанием приходится куда сложнее, можно сделать лишь некие предположения. Так как в основу экспозиции была положена научная периодизация биографии В. И. Ленина, то, проанализировав некоторые данные о подобных музеях в других городах, можно сделать вывод, что оно было по большей части символично и важным инструментом в передаче информации было цветосветовое решение: революционные залы отмечены оттенками пурпурных цветов: красный цвет – это цвет жизни, красный цвет – это сила, энергия, а также он означает тяжелый труд, борьбу, войну, конфликты, трагедии, гнев, жестокость, для большего эффекта здесь использовалось точечное освещение, выхватывающее знаковый экспонат из среды, нагнетающее обстановку. В залах, освещающих движение советского народа под руководством ленинской партии к построению социализма в стране, его успехи в совершенствовании социалистического общества и строительстве коммунизма на пути к светлому будущему преобладают пастельные оттенки¹⁴.

Помимо залов стоит также отметить зимний сад-фойе, который восстановлен по эскизам архитектором Л. Ю. Гальпериним. Его проект предусматривал фонтан посередине фойе, задумка не была осуществлена. Расположенный тут же огромный белый конференц-зал имел высоту в 14,5 м. Конференц-зал украшали две статуи Ленина и Сталина работы скульптора С. Д. Меркурова, что позволяют установить фотографии из архива Государственного Русского музея.

Так, максимально сохранив художественные достоинства Мраморного дворца, первоначально выглядел ленинградский филиал музея В. И. Ленина.

В заключение необходимо отметить, что рассматриваемая проблема нуждается в дальнейшем более детальном изучении. Исследование проблемы позволяет расширить представление об архитектурно-художественном проектировании музеев второй половины 1930-х гг., в частности музеев В. И. Ленина, а также дает возможность подробно восстановить историю Мраморного дворца в рассматриваемый период.

Примечания

¹ Катернога М. Т. Архитектура музейных и выставочных зданий. Киев: Изд-во Акад. архитектуры Укр. ССР, 1952. С. 93.

² Музей В. И. Ленина, Ленингр. фил.: путеводитель. Л.: Лениздат, 1939. С. 17.

³ Ленинградский филиал Центрального музея В. И. Ленина, 1936–1992 // Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга: путеводитель / Арх. упр. Санкт-Петербурга и Ленингр. обл. М., 2000. С. 355–357.

⁴ Катернога М. Т. Указ. соч. С. 126.

⁵ Там же. С. 132.

⁶ Танк Е. Мраморная Лениниана // Архитектура Ленинграда. 1938. № 1. С. 10–13.

⁷ Лебедев М. Филиал музея В. И. Ленина в Ленинграде // Историк-марксист. 1938. № 4. С. 94–101. URL: <http://portalus.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁸ Покшишевский С. Филиал Музея В. И. Ленина в Ленинграде: отдельный оттиск из «Архитектурной газеты». 1938. 9 с.

⁹ Мантуров М. В. Н. Е. Лансере в Мраморном дворце // Дворцы Русского музея. СПб., 1999. С. 175–179.

¹⁰ Музей В. И. Ленина, Ленингр. фил.: путеводитель. Л.: Лениздат, 1939. 264 с.

¹¹ Покшишевский С. Указ. соч. С. 3.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 5.

¹⁴ Лебедев М. Указ. соч.

Е. К. Черезова

Художественные выставки к 100-летию Февральской и Октябрьской революций: варианты интерпретации

Статья посвящена музейным художественным выставкам, состоявшимся в 2017 г. в Москве и Санкт-Петербурге и приуроченным к столетию Февральской и Октябрьской революции. Наличие различных позиций в восприятии событий 1917 г., в том числе и в научной среде, подтверждает актуальность темы. В статье рассматривается вариативность представления творческого наследия художников начала – первой половины XX в., работавших в годы развития революционного движения и в первые годы Советской власти. Также проанализировано концептуальное и архитектурно-художественное решение экспозиций, проведен их сравнительный анализ с целью выявления инвариантности выставочной интерпретации знаковых исторических событий.

Ключевые слова: революция, интерпретация, репрезентация, выставки, наследие, авангард

Elena K. Cherezova

Art exhibitions on centenary of February and October Revolutions: interpretation alternatives

The article is devoted to museum art exhibitions in Moscow and Saint Petersburg, timed to the centenary of the February and October revolutions. The presence of different positions in the perception of the events of 1917, including in the scientific environment, confirms the relevance of the topic. The article considers the variability of the representation of the creative heritage of artists of the early – first half of the 20th century, who worked during the years of the development of the revolutionary movement and in the first years of soviet power. Also the conception and architectural-artistic solution of the expositions were analyzed, their comparative analysis was unleashed in the order to reveal the invariance of the exhibition interpretation of the iconic historical events.

Keywords: revolution, interpretation, representation, exhibitions, heritage, avant-garde

Музейные временно действующие выставки благодаря тому, что должны являться и являются актуальными, способствуют вынесению на общественное обсуждение социальных проблем и встраивают материальное и нематериальное наследие в контекст прошлого, настоящего и будущего.

По мнению исследователя А. Дождикова, история «в настоящее время – не просто „знание о прошлом“, без нее невозможно будущее государства, общества, нации»¹. Для того, чтобы выстроить этот диалог и приблизиться к будущему во всех возможных смыслах, необходимо изучать как ушедшее прошлое, так и неуловимое настоящее, особенности функционирования всех сфер общественной жизни, в том числе культуру и искусство.

Подшел к концу 2017 г. – год столетия Февральской буржуазной и Великой Октябрьской революций. Темы, связанные с Революциями, являлись и являются проблемными, они стали чрезвычайно актуальными именно в ушедшем году. Российские музеи не могли не отреагировать на запросы публики и времени, и не заняться организацией выставочных проектов, посвященных выше упомянутым событиям. Так, например, в Третьяковской галерее прошла выставка «Некто 1917», в Еврейском музее – «Каждому по свободе? История одного народа в годы революции», в Русском музее состоялись выставки – «Мечты о мировом расцвете», «Плакат эпохи революции», «Искусство в жизнь», в Эрмитаже – «Зимний дворец и Эрмитаж в 1917 г. История создавалась здесь», «Печать и революция. Издания 1917–1922 гг. в фондах Государственного Эрмитажа». В рамках данной статьи внимание будет сосредоточено на художественных выставках в Москве («Некто 1917») и в Петербурге («Мечты о мировом расцвете»).

Интерес для исследования представляют интерпретация в музейном пространстве социокультурных процессов того времени. Необходимо дать оценку избранной музеями интерпретации, важно понять состоялся ли отход от бытовавшего в 1990-е гг. и ранние нулевые мнения о трагичности обстоятельств 1917, пытаются ли музеи в рамках своих выставочных проектов сформировать у посетителя представление об объективных причинах, которые привели к событиям Октября, а не только об ошибках, допущенных советской властью.

Сто лет назад произошли события, ставшие чрезвычайно важными, как для истории нашей страны, так и всего мира. Февральская буржуазная и Великая Октябрьская революции явились

следствием объективных процессов, нашедших отражение не только в политике, социальном и экономическом переустройстве общества, но и в искусстве. Художники, жившие в конце XIX – начале XX в. были частью исторического процесса, многие из них чувствовали приближение решающей развязки жизни старой России и начала чего-то нового. Калейдоскоп мнений различного толка наводнил художественную среду тех лет. Люди ждали перемен, и они их получили.

Февральская революция большинством населения страны, в том числе российской интеллигенцией, «была встречена если не с ликованием, то с огромным воодушевлением»². Однако во многом недальновидная политика Временного правительства привела страну к кризису, который разрешился Октябрьской революцией, воспринятой неоднозначно, вызвавшей взгляды и мнения «от радостно-восторженных до крайне негативных»³. Оценка событий Великого Октября, как очевидцев тех событий, так и современных ученых, является противоречивой, в следствии борьбы «политических направлений, по поводу включения Октября в современность»⁴. До сих пор распространена сформулированная в 1917 г. точка зрения меньшевиков, которые «оценивали октябрьские события как военный заговор или переворот»⁵, осуществленные большевиками. С другой стороны, Октябрь воспринимается как следствие «исторической необходимости», некую историческую случайность. Можно предполагать, что истина находится где-то посередине, что Октябрьская революция стала следствием актуальной для того времени социальной ситуации, случилась по воле революционно настроенного общества.

Начало XX в. – это время формирования информационного поля, ускорения динамики жизни, нарастания социальных противоречий, это начало эпохи модернизма, т. е. системы «новых „художественных кодов“, кодов... визуальных, укорененных в открытиях классического авангарда»⁶.

По мнению исследовательницы Шарлотты Дуглас, в начале XX в. Россия была изолирована от Западной Европы «географически и лингвистически»⁷, а, по мнению исследовательницы Екатерины Деготь – была «страной, далекой от урбанизма и прогресса», которая «модернизм заимствовала, создав локальные варианты модерна, импрессионизма и сезаннизма»⁸. Кроме того, Деготь отмечает стремление авангардистов воплотить в своих работах мир «идей и сущностей... во всей его полноте»⁹.

Из совокупности художественных течений начала XX в. особенно хочется выделить течение радикального и социально ориентированного художественного авангарда. Революционность методов работы художников-авангардистов, находившихся в поисках новой формы, стиля, материала и технологии, совершивших революцию в искусстве и культуре, позволила большинству из них принять Революцию и осознать ее как закономерное и необходимое историческое событие в череде прочих.

Авангардисты, по крайней мере, Михаил Ларионов и Казимир Малевич, подчеркивали связь художника и его искусства с историческими событиями и процессами, с окружающим миром в целом. Малевич рассматривал «ощущения, которые связывают человека с остальным миром – как материал, из которого должно создаваться искусство»¹⁰. Ларионов, создатель лучизма, отмечал, что «художник способен поймать и передать на холсте даже излучение, выделяемое мыслями или сильными чувствами»¹¹.

Художественные выставки, посвященные теме революций, пытаются представить многообразие художественных течений рубежа XIX–XX в. и первой половины XX в., процессов, происходивших во всех сферах жизни российского общества.

Выставка «Мечты о мировом расцвете» в Русском музее дает посетителю музея возможность увидеть, как те или иные художники, которых друг от друга отличали, в том числе, и представления о «мировом расцвете», т. е. о возможном и правильном будущем, вступали в диалог с современностью и высказывались через свое искусство. Вся совокупность мнений, судеб, суждений и отношений собрана и представлена в выставочном пространстве Русского музея в рамках шести залов, в том числе пяти с полотнами мастеров и одного с художественной анимацией по мотивам иллюстраций Ю. Анненкова к поэме «двенадцать» А. Блока. Посетитель путешествует во времени, переходя из зала в зал, так как в размещении картин (в большей части залов) соблюдена хронология событий. Полотна на стенах сопровождаются высказываниями, принадлежавшими художникам или их современникам, что помогает посетителю понять контекст времени.

В первом зале рядом расположены картины, различных по своему творческому методу, Репина и Шагала, Серова и Филонова. Мотивы художников становятся понятными благодаря проектному решению зала и разделению пространства на три «ветви». Второй зал полностью занят инсталляцией, составляющими элементами которой являются запись чтения стихотворения А. Блока «Двенадцать» и анимация текста, дополненная визуальными образами (бегущая собака, военные, падающий снег). Третий, четвертый и пятый залы представляют искусство времен Гражданской

войны, периода разрухи, строительства и устройства нового государства, периода, когда представления одних о «мировом расцвете» начали, казалось, сбываться, а других – рушиться. В новых условиях художники пытались искать новые методы творчества (или же их представлений об этой реальности), им было «нельзя... в позе купца или фабриканта писать... ударника»¹². Последний зал демонстрирует то, к чему пришли искусство и государство в 30-е гг. Здесь же представлен фильм, хроника событий первых десятилетий истории России XX в. В последнем зале посетитель может провести окончательную переоценку событий тех лет, сформировать собственное мнение о том, сбылись ли у людей их «мечты о мировом расцвете». Выставку с основной экспозицией символично соединяет, будто бы устремленная в будущее, лестница, оформленная советской символикой. В целом, выставка «Мечты о мировом расцвете» рассматривает этап истории российского государства через искусство граждан этого государства, через их отношение к происходящим событиям в весьма непростое время. Выставка не пытается отвечать на вопросы однозначно, она не пытается навязать точку зрения музейных работников или ученых-историков, но лишь пробует с помощью субъективных переживаний исторического «момента» художниками и их современниками помочь увидеть и самостоятельно оценить случившееся.

Среди прочих социально-культурных институтов, обратившихся к теме столетия Революции, Третьяковская галерея, не могла в свою очередь не уделить внимания упомянутой теме. Как уже было проиллюстрировано, художник в тех или иных формах всегда пытается предвидеть, предсказать, а, возможно, и сконструировать будущее, особенно в переломную эпоху. Так, Велимир Хлебников в 1912 г. в сборнике «Пощечина общественному вкусу» провел вычисления о времени падения государств. Художник закончил свою работу пророческими словами «Некто 1917», которые и стали вдохновением для музейных работников и названием для выставки в Новой Третьяковской галерее.

Тему выставки Галерея определяет как «искусство перед неизвестной реальностью»¹³, а цель как попытку «приблизиться к пониманию сложной картины важнейшего периода в жизни России»¹⁴. В художественной среде начала XX в. формировались новые методы и решения (К. Малевич, супрематизм и общество «Супремус»), искусство осознало себя «творческой силой, лабораторией идей и социальных проектов»¹⁵. Через свое творчество художники пытались осознать, интерпретировать реальность и человека в ней, что успешно отражено в рамках выставки.

Большинство экспонатов (117 живописных и 27 графических из 147), в основном картин, были созданы в 1917 г., чуть раньше или чуть позже этого времени. Их «многоголосье» никак идеологически не «обрабатывается» и не оценивается со стороны музея, но презентуется как совокупность наиболее знаковых произведений эпохи. Структурными элементами выставки являются тематические комплексы, которые раскрывают ту или иную проблему государства и общества переломной эпохи, это разделы: «Мифы о народе», «Город и горожане», «Эпоха в лицах», «Прочь от этой реальности!», «Смутное», «Утопия нового мира», «Шагал и еврейский вопрос». С первого этажа экспозиции на второй символично ведет пандус, отделяющий настоящее художников от представляемого и обозримого ими через творчество будущего, презентуемого в рамках раздела «Смутное».

Выставка дает представление о том, как художники пытаются отыскать (или возродить) образ народного героя, абстрагироваться от социальных потрясений, или же, наоборот, остро переживать их, с помощью своего искусства «прорубить» окно в новый мир, возродить утраченные идеалы, создать «мифологию» будущего.

Произведения, относящиеся к определенному разделу, располагаются на стенах и перегородках, которые поставлены хаотично относительно друг друга, но преследуют, как кажется, конкретную цель, а именно, погрузить посетителя в простую атмосферу переломной эпохи, показать множественность суждений, взглядов и представлений, путей и вариантов развития государства, искусства и общества. Таким образом, посетитель может сам выбирать путь и маршрут движения по экспозиции. Некоторые экспонаты смежных разделов соседствуют на одной стене, что может демонстрировать неизбежное взаимопроникновение идей и художественных методов деятелей искусства тех или иных течений. Работы цикла художника Б. Григорьева «Рассея» из раздела «Мифы о народе» вполне органично соседствуют, как с работами Н. П. Ульянова («Кафе») и А. Д. Древина («Беженка») в разделе «Город и горожане», так и с работами А. Я. Головина («Болотная заросль») раздела «Прочь от этой реальности!». Несмотря на общий принцип проектирования экспозиции, на первом этаже пространственно выделены: 1) площадка для просмотра фотоматериалов и фильма «В терновом венце революции 1917 г.» (режиссер Е. Л. Якович); 2) художественный раздел «Шагал и еврейский вопрос». В первом случае, разграничение пространства необходимо для удобства ознакомления посетителя с экспонатами, а во втором, как можно предположить, для того, чтобы сделать акцент на проблеме российского еврейства. Живопись, фотография, скульптура, кинема-

тограф, графика конца 1910-х – начала 1920-х гг. – все это, хоть и неравномерно, но на выставке «Некто 1917» представлено. Выставка рождает ощущение всеохватности, масштабности, полноты репрезентации художественной жизни переходного периода. Несмотря на допустимость такого решения, отсутствие четкой структурированности и видимых границ разделов может запутать посетителя и оставить неоднозначное впечатление от посещения музея. В целом данный проект достигает своей цели и действительно формирует у зрителя некое понимание исторического и художественного процесса, представление о России и российском обществе в обозначенное время.

Таким образом, данные выставки демонстрируют отход от принципиально одностороннего понимания событий Революций и тенденцию к созданию оптимальной среды для посетителя, желающего сформировать собственное мнение об эпохе. Разнообразие и многоголосье призваны помочь посетителю выставки осознать широту охвата взглядов художников различных течений и направлений первых десятилетий XX в.

Примечания

¹ Дождиков А. История как наука для будущего. URL: [https:// cyberleninka. ru](https://cyberleninka.ru) (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Тучин В. А. Надежды и тревоги представителей российской интеллигенции между Октябрьской революцией и выборами в Учредительное собрание. URL: [https:// elibrary. ru](https://elibrary.ru) (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Там же.

⁴ Черных В. Ю., Черных Л. Н. От Октябрьской революции к «февральскому перевороту», или Что такое революция. URL: [https:// socionauki. ru](https://socionauki.ru) (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁵ Там же.

⁶ Герман М. Модернизм: искусство первой половины XX в. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 8.

⁷ Дуглас Ш. Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015. С. 17.

⁸ Деготь Е. Русское искусство XX в. М.: Трилистник, 2000. С. 9.

⁹ Там же.

¹⁰ Дуглас Ш. Указ. соч. С. 93.

¹¹ Там же. С. 47.

¹² Дайнека А. Жизнь, искусство, время. Л.: Худож. РСФСР, 1974. 342 с.

¹³ Некто 1917: выставка / Гос. Третьяков. галерея. URL: [https://tretiakovgallery. ru](https://tretiakovgallery.ru) (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

Н. В. Бондарева

Петергофские дворцы и парки в ленинградских газетах 1930-х гг.

Анализируются публикации о знаменитом пригороде Ленинграда в прессе 1930-х гг. Описаны довоенные музейные будни сотрудников Петергофских дворцов и парков, общегородские народные гуляния в День Конституции, культурный отдых советских граждан в пригороде. В то же время за фасадом этой праздничной атмосферы скрывались подчас драматические события, которым автором также уделяется внимание.

Ключевые слова: Петергоф, дворцы и парки, периодические издания, музей, Социалистический пригород

Natalia V. Bondareva

Peterhof palaces and parks in Leningrad press of 1930's

Analysis of publications about famous suburb of Leningrad in the press of the 1930's. Description of Peterhof palaces and parks museum employees everyday life, city folk festivities on Constitution Day, cultural recreation of Soviet citizens in the suburbs. But there are dramatic events behind the facade of false idleness, which the author also pays attention to.

Keywords: Peterhof, palaces and parks, periodicals, museum, Socialist suburbs

В 2018 г. в Санкт-Петербург отмечается 100-летие пригородных музеев-заповедников: Царского Села, Павловска, Петергофа и Гатчины. В средствах массовой информации этому событию уделяется большое внимание. Появляются статьи в газетах («Санкт-Петербургские ведомости»), авторитетных научных журналах («Адреса Петербурга»). В связи с этим актуальным представляется изучение советской истории музеев-заповедников. Петергоф является крупным музейным центром. Одна из самых малоизученных страниц в его истории – 30-е гг. XX в.

С материалами, использованными для написания статьи, автор ознакомилась в Отделе газет Российской национальной библиотеки, в Научном Архиве Государственного Музея-заповедника Петергоф.

В 1930-е гг. всю основную информацию о происходящих в стране, городе, пригороде событиях граждане получали из газет – источников, позволяющих исследовать события в различных сферах жизни советского государства и общества. По мнению И. В. Сталина, «печатать – это такая вещь, которая дает возможность ту или иную истину сделать достоянием всех»¹. Публицистика формировала общественное мнение, определенное отношение к государству, его месту в жизни каждого человека, тиражировала агитационную информацию. В газетах оперативно публиковались хвалебные статьи о трудовых достижениях передовиков и критические заметки об отстающих.

В публицистике широко освещались не только государственное строительство, труд советского человека, успехи на международной арене и во внутренней политике, но и публиковался материал о культурной жизни в стране. В этой рубрике анализировалась деятельность театров, кинотеатров, музеев, садов и парков, в том числе знаменитого и всеми любимого Петергофа.

В 1930-е гг. бывшая царская резиденция окончательно превратилась в «массовое учреждение нового типа, сочетающее широкую политико-воспитательную работу с культурным отдыхом»². В историческом парке XVIII в. проводились выставки, массовые тематические гуляния, организовывались выступления писателей, встречи с артистами и спортсменами. Эти и другие события освещены в ленинградских газетах «Смена», «Красная газета», «Ленинградская правда». Чаще всего заметки встречаются в «Социалистическом пригороде». В феврале 1934 г. в редакции газеты появился взволнованный человек, представился директором Стрельнинского парка Лонским, выложил перед редакционным работником груды обличительных материалов³. Через несколько дней в «Социалистическом пригороде» появилась статья «Боль Александра Константиновича» о разрушении парка и пренебрежительном отношении к нему со стороны местных организаций, основанная на материалах директора. Это было первым выступлением газеты о пригородном парке. Спустя несколько дней редакция газеты приняла решение начать просмотр подготовки дворцов и парков к летнему сезону 1934 г.

Мероприятие длилось до мая. В ходе смотра было выявлено, что подготовленным лучше других парков оказался Петергоф, сохранивший ведущую роль в течение летнего сезона⁴. Петергофские дворцы и парки поставлены в пример всем базам культурного летнего отдыха⁵.

В этом же, 1934 г., опубликована заметка о том, что Петергоф достиг успехов в дальнейшем восстановлении, благоустройстве и культурном освоении дворцов и парков, его огромных природных и художественных богатств⁶. Провели садово-парковые работы, отреставрировали фасады Большого дворца и Екатерининского корпуса, осуществили внутренний ремонт Коттеджа в Александрии. В статье указано, что организовались выставки в Готической капелле и в Восточном флигеле Большого дворца. Успех имели выставка «К 20-летию империалистической войны» и филиал Московского музея детской книги и рисунка, работа которого закончилась конкурсом на лучший детский рисунок. К концу летнего сезона от Наркомата путей и сообщения получили и доставили из Москвы в Петергоф вагон Николая I, бывший некогда в составе первого поезда, пущенного по Октябрьской железной дороге. Была проведена подготовка к экспозиции вагона, его включили в число музейных пунктов⁷.

За лето 1934 г. Петергофские парки и дворцы-музеи посетило полтора миллиона человек. Увеличилось количество иностранных туристов, для которых был издан путеводитель на английском языке⁸.

Из газеты узнаем, что вечернее освещение фонтанов цветными прожекторами имело большой успех. Отдельно отмечены улучшения в культурно-бытовом обслуживании посетителей парка, особенно по части транспорта и питания. Но наряду с успехами и новшествами выявилась необходимость в проведении капитальных работ по восстановлению фонтанной системы и электрификации парка для обеспечения работы Петергофа в вечернее время.

Заместитель директора дворцов и парков Петергофа Анатолий Владимирович Шеманский подчеркнул, что смотр оказал Петергофу огромную помощь. «Впервые за все время нашей работы мы почувствовали такой интерес общественности к дворцам и паркам, такое внимание и помощь. Смотр охватил все стороны деятельности. В нем нашли отражение не только вопросы технической готовности дворцов и парков ко встрече сотен тысяч трудящихся, но и вопросы такого характера, как реставрации и т. п.», – прокомментировал А. В. Шеманский⁹.

Среди общей массы газетных заметок о Петергофе иногда встречаются публикации критического характера. На страницах «Красной газеты» 1936 г. размещена карикатура с подписью: «Повторяется обычная история: многие сады и парки не подготовились к встрече летнего сезона». Но в газете «Социалистический пригород» за то же число 16 мая 1936 г. заместитель директора Петергофских парков, дворцов и музеев Альспектор подчеркнул, что «дорожки и аллеи в парке приведены в полный порядок, обустроена спортивная площадка и павильоны танцев, а также специальная школьная площадка, гимнастический детский городок и аттракционы»¹⁰. По словам музейного сотрудника, для гостей парка вновь откроется Ассамблеиный зал Монплезира, в котором будут представлены русские гобелены петровских времен. В Большом дворце пройдет выставка по истории фонтанного искусства XVI–XVIII вв. С Ленинградским отделением Центраархива будет также организован ряд выставок. И действительно, в 1936 г. прошла выставка «Иностранные мастера в Петергофе XVIII в.», организованная совместно с Ленинградским архивом¹¹. В том же году в Большом дворце открылась выставка музея социалистической реконструкции Ленинграда «История фонтанного искусства»¹².

Газеты освещали и грандиозные массовые события, проходившие в пригородных парках. В 1936 г. 6 июля – в день Конституции – в садах и парках состоялись общегородские народные гуляния. «Социалистический пригород» описал, как проходило празднование в Петергофе: в 12 часов дня подняли флаг, включили фонтаны. Над парком одна за одной взлетали ракеты, а самолеты сбрасывали пачки листовок и лозунгов. В Верхнем и Нижнем парках, в Александрии на 9 площадках проходили концерты и выступления художественной самодеятельности. Со всех площадок доносились звуки музыкальных инструментов, под которые «с увлечением танцевали и взрослые, и молодежь»¹³. Поздним вечером, под разноцветными лучами прожекторов, фонтаны забили красными, зелеными, оранжевыми струями, а в ночном небе над парком разноцветным дождем огня рассыпались взорвавшиеся ракеты. «Так 80 тысяч человек отмечали день Конституции в парках, дворцах Петергофа»¹⁴.

Спустя месяц, в августе, в разгар летнего сезона, в «Красной газете» появляется негативная заметка с описанием обслуживания граждан в выходной день в Петергофе. Автор пишет о «мечтательных одиночках, дружных парах, многодетных семьях, товарищеских группах, коллективах цехов, фабрик и учреждений», которые спешат на Балтийский вокзал, чтобы «махнуть за город»¹⁵. По прибытию в пригород туристы вынуждены стоять у железнодорожного вокзала в длинных очередях

на посадку в автобусы. Дождавшись своей очереди, люди едут до парка, радостно предвкушая, как они проведут выходной день. Но по приезде их ждут очереди в кассы за входными билетами. Это еще пол беды. Приобретя заветный входной билет в парк, отдыхающие не знают, чем себя занять. Автор заметки язвительно отмечает, что «лицезрением фонтанов можно развлекаться час-два»¹⁶, эстрады, кино массовые игры в парке нет, физкультурная площадка находится далеко от парка, да и очень «скудно оборудована»¹⁷, а «обслуживание в ресторане „Интернационал“ поставлено так, что без обсчета вряд ли кому удастся уйти – у многих официантов правило – „припечь судака“, т. е. приписать потребителю стоимость такого блюда, которое он не заказывал и не брал»¹⁸.

Автор верно подметил то, что фонтаны включались на два часа из-за ужасающего состояния водовода летом 1936 г.¹⁹ 17 октября 1935 г. Н. И. Архипов сообщил руководству УДПЛ, что «фонтанная система из-за отсутствия капитального ремонта в течение последних десятилетий пришла в состояние, при котором пуск фонтанов в сезон 1936 г. будет граничить с вредительством»²⁰. Но, по всей видимости, перед открытием сезона в срочном порядке успели провести работы по ликвидации аварии²¹.

Чтобы исправить ситуацию, городские власти выпустили постановление «Об обслуживании трудящихся в загородных парках и местах отдыха», опубликованное в газете «Социалистический пригород». В документе отмечено, что состояние обслуживания отдыхающих в пригородных парках неудовлетворительно. «Огромный рост запросов трудящихся к культурному отдыху не находит достаточного отражения в работе городских и загородных парков»²². Горком ВКП (б) в своем решении подчеркнул «слабую работу транспорта, запущенное состояние благоустройства и удовлетворительную постановку питания во многих парках»²³. Городскими властями были намечены мероприятия для приведения обслуживания трудящихся в парках и местах отдыха в соответствие с их требованиями и в кратчайший срок. По мнению чиновников, парки ленинградских пригородов, «прекрасные по своим естественным данным, должны привлекать заботливым и внимательным отношением к каждому посетителю»²⁴. Постановление стали незамедлительно претворять в жизнь: в августе 1936 г. четыре комнаты на первом этаже Восточного флигеля Большого дворца передали для размещения парикмахерской, косметического магазина и ремонтной мастерской²⁵.

В 1937 г. ситуация усугубилась: по дворцам-музеям пригородов прошла волна проверок, в результате которой под стражей оказались директор Детскосельских дворцов-музеев и его заместитель, помощник директора Павловска, а также помощник директора по научно-музейной работе Петергофских дворцов-музеев А. В. Шеманский. Арестованные обвинялись в контрреволюционной деятельности на идеологическом фронте. А. В. Шеманского приговорили к заключению на 15 лет²⁶.

Для читателей газет эта ситуация осталась незамеченной, и в 1938 г. в прессе продолжали печатать заметки о происходящих в Петергофских дворцах и парках событиях.

Таким образом, публицистика данного периода помогает расширить представление о жизни Петергофских дворцов и парков в середине 30-х гг. XX в. Газетные заметки освещают многочисленные события, проходившие в пригороде, в том числе ремонтно-восстановительные работы, массовые гуляния, выставки и встречи с писателями, артистами, спортсменами. Но в городских газетах не освещалась реальная картина происходящего в Петергофских дворцах и парках в середине 1930-х гг. Изредка публиковалась критика, которую сменяли заметки об успешно проделанной работе по устранению выявленных недочетов. В прессе описана размеренная жизнь пригорода, ежегодные открытия и закрытия летних сезонов. А на самом деле в Петергофе в это время наблюдались негативные явления. Фонтанная система требовала срочного ремонта. Руководство Петергофских дворцов и парков в 1937 г. попало под арест. Но советский обыватель получал о знаменитом пригороде информацию исключительно положительного характера. Посещение Петергофа для советского человека являлось праздником жизни.

Примечания

¹ Чогандарян М. Г. Методы, способы и приемы советской пропаганды в 20–30-е гг. XX в. // Теория и практика общественного развития. 2013. № 4. С. 182.

² Лунц Л. Б. Парки культуры и отдыха. М.; Л.: Гостройиздат, 1934. С. 48.

³ Январский А. Пятьдесят дней // Социалист. пригород. 1934. № 47. С. 4.

⁴ Шеманский А. В. Итоги летнего сезона в Петергофе // Социалист. пригород. 1934. № 108. С. 4.

⁵ Первенство Петергофа // Социалист. пригород. 1934. № 50. С. 4.

⁶ Шеманский А. В. Указ. соч. С. 4.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Первенство Петергофа. С. 4.

¹⁰ 18 мая – в Петергоф // Социалист. пригород. 1936. № 111. С. 3.

¹¹ Петергоф и Ораниенбаум: справ. по дворцам-музеям и паркам / сост. А. В. Шеманский. Л., 1936. С. 35.

¹² Там же.

¹³ Андреев Н. В Петергофских парках // Социалист. пригород. 1936. № 155. С. 1.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Петров В. Петергофские детали // Красная газ. 1936. № 72. С. 3.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Бондарев С. В. Довоенный Петергоф: музейная миссия и государственная идеология // Вестн. С.-Петерб. ун-та.

История. 2016. Вып. 4. С. 136.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Производительно работать, культурно отдыхать // Социалист. пригород. 1936. № 176. С. 1.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Арх. ГМЗ «Петергоф». ПДМП–6090ар. Д. 272-а. Протоколы научных совещаний 1936 г. Л. 62.

²⁶ Кострова А., Бернев С. Украденные дворцы // Невское время. 2008. 14 июля.

А. Н. Шипунов

Художественные символы Великой Отечественной войны глазами современников Победы

На примере архитектурно-скульптурного ансамбля входной группы Московского парка Победы в Ленинграде в статье рассматривается история формирования художественных символов Великой Отечественной войны в советском изобразительном искусстве 1940–1950-х гг. В рамках исследования автором предпринята попытка интерпретации символизма скульптурного убранства парка.

Ключевые слова: социалистический реализм, скульптура, архитектура, Советский Союз, Вторая мировая война, Парк Победы, Ленинград

Artiom N. Shipunov

Artistic symbols of Great Patriotic War through eyes of contemporaries of Victory

The article presents the formation history of artistic symbols of the Great Patriotic War in the Soviet art of the 1940–1950's. By way of example, author investigates the architectural and sculptural ensemble of the entrance group of the Moscow Victory Park in Leningrad. During the research, the author also attempts to interpret the symbolism of the sculptural decoration of the park.

Keywords: socialist realism, sculpture, architecture, Soviet Union, World War II, Victory Park, Leningrad

Формирование в советском изобразительном искусстве образов и символов Великой Отечественной войны, тех визуальных воплощений, с помощью которых художники отображали явления и события военной эпохи, не произошло мгновенно.

Смена поколений, изменение идеологических и политических установок оказали значительное влияние на формирование данных образов. По этой причине, многие сюжеты и символы советской эпохи, олицетворявшие для современников трагедию и подвиг войны, достаточно сложны для понимания и интерпретации в России начала XXI в.

Задачей данной статьи является анализ символического значения памятника, посвященного Великой Отечественной войне – скульптурного ансамбля парадного въезда и центральной части Московского парка Победы в Ленинграде.

Московский парк Победы в Ленинграде, одновременно с Приморским парком Победы, является первым парком, посвященным победе советского народа в войне против Германии и Японии, заложенным (7 октября 1945 г.)¹ и открытым (7 июля 1946 г.)² на всей территории Советского Союза.

Понимая этот факт, мы можем сделать вывод, что перед авторами парка (главным архитектором В. Д. Кирхоглани и ленинградскими скульпторами) ставилась задача изобразить во-первых – тему подвига советского народа в войне, а во-вторых, несмотря на территориальную принадлежность, показать героизм не только ленинградцев, но особо яркие примеры подвига жителей всей страны.

Стенограммы Городского Архитектурного Совета города Ленинграда за 1940-ые – 1950-ые гг. дают понять, что решение этой задачи было достигнуто через создание в парке Победы тематического архитектурно-скульптурного ансамбля, состоящего из различных объектов мемориального характера. «Тематические моменты этого ансамбля, – как заметил в 1951 г. член Архсовета В. Ф. Твельмейер, – пронизывают всю систему парка. Раскрытие начинается с входа, с главной аллеи, затем центральная часть»³.

Парадный вход на территорию Московского парка Победы со стороны Московского проспекта (на момент создания памятника – проспекта им. Сталина) оформлен пропилеями. Они представляют собой два четырехколонных портика, высотой 9 м, шириной 12 м и глубиной 6 м. В глубине портики оформлены шестью барельефными композициями, отображающими подвиги советского народа в годы войны.

Пропилеи созданы в 1953 г. по проекту В. Д. Кирхоглани и являются переосмыслением в рамках советской архитектурной традиции памятника античной архитектуры – Пропилеев Афинского акрополя (V в. до н. э.). Непосредственным прообразом пропилеев парка Победы стали пропилеи Смольного (В. А. Шуко, В. Г. Гельфрейх, 1923–1924 гг.).

Отсылка к двум знаменитым памятникам не случайна в оформлении конкретного входа в парк – она выражает его центральное значение, как входа со стороны магистрали, носящей имя вождя. В то же время, сами пропилеи, а также барельефы, расположенные в нишах их портиков, являются одной из составных частей описанного выше тематического ансамбля парка.

Барельефы представляют собой шесть трехфигурных композиций, расположенных в межколонных нишах портиков (по три композиции на каждом портике). Высота каждой композиции около 1,5 м, материал – бронза. Авторы барельефов: скульпторы В. Н. Безруков, С. Т. Кирсанова, В. В. Мошкара (в разных источниках – Мошкарев⁴), И. М. Носова, И. А. Сыроежкин, работавшие под руководством скульптора Н. К. Таурита и архитектора Н. А. Медведева⁵.

Указания на то, что именно изображено на барельефах, присутствуют в ряде источников. Например – работе В. И. Маркова «Парки Победы» 1962 г. Это аллегии первых советских городов-героев, а также союза фронта и тыла в годы Великой Отечественной войны. Подробного указания на то, какой сюжет показан на определенном барельефе мы не имеем.

Исключением являются работа И. А. Сыроежкина «Одесса – город-герой»⁶, расположенная в восточной нише северного портика пропилеев, и работа В. В. Мошара «Тыл – фронту»⁷, расположенная в центральной нише южного портика. Также нам известен барельеф «Ленинград – город-герой» (его изображение публикует В. И. Марков в упоминавшемся выше издании⁸), он расположен в западной нише южного портика.

Зная имена первых четырех городов-героев Советского Союза, названные в приказе Верховного главнокомандующего от 1 мая 1945 г.⁹, и смысл символики известных нам барельефов, методом логического сопоставления изображений на барельефах с иными образами первых городов-героев СССР в советском изобразительном искусстве рассматриваемого периода, а также историческими событиями, ставшими прообразами этих изображений, можно с большой степенью вероятности определить остальные сочетания город – барельеф, воплощенные скульпторами.

На северном портике представлены изображения:

– в западной нише: «Севастополь – город-герой». Здесь мы видим три фигуры военных моряков, запечатленные в момент сражения. Динамическая выразительность фигур, которые словно бросаются на врага, а также исключительно флотский характер изображенных, роднит этот барельеф с наиболее известным произведением живописи, посвященным обороне Севастополя в 1941–1942 гг. – картиной А. А. Дейнеки «Оборона Севастополя» (1942). Барельеф является словно бы продолжением знаменитого полотна, развивая заложенную в нем тему подвига защитников города-героя.

– в центральной нише: «Сталинград – город-герой». Образы этого барельефа наиболее общие из всех – на нем присутствуют: боец Красной Армии, военный летчик и моряк-краснофлотец. В данном случае художник точно следует принципам социалистического реализма – именно для этого сражения характерно взаимодействие всех родов войск Советского Союза (в том числе – моряков, сражавшихся как на суше в стрелковых частях, так и бойцов Каспийской флотилии, принимавших активное участие в боевых действиях на Волге). Кроме того, вероятно, что обобщенность данного рельефа также должна подчеркивать фундаментальный характер Сталинградской битвы – крупнейшего сражения всей Великой Отечественной войны.

– в восточной нише: «Одесса – город-герой». Иконография обороны Одессы, в силу объективных причин, родственна иконографии обороны Севастополя. У нас имеется точное указание на привязку этого барельефа к конкретному городу-герою, что позволило нам дифференцировать образ Одессы и образ Севастополя.

На южном портике представлены изображения:

– в западной нише: «Ленинград – город-герой». У нас имеется конкретное указание на связь данного барельефа с Ленинградом, которое мы можем проверить, рассмотрев взаимосвязь изображенных на барельефе людей с иконографией героев обороны Ленинграда в советском изобразительном искусстве рассматриваемого нами периода.

Вместе с бойцом Красной Армии и моряком РККФ, на барельефе «Ленинград – город-герой» присутствует образ девушки – бойца МПВО, в характерной телогрейке-ватнике. Образы таких же девушек, женщин – защитниц города встречаются во многих произведениях советского искусства военного периода, посвященных именно Ленинграду. В качестве примера приведем работу А. Ф. Пахомова «В стационар» (1942).

– в центральной нише: «Тыл – фронту». В случае с этим барельефом у нас также есть конкретное указание на его символику, однако его нужно рассмотреть детально, дабы точнее понять символизм следующего, шестого барельефа.

На барельефе «Тыл – фронту» изображены представители мирных профессий, без которых невозможна была бы победа на фронтах: женщина-колхозница, высоко поднимающая сноп собранного урожая и шахтер с отбойным молотком на плече, образы которых происходят из довоенных произведений советского искусства, символизовавших единство сельского хозяйства и промышленности (например – скульптуры «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной 1937 г.).

В центре композиции показан пожилой ученый, сидящий на стуле. Данный образ, вероятно, является собирательным и, отчасти, стереотипным изображением всей советской интеллигенции, не только научной, но и творческой, партийной, номенклатурной. В нем можно увидеть черты сходства с портретами многих известных деятелей советской культуры, науки и политики, написанными и созданными в 1930–1940-е гг.

– в восточной нише южного портика расположен самый загадочный барельеф. На нем изображены: командир РККА, танкист с сигнальными флажками, и металлург в характерной рабочей униформе. Нам неизвестно конкретного указания на символику данного барельефа, а изображенные на нем фигуры не дают нам прямого ответа на этот вопрос.

При рассмотрении данного барельефа вместе с соседним барельефом «Тыл – фронту», мы можем прийти к выводу, что они являются составными частями единого сюжета о связи фронта и тыла в годы войны.

Как мы можем видеть, на барельефе «Тыл – фронту» представлены исключительно образы тыла, в то время, как само название скульптуры наводит на мысль о взаимозависимости этих понятий в военный период. И шестой барельеф в этом смысле продолжает данную тему, раскрывая уже фронтовых персонажей (образы командира и танкиста), но также имея привязку к тылу в образе металлурга.

Продолжением тематического ансамбля, начатого в пропилеях, являются скульптурные памятники, расположенные в примыкающей к входной зоне части Московского парка Победы. Сразу за пропилями находится круглая площадь, украшенная фонтаном «Слава», решенным в виде гигантского лаврового венка – символа воинского триумфа. От площади в глубину парка расходятся три аллеи, перспектива каждой из которых завершается полноростовым скульптурным изваянием.

В первую очередь мы рассмотрим скульптуры, расположенные в перспективе радиальных аллей, идущих от круглой площади на северо-восток и юго-восток. Это памятники Герою Советского Союза Александру Матросову (скульптор Л. Ю. Эйтлин, 1951) и Герою Советского Союза Зое Космодемьянской (скульптор М. Г. Манисер, 1942). Оба монумента выполнены в бронзе, высота памятника Матросову – 4,5 м, Космодемьянской – 6,5 м, дата установки обеих скульптур – 1951 г.

Несмотря на персонифицированность данных памятников, расположение их в перспективе радиальных дорожек подчинено именно цели создания художественного символа, раскрывающего более широкий образ.

На это намекает даже сам факт выбора персонажей для монументов – напомним, и Матросов, и Космодемьянская совершили жертвенные подвиги, о которых достаточно скоро (еще в ходе войны) стало известно большинству жителей СССР. В этом всесоюзном значении образов Матросова и Космодемьянской и видится причина их появления на аллеях Московского парка Победы в Ленинграде.

Хотя оба героя совершили свои подвиги в сражениях, не связанных с обороной Ленинграда, их появление именно в первом советском парке Победы – это дань их всесоюзной роли. Через персонифицированные символы – аллегории, легко узнаваемые во всех концах страны, В. Д. Кирхоглани выразил собирательные образы всех подвигов красноармейцев (Матросов) и партизан (Космодемьянская) на фронтах и в тылу врага.

Центральный монумент паркового ансамбля расположен в середине километровой Аллеи Героев, замыкая ее перспективу с востока и запада. Это бронзовый памятник маршалу Советского Союза Георгию Жукову, являющийся одновременно собирательным образом всего военного и политического руководства страны в годы войны.

Высота памятника 7,8 м, установлен в 1995 г. (в честь 50-летия Победы) по проекту скульптора Я. Я. Неймана и архитектора Ф. А. Гепнера. Своеобразной авансценой этого памятника выступают расположенные в западной части Аллеи Героев бюсты шести дважды Героев Советского Союза, установленные в 1948–1953 гг.

Первоначально (в 1946–1949 гг.) на этом месте планировалось установить аллегорический «Монумент Победы». Представление о его возможном облике дают материалы проведенного в 1948 г. ЛОССА конкурса на этот монумент, сейчас хранящиеся в ЦГАЛИ СПб. Все конкурсные проекты, в том числе – занявший первое место проект М. К. Бенуа и Д. С. Гольдгора, представляют собой

различные варианты обелиска, триумфальной колонны или пилона, в ряде случаев – увенчанных скульптурами-аллегориями «воинов-победителей»¹⁰.

После 1949 г. концепция монумента меняется – теперь центром паркового ансамбля предполагалось сделать памятник Верховному Главнокомандующему И. В. Сталину, вокруг которого планировалось разместить скульптурные группы, «отображающие победу Советского Союза в Великой Отечественной войне»¹¹. Проекты этого монумента можно встретить в ряде изданий, посвященных архитектуре Ленинграда, за 1953 г.¹²

Фактически, памятник Сталину даже был установлен в парке во временном варианте еще в 1945 г. – им был закладной камень парка, располагавшийся на площади, впоследствии занятой фонтаном «Слава». Данный монумент (в настоящее время утрачен) представлял собой обелиск высотой около 4 м, на котором располагались изображение профиля И. В. Сталина и закладная доска парка с текстом: «В эпоху Великого Сталина 7 октября 1945 г. трудящимися Ленинграда заложен Московский парк Победы в честь исторической победы советского народа над Германией и Японией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»¹³

Последовавшее за смертью Сталина в 1953 г. развенчание культа его личности не позволило идее по установке полноценного монумента на центральной оси Аллеи Героев осуществиться одновременно с созданием всего ансамбля парка Победы.

В последующие годы В. Д. Кирхоглани неоднократно высказывался за установку в центре Аллеи Героев какого-либо монумента, который завершил бы художественный ансамбль парка¹⁴. Это было сделано лишь через год после его смерти (В. Д. Кирхоглани умер в 1994 г.).

Как мы можем видеть, в означенный период перед советским изобразительным искусством ставится задача по отображению масштабных явлений в жизни страны. Объектами вдохновения советских художников становятся широкие, обобщенные темы, в том числе – героический пафос Великой Отечественной войны.

Рассмотрев скульптурное убранство входной группы Московского парка Победы мы можем достаточно четко сформулировать, какие образы по замыслу автора парка – В. Д. Кирхоглани – выражали в 1940–1950-е гг. глобальные причины триумфа советского народа в Великой Отечественной войне. Это: стойкость городов-героев (Ленинграда, Сталинграда, Севастополя и Одессы), единство фронта и тыла, бессмертные подвиги красноармейцев (А. Матросов) и партизан (З. Космодемьянская), личный героизм других Героев Советского Союза (бюсты на Аллее Героев) и, конечно, руководящая и направляющая роль партии, правительства и верховного командования в лице вождя (И. В. Сталин / Г. К. Жуков).

Примечания

¹ Марков В. И. Парки Победы. Л.: Лениздат, 1962. С. 37.

² Там же. С. 45.

³ ЦГАНТД СПб. Ф. 386. Оп. 1–4. Д. 69. Л. 107 об. Стенограмма заседания Городского архитектурного совета от 26. 02. 1951.

⁴ Под фамилией Мошкарев скульптор упомянут на табличке об охранном статусе парка, расположенной на южном портике пропилеев. Под фамилией Мошкара – см.: Марков В. И. Указ. соч. С. 55.

⁵ Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга, 1703–2007: иллюстр. энцикл. СПб.: Logos, 2007. С. 405–406.

⁶ Там же.

⁷ Марков В. И. Указ. соч. С. 55.

⁸ Там же. С. 54.

⁹ Сталин И. В. О Великой Отечественной войне Советского Союза. СПб.: Питер, 2010. С. 174.

¹⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 341. Оп. 5. Д. 30. Л. 12. ЛОССА. Конкурсы 1946–1948.

¹¹ ЦГАНТД СПб. Ф. 386. Оп. 1–4. Д. 55. Л. 86 об. Постановление Городского архитектурного совета от 19. 06. 1950.

¹² Ежегодник Ленинградского отделения Союза советских архитекторов / Л. К. Абрамов и др. М.; Л.: Гос. изд-во по строительству и архитектуре, 1953. Вып. 3. С. 79.

¹³ Колтунов И. Парки Победы. Л.: Лениздат, 1946. С. 29.

¹⁴ Кирхоглани В. Д. Парк Победы в Московском районе // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: исслед. и материалы. СПб.: Белое и черное, 1997. Вып. 4. С. 394.

Е. Е. Хвалина

Роль экспедиций писателей-путешественников XX в. в формировании интереса к неевропейским культурам

В статье делается акцент на такой тенденции в культуре первых тридцати лет XX в., как наличие особого внимания европейского общества к наследию цивилизаций Азии и Африки. Рассматриваются причины возникновения данного интереса и его развитие. Большое внимание уделяется роли экспедиций писателей в изучении наследия данных регионов. Комментируются художественные произведения Н. С. Гумилева и А. Мальро с целью оценки вклада непрофессионалов в исследование исторического и культурного наследия Азии и Африки. Оценивается влияние этих экспедиций на последующее изучение культурного наследия данных регионов.

Ключевые слова: неевропейская культура, А. Мальро, Н. С. Гумилев, Азия, Африка, экспедиции, наследие

Ekaterina E. Khvalina

Role of expeditions of writers-travelers of 20th century on formation of interest in non-European cultures

The article focuses on the tendency in the culture of the first thirty years of the 20th century as the presence of special attention of European society to the heritage of Asian and African civilizations. The reasons for this interest and its development are being considered. Great attention is paid to the role of the expedition of the writers in the study of the heritage of these regions. The works of N. Gumilev and A. Malro are being commented on in order to assess the contribution of non-professionals to the study of the historical and cultural heritage of Asia and Africa. The impact of these expeditions on the subsequent study of the cultural heritage of these areas is being assessed.

Keywords: Non-European culture, A. Malraux, N. S. Gumilev, Asia, Africa, expeditions, heritage

В истории человечества было много сложных периодов, времен, когда люди старались изменить мир, сломать старое и построить на его обломках нечто новое и лучшее. Тем не менее, ни одно столетие не сравнится по масштабности и результатам этих попыток с XX в. Две мировые войны, волна революций и попыток самоопределения как целых народов, так и отдельных людей. В данной работе делается акцент на достаточно интересный и несколько спорный период в истории культуры – первые тридцать лет, предпринимается попытка изучить то влияние, которое оказали писатели-путешественники XX в. на формирование интереса к неевропейским культурам.

Любопытство европейского общества к неевропейским цивилизациям зародилось еще в начале XIX в. во Франции и было связано преимущественно с походами Наполеона и изучением египетских древностей. В. П. Грицкевич в фундаментальном исследовании «История музейного дела конца XVIII – начала XX в.» отмечает некоторый интерес к национальной истории и культуре, возникший во Франции во второй половине XIX в., и постепенное распространение его на культуру колоний, захваченных Францией в данный период¹. Так начинается изучение этнографических коллекций, составленных французскими путешественниками и представителями колониальной администрации в странах Африки и Азии, которые, имея ряд привилегий, пользовались своим положением для финансирования частных экспедиций и просто рядового приобретения древностей. Данная увлеченность французского общества привела к тому, что уже в 1888 г. на основе коллекции путешественника, исследователя Ближнего и Дальнего Востока – Эмиля Этьена Гиме был открыт первый в Европе специализированный музей культуры Востока. Еще раз стоит подчеркнуть, что заинтересованность Франции в исследовании этих регионов обусловлена колониальной политикой страны того времени. В частности, люди, ставшие героями данного исследования, совершали свои путешествия по территории Камбоджи, которая к тому времени была вассальным государством по отношению к Сиаму и находилась полностью под протекторатом Франции и части Восточной Африки, Эфиопии, которая была лишь частично подчинена французскому правительству.

Для изучения вопроса, поднятого в настоящем исследовании, были выбраны два талантливых писателя Франции и России XX в. – Андре Мальро и Николай Степанович Гумилев. Для того чтобы попытаться решить сформулированную проблему об оказанном влиянии феномена писателя-путешественника, можно было бы воспользоваться одной только биографией упомянутых выше

личностей. Писатели оставили удивительные автобиографические произведения, которые и легли в основу исследования, «Африканские дневники» Николая Гумилева, написанные в жанре дневника или путевых заметок, и роман Андре Мальро «Королевская дорога». Несмотря на художественный жанр и выдуманных персонажей романа Мальро, можно с уверенностью, сказать, что он имеет под собой автобиографическую основу – путешествие, совершенное Андре Мальро вместе с женой в 1923 г. по Камбоджи.

Следует отметить, что сам по себе феномен писателя-путешественника, или непрофессионала-путешественника, внесшего значительный вклад в развитие музеологии, не нов. В данном контексте стоит вспомнить одного из самых значимых деятелей культуры времен Наполеона – Доминика Виван-Денона. Однако проследить развитие и влияние данного феномена именно в начале XX в. меня подвигли уникальные обстоятельства, сложившиеся в обществе. По большей части их породили так называемые декадентские настроения, которые неизменно преследуют любое переходное время, но наиболее ярко проявляются и оставляют заметный след в истории культуры только в моменты коренного слома, когда подогреваемые всеобщим разочарованием способствуют тому, что старое изживается с упорством и фанатизмом. Нечто подобное мы уже наблюдали в истории Римской империи, на ее закате: разложение общества, поиск новых путей, отрицание традиций и устоев. В своей статье «О европейской молодежи»² 1927 г. Андре Мальро отмечает некоторые тенденции, сложившиеся в обществе того времени. В частности потеря западной цивилизацией надежды обрести в науке смысл мира, разочарование в западных учениях. Многие изжило себя и наскучило, одна из его цитат подтверждает какой-то слепой фанатизм, рьяную веру в то, что, только разрушив старое, мир может измениться: «люди сегодня хотят избавиться от своей цивилизации, подобно тому, как вчера жаждали освободиться от божественного»³. Именно это отягощение старым и уже потерявшим смысл, поиск нового мира, а также площадок для его строительства и толкает толпы молодых людей на Восток и в Африку. Причем, эти самые толпы, как можно понять из романа Мальро, не находят себе там места. Разочарование ждало и авантюристов с имперскими наклонностями, лелеявших надежды построить новый мир далеко от европейской цивилизации.

Теперь стоит попытаться обозначить ряд причин, подтолкнувших именно Андре Мальро и Николая Степановича Гумилева к организации столь опасных путешествий. Вот несколько из них. Как отмечает в статье «У роковой черты, или Зеркало лимба» Л. Г. Андреев, для Мальро это были, во-первых, «несомненно, серьезные материальные затруднения и надежда на легкую добычу»⁴. И, во-вторых, некоторое археологическое образование, которое получил писатель, а также некоторые познания в области восточного искусства, которые отчасти и обусловили выбор Индокитая как конечной точки путешествия. Не стоит игнорировать и уже упомянутый интерес французского общества в целом к культуре колоний, который если верить Мальро, только усилился после Первой мировой войны. Была и еще одна причина, мечта Клода, главного героя романа «Королевская дорога»⁵, которую можно, исходя из автобиографичности произведения, приписать и самому писателю-путешественнику, а именно – изучить старую заброшенную королевскую дорогу, путь, соединявший Анкор, грандиозный комплекс храмов и дворцов, с озерами в бассейне реки Менам-Чао-Прая.

Своя мечта была и у Николая Степановича: изначально маршрут третьего путешествия пролегал через Данакильскую пустыню, открытую европейцами в начале XX в. Гумилев хотел изучить кочевые племена, жившие как в пустыне, так и по течению реки Гаваша, но, к сожалению, этот маршрут был отвергнут Академией наук, в которую Гумилев обратился за помощью в организации своего третьего путешествия в Африку, так как проект был дорогостоящий. Свою роль в африкомании писателя сыграл и его отец, Степан Яковлевич Гумилев, служивший корабельным врачом и соответственно много путешествовавший. Он рассказал своему сыну немало историй о заморских странах, научил пользоваться географическими картами, за которыми Николай Степанович провел много времени в детстве. Тем самым истории отца повлияли не только на первые стихи поэта, но и на то, что в попытках убежать от проблем еще в 1909 г. он отправляется именно в далекую Африку. Как и в случае с Мальро, нужно сказать и об общем интересе в русском обществе к неевропейской культуре, в частности в 1908 г. один из петербургских журналов напечатал статью об «Абиссинской выставке».

То культурное достояние, которое могла бы заполучить мировая общественность, если бы первый маршрут Николая Степановича был утвержден, нельзя переоценить. Однако и та коллекция, которую он собрал в ходе финансируемой академией наук экспедиции, охватывающей территорию: от порта Джибути до Харара, и оттуда на юг, в область, лежащую между Сомалийским полуостровом и озерами Рудольфа, Маргариты, Звай⁶, также имеет важное значение для изучения африканских народов. Стоит признать, что поступившись своей мечтой, Гумилев получил взамен всяческое содействие со стороны властей, его путешествие было более безопасным, чем у Андре Мальро. Он,

если судить по описаниям из «Королевской дороги», встретил на своем пути некоторые препятствия в лице диких племен Южного Вьетнама, а также французской администрации и французского института в частности. По сравнению с Николаем Степановичем, которому было разрешено собирать этнографические и зоологические коллекции, все, на что получил разрешение Мальро для своей экспедиции, – это возможность связаться с отделением французского института в Ханое и получить талоны на реквизицию⁷. Однако даже такая небольшая помощь была сведена на нет административными предписаниями и законами. Один из них гласил, что максимальный вес перевозимых на повозках предметов не должен превышать шестидесяти килограммов, что было невозможно, учитывая, что барельефы, которые писатель планировал найти, весили как минимум двести. Более важной проблемой был закон, объявляющий все находки на территории Камбоджи культурным достоянием и предписывающий все найденное оставлять *in situ*, т. е. на месте. При попытке вывезти барельефы Андре Мальро был арестован и осужден на три года, правда, впоследствии благодаря французскому обществу, срок был уменьшен⁸. Стоит признать, что, несмотря на некоторое археологическое образование Мальро, ему и Гумилеву не хватало специальных знаний и опыта. Яркое тому подтверждение – описание попытки извлечения барельефов в «Королевской дороге». Но обоим писателям был присущ авантюрный дух, которого нередко не было у профессионалов. Они исследовали неевропейскую культуру нестандартными способами, отваживаясь, к примеру, участвовать в местных ритуалах. Так, Гумилев согласился при встрече с легендарным королем племени Исса Гуссейном пройти испытание духа⁹, он обрел хорошего друга, а исследователи в дальнейшем получили ценную информацию о традициях племен этого региона.

Влияние, которое оказали путешествия писателей на развитие истории культуры, не сводится только к пополнению коллекций замечательными предметами неевропейского искусства. Нужно отметить некоторую культурную миссию, которая невольно становится одной из целей их путешествий – разрушение стереотипов и преубеждений европейского общества по отношению к племенам Африки и Индокитая. Описывая свои более ранние путешествия друзьям и знакомым, Гумилев отмечает возникшую проблему застенчивости мышления, неспособности общества отказать от мысли, что абиссинцы – кровожадные дикари, а гиены и тигры спокойно разгуливают по улицам африканских городов. Возможно, стараясь положить конец этим сказкам, он в красках описывает сцену абиссинского суда, проводя некоторые параллели с реалиями европейских судов. Андре Мальро также пытается окультурить дикое племя стиенгов, объясняя их жестокость вполне понятными западному человеку мотивами – страхом и сомнениями. Описывая ритуал принесения клятвы лояльности, он подчеркивает существование некой правовой системы у племени. Наличие своеобразных законов у стиенгов, делало этот народ уже не таким диким и первобытным в глазах европейского общества. Вообще Мальро видит необходимость установления связей между двумя цивилизациями, причем устанавливая ее он предлагает с помощью древних артефактов. «По сути любая цивилизация недоступна для другой. Предметы остаются, но мы слепы перед ними до тех пор, пока наши мифы не найдут в них отзвука»¹⁰. Данная мысль звучит в его романе, тем самым подчеркивается важность изучения неевропейской культуры. Но для этих целей важны не только предметы материальной культуры, но и различные бытовые записки, фольклор. К примеру, описывая песни сомалийского племени Исса, Николай Степанович отмечает, что их песни часто состоят из одних перечислений знакомых географических названий¹¹. Подобное мы встречаем и в «Одиссее» Гомера. Представления о прекрасном также могут явить собой мост, соединяющий разные на первый взгляд культуры: танцовщицы, изображенные на барельефах кхмерского храма, поражают своей красотой Клода и Перкена, а значит и понятие красоты древней цивилизации сходно с понятием красоты мира Запада.

Помимо некоторых историко-культурных реалий регионов Африки и Азии в произведениях писателей отражены и отдельные тенденции в жизни людей в этот период, которые в дальнейшем могли позволить исследователям более подробно изучать уже непосредственно жизнь племен в начале XX в. Так Николай Степанович, отмечает интересный факт о том, что сомалийцы являются законодателями мод среди окружающих племен и отличаются выделкой ожерелий и браслетов. Николаю Сверчкову, племяннику Гумилева, сопровождавшему его в путешествии, удается запечатлеть будущего короля Эфиопии Дедьязмага Тафари. Важны для африканского краеведения и различные записки путешественников о жемчужине Восточной Африки – Джибути, в их работах можно проследить развитие города на протяжении двадцати лет.

Подведем итоги. Путешествия Николая Степановича Гумилева и Андре Мальро оказали большое влияние на развитие интереса к культуре стран Африки и Азии. Коллекция, привезенная Гумилевым, уже в 1918 г. была описана в каталоге Кунсткамеры, т. е. у русского общества того времени была

возможность познакомиться с привезенными им артефактами. Его «Африканский дневник» имел необычную судьбу, и был использован исследователями-африканистами конца XX в., в частности А. Давидсоном. О влиянии данного произведения на современников Гумилева, людей, вышедших за рамки круга общения поэта, судить сложно, потому что дневник пропал после смерти поэта, и был впервые опубликован лишь в 1980-е гг. Однако его близкие были, несомненно, знакомы с деталями этой экспедиции¹². Некоторые выводы, сделанные Николаем Степановичем в ходе путешествия 1913 г., легли в основу его знаменитой записки¹³ к военному командованию во время Первой мировой войны о вербовке в союзную армию племен, населявших Эфиопию. Рефлексия Андре Мальро по поводу своего путешествия 1923 г., нашедшая отражение в «Королевской дороге», заложила основы, которые позже писатель развил в своей концепции «Воображаемого музея». Также его роман способствовал привлечению внимания общественности к проблемам французской колонии, возрождению идей необходимости возобновлений исследований, связанных с неевропейскими культурами, и культурой Индокитая в частности, приостановленных в 1908 г., и охватывание новых неизученных территорий.

Примечания

¹ Грицкевич В. П. История музейного дела конца XVIII – начала XX в. СПб.: СПбГУКИ, 2007. С. 10–26.

² Мальро А. Зеркало лимба. М.: Прогресс, 1989. С. 39–47.

³ Там же. С. 40.

⁴ Там же. С. 5–23.

⁵ Мальро А. Королевская дорога. М.: Прогресс: Бестселлер, 1992. С. 16.

⁶ Высотский О. Н. Африканский дневник Н. Гумилева // Огонек. 1987. № 14/15. С. 2.

⁷ Мальро А. Королевская дорога. С. 17.

⁸ Мальро А. Зеркало лимба. С. 5–23.

⁹ Жизнь Николая Гумилева: воспоминания современников / сост., коммент. Ю. В. Зобнин. Л.: Изд-во Междунар. фонда истории науки, 1991.

¹⁰ Мальро А. Королевская дорога. С. 24.

¹¹ Высотский О. Н. Указ. соч. С. 8.

¹² Жизнь Николая Гумилева. С. 18–19.

¹³ Гумилев Н. С. Записки кавалериста // Собр. соч.: в 4 т. Вашингтон: Victor Kamkin, 1968. Т. 4. С. 439.

А. В. Кораблева

Роль материальной культуры в «Старшей Эдде»

Сегодня, в XXI в., когда активно развиваются техника и технологии, у исследователей существенно расширились профессиональные возможности: специалисты научились более точно датировать, качественно сохранять и восстанавливать находки, поток которых не прерывается. Потому исследования в области материальной культуры германских народов эпохи викингов, когда экспансия норманнов была особенно широка, до сих пор представляются крайне перспективной сферой профессиональной деятельности. Тем не менее изучение культуры далеких эпох возможно не только посредством рассмотрения археологических памятников, но и с помощью анализа языка и структуры дошедших до нас литературных произведений. Ключом же к пониманию роли материальной культуры в «Старшей Эдде» автор считает комплексный подход, основанный на параллельном изучении археологических находок и литературных памятников.

Ключевые слова: эпос, Старшая Эдда, Скандинавия, материальная культура

Anastasia V. Korableva

Role of material culture in «Poetic Edda»

Nowadays, in the 21st century, when techniques and technologies are progressing rapidly, the researchers' professional opportunities have notably increased: specialists now learned to date, preserve and reconstruct current find perfectly. That is why the Material Culture Studies of the Viking Age – a research dedicated to the times when the Norman expanse was on its height – still appear to be an advanced sphere for future investigations. However, it is possible not only to examine some archeological records, but also to analyze surviving literary efforts, their language and structure in order to investigate the Vikings' culture. The key to the understanding of material culture's role in the «Poetic Edda» lies in a multipronged attack on the problem, based on a parallel analysis of archeological finds as well as of literary efforts.

Keywords: epos, Elder Edda, Poetic Edda, Scandinavia, material culture

До нас дошло немало скандинавских эпических произведений: это поэмы, саги и песни. И хотя сохранившиеся литературные памятники отличаются разнообразием форм и сюжета, в каждом произведении прослеживается принципиально важный, объединяющий их момент, а именно установка на демонстрацию героического начала, акцентуация подвигов и поступков персонажей¹. Потому мы практически не найдем в тексте «Старшей Эдды», одного из главных и архаичных источников по нордическому пантеону богов и героев, подробного описания жилых или фортификационных построек, ландшафта или даже жизненных обстоятельств героя – вся суть действующего лица (будь то бог, магическое существо или человек, которому предстоит через подвиг стать героем) заключена в его поступках. Такая расстановка акцентов в эддических песнях является отражением мировоззрения средневековых скандинавов². Недаром в самой длинной из сохранившихся песен «Старшей Эдды» под названием «Речи Высокого», т. е. речи Одина, встречаются такие слова: «Гибнут стада / и родня умирает, / и смертен ты сам; / но смерти не ведает / громкая слава / деяний достойных»³.

В приведенном отрывке раскрываются традиционные родовые представления скандинавов о судьбе рода и человека, о том, что определяет ценность прожитой жизни⁴. Более того, и сама скандинавская религиозная доктрина глубоко «подвигоцентрична»: так, согласно языческим представлениям, в чертоги Одина – Вальгаллу – попадут только павшие в битвах⁵. Да и в приведенном отрывке именно Один сообщает о бессмертии «деяний достойных» – таким образом подчеркивается, что заведенный порядок вещей исходит от высших существ – богов.

Если учесть все вышесказанное, то понять сосредоточенность древних сказителей на подвигах воспеваемых ими героев нетрудно. Однако в этой парадигме – парадигме «герой-поступок» – находится место для упоминания огромного количества материальных объектов: это предметы быта, обихода, оружие, одежды, украшения и даже транспортные средства. Встает вопрос: если в эддических песнях откровенно говорится, что «может внезапно исчезнуть достаток»⁶, а основное внимание уделено поступкам героев, то с какой целью повествователь насыщает текст таким количеством объектов материальной культуры? Что это – декоративные аксессуары, проявление любви германцев к богатой добыче или безудержная тяга к перечислению всякого рода драгоценных вещей?⁷

Стоит оговориться, что этот вопрос – вопрос о роли вещи в скандинавском эпосе – не сразу начал интересовать исследователей. К примеру, наиболее полное рассмотрение проблемы было предложено А. Я. Гуревичем лишь в 1979 г., когда в одной из своих работ (а именно в «Эдде и саге») ученый, руководствуясь разработанной им методологией исторического исследования, свел воедино синхронный и диахронный подходы к рассмотрению проблемы датировки и оценки песен «Старшей Эдды»⁸. Долгое время те или иные детали воспринимались как должное и служили, наряду с археологическими находками, только лишь источником для воссоздания материальной и нематериальной культуры эпохи викингов⁹. И хотя А. Я. Гуревич далеко продвинулся в трактовке роли предметного мира в эпосе, наделив материальную культуру функциями как видимого «транслятора» мотивов и характеров персонажей, так и сакрального залога их благополучия, – это объяснение роли вещи в северогерманском эпосе не является исчерпывающим. Чтобы наиболее полно раскрыть функции предметов, стоит обратиться к пониманию средневековыми скандинавами предметного мира, в чем помогает комплексный анализ текстов и археологических находок.

Итак, обратим внимание на то, какое место (а не роль) отводится предметной среде в эпосе. Судя по всему, это место если не ключевое, то весьма почетное, о чем говорит огромное количество «имянареченных» вещей, встречающихся в различных песнях «Старшей Эдды». Имя, которое дается предмету, подчеркивает его (предмета) особый статус, важность, особую веху, которую тот занимает в повествовании. Но какова же тогда роль предмета? Мы согласны с Гуревичем в том, что она (роль) заключается в раскрытии возможностей и действий персонажа¹⁰, и считаем к тому же, что проявляемым к вещи вниманием акцентируется ее связь с владельцем. Рассмотрим это утверждение на примере Тора и его атрибута – волшебного молота. Культ бога-громовержца был выбран в целях удобства исследования, так как, во-первых, в рамках данной работы не представляется возможным полно рассмотреть всех персонажей эддических песней, наделенных каким-либо атрибутом, а во-вторых, потому что сюжеты, связанные с этим персонажем, являются одними из самых часто встречающихся не только в различных песнях «Старшей Эдды», но и во всем скандинавском искусстве.

Итак, оружие бога-громовержца называется Мьелльнир (др.-сканд. *Mjöllnir*), что означает «сокрушитель». По мнению отечественных исследователей, это понятие также родственно слову «молния», что подчеркивает связь Тора, сокрушителя великанов-йотунов и метателя молний, с предметом, которым он владеет¹¹. Молот Мьелльнир как божественный атрибут стал неотделим от образа Тора: об этом нам говорят и дошедшие до нас поверья древних германцев (согласно мифам, удар Мьелльнира был такой сильный, что вызывал гром и молнию)¹², и многочисленные украшения и обереги, обыгрывающие силуэт божественного молота. Тор был одним из главных божеств в пантеоне древних германцев (а в некоторых регионах – и вовсе верховным богом)¹³, потому его символ был очень распространен и использовался в качестве амулета.

Изделия, изображающие громовержца или выполненные в виде молота Тора, использовались для разных целей: их носили на шее как оберег, ими освещали брак и брачное ложе, использовали во время блота (языческого обряда жертвоприношения) и других сакральных действий¹⁴. Вещественный символ бога-громовержца многие века был одним из главных мотивов в скандинавском изобразительном и декоративно-прикладном искусстве: амулеты изготавливали из различных материалов, знаки вырезали на рунических камнях. Мотив бога с молотом уходит корнями в далекое прошлое: так, подобный сюжет, как показывают археологические находки, был распространен еще в период скандинавского бронзового века. Примером могут служить изображения, найденные на плитах гробницы короля из Чивика и датироваемые 1000 г. до н. э.: здесь, как считает немецкий исследователь Гарри Айлэнштайн, перед зрителем предстает картина поминальной процессии. Среди жрецов и музыкантов изображен человек, держащий молот, что, как отмечает ученый, говорит о сакрализации молота как символа задолго до оформления нордического пантеона и сложения общегерманских эсхатологических представлений¹⁵.

Со временем Тор и его молот вышли из плоскости исключительно сакральной: сказания о подвигах бога были так популярны в средневековой Скандинавии, что отдельные эпизоды обыгрывались в украшении бытовых вещей и прочих предметов, несвязанных напрямую с отправлением культа. В качестве примера можно провести знаменитую Эйрарландскую статуэтку, которую многие исследователи (в частности, Кристьяун Эльдьяудн¹⁶ и Эльсе Роэсдал¹⁷) интерпретируют как игральную фигурку для развлечения, которое не раз упоминается в «Старшей Эдде», – хнефатафла (на Руси эта игра называлась тавлеи): «На лугу, веселясь / в тавлеи играли...» (Прорицание Вельвы, 8); «Нид и Нидьюнг – / Играм учились, – / Сон и Свейн – / Тавлеям и плаванию...» (Песнь о Риге, 41).

Более того, Маргарет Росс интерпретирует Эйрарландскую статуэтку как изображение Тора, вернувшего себе Мьелльнир на свадебном пиру у великана Трюма, т. е. как иллюстрацию «Песни о Трюме» из «Старшей Эдды»¹⁸.

По другим предположениям, статуэтка может быть детской игрушкой¹⁹ или стилизованной мерой веса²⁰.

Впрочем, в качестве сакрального предмета чаще всего использовались не фигурки или изображения бога с молотом, а сам стилизованный молот. Различные подвески, кулоны и прочие украшения, повторяющие по форме легендарный Мьелльнир, в большом количестве находят не только в Северной Европе, но и в более южных регионах материка²¹. Как отмечает Эльсе Роэсдал, молот Тора – единственный дохристианский символ средневековых скандинавов, который всегда поддается точной идентификации²².

Однако в контексте «Старшей Эдды» Мьелльнир становится не только опознавательным атрибутом своего владельца, но даже и символом, способным обозначать те или иные сюжеты, связанные с подвигами Тора. Так, к примеру, в «Перебранке Локи» мы встречаем такую угрозу, высказанную в адрес бога-трикстера: «Хрунгнира гибель / швырнет тебя в Хель / к воротам смерти».

Под метафорой «Хрунгнира гибель» и понимается сам молот Мьелльнир. Такой инносказательный прием отсылает читателя-слушателя к сюжету о том, как Тор сразился с великаном Хрунгниром и, поразив того своим неизменным оружием, одержал победу.

Однако бог-громовержец и его молот – лишь один из многих примеров, иллюстрирующих парадигму «обладатель-вещь», которая выступала одной из основных категорий в мировоззрении средневекового скандинава. С определенными вещами ассоциировались как боги (ожерелье Брингамен связывалось с богиней любви Фреей, а корабль Скидбладнир выступал как символ асов или отдельно бога Фрейра), так и герои: к примеру, герой-драконоборец Сигурд получил от своего отца меч Грам, которым и сразил Фафнира, а также меч Хротти, который забрал из сокровищницы убитого дракона.

И хотя отображение той связи, которую средневековые германцы усматривали между вещью и ее обладателем, пронизывает все скандинавское декоративно-прикладное искусство, следует отметить, что вещи-символы помогают отождествлять предмет с его владельцем не только в случае прямого художественного изображения (в чеканке на металле или в резьбе на камне), но и в пространстве самого литературного произведения, а именно посредством упоминания их в тропях. Так, в кеннингах – описательных поэтических выражениях, используемых для инносказательного обозначения живых и неживых существ, – часто встречаются названия или определения тех или иных вещей, ассоциируемых с человеком или предметом, которому они (кеннинги) посвящены. Популярность кеннингов – еще одно доказательство особого, ассоциативно-сюжетного мышления древних скандинавов, которое ярко проявилось, как отмечалось выше, в скандинавском декоративно-прикладном искусстве. Недаром отечественный исследователь Лебедев сравнивает с витиеватой сложностью кеннингов различные северогерманские украшения, такие, как фибулы стиля Борре, являющиеся, по выражению ученого, «поэмами в позолоченной бронзе»²³.

Каждый кеннинг, как считает исследователь Н. Н. Курина, можно рассматривать в качестве своеобразной формулы²⁴. Эта «формульность» характерна для всей древнескандинавской поэзии, особенно для официальных произведений, не лишенных некоторой вычурности. Учитывая чрезвычайно высокую роль поэтической традиции в древнескандинавском искусстве (неслучайно основные мифы и представления о мире, а также сказания о полубогатых героях дошли до нас именно в поэтической форме, форме песен) и исходя из сказанного выше, можно предположить, что даже и сложный рисунок скандинавских орнаментов допустимо рассматривать как попытку визуализации поэтических образов. Эта гипотеза, высказанная еще А. Я. Гуревичем, объясняется тем, что орнамент любого произведения скандинавского искусства эпохи викингов состоит из ряда определенных устойчивых элементов, также напоминающих формулы²⁵.

В тоже время предположение Гуревича – это еще одно доказательство тесной связи материального и нематериального в сознании средневекового северогерманца. Именно это мы и видим в кеннингах: сказители той эпохи в качестве основного тропа используют метафоры, в подавляющем большинстве случаев построенные на сравнении героя или предмета с различными вещами, миром материальной культуры.

Чаще всего в кеннингах дается обобщенная ассоциация: так, корабль, ассоциируемый с морем, поэтически назван «козлом волн» (Песнь о Хюмире, стих 26) или «вепрем прибора» (Песнь о Хюмире, стих 27), под «тингом мечей» (Подстрекательство Гудрун, стих 6) понимается сражение, а под «губителем дерева» – огонь (Поездка Брюнхильд в Хель, стих 11). За подобными метафорами скры-

ваются не только предметы или явления, но и отдельные персонажи (к примеру, под кеннингом «отец Волка» (Перебранка Локи, стих 10) понимался Локи, а сам троп является отсылкой к сюжету о том, как этот бог родил зверя Фенрира), и неконкретные лица: так, женщина именуется «землей ожерелий» (Краткая песнь о Сигурде, стих 46), воин – «древом мечей» (Речи Регина, стих 20). Обычной метафорой для конунга, являющегося предводителем войска в сражениях и ответственным за раздел добычи после, стал кеннинг «мечи раздающий» (Гренландская песнь об Атли, стих 36) или «дарящий кольца» (Речи Фафнира, стих 32), так как его (конунга) положение ассоциируется с богатством и щедростью. Вообще метафоры, связанные с кольцами, являются одними из самых популярных в эддических песнях, поэтому именно на примере их упоминания в различном контексте представляется наиболее удобным и полным рассмотрение концепции «формульности», о которой было сказано выше и которая проявляется в предметах декоративно-прикладного искусства так же, как и в тексте эпических произведений.

Само слово «кольцо» часто служит обобщенным символом достатка, богатства, золота (так, к примеру, Стеблин-Каменский в своих комментариях к «Старшей Эдде» отмечает, что в «Речах Фафнира», «Плаче Одрун», «Речах Регина» и ряде других песней словосочетание «красные кольца» является иносказательным обозначением золота, сокровищ как таковых). Кольца выступали как желаемый, распространенный дар, знак расположения. Недаром Один поучает слушателя словами: «Кольцо подари, / не то пожеланья / плохие получишь» (Речи Высокого, 136).

Через этот символ говорится о сакральном значении, которое придавалось сокровищам, кладу, принадлежавшему герою или целому роду. Однако особым смыслом наделялось не всякое золото, а именно кольца. Недаром именно они чаще всего выступают в роли магических предметов и атрибутов: это и Драупнир, знак изобилия и могущества²⁶, и проклятое своим создателем кольцо Андваринаут, которое не только одаряет владельца богатством, но и обрекает того на гибель (не случайно его вручает Хрейдмару именно Локи, бог-плут). Именно на кольцах в ряде саг и песен герои приносят клятвы, и даже хозяин Вальгаллы делает то же: «Клятву Один / дал на кольце...» (Речи Высокого, 110).

Кольцо выступает овеществленным символом клятвы. Именно поэтому в «Песни о Хельги, сыне Хьерварда» валькирия Свава, отказываясь выйти замуж за другого, ссылается на то, что ее возлюбленный уже «выбрал ей кольца»: «Молвила я / в доме родимом / в день, когда Хельги / кольца мне выбрал: / если погибнет – / безвестного князя / не обниму я / по доброй воле».

Все эти ассоциации (богатство – благополучие / проклятье – клятва), возникающие при упоминании одного лишь предмета – кольца, – позволяют сочинителям песен наполнить сжатый, короткий текст максимально обширным смыслом и даже добавить реминисценции на какие-либо сторонние сюжеты.

Можно сказать, что древние авторы разработали собственный язык, собственную формулу, по которой создали целый ряд различных по характеру произведений. Подобные работы являются ярчайшей иллюстрацией не только ассоциативности мышления, о которой говорилось выше, но и важности предметного мира в жизни средневековых северогерманцев. Наделение вещей смыслом сразу на нескольких уровнях является одним из объяснений отведения им (вещам) столь большой роли в пространстве северогерманского эпоса. Главнейшее значение предмета определялось контекстом, в который он был помещен, и «формулой», частью которой этот предмет являлся.

Примечания

¹ Гуревич А. Я. Эдда и Сага. М.: Наука, 1979. С. 33.

² Там же.

³ Старшая Эдда: эпос / пер. с древнеисл. А. Корсуна. СПб.: Азбука, 2011. С. 52.

⁴ Лебедев Г. С. Эпоха викингов в Северной Европе. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 363.

⁵ Котерелл А. Мифология: энцикл. справ. Минск: Белфаксиздатгрупп, 1997. С. 176.

⁶ Старшая Эдда. С. 52.

⁷ Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 33.

⁸ Там же. С. 2–3.

⁹ Симпсон Ж. Викинги: быт, религия, культура. М.: Центрполиграф, 2005. С. 207.

¹⁰ Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 34.

¹¹ Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М.: Наука, 1974. С. 95.

¹² Котерелл А. Указ. соч. С. 195.

¹³ Там же. С. 177.

- ¹⁴ Turville-Petre G. *Myth and religion of the North: the religion of Ancient Scandinavia*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1964. P. 83.
- ¹⁵ Eilenstein H. *Der Donnergott Thor*. Norderstedt: BoD, 2011. P. 205–206.
- ¹⁶ Eldjárn K. The bronze image from Eyrarland // *Speculum norroenum: Norse studies in memory of Gabriel Turville-Petre*. Odense: Odense Univ. Press, 1981. P. 73–84.
- ¹⁷ Roesdahl E. *Viking i Høm; Spil eller tro?* København: Oldtidens ansigt, 1990. P. 75.
- ¹⁸ Ross M. C. *Reading Þrymskviða // The Poetic Edda: essays on Old Norse Mythology*. New York: Routledge, 2002. P. 188–189.
- ¹⁹ Perkins R. *Thor the Wind-Raiser and the Eyrarland image // Viking society for Northern research text series*. London: Short Run Press Limited, 2001. № 15. P. 88.
- ²⁰ Eldjárn K. *Op. cit.* P. 81–82.
- ²¹ Носов Е. Н. Типология городов Поволховья // *Новгород и Новгородская земля: история и археология: материалы науч. конф.* Новгород, 1993. № 7. URL: <http://rusarch.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).
- ²² Роэсдаль Э. *Мир викингов / пер. Ф. Золоторевская*. СПб.: Всемирное слово, 2001. С. 50.
- ²³ Лебедев Г. С. *Указ. соч.* С. 331.
- ²⁴ Курина Н. Н. Искусство эпохи викингов и портал в Урнесе, 1060–1080 // *Вестн. Вят. гос. ун-та*. 2014. № 12. С. 176.
- ²⁵ Гуревич А. Я. *Культура скандинавов IX–XI вв. // Древние германцы, викинги: избр. тр.* СПб.: СПбГУ, 2007. С. 168.
- ²⁶ Котерелл А. *Указ. соч.* С. 236.

А. М. Шегрен

«Салон Отверженных» в выставочной жизни Парижа 1860-х гг.

Целью статьи является изучение «Салона Отверженных» в контексте истории выставочной деятельности Парижа 1860-х гг. Предпринята попытка осмыслить взаимосвязь салонного искусства и музейной сферы. Рассмотрены этапы организации «Салона Отверженных» и выявлена его роль в истории выставочной жизни посредством сравнительного анализа Официального Салона и «Салона Отверженных» 1863 г.

Ключевые слова: Париж, официальный салон, Салон Отверженных, музей, Наполеон III, выставочная деятельность

Anastasiia M. Shegren

«Salon of des Refusés» in exhibition life of Paris in 1860's

The purpose of the article is to study the «Salon de Refuses» in the context of history of the exhibition activity in Paris in 1860's. An attempt was made to comprehend the relationship between art salon and museum sphere. The author considered the stages of «Salon de Refuses» organization and revealed its role in the history of exhibition life through comparative analysis of the Official Salon and «Salon des Refusés» in 1863.

Keywords: Paris, official salon, Salon des Refuses, museum, Napoleon III, exhibition activities

Феномен «Салона Отверженных» имеет высокую степень изученности искусствоведческой наукой, однако практически не рассмотрен в контексте истории выставочной деятельности. В связи с тем, что история выставочной деятельности – сравнительно молодая дисциплина, наблюдается нехватка научной и исследовательской литературы, а также имеется большое количество открытых для изучения вопросов

В данной статье рассмотрим историю «Салона Отверженных» 1863 г. в выставочной жизни Парижа и проанализируем влияние данного феномена на музейную среду.

Для изучения выбраны такие методы исследования, как: анализ специализированной, искусствоведческой, исторической литературы, сравнительный анализ Официального Салона в Париже и «Салона Отверженных» 1863 г., изучение первоисточников.

В данной работе акцент сделан на художественный музей, который в XIX в. переживает подъем. Как отмечает Т. П. Калугина в своей монографии «Художественный музей как феномен культуры», «в XIX в., когда возникли первые крупные художественные музеи, их появление было встречено упреками в том, что они не сохраняли, а, наоборот, разрушали ход истории и культуры. Музеи упрекали в том, что музейная переработка истории несет угрозу историческому смыслу как таковому». Таким образом, вопрос о роли музея, и его функция уже в XIX в. являлся дискуссионным.

Для более глубокого понимания и анализа вышеуказанной темы необходимо осветить несколько аспектов: значение художественного музея во второй половине XIX в., политическую ситуацию во Франции в период Второй Империи, характерные черты государственной культурной и музейной политики, проведение Всемирных выставок во Франции и их влияние, а также обозначить ситуацию в сфере искусства и на художественном рынке.

Художественный музей и музейное дело обретает самостоятельный статус именно в XIX в. В рассматриваемый период происходит становление социальных функций музея. Одна из них, подробно рассмотренная на примере «Салона Отверженных», обозначена Т. П. Калугиной: «Художественный музей в культуре Нового времени берет на себя функцию судьи, определяющего судьбу произведения (а иногда и художника)»².

Нужно отметить, что тенденции, оказавшие влияние на развитие музейной среды, крайне разнообразны и включают в себя целый комплекс закономерностей и предшествующих событий. Обозначим их ниже.

В. П. Грицкевич в своем труде «История музейного дела конца XVIII – начала XX в.» дает наиболее точную характеристику развития общества и музейного дела XIX в. Особое внимание уделяется развитию науки и техники: «Активное воздействие на развитие музейного дела оказали продолжавшееся развитие промышленности в Европе и Северной Америке, ускоренный технический прогресс в результате фундаментальных преобразований наук и отпочкования от них самостоятельных отраслей знания, коренное изменение в формах средств коммуникации и связи, распространение образования и достижений культуры среди более широких масс населения, чем раньше»³.

Вышеуказанный факт привел к идее проведения Всемирных Промышленных выставок, которые положили начало выставочной деятельности и впоследствии сформировали новый взгляд на музейное дело.

Необходимо обозначить еще один немаловажный факт, в условиях которого был организован «Салон отверженных» 1863 г. – это особенности музейной политики Франции в эпоху Наполеона III. В. П. Грицкевич отмечает, что заданная тенденция в закупке полотен в Официальных Салонах не только сохраняется, но и приобретает все больший масштаб⁴.

Для полноты картины рассмотрим исторический контекст обозначенного периода. Великая Французская буржуазная революция 1789 г. положила начало коренным изменениям во всех сферах жизни общества. Новый класс буржуа укрепляет свои позиции. Увеличивая свой капитал, новые богачи стремились попасть в высшее общество. Наиболее отчетливо это выразилось в тяге к искусству как к чему-то ранее недоступному. Не имея соответствующей компетенции, буржуазная публика «слепо» верила мнению одного из главных авторитетов того времени – Академии изящных искусств.

Данное учреждение контролировало практически весь художественный рынок: назначало преподавателей Школы изящных искусств, формировало состав жюри в Салонах, а также принимало участие в закупке предметов искусства для французских музеев и частной коллекции монарха.

Появление и развитие художественных музеев во Франции стимулировали интерес к различным видам искусства. Начинают работу различного рода «общества друзей искусства», которые в свою очередь участвуют в создании музеев.

Художественный мир второй половины XIX в. становится более динамичным и утрачивает свою стабильность. Отсутствие, как прежде, единого господствующего стиля привело к возникновению новых течений. Художественные направления не последовательно сменяют друг друга, как это было раньше, а существуют параллельно. Однако к 1863 г. Парижский Салон и жюри, избираемое только из членом Академии, все еще имеют монополию на художественном рынке Франции.

Переходя к характеристике Официального Салона в Париже и салонного искусства, обратимся к определению: «Салон» – периодические выставки современного искусства во Франции, которые начали свою работу в Париже в 1667 г. по приказу Людовика XIV⁵.

Парижский Салон стал рынком сбыта французского искусства. Не быть допущенным на Салон означало для художника лишиться шансов на официальное признание и успех – своего рода пропуск к массовому покупателю⁶.

Как уже упоминалось выше, демократические настроения еще не были поддержаны в мире официального искусства. В Академии, а также подчиненной ей структуре – Школе изящных искусств, господствовало идеалистическое искусство, академизм. Данное художественное направление не признавало «живописи ради живописи», реалистичности природы и сюжеты, не связанные с античностью или Библией. Джон Ревальд в своей книге «История Импрессионизма» отмечает, что «в основе академической рутины лежали давно устаревшие методы Давида», автор также связывает консерватизм академизма, узость его методов и суровость жюри на Салонах с деспотичной политикой бывшего президента Второй республики и нового императора Наполеона III.

Художник второй половины XIX в. имел также несколько возможностей показать Франции свои полотна, помимо Официального Салона:

Он, согласно законодательству, мог самостоятельно организовать свою собственную выставку. Однако в условиях усилившегося влияния Салона на вкусы публики мастера редко прибегали к такому решению. Ярким примером может послужить «Павильон реализма» Курбе, который художник организовал в знак протеста против жюри Всемирной выставки 1855 г., отвергнувшего его работы. Однако публика отказалась посещать выставку, тем самым согласившись с мнением влиятельных судей. Таким образом, ремесло художника – карьера, которую можно сравнить с военной – строгие правила и подчинение.

Живописцы могли выставляться в небольших лавках у маршанов. Картинные галереи тогда еще не имели такого широкого распространения, однако арт-дилерство уже набирало обороты. Одним из таких торговцев был П. Дюран-Рюэль. Такой способ являлся лишь возможностью заработать. Стоит заметить, что и здесь художник, «выбывающий» из канонов академизма, нечасто имел успех.

Официальный Салон был местом олицетворения «настоящего», подлинного, традиционного искусства. Салон задавал тенденцию как для учеников Школы, так и для публики и коллекционеров. Отвергнутые работы практически никогда не находили своего покупателя, одно время на раме ставилась печать «R», что означало «отвергнуто». Для художника это было «клеймо», которое говорило о его несостоятельности.

Обратимся к особенностям салонной культуры второй половины XIX в. Попасть в Салон для художника – это лишь начало его тернистого пути. Вот как его описывает Дж. Ревальд: «Оставалась еще одна важная задача – получить хорошее место. Задачу эту в какой-то мере мог решить тот, кто имел

возможность дать деньги зрителям, которым поручалась развеска картин. Другой существенной проблемой, требующей разрешения, было получить благожелательные отзывы прессы. От всех этих обстоятельств в значительной мере зависела возможность художника продать свои работы и достичь какого-то общественного положения»⁸.

Рассмотрим более подробно Официальный Парижский салон 1863 г.

За все время существования характер Салона не подвергался существенным изменениям, он был важным событием в светской жизни Франции. Новый Парижский Салон должен был быть торжественно открыт 1 мая 1863 г. во Дворце Промышленности. Уже 2 апреля началось заседание двенадцати членов жюри. Художники активно присылали свои работы на суд критиков: в 1863 г. количество полотен от одного мастера ограничивалось тремя.

Однако из 5000 работ, заявленных на просмотр, было отвергнуто более 60%. Неудовлетворительный ответ получили даже те, кто допускались до предыдущих Салонов⁹. Реакция со стороны тех, кому было отказано, последовала незамедлительно.

Утвердительно ответа были удостоены художники, придерживающиеся канонов академизма.

Картины, отобранные для Салона, размещались в соответствии с традиционной шпалерной развеской. Полотна, обрамленные в тонкие золоченые рамы, вешались вплотную друг к другу по всей стене. Зрителю было трудно сконцентрировать внимание на одном произведении. Однако в условиях единого господствующего стиля такой метод размещения был гармоничен и уместен, т. е. важнейшими принципами, как и в XVIII в., оставались декоративность и симметрия.

К открытию Салона составлялся каталог, где были указаны имена художников, чьи работы можно было найти на выставке. По окончании Салона жюри вручало медали и ленты наиболее отличившимся художникам, а также отбирала новых членов для Академии и преподавателей Школы изящных искусств. Например, Александр Кабанель за свою картину «Рождение Венеры» был награжден орденом Почетного легиона, данное полотно было куплено для личной коллекции Наполеона III.

Теперь обратимся к характеристике Салона «Отверженных». «Отвергнутые» художники были крайне возмущены вердиктом жюри. Жалобы на предвзятое отношение ко всем, кто пишет «не по правилам высокого искусства» к тому времени были весьма распространенным явлением. 22 апреля Наполеон III прибыл во Дворец Промышленности, обеспокоенный поднявшимися недовольствами. Осмотрев как принятые, так и отвергнутые полотна, император издал указ о проведении выставки «отвергнутого» искусства в другой части Дворца – «Салона Отверженных». Основным условием стала равноценность экспозиций¹⁰. Публика должна была сама судить об объективности оценок и законности жалоб.

Открытие «Салона Отверженных» было назначено на 15 мая 1863 г.

Необходимо обозначить некоторые подробности проводимого мероприятия. «Салон отверженных» был добровольным, художник, не желавший участвовать, мог забрать свои работы не позднее 7 мая. Данный факт стал причиной для дискуссии. В качестве доказательства можно привести фрагменты статей и личных переписок художников, указанных в труде Ревальда. «Выставлять – значит решить поднятый спорный вопрос, быть может, в ущерб себе; это значит отдать себя на посмешище публики, если картина будет определено признана плохой. Это значит подвергнуть испытанию беспристрастность жюри не только в настоящий момент, но и на будущее. Не выставлять – значит осудить себя самого, признать свою неспособность или свою слабость; иными словами – подтвердить триумф того же жюри»¹¹. Далеко не все испытали такого рода терзания. Отвергнутые художники, кто изначально шел в разрез с академическим искусством, с ажиотажем и восторгом встретили новый декрет. В числе таких живописцев были известные в личности: Эдуард Мане и Гюстав Курбе, одна из работ которого была все же принята в один из предыдущих Салонов. Однако более шестисот полотен было возвращено обратно, что лишало публику возможности дать объективную оценку деятельности комиссии.

Также император назначил комиссию по изучению предложений по улучшению работы Школы изящных искусств.

Вышеуказанные факты свидетельствуют о том, что некогда незыблемый авторитет Академии и подчиненных ей структур был подорван. Это была маленькая победа «нового искусства» в большой войне.

Во избежание каких-либо спекуляций и конфликтов было принято решение развешивать картины строго в алфавитном порядке. Создавалось впечатление дисгармонии: рядом с большими пейзажами висели еще более масштабные батальные сцены. «Новое искусство» требовало другого подхода в организации выставочного пространства. Предмет должен быть основным объектом экспонирования, а не составляющей частью декора. Однако это произойдет лишь спустя сорок лет.

Каталог «Салона Отверженных» был не полным, так как он был создан без какой-либо помощи администрации Официальных Салонов. Распространенным явлением стала ситуация, когда художник не был включен в каталог, но его работы выставлялись.

Для художественного мира Франции «Салон Отверженных» стал настоящим потрясением. Напомним, что это было первое мероприятие такого масштаба, организованное с подачи государственной власти, где демонстрировались работы «не классического искусства».

Выставка привлекла большой интерес публики. Газеты и периодические издания, в которых освещалась хроника салона, сообщают о том, что по выходным дням было зафиксировано рекордное количество посетителей – четыре тысячи человек.

Однако «Салон Отверженных» не имел успеха.

На наш взгляд, заметка английского критика Хамертонна как нельзя точнее отражает атмосферу, царившую на «Салоне Отверженных»: «Входя на выставку отвергнутых произведений, каждый посетитель, хочет он этого или нет, немедленно вынужден отказаться от всякой надежды обрести спокойствие, необходимое для того, чтобы справедливо сравнивать произведения искусства. Едва успев переступить порог, самые серьезные посетители раздражаются взрывами смеха»¹².

Художникам и их полотнам посвящались длинные заметки. Журналисты писали едкие высказывания в адрес мастеров, тем самым накаляя атмосферу вокруг Неофициального Салона. «Фурор» произвела картина Э. Мане «Завтрак на траве». Названная императором «неприличной», картина была предметом обсуждений, как с точки зрения сюжета, который находили безвкусным и вызывающим, так и со стороны техники, которую называли «дилетантской». Как отмечает А. Перрюшо, один из биографов Мане, ажиотаж вокруг этой работ сделал его ключевой фигурой «нового поколения» художников.

«Салон Отверженных» открыл миру новые имена, новые традиции и новый взгляд на искусство. Возник вопрос об объективности применимых Официальным Салоном методов, которые не менялись более двухсот лет. Это поворотная точка в развитии всего художественного мира, после которой академизм уходит с арены главенствующего стиля.

Свою роль также сыграл и приток зарубежных коллекционеров, которых интересовало современное искусство и новые тенденции. Возникают новые художественные галереи, где продавались не только полотна академического стиля, но и картины современных художников. В. П. Грицкевич характеризует данный факт, как новый импульс развития частного и музейного коллекционирования¹³.

Подведем итог. Проведенный анализ позволяет сделать вывод для подтверждения актуальности и важности выбранной темы. «Салон Отверженных» – это официальная возможность художников-новаторов заявить о себе, выйти из художественных кафе, представить широкой платежеспособной публике свои полотна, которые раньше «скрывались» в небольших лавках торговцев, куда редко заходил почитатель «высокого искусства»; это попытка усомниться в авторитете и компетенции Академии и Школы Изысканных Искусств, а, соответственно, и всего жюри. Хотя, как мы можем увидеть из описанных выше исторических фактов, первая «оппозиционная» выставка не увенчалась успехом и встретила волну насмешек и критики, это важнейший момент в истории искусства, а вследствие дальнейшего изменения характера главного хранилища живописи – художественного музея.

Примечания

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. С. 131.

² Там же. С. 90.

³ Грицкевич В. П. История музейного дела конца XVIII – начала XX в. СПб.: СПбГУКИ, 2004. С. 81.

⁴ Там же. С. 89.

⁵ Популярная художественная энциклопедия / В. М. Полевой. URL: [https:// dic. academic. ru](https://dic.academic.ru) (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Седова Т. И. Феномен импрессионизма и проблема его дефиниции // Вестн. Рос. гос. гуманитар. ун-та. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2013. № 7 (108). С. 150–158.

⁷ Ревальд Д. История импрессионизма / пер. П. В. Мелкова. М.: Искусство, 1959. С. 16.

⁸ Там же. С. 102.

⁹ Там же. С. 104.

¹⁰ Креспель П. Повседневная жизнь импрессионистов, 1863–1883. М.: Молодая гвардия, 2012. С. 32.

¹¹ Ревальд Д. Указ. соч. С. 126.

¹² Там же. С. 128.

¹³ Грицкевич В. П. Указ. соч. С. 93.

Д. А. Страхова

Пикториальная фотография как новый инструмент репрезентации стиля модерн на экспозиции

Развитие и становление пикториальной фотографии в период модерна позволило новому фотографическому жанру впитать в себя идеи стиля о соединении нескольких видов искусств в единое целое. Переход к этим идеям заключался в изменении подходов и технологий при создании фотографии. Этот факт позволяет рассматривать нам включение данного вида фотографии в экспозицию стиля модерн с целью расширения представлений о синтезе искусств, а так же демонстрации эмоций и переживаний человека, жившего в конце XIX – начале XX в.

Ключевые слова: пикториальная фотография, стиль модерн, экспозиция, синтез искусств

Daria A. Strakhova

Pictorial photograph as new tool of representation by Art Nouveau at museum exposition

Pictorial photography – is a new genre of arts photography which developed at the end of the XIX century with art nouveau. Pictorial photo include to itself ideas of art nouveau about synthesis of arts. This ideas consisted of changing ways and technology for making a photo. This fact let us to include this genre of photo to the exposition of art nouveau style with target to show full vision of synthesis of arts and demonstrate emotional and experiences of people living at the end of the XIX – beginning of XX century.

Keywords: pictorial photograph, art nouveau, exposition, synthesis of arts

Пикториализм – это направление в фотографическом искусстве конца XIX – начала XX в., возникшее как оппозиция развитию и упрощению технологии изготовления фотографии. Термин «пикториальный» ввел в обиход художник XIX в. Генри Пич Робинсон (1830–1901) в книге «Пикториальный эффект в фотографии» в 1869 г.

Пикториализм зарождается не в России, в конце XIX в. он активно развивается в Европе и Америке. В 1891 г. происходит окончательное становление пикториальной фотографии на арене художественной жизни. На Венской выставке художественной фотографии 1891 г. были впервые представлены достижения и разработки в области нового фотографического направления. Именно Венская выставка дала толчок к распространению художественной фотографии по всему миру и укрепила пикториализм как новый метод художественного видения.

В России в 1900-е гг. первый раз применяется термин «фотограф-художник», использует его Николай Петров (1876–1940) – последователь и фотограф, а так же редактор журнала «Вестник фотографии», применявший новые методы при создании фотоснимка. Как мы видим, только через 10 лет в России начинает на теоретическом и практическом уровне осмысляться новая фотографическая технология.

Для того, что бы установить свое место в фотографическом мире, пикториалисты старались донести до публики информацию через периодическую печать. Так уже упоминавшийся Николай Петров, будучи редактором в 1911 г. в журнал «Вестник фотографии» способствовал теоретическому осмыслению нового феномена и демонстрации работы последователей в Европе и Америке. В год выходило двенадцать номеров журнала, в каждом из которых представлялись теоретические статьи Н. Петрова, осмысляющего и анализирующего пикториальные работы своих соотечественников, так же производился обзор выставочной практики, а самое главное «Вестник фотографии» знакомил публику с Европейскими и Американскими фотографами, нередко даже оригиналы фотографий присутствовали в журнале. В частности Н. Петров писал, что основная задача выставок пикториальной фотографии: «служить удовлетворению эстетических запросов посетителей, а так же способствовать установлению правильного отношения к художественной светописси»¹.

Пикториальные фотографии и их идеи так же продвигались в общество за счет организации выставок. Отличительной чертой выставок являлось представление фотографических объектов как самостоятельных художественных полотен, аналогично живописным, без демонстрации, как это делалось раньше, фотографической техники. Для таких выставок характерно

изменение в экспонирование предметов. Стиль модерн принес в экспозиционную деятельность новый взгляд на музейный предмет, освободил его от лишнего материала и представил новые методы экспонирования. В случае с фотографией, как и с живописью, художники, выставляя предмет, уходят от шпалерной развески в сторону экспонирования предметов в ряд по одному.

Пикториальное течение представляет собой реакцию на механизацию процесса создания фотографии. Протест выражался против ограничения творческого потенциала фотографа, вся работа которого сводилась только к выбору сюжета и освещения.

Стиль модерн так же как и пикториальная фотография был основан как реакция на беспорядочное массовое производство товаров, отсутствие вкуса и качества производимой продукции. На этом фоне возникают эстетические проблемы, которые, ряд деятелей искусств, стремятся решить. Так, немецкий архитектор Готфрид Земпер (1803–1879) говорил о том, что наука и техника до конца не сможет освоить художественную практику. С критикой относительно машинного производства выступал английский теоретик искусства Джон Рескин (1819–1900) – в своих трудах он излагал идею о возрождении ручного производства и древних ремесел, которые были способны вернуть эстетику в общество. Кроме того, автоматизация производства была неспособна дать человеку его естественную потребность в творчестве. Мысли Джона Рескина нашли отражение в творчестве – Уильяма Морриса (1834–1896), который пытался воссоздать кустарное производство, своего рода гильдию, в которой вручную изготавливались предметы декоративно-прикладного искусства. Идеи творческого начала, эстетизации искусства свойственны как пикториальному течению, так и модерну.

Разработка идей фотографов-пикториалистов проходила на технологическом и философском уровне. Пикториалисты стремились к созданию собственной эстетической программы, как и художники модерна, и первой особенностью программы было принятие в качестве основной парадигмы основы живописной композиции. Название течения говорит само за себя – пикториальная – значит живописная. «Композиционные приемы живописи понадобились фотографам для достижения художественности, которая определялась не тем, что изображено, а тем как изображено»². Главным в фотоискусстве для пикториалистов становится не форма, составляющая позу модели и обстановку фотоателье, а содержание, отраженное в отношении фотографа к снимаемому объекту.

Пикториалисты стремились не просто отразить реальность, а пронести ее через свои переживания, эмоции, и продемонстрировать авторское представление о ней. Если подробно рассматривать портретные и жанровые фотографии конца XIX – начала XX в., можно заметить, что они все лишены лишних деталей, акцент ставится на эмоциональном состоянии модели, образ которой, зачастую, является собирательным – передает внутренний мир человека и воспроизводит ощущения самого фотографа. Одно из точных определений содержания пикториальной фотографии дает редактор журнала «Вестник фотографии» А. Донде: «Художественным же снимком мы бы назвали такой, в котором – и это самое главное – ясно виден был бы замысел автора, выявлены были его идея, его переживания, его отношение к сюжету съемки. Поэтому художественный отпечаток должен выделять главное и подавлять подробности; в этом будет его художественность внутренняя. Внешняя должна заключаться в красивом распределении масс, пятен света и тени, в целесообразном выборе позитивного материала, цвета и монтировки, соответствующих идее работы и замыслу автора»³.

Некоторые пикториалисты отмечают, что их работы состоят из духа изображаемого человека, а все технические особенности кадра, в том числе и выбор фона, дополнительная ретушь – соотносятся с характером персонажа. «Все произведения искусства были направлены на украшение окружающей среды, на восприятие человека как личности»⁴. Пикториализм для своих последователей являлся способом усовершенствования мира духовного и телесного.

Главная задача фотографа-пикториалиста – «уловить движение человека, характерное для его внутреннего состояния»⁵. Если фотограф пытается навязать модели позу, эмоции, выражения, все это говорит о его непрофессиональности и противоречит принципам искусства, а фотографу подвластны лишь свет и тень.

К концу XIX в., как известно, в области живописного искусства было два основных течения: импрессионизм и символизм. Стремление фотографов к живописным объектам объясняется закономерным становлением любого нового жанра, который старается найти точки соприкосновения от ближайшего к себе контекста. Как мы видим, идея соединения фотографических и живописных приемов воедино тяготеет к идее деятелей модерна о синтезе искусств – гармоничном взаимодействии и сочетании в едином пространстве всех элементов искусства, только в случае с пикториализмом она является более камерной.

Эстетические мировоззрения фотохудожников напрямую зависели с технологией изготовления пикториальной фотографии. Метод создания пикторального произведения отличался от обычной фотопечати. Каждый автор индивидуально подходил к своей работе, а каждый фото-объект изготавливался в ручную. Фотографы-пикториалисты воспроизводили снятый материал с помощью гуммиарабиковой и масляной печати. Пигмент печати фотографы так же выбирали сами, а в качестве основы для фотографического отпечатка применялась фактурная бумага и ватман. «Гуммиарабиковая и масляная печать позволили авторам изменять соотношения между светом и тенью, выделять или наоборот скрадывать детали, размывать очертания фигур, строить изображения по своему замыслу и тем самым достигать художественного выражения своих переживаний»⁶. И даже после всех проведенных операций с химическими растворами и печатью, фотограф зачастую наносил на изображение дополнительные красящие пигменты, он мог механически изменять и деформировать фотографию. Такой подход отличался включением в производство вкуса и исключительного взгляда художника на объект, что затрудняло даже вторичные повторения одного и того же произведения. И, зачастую, все пикториальные фотографии выполнены в единичном экземпляре.

Еще одной отличительной чертой фотографов-пикториалистов было использование нестандартных методов съемки и применение особенных объективов. Как уже отмечалось ранее, пикториалисты брали за основу построения композиции импрессионистскую живопись из чего и выходит идея о создании художественной нечеткости изображаемого объекта. Чаще всего, что бы добиться данного эффекта фотографы снижали фокусировку объектива, трясли камеру во время съемки, либо использовали объектив типа монокуляр – «этот объектив представлял собой оптическую линзу без коррекции сферической и хроматической аберраций. Он создавал эффект светящегося ореола по краям снимаемых объектов при сохранении общей правильной фокусировки»⁷. Такой объектив придавал фотографическому изображению воздушность перспективы и таинственность изображения.

Основными жанрами для фотографов-пикториалистов можно выделить: пейзаж, в котором художники старались передать состояние природы в момент захвата, продемонстрировать ее красоту и силу. Очень часто пикториалисты обращались к женским образам, как воплощению красоты в окружающей природе, чаще всего это были портретные композиции или «ню». «Часто модели являлись собой персонификацию идеала, в персонажах снимков не было ничего от будничной жизни, – они указывали на возможность прекрасного будущего мира, в котором человечество станет искренним и непосредственным. Искусство для художника было не просто занятием, оно было священным призванием. Художник ощущал себя говорящим от имени Красоты и Истины, обнаруживая все неотъемлемо прекрасное и сильное в Природе и Человеке, которые состояли в столь сложной взаимосвязи. Любовь фотографов рубежа веков к кентаврам, фавнам и лесным нимфам не была случайной, – все эти существа были полулюдьми, живущими в тесном и гармоничном союзе с Природой, и представляли собой выразительную метафору искусства фотографии»⁸.

Данные идеи являлись основополагающими для теоретиков и деятелей модерна. Мотив естественной природы пронизывает стиль во всех его проявлениях и становится центральным элементом его формообразования. Сделав природу основополагающим элементом художники создавали сложные стилистические объекты, в основе которых находилась система линейного орнамента. Излюбленными мотивами становятся изображение цветов, растений, птиц, насекомых и других живых существ. Художник, по-разному комбинируя флоральные и анималистические мотивы, мог показать как спокойствие, так и возбуждение, подъем или упадок. Из природных линий зачастую вытекает сама форма предметов декоративно-прикладного искусства. Женские образы, это так же наиболее употребляемый в модерне мотив, красота и легкость который передавалась на живописных полотнах и в скульптуре.

В целом пикториальная фотография продолжала существовать еще до середины 1920-х гг. Однако с наступлением новых идеологических воззрений и негативных критических отзывов пикториализм исчерпал себя. Власти не могли допустить существование пикториализма при построении нового общества и усматривали в течении буржуазную идеологию. Знаменитые пикториалисты – Александр Гринберг (1885–1976), Юрий Еремин (1881–1848), Николай Свищев-Паола (1874–1964) и др. были вынуждены ограничить круг своей работы, некоторые иммигрировали, другие отправили в лагерь.

Подводя итог, нужно отметить, что идея развития пикториальной фотографии была принята в России не сразу, а иногда даже внутри круга сторонников возникали споры о ее месте среди других искусств. «Мастера начала века показали, что и в фотографии объект изображения становится содержанием искусства, если он „пропущен“ чрез сознание мастера и идейно осмысливается. До тонкости были изучены приемы тональной композиции. Были разобраны смелые способы осве-

щения. Обобщенность рисунка, недосказанность изображения входили сознательным приемом выразительности»⁹. В кругах пикториалистов смогла сложиться идея о самоценности искусства фотографии, и понимании его как средства отображения художественной реальности.

Таким образом пикториализм вобрал в себя идеи стиля модерн о взаимодействии нескольких видов искусства и соединении их в единое целое. Кроме того, пикториальная фотография смогла утвердить искусство фотографии как самостоятельное художественное направление, так же как и теоретики стиля модерн смогли добиться признания самостоятельности декоративно-прикладного искусства.

Фотография – это особый вид искусства, способный продемонстрировать зрителю наиболее приближенную к реальности картину мира определенного исторического периода. Несомненно, фотограф, работая над созданием произведения, вносит в него свое субъективное видение, интерпретирует реальность, но «фотография вовлекает фотографа в ситуации, которые требуют человеческой солидарности»¹⁰, фотограф способен уловить мгновение, произошедшее сейчас, способен зафиксировать психологическое состояние героя, общества, не преобразовывая его в своей памяти. С другой стороны, это и является ее ограничением, что создает определенные рамки для фотографа.

Фотография затрагивает вопросы подлинности, демонстрирует нам ушедшее время, которое мы неспособны познать в силу физического и ментального не присутствия в нем. Фотография способна сохранить объекты в первоначальном своем виде, утраченные и измененные в следствии определенных событий. Рассматривая портретную фотографию можно ощутить себя причастным к сюжету, изображенному на ней, так как мы невольно устанавливаем зрительный контакт с изображаемым лицом.

В экспозиции фотография способна визуализировать реальность, без внедрения в нее не-объективной оценки, она так же является связующим элементом между эпохами и историческими фактами. Мы можем знать о каком-либо событии в истории, но не находить этому подтверждения в книгах, увидев же фотографию, мы безоговорочно согласимся с реальным существованием данного факта. Фотография – это неоспоримое доказательство произошедшего.

Может показаться, что фотографии начала XX в. теряют свою эмоциональную привлекательность и поражают зрителя лишь временем создания. Экспонирование ее в контексте эпохи способствует так же и ее реабилитации. Пикториальная фотография является замыкающим звеном процесса синтеза искусств. Признание фотографии искусством позволяет включить ее в экспозицию для демонстрации стиля.

Использование фотографического ряда поможет раскрыть стиль не только со стороны интерьерного ансамбля. Фотография передает общие стилистические черты, она хранит и транслирует дух эпохи, который передается с эмоциями модели. Музейный предмет, попадая на экспозицию, вырывается из общего контекста. Благодаря фотографии, образ и смысл сохраняются, ведь фотоснимок – это не только интерпретация реальности; он так же и след, прямо отпечатанный на реальности. Фотография поможет сократить культурный разрыв во временном пространстве между современностью и началом XX в.

Примечания

¹ Петров Н. Фотографические выставки и художественная светопись // Вестн. фотографии. 1912. № 2. С. 42.

² Стигнеев В. Т. От пикториализма к фоторепортажу: очерки истории отеч. фотографии, 1900–1950. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2013. С. 11.

³ Толкачева И. Фотография в художественном процессе рубежа XIX–XX в. // Rphotographer. 2006. URL: <http://photographer.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Хорошилов П. В. Пикториальная фотография в России, 1890–1920-е гг.: кат. выст. М.: Арт-Родник, 2002. С. 23.

⁵ Пашкевич Б. И. Принципы художественной портретной фотографии // Вестн. фотографии. 1912. № 3. С. 82.

⁶ Стигнеев В. Т. Указ. соч. С. 11.

⁷ Савчук В. В. Философия фотографии. СПб.: СПбГУ, 2005. 256 с.

⁸ Толкачева И. Указ. соч.

⁹ Морозов С. А. Творческая фотография. М.: Планета, 1986. С. 160.

¹⁰ Савчук В. В. Указ. соч. С. 21.

А. Д. Бабанова

Сохранение и актуализация кинематографического наследия: опыт Французской синематеки

Музеи кино в России достаточно редкое явление, тогда как за рубежом они получили широкое распространение. В статье рассматриваются вопросы сохранения и экспонирования киноматериала, как продукта кинопроизводства. Дается анализ опыта Французской синематеки в деле сохранения и актуализации кинематографического наследия, а также выявляется роль музеев кино в культурной жизни современного общества.

Ключевые слова: французская синематека, кинематографическое наследие, музей кино

Anna D. Babanova

Preservation and updating of cinematographic heritage: experience of French cinemathèque

Museums of cinema in Russia are rarity, but in foreign countries this museums are spread. The article considers to the problems of preservation and exhibition of cinematographic heritage. The author reviews the experience of the French cinemathèque in the matter of preservation and updating of cinematographic heritage. Also come into focus the role museums of cinema in the life of modern society.

Keywords: French cinemathèque, cinematographic heritage, museum of cinema

Данная тема актуальна, прежде всего, для музейного дела России. Несмотря на то, что идея сохранения кинематографического наследия в России зародилась еще в начале XX в., создание музея кино затянулось. Полноценный музей кино с фондами, выставочными залами, научной и просветительской работой появился в нашей стране только к 1989 г. в Москве, а уже в 2000-х гг. его существование вновь было под вопросом. Ситуация стабилизировалась лишь к 2017 г., когда Музей кино обосновался в новом здании на ВДНХ. В целом в нашей стране музеев посвященных кинематографу и ведущих активную научно-исследовательскую, просветительскую деятельность немного, среди них особо выделяются лишь музеи при киностудиях «Ленфильм» и «Мосфильм» и вышеупомянутый Музей кино в Москве. В связи с этим, на мой взгляд, имеет смысл проанализировать опыт зарубежных музеев кино, в особенности тех, чья история и влияние на кинематограф чрезвычайно богато, чтобы выявить необходимость музеев кино в наше время. Одним из таких музеев является Французская синематека, которая своей деятельностью доказала и продолжает доказывать важность такого рода учреждений.

Конечно, следует также обратиться к проблемам, которые возникают при попытках сохранения и экспонирования кинематографического наследия, поскольку они часто являются препятствием для создания музеев кино. Во-первых, как отметил А. В. Лебедев «в кино есть большая обманчивость как в предмете хранения и предъявления»¹. Конечный продукт кинопроизводства – образы на экране, а музейный предмет, как мы знаем, это «движимый объект культурного и природного наследия, первоисточник знаний и эмоций, изъятый из среды бытования или музеефицированный вместе с фрагментом среды и включенный в собрание музейное»², т. е. это материальный предмет. В контексте киномузея пленка является тем самым материальным предметом, однако срок ее службы не велик, а совокупности общественно значимых качеств не достаточно, чтобы называться музейным предметом. Пленка не обладает информативностью, экспрессивностью, аттрактивностью, ассоциативностью, т. е. она не способна повлиять на эмоциональную сферу человеческой личности³. Другие материалы, участвующие в кинопроизводстве и которые, казалось бы, являются материальными предметами, представляя собой производственное «сырье» и, следовательно, не нуждаются в сохранении. Это несомнительный подход, ведь кино само по себе – это синтетический вид искусства, а значит, содержит в себе множество промежуточных этапов: эскизы, которые имеют свою художественную ценность, сценарий, как литературная основа, костюмы и грим, как результат творчества художников по костюмам, гримеров. Как говорит Н. И. Клейман: «оригиналы нужно сохранять, поскольку по ним учатся как по процессу. Есть множество вариантов, которые не входят в ко-

нечный результат»⁴. Таким образом, в музее кино объектами музейного показа должны становиться итоговый материал, т. е. фильм, промежуточный материал, представленный эскизами, сценарием, костюмами, и сопровождающий материал: плакаты, афиши.

Во-вторых, трудности возникают, когда мы пытаемся определить типы учреждений, занимающихся сохранением кинематографических материалов и определить место музея среди них. Первое учреждение, о котором стоит упомянуть это киноархив. Известно, что киноархивы собирались на студиях и не были доступными для публики. Постепенно, с увеличением материалов, которые нужно сохранять, начиналось строительство новых специализированных хранилищ со специальными условиями хранения пленок. Здесь занимались реставрацией материалов, их изучением, учетом. Следующий тип учреждения это синематека. Н. И. Клейман синематекой называет общедоступное собрание позитивов, подобное библиотеке. Это учреждение создается «с научными, культурными, художественными целями»⁵. Киномузей представляет собой синтез киноархива и общедоступной синематеки и вместе с тем привносит новое – музейные функции. Здесь сохраняются, изучаются, экспонируются материалы, связанные с историей кинематографа, с этапами создания кинофильма. Более того, киномузей это то место, где «фильм кристаллизуется в чувствах и памяти зрителя, а также дает ту общекультурную базу, где Муза кино встречается с другими Музами»⁶. Дискуссионным является вопрос: а нужен ли музей кино? Ведь можно на базе киностудий, киноархивов или кинотеатров устраивать временные выставки. Имеет ли смысл создавать национальные и локальные киномузеи и будут ли они востребованы обществом? На мой взгляд, анализ опыта зарубежных киномузеев позволит ответить на эти сложные вопросы, а также определить специфику и значение киномузеев для кинематографа, кино-просвещения и для развития культуры в целом.

Историю Французской синематеки, основанной в 1936 г., условно можно разделить на несколько периодов:

- 1) деятельность в довоенный период и в годы немецкой оккупации;
- 2) деятельность в послевоенный период;
- 3) современный этап.

В первый период, обозначенный выше, деятельность синематеки была направлена на пополнение коллекции фильмов, поднимались вопросы технического оснащения хранилища, поскольку было важно сохранить старые копии и наладить их качественную реставрацию. Синематека налаживала связи с профессиональными кругами, как во Франции, так и за рубежом, благодаря чему ей удалось существенно пополнить коллекцию не только фильмами, но и другим кинематографическим материалом. Большое внимание Французская синематека уделяла актуализации кинематографического наследия, о чем свидетельствует показ фильмов на крупных международных мероприятиях, таких как, например, Всемирная выставка 1937 г., а также образование Международной федерации киноархивов, которая была создана с целью «сохранения фильмов как документов, имеющих художественное и историческое значение»⁷. Активную деятельность организация ведет и по сей день, объединяя 89 киноархивов разных стран, включая Российский Госфильмофонд. В годы Второй мировой войны Франция оказалась оккупирована немецкими войсками. Многие культурные ценности, в том числе и кинематограф, оказались под угрозой уничтожения или разграбления, однако Анри Ланглуа продолжал заниматься «спасением кино». Так ему удалось вывезти копии фильмов Ганса Рихтера, которые готовились к уничтожению, а также спасти американские фильмы, которые немцы планировали вывезти в Берлин. «Де Голль кинематографа» – так американцы прозвонут Анри Ланглуа позднее⁸.

В послевоенный период труды Анри Ланглуа на благо мирового кинематографа дали свои плоды. Синематека стала престижным местом, здесь можно было видеть всю культурную элиту Франции. Деятельность Французской синематеки была направлена на популяризацию кинематографического наследия других стран. Так Ланглуа открыл для Франции японских режиссеров Ясудзиро Одзу и Акиру Куроаву, более того, он способствовал освобождению японского кино от послевоенной американской художественной оккупации, отослав некоторые материалы в Японию. Вследствие этого открылась Токийская синематека, которая в настоящий момент является одной из крупнейших. В этот же период Синематека стала своеобразным культурно-образовательным центром. Лангула помогал молодым режиссерам снимать фильмы, он предоставлял им киноплёнку и продвигал их фильмы на фестивалях. Молодые режиссеры обучались в Синематеке кинематографу, начиная с кинокритики и становясь режиссерами, выпуская здесь не только локальные шедевры, но и новые фильмы, получившие в дальнейшем прокат. Так, вокруг Французской синематеки образовался круг режиссеров – представителей «новой волны». Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер и другие режиссеры стали основоположниками нового киноязыка и повлияли

на дальнейшее развитие кинематографа, позволив появиться теории «авторского кино», которая в наше время глубоко ценится.

Французская синематека, которую мы знаем сегодня, приобрела более «демократичные наклонности». Раньше она формировала вокруг себя определенную интеллектуальную среду, т. е., в некотором роде, превращалась в «закрытое сообщество», а на современном этапе ей удалось избавиться от элитарности. Более того, здесь делается все, чтобы старое кино привлекало не только киномана-эстета, но и обычного гражданина⁹. Детище Анри Ланглуа стало киномузеем в его современном понимании, который совмещает в себе и киноархив – хранилище негативов и копий старых кинофильмов, и синематеку, как альтернативу студийному музею. Музей в современном понимании наделен следующими функциями: документирования, образовательно-воспитательной, коммуникационной. Функция документирования представляет собой «отражение процесса развития природы и общества посредством сбора, сохранения и изучения специфических документов – музейных предметов»¹⁰. Французская синематека с 1930-х гг. занималась сбором и реставрацией кинематографических материалов. В настоящий момент ее коллекция насчитывает около 40 тыс. фильмов как старых, так и новых, 23 тыс. плакатов, 14,5 тыс. рисунков, 500 тыс. фотографий, 2,1 тыс. костюмов и множество других предметов¹¹, которые являются неисчерпаемым ресурсом для изучения киноискусства и истории кино. Образовательно-воспитательная функция реализуется путем использования «информационных и экспрессивных свойств музейных предметов для удовлетворения познавательных, культурных и других потребностей общества»¹². Синематека занимается активной культурно-образовательной деятельностью, так, например, на базе музея существуют групповые образовательные программы для школьников, студентов и взрослой аудитории. Любой желающий может ознакомиться с историей кино на экскурсиях, фестивалях, в музейной библиотеке или в киноклубе. Коммуникационная функция призвана «удовлетворить духовные потребности людей в общении с культурным наследием, с иными эпохами, культурами, людьми»¹³, и здесь огромную роль играют кинопоказы и экспозиция. На первом этаже музея расположены многочисленные кинозалы. Постоянная экспозиция музея размещается на втором этаже и представляет собой собрание Анри Ланглуа и Лотте Эйсер, которое включает в себя коллекцию старинных кинокамер, проекционных, звуковоспроизводящих, звукозаписывающих аппаратов. Эта коллекция дает представление о том, как происходило зарождение и развитие технической стороны кинематографа. Многие из экспонатов интерактивные, так, например, любой желающий может привести в движение ярмарочную игрушку – праксиноскоп Эмиля Рейно. В постоянной экспозиции присутствуют дары кинематографистов основателю Синематеки: чучело из «Психо» Хичкока, платье Вивьен Ли из «Унесенные ветром», металлический робот из «Метрополиса» Фрица Ланга и множество других экспонатов, которые хранят память о людях, создававших кинофильмы. Французскую синематеку в этом смысле можно сравнить с храмовой сокровищницей, а музейные предметы в ее коллекции – с реликвиями. Все это позволяет посетителю приблизиться к сокровищам кинематографа, вступить в диалог с культурой кино.

Подводя итоги вышесказанному необходимо отметить следующее: кинематограф, хоть и появился позже других видов искусств, бесспорно, прочно вошел в культурную жизнь нашего общества. Он накопил большое количество материалов, которые необходимо сохранять, изучать и экспонировать, поскольку эти «аудиовизуальные документы отражают эстетические, социально-политические, культурные взгляды общества той или иной эпохи»¹⁴. Залы Французской синематеки явили собой образовательное и просветительское учреждение, подобное академическим музеям и галереям для изобразительного искусства. Создание национальных и локальных музеев кино в нашей стране могли бы поспособствовать подъему уровня отечественного кинематографа. Подобно тому, как Французская синематека породила «новую волну», киномузеи в нашей стране также могли бы породить плеяду талантливых режиссеров, один пример нам уже известен: Андрей Звягинцев был завсегдаем Музея кино в Москве и тот опыт, который он получил, позволил ему стать талантливым и узнаваемым кинорежиссером современности. Следует также отметить тот факт, что часть современного отечественного кино чаще всего негативно оценивается зрителем. Одной из причин этого, на мой взгляд, является недостаточный уровень ознакомления с классикой кинематографа. Безусловно, в профессии режиссера очень важно образование в специальном учебном заведении, но то, что делает его «творцом искусства кино» – это, конечно, самообразование, поиски своего собственного стиля в киноискусстве. Другой причиной такого отношения является упорное продвижение «посредственных» фильмов в массы, в ходе которого прокат зарубежных фильмов сокращают в пользу отечественных. Такой ход мне кажется несправедливым, более эффективным методом популяризации отечественного кинематографа мог бы стать музей кино и его культурно-

образовательные функции. В заключение следует сказать, что сохранение кинематографического наследия является необходимым элементом развития культуры, и главная, как выразился Н. И. Клейман, «задача музея кино – заполнение лакун»¹⁵, т. е. организация диалога между этим видом искусства и человеком. Просмотр фильма не может остаться без вопросов, поскольку он может быть непонятым, может вызвать отрицательные или положительные эмоции у человека. Музей кино может помочь человеку составить свой собственный критический взгляд на кино, приобщить его к изучению истории кинематографа. Диалог с киноискусством, который способен обеспечить музей кино, не позволяет кинематографу быть «скоропортящимся» видом искусства. Поэтому так важно сохранять кинематографическое наследие и заниматься его актуализацией.

Примечания

¹ «Тем временем» с Александром Архангельским: кино vs музей: почему в России не востребованы киномузеи и музеи великих режиссеров? // Культура: телеканал. URL: <https://tvkultura.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Российская музейная энциклопедия. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Основы музееведения: учеб. пособие / отв. ред. Э. А. Шулепова. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 42–44.

⁴ «Тем временем» с Александром Архангельским.

⁵ Еременко Е. Д. Музей и кино: музеи кино: учеб. пособие. СПб.: СПбГИК, 2004. С. 20.

⁶ Дымшиц Н. Наум Клейман: «Идеальный музей кино» // Киновед. зап.: ист.-теорет. журн. 2007. № 84. С. 117–123.

⁷ Кино: энцикл. слов. / гл. ред. С. И. Юткевич; редкол. Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. М.: Совет. энцикл., 1987. С. 259.

⁸ Ланглуа Ж. П., Майрент Г. Анри Ланглуа, первый гражданин кинематографа / пер. с фр. А. Брагинского // Искусство кино. 2001. № 5. С. 115–137.

⁹ Гусятинский Е. Плоды кинопросвещения // Вокруг света. 2007. № 5. URL: <http://vokrugsveta.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹⁰ Основы музееведения. С. 26–27.

¹¹ Cinémathèque Française. URL: <http://cinematheque.fr> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹² Основы музееведения. С. 26–27.

¹³ Там же.

¹⁴ Еременко Е. Д. Указ. соч. С. 14.

¹⁵ Клейман Н. И. Задача Музея кино – заполнение лакун: беседа директора музея кино Н. И. Клеймана с членом редакции «НЛО» А. И. Рейтблатом // Новое лит. обозрение. 2005. № 74. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

А. Г. Дмитриева

Два направления кураторской практики в 1960–1970-х гг. на примере Х. Зеемана и П. Хюльтена

В статье рассматриваются различные концепции кураторской практики. Основным объектом анализа становится определение функций и обязанностей кураторов, характерных для 1960–1970-х гг., а также начала XXI в. Особенно отмечается роль Харальда Зеемана и Понтюса Хюльтена в выставочной деятельности.

Ключевые слова: куратор, музей, выставка, Зееман, Хюльтен

Anna G. Dmitrieva

Two directions of curatorial practice in 1960–1970 by the example of H. Szeemann and P. Hulten

The article considered different conception of curatorial practice. The main problem of analysis is determination of purposes and responsibilities of the curators, specific for the 1960–1970's and the early 21th century. Author especially noted the role of Harald Szeemann and Pontus Hulten in the exhibition activities.

Keywords: curator, museum, exhibition, Szeemann, Hulten

В XX в. перед музеем встал ряд серьезных проблем, особенно ярко это проявилось во второй половине столетия. Большая часть дискуссий была связана с вопросами взаимодействия музея и массовой аудитории, проблемами музейного пространства и с тем, как оно определяет значимость того или иного произведения искусства.

Например Сет Сигелауб, куратор и искусствовед, развивал идею «демистификации музея». Он считал, что основная функция музея заключается в «создании дистанции между зрителем и произведением», из-за чего музей в итоге становится подобием «кладбища искусства»¹. Также Сигелауб обращал внимание на то, что музейные выставки скованы пространством, в котором они располагаются, из-за «тяжеловесности административной структуры музея»².

Вставшие перед музеем во второй половине XX в. проблемы, связанные с выставочной политикой, нашли два конкурирующих решения, которые можно проанализировать на примере деятельности одного из первых независимых кураторов Харальда Зеемана и директора «Модерна мусеет», а позднее Центра Помпиду – Понтюса Хюльтена.

Музейная институция определенным образом ограничивала кураторов, не давая им творческой свободы, и именно с этим связано появление ряда независимых кураторов в 1960–70-е гг. Харальд Зееман был директором Бернского кунстхалле, где организовал ряд выставок, в том числе и легендарную «Жизнь в твоей голове. Когда отношения становятся формой (работы, концепции, процессы, ситуации, информация)», которая была открыта в 1969 г. Концепцию выставки Зееман обозначал как «модели поведения и жесты»³. Зееман пытался показать важность художественного процесса, поставив его в один ряд с самим результатом творчества, используя при этом новаторские практики. Выставка вызвала большой скандал, и в результате Зееман добровольно ушел с поста директора кунстхалле. Комментируя эту ситуацию в интервью Хансу Ульриху Обристу, Зееман сказал, что скандал дошел до правительства и парламента Берна. Ему предложили остаться на посту директора при условии, что он «не будет подвергать опасности жизни людей», так как правительство считало, что его деятельность разрушительна для человечества. Также, выставочный комитет, в котором было много художников, решил, что они будут диктовать Зееману программу, более того они отказались от нескольких уже запланированных выставок⁴. Это и стало причиной ухода Зеемана с поста директора кунстхалле.

Вслед за Зееманом появились еще несколько независимых кураторов и выставки стали восприниматься как их авторские проекты. Например, Пол О'Нил, куратор, автор ряда монографий, посвященных кураторской практике, в одном из интервью сказал, что начиная с 80-х, модернистский миф независимости и автономности художника был разрушен возрастающей значимостью куратора. О'Нил не давал положительных или отрицательных оценок этому явлению, однако отмечал, что существуют такие выставки и такие кураторы, «эгоцентричная природа которых исчерпывающе воплощает идею продвижения художника ради продвижения куратора»⁵. И в качестве примера

О'Нил упомянул Зеемана. Действительно, Зееман, работая над выставкой, как бы отодвигал художников на второй план, представляя воплощение собственной концепции и используя при этом их работы. Это также связано и с его идеей «музея obsessions», т. е. воображаемого идеального музея-метафоры. Например, Зеемана интересовали идеи анархизма, сексуальной революции и утопии. Такие выставки как «Целибатные машины» и «Монте Верита» были воплощением этих абстрактных идей, которые он придумал в рамках «музея obsessions». Однако стоит отметить, что сам Зееман признавал свой «музей» утопией, которую нельзя воплотить полностью.

Несмотря на ряд противоречий, связанных с фигурой Зеемана, «Когда отношения становятся формой» стала первой в своем роде выставкой, где куратор предстал не как обезличенный организатор, а как индивид, превративший выставку в произведение искусства. Значимость выставки и Зеемана, как ее куратора, доказывает и тот факт, что она до сих пор является объектом анализа современных исследователей, ей посвящен ряд монографий и статей, в том числе и на русском языке. В декабре 2012 г. Джен Хоффман в Сан-Франциско организовал «выставку о выставке», которую назвал «Когда отношения превратились в форму и стали отношениями» («When attitudes became form become attitudes»). Хоффман попытался сделать некое подобие продолжения оригинальной выставки, представив на ней концептуальное искусство последнего десятилетия. Он обратился к тому, как повлияла выставка Зеемана на других художников и на ее значение для дальнейшей выставочной деятельности. В 2013 г. куратор и арт-критик Джермано Челант в Ka'Корнер делла Реджина повторил выставку Зеемана, используя его архивные документы и чертежи.

Но в 1960–70 гг. были и кураторы, которые оставались частью музейной институции, понимая при этом, что ее нужно реформировать. Одним их таких людей был Понтюс Хюльтен, директор «Модерна мусеет» в Стокгольме, первый директор Центра Помпиду в Париже и создатель музея современного искусства в Лос-Анджелесе. В отличие от Зеемана, Хюльтен большую часть жизни работал в различных музеях, считая, что они должны совмещать в себе разные художественные формы – от живописи до театра. Также он отмечал, что «музей должен формировать свою аудиторию»⁶, при этом сам институт не должен ассоциироваться с именем директора, как это часто бывало. Несмотря на это утверждение, «Модерна мусеет» и Центр Помпиду соотносились именно с именем их директора.

Центр Жоржа Помпиду открылся в 1977 г. и позиционировал себя как междисциплинарное и многофункциональное учреждение. Благодаря этой концепции центр смог привлечь новую аудиторию. Хюльтен обращал внимание на то, что публика тепло приняла центр Помпиду еще и потому что чувствовала, что это «музей для нее, а не для хранителей».

Выставки «Париж – Нью-Йорк», «Париж – Берлин», «Париж – Москва», «Париж – Париж», которые курировал Хюльтен, стали символом новой эпохи для музеев. Они были посвящены культурному взаимодействию между государствами и имели огромный успех у посетителей. Отказавшись от систематического подхода к презентации искусства, Хюльтен обратился к политике и настроениям в обществе, показывая какое влияние они имеют на искусство.

Карстен Шуберт, в своей монографии «Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней», отмечает, что влияние, которое Центр Помпиду оказал не только на кураторскую, но и на художественную практику ощутимо и в наши дни. «Оно выразилось не только в более широком спектре прочтений отдельными музеями собственных коллекций, но и в сосуществовании различных концепций истории искусства в разных музеях»⁷. Отказавшись от классического подхода к деятельности музея, их аудитория увеличилась в несколько раз.

Также Шуберт заметил, что после отставки Хюльтена Центр Помпиду утратил единый вектор развития, часто возникали конфликты между кураторами и администраторами⁸, появились проблемы со спонсированием. Хюльтен позднее вернулся туда как советник, но свое возвращение он считал ошибкой и долго на новом посту не задержался⁹.

Анализируя кураторскую деятельность на примере Зеемана и Хюльтена сложно дать однозначное определение кураторству. Исследователи и сами кураторы часто выдвигают противоречащие друг другу тезисы. Например, Виктор Мизиано дает такое определение – «это некий тип творческой деятельности, которую каждому новому поколению и каждому новому куратору, входящему в художественный мир, нужно выдумывать заново на пересечении очень разных импульсов»¹⁰. Также Мизиано обращает внимание на то, что есть ряд различий между «independent curator» и «museum curator». Он подразумевает, что автор выставок не должен быть связан с какой бы то ни было институцией, а «в музее по преимуществу хранят („консервируют“) произведения, в то время как куратор соучаствует в их создании»¹¹. Напротив, один из самых значимых кураторов нашего времени, Ханс Ульрих Обрист считает, что куратор не

должен затмевать собой фигуру художника: «Я не верю в креативность куратора. Я не считаю, что художники должны воплощать гениальные идеи организатора выставки. Наоборот, у меня все начинается с диалога и вопроса о неосуществленных идеях, а затем задача сводится к поиску способа их осуществить»¹². Обрист также считает, что профессиональную задачу куратора составляют четыре параллели, одна из которых – сохранение, которое Мизиано включает в деятельность музейных хранителей. Остальные параллели по Обристу – отбор новых работ, пополнение истории искусства и подготовка выставок.

Сложно дать точное и единое определение кураторству еще и потому что, куратор берет на себя множество обязанностей и выполняет различные функции в зависимости от классификации выставки и личных представлений о том, какую роль он играет в процессе ее создания. Например, организовывая историко-художественную выставку, куратор проводит исследование, но привносит в него при этом персональные взгляды и выступает больше как специалист в рамках заданной темы. Организовывая же мегавыставку, куратор сталкивается с рядом принципиально других проблем связанных, например, с финансированием и разработкой инновационной концепции.

Разделение на независимых и музейных кураторов существует в большинстве музейных институций. Достаточно часто музеи, как и когда-то центр Жоржа Помпиду, имеют собственных сотрудников-кураторов, но для некоторых крупных проектов приглашаются сторонние кураторы. Несмотря на это в наши дни независимые кураторы все чаще ассоциируются с биеннале, триеннале, различными фестивалями, мегавыставками и т. д. Все же можно сделать вывод, что сейчас сохраняется условное разделение на два направления кураторской практики, начало которым было положено в 1960–1970-х гг.

Примечания

¹ Обрист Х. У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 130.

² Там же. С. 129.

³ Там же. С. 97.

⁴ Там же. С. 98.

⁵ О'Нил П. Кураторство всегда подразумевает отношения с другими // Theory & Practice. URL: <https://theoryand-practice.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Обрист Х. У. Указ. соч. С. 46.

⁷ Шуберт К. Удел куратора: концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 67.

⁸ Там же. С. 69.

⁹ Обрист Х. У. Указ. соч. С. 57.

¹⁰ Мизиано В. Подлинный куратор делает ставку на судьбу, а не на карьеру // The Art Newspaper Russia. 2016. 25 февр. URL: <http://theartnewspaper.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹¹ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 26.

¹² Обрист Х. У. Указ. соч. С. 15.

Е. В. Назаренко

**Интерпретация телесности на выставке
«Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты»**

Сегодня «телесность» – феномен, охвативший широкий диапазон сферы культуры и искусства. Рассмотрение телесности с разных точек зрения дает возможность наиболее подробно интерпретировать это явление. В статье делается попытка дать объяснение влияния новоевропейской философии на творчество современного концептуального художника Яна Фабра на примере анализа его самой масштабной выставки в Государственном Эрмитаже.

Ключевые слова: современное искусство, телесность, Ян Фабр, интерпретация

Ekaterina V. Nazarenko

**Interpretation of embodiment on exhibition
«Jan Fabre: knight of despair – warrior of beauty»**

Today «embodiment» is a phenomenon that has embraced a wide range of spheres of culture and art. Consideration of embodiment with a various points of views makes it possible to interpret this phenomenon in the most detailed manner. The article makes an attempt to explain the influence of the New European philosophy on the work of the modern conceptual artist Jan Fabre on the example of analysis of his most large-scale exhibition in the State Hermitage.

Keywords: contemporary art, embodiment, Jan Fabre, interpretation

Интерпретация в искусстве представляет собой герменевтический процесс прочтения культурных кодов. «Интерпретация есть радикальная стратегия сохранения старого текста – слишком ценного, чтобы его выбросить, – путем перекройки»¹. Причем эта перестройка может осуществляться как специалистами в выставочной области и посетителями музея, так и иными художниками. Для представителей каждой из представленных категорий самоцелью является раскрыть подтекст и вытащить смысл на поверхность, но смысл произведения искусства при этом распадается и становится не чем иным как полифонией истолкований, которые очень сложно структурировать, не выделив интерпретацию отдельных культурных феноменов, подобно единой мелодии, которую необходимо разбить на партии, прежде чем исполнить.

Интерпретация тела как феномена культуры в работах современных европейских художников представляется наиболее доступным способом постижения смысла произведения, так как «телесность в новоевропейской философии, понятая как возможность быть воспринятой, становится не противоположной субстанции мыслимой, но от нее производной в опыте саморефлексии»². Следовательно, можно сказать, что все творчество априори телесно. В искусстве постмодерна тело выступает как изображаемый образ в таком жанре как скульптура, живопись и инсталляция; как изучаемый предмет, что выражается в синтезе философского и медицинско-го познания; как материал, заменяющий краску и холст; как арт-объект в искусстве перформанса и так далее. И творчество многих актуальных художников становится своего рода затычным экспериментом над собой.

При этом не все перформансы и арт-объекты имеют прозрачную интерпретацию и порой требуют от посетителя готовности вступить в контакт, будь то внутренний диалог с собой или искреннее участие в жизни художника. А иногда и вовсе сопоставление, и отождествление себя с художником. И не случайно во внутреннем дворе Эрмитажа посетителя встречает именно скульптура «Человек, который измеряет облака» (1998) где перед нами на стремянке стоит мужчина, имеющий портретное сходство с Яном Фабром, который мечтательно и отрешенно поднял голову вверх и измеряет линейкой небо. Художник – тот же ученый, который исследует себя, свое тело, и через себя познает эту жизнь, столь сложную и изменчивую. В данной скульптуре есть ирония автора над самим собой, а также над посетителями, которые воспринимают его произведения слишком буквально. Не зря его выставка в Лувре называлась «Ангел метаморфоз»³, ведь изменение восприятия в процессе прочтения является основой его творчества. Его произведения являются интерпретацией классических фламандских художников, а истол-

кование его работ являются образами-перевертышами, отсылающими нас одновременно и ко времени написания картины, и к нашей современности.

В качестве исследовательской базы в творчестве Яна Фабра выступает телесность, он изучает все составные части тела и все жидкости, его наполняющие, отводя особую роль крови. Одной из таких работ является инсталляция «Я позволяю себе истекать (карлик) (I)» (2007), где кровотоечение из носа у гиперреалистичного скульптурного автопортрета художника является результатом попытки рассмотреть все детали репродукции картины Рогир ван дер Вейдена «Портрет турнирного судьи», своеобразной попыткой слиться с полотном. Отбор остальных экспонатов, как и само расположение их в Аполлоновом зале Эрмитажа указывает на связь с религией. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что для художника искусство является особой личной конфессией, в которой происходит перерождение и преемственность, присущая современным мировым религиям, что аллегорично изображает Фабр в своей скульптуре «Священный навозный жук» (2016), дополняя и уточняя интерпретацию центральной инсталляции «Я позволяю себе истекать (карлик) (I)» (2007), создавая тем самым экспозицию типа «escape room».

Продолжая осмысление религиозных сюжетов через телесные образы, Фабром были представлены также серии «Мое тело, моя кровь, мой пейзаж» (1978) и «Капли моей крови, отпечатки моей крови» (1978–1982) интерпретируют кровь как прообраз освобождения через жертву, где жертвой выступает тело художника. Наибольшее значение в культуре кровь играет как символ жизненной энергии, как символ генетической связи, как носитель сильных чувств и эмоций. Все это объединено в перформансах Яна Фабра, результатами, которых стали представленные на выставке рисунки, выполненные кровью. Сам факт пролития крови может интерпретироваться как жертва собой ради чего-либо, художник, проливая кровь, отдает часть жизненной силы своим произведениям, также потеря крови может трактоваться как потеря жизни, в чем опять прослеживается межвременная связь Яна Фабра с фламандскими примитивами, которые добавляли кровь в красный пигмент для получения особого винного оттенка⁴. Таким образом, художник отдает искусству всего себя до последней капли крови. Историко-культурная специфика символика крови отражает борьбу и готовность идти до конца. В экспозиции не зря за основу взят образ воина, не страшщегося погибнуть за свои идеи. В то время как в массовом сознании «лить кровь» может восприниматься исключительно как убийство и жестокость. В свою очередь, интерпретировать универсальность данного символа непросто для куратора, и Эрмитажем это было решено за счет отсылки к библейским сюжетам, наполняющим Романовскую галерею.

В южной части Романовской галереи также представлена серия работ под названием «Фальсификация тайного праздника VI» (2016), основываясь на восприятии народного праздника как симулякра реальной жизни, Фабр в едином пространстве и времени объединяет христианство и язычество, умерщвление и торжество плоти⁵. Проанализировать связь с работами Питера Брейгеля Младшего и Мартина ван Клеве не составляет особой сложности, в полотнах классиков заложены пословицы и поговорки, отражающие человеческие пороки также как и в миниатюрных картинах Фабра. Выстроенные параллели, представленные в виде современного форума или чата, где посредством живописных полотен возникают диалоги между поколениями художников разных эпох, указывают на то, что общество в целом не очень изменилось. Целью изображения ряженых персонажей, носящих маски и ходули, является стремление показать иллюзорность и хрупкость современной культуры. Основная часть работ в этой серии демонстрирует нам особую символическую интерпретацию телесности: изображая карлика, как основного персонажа карнавального действия в эпоху Средневековья и Нового времени в Европе, он изображает «маленького человека» с большим влиянием⁶. По своим размерам рисунки достаточно миниатюрные и это позволяет каждому посетителю уединенно и пристально изучать каждую изображенную деталь. Систематизация серий «Карнавал» (2016) и «Животные» (2016), помогает лучше понять историко-культурный контекст сюжетов, разобраться с какими историческими традициями автор связывает тот или иной рисунок, а также систему отношений, которая складывается у художника с фламандскими мастерами прошлого, благодаря чему Яну Фабру удается перемещаться во временном пространстве и уверенно обобщать культурный опыт.

Таким образом, интерпретации Яна Фабра показывают, насколько наш мир обеднен и обескровлен, изображая мистические инсталляции «Обезглавленные вестники смерти» (2006), в которой представлены семь масок сов с человеческими глазами. В данной работе художник передает сам смысл семантического значения совы для средневековой Фландрии; он показывает переходное состояние от жизни к смерти. Необходимо также обратить внимание на связь центральной инсталляции с другими экспонатами, которые представлены в Южном павильоне Малого Эрмитажа,

но они выступают не просто фоном для «Вестников», а равноправно создают единую картину восприятия. Рисунок «Какое приятное безумие» выполнен в стиле *bic-art*. И в связи с интерпретацией данного зала это не случайно, это позволяет посетителю поразмышлять о пограничном состоянии в природе, так называемом «синем часе», когда ночные животные уже уснули, а дневные еще не начали бодрствовать. Результаты этих рассуждений помогают иными глазами взглянуть на полотно Гейсбрехта Лейтенса: «Зимний пейзаж с конькобежцами» и «Зимний пейзаж с дровосеками». А именно, обратить внимание на детали, которые указывают сонное состояние всего живого мира (ведь деревья зимой замедляют сокодвижение). Использование идеи переходного состояния демонстрирует также факт объединения в масках человеческого и животного, тело отсутствует и остается только догадываться люди перед нами или птицы. Художник оставляет нам только подсказку в виде человеческих глаз, которые, как известно, являются зеркалом души. Использование образа маски отсылает к шаманским костюмам «самым распространенным был костюм, символизирующий птицу: птица была проводником в верхний мир. Наряд птицы носили в основном начинающие шаманы, потому что он был легким»⁷, что еще больше усиливает возможность неоднозначной интерпретации (тело шамана трансформируется в тело птицы). Все эти вариации также дополняются личным опытом каждого из посетителей, и это приводит к созданию новых смыслов, что немаловажно для современной общественной и культурной жизни, а также побуждает увидеть что-то новое в знакомых полотнах классиков.

Современная культура является культурой потребления и ведущую в ней роль занимает массовость и простота. Одним из масштабных проектов Фабра является серия «Ткань – *Bic*», в которой подобно девизам на рыцарских гербах написаны постулаты его творчества: «Я рисую *Bic-art* с большим сердцем», «Я голову положу за Якоба Йорданса» и др., и в них телесная жертвенность выражена в словесной форме, в виде громких фраз, которые можно увидеть в социальной сети или на форуме. Чтобы донести глубокий личный смысл до зрителя, он выбирает своим оружием шариковую ручку – столь понятную и доступную каждому. Тем самым художник подчеркивает легкое пренебрежительное отношение к слову в современном обществе, сведенное до простого алгоритма жизни общества потребления, сформулированного самим Марселем Биком «использовал – выбросил»⁸.

Размышления Яна Фабра на тему бренности жизни и ничтожности целей и принципов современности, обретают усиленный смысл в зале Йорданса, в котором центральными инсталляциями являются две симметричные фигуры, представляющие собой скелеты собак, украшенные крыльями златок с чучелами попугаев в зубах. Работа называется «Верность и повторение смерти» (2016). На сегодняшний день уже многими художниками обыгран в той или иной манере аллегоричный сюжет *vanitas*. Однако Яну Фабру удалось своими работами на эту тему заострить внимание посетителей на символических деталях картин Якоба Йорданса, например таких как «Бобовый король» и «Пир Клеопатры». В трактовке Йорданса данный сюжет приобрел несомненный морализирующий смысл, в чем можно уловить определенную перекличку с его интерпретацией у голландского поэта Якоба Катса (1577–1660). В частности, в толковании Катса, Марк Антоний, нарушивший супружескую клятву и поддавшийся пагубной страсти к Клеопатре, тем самым изменил своему долгу правителя и военачальника и уготовил себе гибель⁹. Не случайно Йорданс ввел в композицию шута, с усмешкой указывающего на Клеопатру. Символический характер носит целый ряд деталей картины. Так, попугай, сидящий на руке шута, является, по-видимому, эротическим символом, тогда как собаки означают, должно быть, невоздержанность. Ян Фабр вводит в картины из златок образы собак и черепа, механические часы, как современный символ истекающего времени, соответствующие и названия его картин – «Я, стоящий перед вами, виновен» (2016) «Преданный проводник тщеславия» (2016) и др. Поэтому построение выставки в формате форума, где каждый из предметов экспозиции является новой интерпретацией сюжета из прошлого, который не утратил своей актуальности и для современного общества, является провокацией для консервативного взгляда, но вместе с тем, необходимым условием для нового осмысления произведений искусства.

На выставке «Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты» образы и символы телесности, ее толкования и интерпретации связаны со многими аспектами социогуманитарного знания, отражающими этапы религиозно-философской, историко-культурной, социально-психологической и художественной динамики. Неспособность или нежелание современного посетителя осмыслить эти образы связана в первую очередь с отношением к искусству как к эстетическому изображению действительности. Натурализация объектов актуального искусства позволяет говорить о развитии отношения автора к телесности, о возникновении персонифицированного искусства, являющегося рефлексией художника, осмысляющего исторические процессы культуры.

Примечания

¹ Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 35.

² Крюков А. Н. Монадологическое тело в философии Лейбница // *Метаморфозы телесности: социальная аналитика*. СПб.: РГХА, 2015. С. 55.

³ Более подробную информацию о выставке см. на официальном сайте Лувра: Musée du Louvre. Paris. URL: <https://louvre.fr> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты / сост. Д. Озерков. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2016. С. 18.

⁵ Там же. С. 20.

⁶ Там же.

⁷ Хоппал М. Шаманы – культуры – знаки. Тарту: ЭЛМ, 2015. С. 30.

⁸ Мусалов А. Н. Бренды, изменившие мир. М.: Эксмо, 2012. С. 20.

⁹ Бабина Н. П. Фламандская живопись XVII – XVIII вв.: каталог. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2005. С. 215.

А. Д. Кочнева

Феномен уличного искусства и проблема его музеефикации

В статье обозначены основные векторы развития граффити и в целом стрит-арта, которые влияют на процессы музеефикации. Анализируется опыт презентации граффити в Музее-стрит арта на выставке «Граффити в эпоху Интернета». Рассмотрены вопросы подлинности музейных предметов и способы воспроизведения визуальных образов. Выставка определена как научно-художественный проект куратора.

Ключевые слова: выставка, граффити, стрит-арт, уличное искусство, Музей стрит-арта

Anna D. Kochneva

Phenomenon of street art and problem of its museumification

In this article the author describes the development vectors of graffiti and, in general, street art, which govern processes of museumification. There is the experience presentation of graffiti in the Museum of street art at the exhibition «Graffiti in the Internet era» is analyzed. Questions of the authenticity of the museum subjects and ways of reproduction of visual images are considered. The exhibition is defined as a scientific and artistic project of the curator.

Keywords: exhibition, graffiti, street art, Museum of street art

Сегодня стрит-арт представляется сложным неоднозначным культурным феноменом, который с конца прошлого века пытаются изучить и осмыслить. Однако этот вид изобразительного искусства все равно остается противоречивым и малоизученным, в связи с этим вопрос сохранения и музеефикации тоже дискуссионный. На практике кураторы пытаются найти подходящие методы сохранения, репрезентации и интерпретации уличного искусства в музейных институциях. Тем не менее можно отметить, что уличное искусство прочно вошло в городское пространство и некоторые художники обращают внимание на то, что граффити для города как листва для дерева.

Для того, чтобы лучше понять феномен и его проблематику стоит обратиться к терминологии, к истокам и к этапам развития уличного искусства. К сожалению, до сих пор различные арт-практики, объединенные под общим названием «стрит-арт», не обзавелись четкой терминологией и теоретической базой, поэтому то или иное разграничение зависит от позиции конкретного исследователя. Количество жанров стрит-арта практически неисчерпаемо и к нему можно подвести почти любые формы уличной активности протестного характера¹. Если говорить подробнее об определении граффити, то к ним относятся тэги (именные метки, написанные маркером или краской из баллончика) и авторские крупные шрифты в городском пространстве, которые (чаще всего) размещаются без легитимных оснований. Современный стрит-арт выходит из граффити-среды, тем не менее стрит-арт может насчитать довольно много музеефицированных художников, а граффити – нет. Поэтому стоит остановиться на развитии и трансформации отношения к граффити, чтобы понять в чем заключается проблема их сохранения.

Граффити 1960-х гг. XX в. представляли из себя политические лозунги, социальные или абстрактные высказывания, а также были распространены в среде американских гетто в виде настенных меток, тэгов, которые носили смысл «послания» и фиксации символического контроля над местом, над районом – псевдозахвата общественной собственности. В такой форме и существовали граффити до тех пор, пока один молодой человек, работавший курьером, не заполнил своим именем все районы Нью-Йорка, с этого момента граффити теряют конкретную локализацию. Это не осталось незамеченным. В 1971 г. в газете «New York Times» запестрили заголовки «„Taki 183“ Spawns Pen Pals»². После этой статьи на граффити впервые обратила внимание широкая общественность, сотни тинэйджеров вышли за пределы своих районов, чтобы заявить о себе как обществу, так и другим райтерам (граффити художникам).

Наиболее популярными граффити становятся 1970-х в Нью-Йорке будучи частью хип-хоп субкультуры. Они были способом ее визуализации через яркие шрифты и стили. Райтеры спускались в метро, депо, чтобы разрисовывать вагоны. Для того, чтобы выделиться граффити-райтеры придумывали собственный подчерк, так появляются разнообразные стили и техники. Характерно то, что вскоре просто букв становится недостаточно и происходит переход от сложных и непонятных, для обывателя, шрифтов к художественным образам и рисункам, которые постепенно интегриру-

ются в граффити-композицию. Зарождается стрит-арт в рамках соревнования и соперничества за лучший «кусок» (так райтеры называли свои работы). Такое соперничество выливается в «Styles Wars» – настоящие войны стилей.

Именно «под землей» создается первый Союз граффити художников (United Graffiti Artists (UGA)). Через подобные организации осуществляется преемственность и продвижение себя как в независимой и неофициальной среде, так и переход в высокое искусство посредством экспонирования своих работ в галереях. Постепенно попадая в мир галерей райтеры старались в нем и остаться, все больше переносили работы с поездов на холсты. В 1974 г. в картинная галерея Razor представила работы уличных художников. Большой вклад в интеграцию еще одной формы современного искусства внес арт-центр Fashion Moda (1978–1993). Действуя совместно с галереями Fun Gallery и Now Gallery, арт-центр помог проложить дорогу в мир искусства граффити и стрит-арту³. В первой половине 1980-х гг. количество галерей, устраивавших выставки увеличивалось. И известность получили такие художники как Джени Хольцер, Кит Харинг, Джейн Диксон, Жан Мишель Баския и др.

Параллельно с процессом интегрирования в официальное искусство «бомбинг» (разрисовывание поездов) метрополитена продолжался. Чем активнее развивалось искусство граффити, тем на большую политику сопротивления со стороны властей метрополитена наталкалось. В 1980-х гг. в Нью-Йорке развернулась большая реакционная компания со стороны метрополитена: рисунки беспощадно уничтожались, большинство «кусков» жили не больше одного дня. А «вандалов» (по мнению властей метрополитена) в депо ждали представители правоохранительных органов. Многие отказывались рисовать в таких условия, кто-то занялся граффити на легитимных основаниях, другие райтеры ушли в разнообразные студии, школы.

Важно отметить, что в это время граффити выходит за пределы одного города, это связано с тем, что художники путешествуют и расширяют географию своих работ. Из Нью-Йорка граффити и стрит-арт перешли в Чикаго, Сан-Франциско и их окрестности, оттуда в Лондон, Париж, Вену, Окленд, Сидней и другие города⁴. Однако граффити, как массовое движение, как культурный феномен, ставший символом мегаполисов, визитной карточкой урбанизации – это явление 2000-х гг. Интерес возникает в самых разных социальных классах, что кардинально отличает современный стрит-арт от опыта прошлого.

Почему граффити и стрит-арт получают международное развитие в 2000-х гг.? Наиболее очевидная причина – Интернет. Социальные сети помогают устанавливать и поддерживать контакты между художниками; художественными институциями; любителями, интересующимися уличным искусством. Появляются персональные сайты, как личный архив и выставочное пространство одновременно, все работы существующие или уже уничтоженные, как правило, представлены на сайте художника. Таким образом, всеобщий интерес к граффити и в целом к стрит-арту не мог возникнуть в такой короткий срок без очень быстрых способов передачи информации, чем и стал Интернет.

Арт-практики, входящие сегодня в стрит-арт и имеющие один исток, к 1980-м гг. получают разные векторы развития, а в 2000-х гг. выходят на международный уровень. Одни художники пытались получить признание на «большой арене» (причины были разнообразны), другие остались более аутентичными и независимыми от коммерческих рычагов, но тем не менее их работы более недолговечные, несанкционированные и в большинстве своем анонимные. Эти обстоятельства влияют на процесс музеефикации уличного искусства не только в искусствоведческой науке, но и в историческом аспекте исследования данного культурного феномена. Несмотря на то, что стрит-арт прошел длинный путь развития, вопросы сохранения и экспонирования являются открытыми.

России стрит-арт не является объектом правовой охраны. Как сохранить то, что балансирует на грани между искусством и преступлением? Какие работы вандализм, а какие искусство? Какое место занимают граффити в культурном наследии? Как представить то, что создавалось для контакта с обычным зрителем – прохожим? Каждый исследователь отвечает на подобные вопросы по-своему.

Уличный художник, лауреат премии современного искусства им. С. Курехина и куратор уличного искусства Игорь Поносов представил в Музее стрит-арта выставку, которая называется «Граффити в эпоху Интернета». И в интервью газете The Village относительно экспонирования работ граффити-райтеров в галереях он сказал, что если перенести работу, предназначенную для улицы, в галерею, то это будет вырвано из контекста и потеряет смысл⁵. Следовательно, на примере обозначенной выставки можно проследить, как Игорь П. на практике решает проблему презентации проектов уличных художников.

Экспозиция выставки построена не на основе подлинных работ, она лишь воспроизводит их, следовательно, визуальная наполненность выставки основана на копийном материале. Такие экспозиции вызывают много разговоров по поводу «музейности», поскольку музей как институт социальной памяти хранит сами предметы, а не информационные поля о них (фото, видео, текст и т. д.)⁶.

Несмотря на то, что выставка представлена в основном фото- и видеоматериалами, которые находятся в общем доступе в Интернете, вариант «виртуальной» выставки лишил бы реципиента возможности получить комплексную информацию о развитии, современном состоянии искусства граффити и стили жизни райтеров. Также в виртуальном пространстве концепция выставки не смогла бы полностью раскрыться.

Историк искусства, художественный критик и куратор Терри Смит, осмысляя современное кураторство, говорит, что кураторы, которые рассматривают свою работу как научно-художественный проект выносят собственное видение на передний план и в информационных материалах об экспозиции, и в визуальном оформлении, таким образом, кураторское мышление становится основой зрительского восприятия⁷. Данную выставку можно назвать – научно-художественный проект. Игорь П., интерпретирует граффити со своей позиции уличного художника, самостоятельно подбирает репрезентативный ряд и устраивает лекции о граффити с художниками, участвующими в выставке. Здесь предпринята попытка показать то, как «графффити связано с хакерством на уровне сознания, идеи и методологии»⁸. Поднимается вопрос о тонкой границе между искусством и вандализмом.

Выставка располагается на территории действующего завода в пространстве Котельной и занимает площадь в 633 кв. м. Такая индустриальная зона характерна для граффити, поэтому выставочное пространство сразу же погружает в атмосферу и дает визуальный образ стиля жизни райтеров в подземных граффити-союзах 1970-х гг. Также на протяжении всей длительности выставки, раз в две недели проводятся лекции, творческие встречи, мастер-классы тематически связанные с концепцией выставки, с целью просветить, изменить отношение к граффити и к «криминальности» феномена через разговор о том, что граффити – часть городского пространства.

Идея выставки заключена в рамках двух фильмов: фильма о субкультуре граффити *Style Wars* (1983) и более современного, снятого в жанре мокьюментари (псеводокументалистики), *Style Wars-2* (2013). Они рассказывают, как возникло современное граффити и во что превратилось граффити сегодня. Эти документальные фильмы о граффити транслируются на протяжении всей экспозиции с русскими субтитрами.

Подлинники на выставке не представлены, так как это сопряжено со спецификой уличного искусства. Концепция транслируется через мультимедиа (фильмы, фото- и видеоряд, проекции); альбомы художников; сопроводительный текст. Авторское видео – один из лучших способов показать работу без искажений. Можно увидеть условия создания, место, окружающую атмосферу и посыл, даже реакцию прохожих. Фотография – это, довольно, классический способ показать то, чего уже давно нет. Интересно, что фотографии использованы разного масштаба, даже если это серия работ одного художника (John Fekner «Предупреждающие знаки»). Большое пространство выставочного зала позволяет создавать фото размером в дорожный баннер, что приближает воспроизведенную работу к городским масштабам.

Что касается тематики работ для выставки, они подобраны так, чтобы отразить как выстраивается диалог между Интернетом и художником. Через воспроизведение проектов художников таких, как Mathieu Tremblin (Франция), Yamaguchi Takahiro (Япония), Filippo Minelli (Италия), Mirko Reisser (Германия), Brad Downey (США), Tavar Zawackii (США), Саша Курмаз (Украина), Паша 183 (Россия), Кирилл КТО (Россия) и др. На выставке можно увидеть в какой спектр техник и направлений трансформировались граффити.

Выставка Игоря Поносов мыслится как синтетическое научно-художественное произведение куратора, который, имея ограниченные средства, возникшие в связи со спецификой искусства граффити, попытался предпринять попытку анализа того, как технологии влияют на граффити субкультуру, как художники в контексте Интернета осмыслиют понятие «вандализм». А для музейной практики это яркий пример того, как можно использовать современные средства для репрезентации изобразительного материала; как само выставочное пространство может дополнять и воздействовать на эмоциональную сферу человеческой личности.

Граффити стали неотъемлемой частью городского пространства, с которым неразрывно связан и некоторые художники сравнивают граффити с «партизанством» – видом борьбы народных масс за свободу и независимость. Феномен уличного искусства имеет большое значение для современной культуры, поэтому вопросы сохранения, изучения и экспонирования являются наиболее актуальными. Сегодня в большей степени благодаря кураторам выставок и самим художникам происходят попытки осмысления данного феномена с разных сторон и испытания наиболее выгодных способов презентации предмета стрит-арта в музейных институциях. Для куратора «Граффити в эпоху Интернета» выставка выступает не как место трансляции подлинников, а как образовательный центр, способный объяснить процессы, протекающие в лоне стрит-арта, вывести причинные связи и изменить отношение к тем или иным арт-практикам.

Примечания

¹ Голышко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Худож. журн. 2011. № 81. URL: <http://moscowartmagazine>. (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Taki 183: Spawns Pen Pals // The New York Times. 1971. July 21. P. 37. URL: <https://nytimes.com> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Кузовенкова Ю. А. Граффити и стрит-арт как точки расхождения институций и теоретиков мира искусства // Худож. культура. 2015. URL: <http://sias.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Там же.

⁵ Эйхенбаум О. Люди: Игорь Поносов. «На заборе написано» // The Village. URL: <http://the-village.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Основы музееведения: учеб. пособие / отв. ред. Э. А. Шулепова. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 45–46.

⁷ Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей «Гараж», 2015. С. 84–85.

⁸ Поносов И. Искусство и город: граффити в эпоху Интернета // Партизанинг. URL: <http://partizaning.org> (дата обращения: 01. 10. 2018).

Е. В. Сергеева

Религиозная тематика в стрит-арте и ее интерпретация в выставочных проектах

В данной статье автор поднимает проблему присутствия христианской тематики в произведениях стрит-арта, представляет обзор художников, использовавших религиозные образы в своем творчестве. Прослеживается зависимость интерпретации христианского сюжета в произведении стрит-арта от особенностей временной выставки. Особое внимание уделяется экспонированию произведений стрит-арта в рамках выставок современного христианского искусства.

Ключевые слова: христианство, современное искусство, современное христианское искусство, стрит-арт, уличное искусство, выставка христианского искусства

Ekaterina V. Sergeeva

Religious subjects in street art and its interpretation in exhibition projects

In the article author deals with the problem of Christian theme in street-art, represent an overview of artists who used religious images in their works. Can be traced a dependence between interpretations of Christian plot in street-art and peculiarity of temporary exhibitions. Attention is drawn to exhibiting street-art works within the confines of contemporary Christian art exhibitions.

Keywords: Christianity, contemporary art, contemporary Christian art, street art, exhibitions of Christian art

Одним из направлений современного искусства, в рамках которого религиозная тематика получила неожиданное воплощение, стал стрит-арт. Его особенностью является использование внутригородских территорий для различного рода арт-проектов. В связи со слабой теоретизацией данного явления, границы стрит арта весьма условны, что позволяет отнести к нему различные произведения искусства, созданные на улице и в рамках улицы, посредством трафаретов, наклеек, плакатов, инсталляций и др.¹ Само понятие «религиозная тематика» также требует пояснения, поскольку включает в себя многообразие образов и сюжетов, связанных с сакральными текстами, ритуалами, объектами поклонения различных конфессий. Религиозная тематика в светских произведениях может присутствовать в разных формах. Это может быть не только интерпретация художником религиозных сюжетов и изображение отдельных персонажей, но также и натюрморты с религиозными символами, пейзажи с храмовой архитектурой и пр. В качестве «религиозной тематики» часто выступает и подражание языку сакрального искусства. Светские произведения искусства, выражающие религиозные идеи, объединяются исследователями в широкое понятие «религиозного искусства». Его смысл советский религиовед Д. М. Угринович определил как «не связанное непосредственно с культом искусство, выражающее в произведениях религиозные идеи»², а значит, под религиозным искусством могут пониматься и произведения стрит-арта, содержащие узнаваемые конфессиональные признаки. Наиболее характерен феномен религиозного искусства для христианства, поскольку все более возрастающий интерес к христианскому искусству и активное включение церкви в общественную жизнь способствуют проникновению религиозных сюжетов в светское искусство и возникновению желания современных художников творить вне иконописного канона. В результате подобного взаимодействия церкви и светских художников получает развитие феномен религиозного искусства. Произведения могут не только восхвалять образы, иллюстрировать библейскую историю, но и выражать критическое отношение к церкви или христианскому вероучению. Предполагается, что художник «извлекает из Священного Писания иные смыслы, не востребованные культовым искусством»³.

Религиозный стрит-арт наиболее активно развивается в католических регионах мира, однако в России, некоторых странах постсоветского пространства и других христианских регионах мира существуют художники, придающие религиозным образам новое звучание. Райтерами образы Священного Писания активно внедряются в городскую уличную среду, как это делается Стасом Добрым, американцем Майлзом МакГреггором (El Mac), греческим райтером Фикосом⁴. Также религиозные сюжеты используются в работах, украшающих стены заброшенных зданий. С такими пространствами работают Антон Беликов, украинский райтер Сергей Радкевич⁵ (Teck), а также белорусский райтер

Андрей Бусел. Каждый из райтеров по-своему интерпретирует священные образы и сюжеты, а их работы сегодня можно увидеть уже не только на улице, но и в галерейных, музейных, и иных выставочных пространствах. Возникает актуальный для стрит-арта вопрос: насколько его экспонирование позволяет сохранить независимость художественного высказывания? В случае условной музеефикации стрит-арта появляется проблема документа. Возможно ли сохранение и выставочная репрезентация нанесенных на стене изображений?⁶ Можно сделать авторское повторение на стене выставочного пространства или на холсте, представить фотографию, описание, видео или целую видеоинсталляцию, однако в таком случае акцент делается на факт существования произведения, а не на его смысловую составляющую. Все более частым является воссоздание городской среды при экспонировании произведений стрит-арта на выставках актуального искусства. Имитация естественного для стрит-арта пространства достигается дизайнерскими и аудиовизуальными (шумовое / звуковое сопровождение) средствами. Насколько уместно такое экспонирование произведений на религиозный сюжет в рамках тематических выставок? Какие возможности экспонирования произведений стрит-арта существуют, насколько они позволяют нам сохранить и донести до зрителя отправленное художником сообщение?

Во-первых – это экспонирование произведения как объекта стрит-арта, что наиболее уместно на выставках современного искусства (групповых выставках) и выставках уличного искусства, ставших сегодня популярными в нашей стране. В таких условиях произведение оценивается исключительно как объект современного искусства. Здесь религиозный сюжет, представленный в произведении художника, как правило, становится вторичным, выдвигая на первый план стилевые и художественные особенности их творческих методов и применяемых материалов. Для таких выставок художниками зачастую специально расписываются стены галереи, музея и иного выставочного пространства или предоставляются холсты. Такие произведения часто помещаются в пространство белого куба, что чрезмерно выделяет художественную составляющую произведения в ущерб идейной. Примерами могут служить галерейные групповые выставки с участием райтеров Сергея Радкевича и Фикоса.

Во-вторых, в отдельных музеях и выставочных пространствах возможно размещение объекта в естественной (уличной) среде, что позволяет не меняя контекста и смысла данного направления искусства, создавать объекты разного масштаба в реальной урбанизированной среде. К таким площадкам относится музей стрит-арта в Петербурге. Однако размещение объекта в естественной среде отнюдь не означает интерпретации его сюжета как религиозного, поскольку в нем выискиваются иные смыслы, характерные для тематики выставки.

Отдельным, третьим пунктом необходимо выделить выставки современного религиозного искусства. Первые такие проекты прошли в начале 2000-х гг., но, как и 15 лет назад, сегодня основным вопросом, поднимающимся в рамках этих выставок и приуроченных к ним мероприятий, является проблема диалога современного искусства и церкви, а точнее его отсутствия. В связи с этим, особенно важным является объединение как можно большего числа произведений религиозного искусства в выставочном пространстве, представление многообразия видов искусства, направлений и стилей. Проанализированный материал позволил сделать вывод, что произведения стрит-арта, пока не активно, но включаются в состав экспонатов таких выставок. Приведем несколько примеров.

В декабре 2013 – январе 2014 г. в музее архитектуры им. А. В. Щусева прошла выставка современного христианского искусства «Дары». Данный проект объединил культовое и религиозное искусство, подключил к организации проекта актуальных художников. Характерной особенностью и вероятно удачной находкой кураторов явилось выставочное пространство – флигель «Руина» музея архитектуры. Низкие потолки, кирпичная кладка, приглушенный свет отсылали к христианским катакомбам, тем самым придавая представленным произведениям оттенок искусства гонимого и неофициального. Среди экспонатов выставки особое внимание привлек проект Александра Константинова «Покров». В нем автор осмысляет знаменитое чудо, произошедшее в Константинополе в X в.: Андрей Юродивый увидел (нематериальный) Покров Божьей Матери. Автор работы задумался: «что, если сейчас сделать покров из холста и строительного скотча и раскинуть его в Подмоскovie? Почувствуем ли мы присутствие Небес? Станет ли поселок священным градом?»⁷ В экспозиции был представлен как сам покров, так и фотографии, демонстрирующие его, расстеленный в различных уголках Земли. Такая интерпретация произведений стрит-арта (средствами фото- и видеоискусства) сегодня является довольно распространенной и удачной, с точки зрения документирования процесса. Но, чего не может передать фото – плоскостное изображение, так это сакрального пространства, конструируемого таким произведением искусства. Теоретик искусства, византолог и религиовед А. М. Лидов введший термин «иеротопия», обозначил

им создание сакральных пространств, как особый вид творчества⁸. Именно такое сакральное пространство было создано на территории, застеленной «Покровом» Александра Константинова. Сам материальный объект в этом процессе стал посредником между нашей и иной реальностью, тем самым выполняя коммуникативную функцию. Представленный же в выставочном пространстве, он утрачивает свою функцию, предстает куском холста и строительного скотча, сугубо материальным, чем умаляет в глазах зрителя значимость проекта художника.

Еще один проект, в рамках которого были представлены произведения стрит-арта – выставка «Страсти Христовы: образы и мелодии», прошедшая в Феодоровском соборе (Санкт-Петербург) весной 2017 г. Проект был необычен уже тем, что проводился в храмовом пространстве, но представлял не только культовое, но и религиозное искусство. В числе экспонатов выставки были фотографии работ Антона Беликова – актуального художника и иконописца. Его стрит-арт проект «Школа» – размещение священных изображений в помещениях разрушенной школы в Донбассе стал способом привлечения внимания к войне, возможностью показать, что мы все одной веры. Интерпретация проекта посредством фотоискусства в данном случае является наиболее удачной, поскольку изображения на снимках выглядят как облупившиеся средневековые фрески и зритель не сразу обращает внимание на пространство, где размещены образы. Это усиливает эмоциональное воздействие, позволяет произведениям художника не привлекать к себе негативного внимания, не выбиваться из общего экспозиционного ряда.

Религиозные сюжеты все чаще становятся объектом интереса современного искусства, в частности стрит-арт художников. Для своих целей они избирают все новые пространства, тем самым определяя социальную значимость религиозного искусства. Важно и то, что произведения экспонируются не только в галерейных и музейных, но и храмовых пространствах, а значит сегодня религиозное искусство, если оно является результатом интерпретации собственного религиозного опыта и трепетного, внимательного, вдумчивого отношения к христианским ценностям, может способствовать миссионерской деятельности, стать новой формой проповеди вне храма. Произведения стрит-арта максимально приближены к зрителю, они располагаются на улицах города и преобразуют городское пространство, дают зрителю возможность собственной интерпретации, размышлений. К сожалению, на сегодняшний день не каждое произведение стрит-арта поддается экспонированию. Большинство работ, будучи извлеченными из контекста, становятся просто изображениями, не передающими заложенного в них сообщения. На сегодняшний день интерпретация стрит-арта, его документирование посредством фото- и видеоискусства, является наилучшим способом сохранения и репрезентации произведения с минимальной потерей его смысла и назначения.

Примечания

¹ Кузовенкова Ю. А. Граффити и стрит-арт как точки расхождения институций и теоретиков мира искусства. URL: <http://sias.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Угринович Д. М. Искусство и религия. М.: Госполитиздат, 1963. С. 30.

³ Тульпе И. А. Религиозное в светском искусстве // Восток – Россия – Запад: мировые религии и искусство: междунар. науч. конф.: тез. докл. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2001. С. 180.

⁴ Современные уличные фрески. URL: <http://vltramarine.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁵ Образы во благо. URL: <http://vltramarine.ru/> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Бирюкова А. Стрит арт: на улице или в музее. URL: <http://aroundart.org> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁷ Дары: кат. выст. М., 2014. С. 41.

⁸ Лидов А. М. Византийский храм устроен как мультимедийная инсталляция // Искусство. 2016. № 2. С. 4–11.

О. С. Задумина

Экспонирование цифровых копий в музее

В наше время музеи все чаще прибегают к цифровому копированию для сохранения и воспроизведения культурных ценностей. Мультимедийные репродукции значительно расширяют экспозиционные возможности. В статье рассмотрены особенности цифровых объектов, а также музейные и выставочные проекты, в которых цифровые копии представлены как художественные или технические памятники.

Ключевые слова: музейная экспозиция, цифровое искусство, репродукции, цифровые копии, конвенция по копированию объектов искусства и культуры

Olga S. Zadumina

Digital reproduction exhibiting in the museum

Nowadays museums are increasingly resorting to digital copying to preserve and reproduce cultural values. Multimedia reproduction greatly expand the exhibition opportunities. The article deals with the features of digital objects, as well as museum and exhibition projects in which digital copies are presented as artistic or technical monuments.

Keywords: museum exhibition, replica, digital reproduction, digital art, ReACH declaration

Современный мир характеризуется увеличением количества объектов, созданных или сохраненных посредством цифровых технологий. Исследование таких артефактов носит комплексный, междисциплинарный характер и осуществляется на стыке гуманитарного и естественнонаучного знания¹.

За последние 150 лет способы и формы копирования и воспроизведения культурных объектов принципиально изменились: слепки, гальванокопии и даже фотографии сегодня уступают место цифровому репродуцированию. Многие принципы и методы отражены в конвенции по копированию объектов искусства и культуры, разработанной Музеем Виктории и Альберта и благотворительным фондом «Пери» в 2017 г. в ходе шести конференций². Документ посвящен переосмыслению нашего подхода к воспроизведению, хранению и совместному использованию произведений искусства.

В эпоху репродуцируемости образов статус произведения, а за ним и музейного предмета начинает меняться. Использование цифровых компьютерных технологий позволило искусству отказаться от понимания произведения как материального объекта и от признания единичности неизменным атрибутом оригинальности³.

Произведения цифрового искусства и оцифрованные копии представляют собой данные, содержащие в цифровом формате всю необходимую информацию для представления зрителю в аналоговой форме для целей визуального восприятия, и обладают следующими основными свойствами, которые влияют на возможности экспонирования:

– безобъектностью, т. е. отсутствием материального воплощения, в связи с чем произведение недоступно для непосредственной визуального восприятия и возможно только при публикации или экспонировании;

– программной и аппаратной зависимостью, которая проявляется в необходимости представления данных на носителе в формате, обеспечивающем возможность их обработки и перевода в доступную, визуальную форму. В конвенции по цифровому копированию также поднимается этот вопрос: все репродукции должны записываться таким образом, чтобы они могли быть восстановлены и воспроизводимы, даже если технология изменится. Рекомендуются использовать методы, которые являются устойчивыми и, насколько это возможно, не зависят от технологий, которые могут устареть.

– доступностью для редактирования, предоставляющим принципиально новые возможности для использования в изобразительном искусстве интерактивного режима⁴; интерактивность позволяет музею привлечь новую аудиторию, но при этом возникает вопрос достоверности, поскольку для большинства музеев научная достоверность, объективность основополагающий признак, возможность же редактирования ставит под сомнение целостность объекта и информации, которую он несет.

– устойчивостью к копированию и тиражированию, которая обеспечивает абсолютную техническую воспроизводимость, а так же возможность удаления цифрового объекта и информации о нем; один из параграфов конвенции по копированию гласит: «Цифровые записи должны быть ответственным образом созданы и защищены долгосрочно, чтобы обеспечить целостность, а также повторное использование будущими поколениями»⁵.

Публикации электронных копий музейных предметов являются одним из этапов на пути ре-продуцирования. Несмотря на кажущуюся безобидность и даже положительность этого процесса (демократизация доступа к произведению искусства), простота тиражирования тех произведений, которые изначально были предназначены для созерцания их узким кругом избранных, ставит ряд серьезных задач перед сотрудниками музеев. Одним из примеров сильного влияния процесса дигитализации искусства является трансформация деятельности музея. В век цифровых технологий музеи и выставочные проекты столкнулись с проблемой создания адекватного сегодняшнему дню контента и модели взаимодействия с аудиторией. В современных условиях музеи, выполняя экспонирование мультимедийных копий произведений искусств, оцифровку культурных и исторических артефактов, могут существенно изменить музейную аудиторию и сделать важный шаг в повышении уровня доступности культурного наследия.

Условно мы можем поделить цифровые копии на цифровые модели, т. е. объекты, созданные с целью воспроизведения художественных особенностей и имеющих материальный прообраз-оригинал, и новое цифровое искусство, т. е. объекты, созданные с помощью технологий и не имеющие оригинала.

Преследуя цели сохранения и воспроизведения, создаются копии с музейных предметов, передающие цвет, фактуру, материал оригинала. Как правило, они создаются для восполнения лакуны в коллекции, представляют реконструкцию утраченного предмета, отвечают традиционным музейным задачам. Нередко такие копии создаются для предотвращения угрозы исчезновения объектов наследия. Примером может послужить выставка «Слова камней. Опыт чтения и трансляции наследия Кала-Корейша» в Главном штабе, впервые в Эрмитаже были представлены не оригиналы, а цифровые копии мечети, захоронений и древних надгробий, находящихся в труднодоступной местности, горах Дагестана. На экспозиции была создана интерактивная среда, позволяющая не только видеть экспонаты, но и взаимодействовать с ними, получать дополнительную информацию.

Наиболее передовой на сегодняшний день технологией по копированию считается бесконтактная оцифровка с использованием 3D-сканеров и фотограмметрии. Фонд «Пери» является владельцем подобного инновационного оборудования, которое позволяет осуществлять беспрецедентное по точности копирование без нанесения вреда оригинальному объекту⁶. Создание цифровой выставки во многом зависит от специалистов, поэтому музеи сталкиваются с решением тех же экспозиционных вопросов, что и при проектировании традиционного проекта. Выставка была представлена в ходе одной из конференций, посвященных созданию проекта по цифровому копированию, и после Государственного Эрмитажа была открыта в Музее Виктории и Альберта, показав тем широкие возможности экспонирования цифровых копий и демократичность, мобильность таких проектов, возможность использования вне зависимости от временных и территориальных границ.

Цифровая копия не только может способствовать сохранению и воспроизведению культурного наследия, но и интерпретироваться как самостоятельный памятник техники. В музее оптики Института точной механики и оптики предметы знакомят с кругом применения оптических технологий, на одной из выставок представлены монохромные, цифровые голограммы, создающие иллюзию трехмерного предмета, в том числе оптоклоны пасхальных яиц Фаберже. В отличие от фотографии или видео, голограмма абсолютно жизненное изображение, дающее детализированную информацию о поверхности предмета. Они содержат весь спектр цветов оригинала, даже полностью передают игру света на драгоценных камнях. В музейных коллекциях хранится множество хрупких, громоздких или очень ценных предметов, которые опасно перевозить и даже выставлять в залах. Голография позволяет сохранить образы ценных предметов и демонстрировать их в любой точке мира, не ограничивая количество посетителей. Оптоклоны яиц Фаберже в музее оптики, в первую очередь, представлены как одна из сфер применения голографических технологий.

В наше время происходит переосмысление статуса цифрового искусства, его использования как художественного языка. Можно утверждать, что методы и приемы, характерные для традиционного изобразительного искусства реализуются с помощью компьютерных технологий. Примером может послужить выставка «Decode: Прикосновение к цифровому искусству», созданная музеем Виктории и Альберта и представленная в Москве в 2011 г. В секции «Код» одна из цифровых инсталляции из нескольких текстильных и керамических работ из музейной коллекции Виктории и Альберта

демонстрировала идею о том, как современные художники используют компьютерный язык – подобно творцам прошлых эпох, использовавшим мрамор и резец или холсты и кисти.

Цифровые технологии позволяют не только сохранять и воспроизводить уже существующие объекты, но и создавать новое цифровое искусство. Нередко такие объекты имеют прообраз, но не полностью воспроизводят исходный предмет. Примером таких работ может стать творчество Мэта Коллишоу, чья персональная выставка проходила в Москве в 2018 г. Художник зачастую использует уже существующие объекты или произведения искусства, применяя к ним визуальные приемы цифрового искусства. На выставке была представлена лазерная трехмерная проекция дуба, сканированного в Шервудском лесу Ноттингема. По легенде, этот дуб служил укрытием Робин Гуду, и по этой причине вид этого тысячелетнего дерева искусственно поддерживается стальными конструкциями, несмотря на то, что ствол дерева начал отмирать несколько веков назад. На выставке можно увидеть достоверную, детализированную, вертикальную проекцию этого дерева и его отражение. Однако оборудование построено таким образом, что проекцию возможно обойти со всех сторон, а сам экран расположен не строго вертикально, а под углом, поэтому увидеть проекцию возможно не со всех точек. Это намеренное решение хороший пример аппаратной зависимости, возможности редактирования и интерпретации цифрового искусства. Тем самым посетитель может увидеть «границу» цифровой проекции, созданной цифровой реальности и выставочного, реального пространства. Работы Коллишоу поднимают вопросы взаимоотношений репрезентации и реальности, художник использует заимствованные образы и интерпретирует при помощи цифровой обработки и современных способов визуализации. Работы Коллишоу, разрушают и подвергают сомнению повседневное восприятие привычных образов⁷.

Использование цифровых копий направлено на создание нового переживания у посетителя, возможности соучастия, цифровое искусство расширяет горизонты культурного опыта. Сегодня цифровые технологии предлагают новые способы воспроизводства, хранения и обмена объектами наследия, позволяют не только записывать, документировать, но и воссоздавать утраченные предметы. Однако нет четкой методологии того, как музеи и другие организации сферы наследия должны взаимодействовать с этими технологиями, дающими возможность расширения экспозиционной деятельности. Стоит отметить, что несмотря на свою специфику, цифровые объекты подчиняются законам построения экспозиции наряду с материальными предметами, нуждаются в интерпретации, а также могут выступать не только как воспроизведение объектов наследия, но и как самостоятельные художественные, технические памятники.

Примечания

¹ Гаевская Е. Г. Роль виртуальных музеев в организации доступа к объектам культурного наследия // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры / С.-Петерб. гос. унт, Ин-т философии. СПб.: РХГА, 2015. С. 212–227.

² A version of the declaration signed on 8 December at the V & A. URL: <https://vam.ac.uk> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Ерохин С. В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства: автореф. дис. ... д-ра. филос. наук: 09. 00. 04 / Моск. гос. ун-т. М., 2010. URL: <http://dissercat.com> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Там же.

⁵ A version of the declaration signed on 8 December at the V & A.

⁶ Конференция по созданию Международной конвенции по копированию объектов искусства и культуры прошла в Санкт-Петербурге. URL: <http://peri-foundation.com> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁷ Персональная выставка Мэт Коллишоу. URL: <http://tatintsian.com> (дата обращения: 01. 10. 2018).

К. Е. Кочкурова

Artefact – новые технологии презентации культурного наследия

Одной из примет нашего времени, несомненно, является ускорение научно-технического прогресса, которое затрагивает и такую консервативную область, как музей. Многие ведущие отечественные музеи используют различные формы мобильных приложений для презентации своих экспонатов. В 2017 г. по заказу Министерства культуры интернет-порталом «Культура РФ» было разработано мобильное приложение Artefact. Оно позволяет российским музеям работать в формате дополненной реальности, создавая при этом собственный контент. Приложение работает в Google Play и App Store.

Ключевые слова: Artefact, мобильное приложение, дополненная реальность, универсальный дизайн, презентация, культурное наследие

Kristina E. Kochkurova

Artefact – new presentation technologies of cultural heritage.

One of the signs of our times is undoubtedly the acceleration of technological progress also concerning such a conservative institution as museums. Many leading domestic museums use various types of mobile applications for the presentation of their exhibits. In 2017, the Internet portal «Culture of Russia» developed the mobile application Artefact at the request of the Ministry of Culture of the Russian Federation. The mobile application allows the Russian museums to work in the format of augmented reality, creating their own content. The application is available on Google Play and on the App Store.

Keywords: Artefact, mobile application, augmented reality, universal design, presentation, cultural heritage

Одной из примет нашего времени, несомненно, является ускорение научно-технического процесса. За последние годы информационные технологии развиваются очень стремительно, а компьютерные технологии находят все большую область применения. Практически с момента своего появления технология мультимедиа начала завоевывать свой ареал в таких сферах, как образование, культура, искусство. Широко применяются аудиовизуальные и мультимедийные средства в пространстве экспозиций и выставок художественных музеев. Учитывая то воздействие, которое оказывают на зрителя данные технологии и их потенциал, существует необходимость не только в их использовании, но и в научном осмыслении новинок, которые появляются и активно внедряются в практику художественных музеев. И здесь важным моментом является изучение этих технологий именно с учетом специфики данных учреждений. Анализ изученных монографий и статей позволил прийти к выводу, что весь объем публикаций на тему мультимедийных и аудиовизуальных технологий условно можно разделить на три группы.

Первый – это исторический, в котором авторы исследуют постепенное освоение музейным сообществом технологических новинок и введение их в структуру экспозиционного и выставочного пространства. Говоря об экспозиции, автор имеет в виду сложившееся в науке определение, нашедшее отражение в издании «Музейное дело в России», вышедшее под редакцией М. Е. Каулен в 2005 г., в которой авторы дают свою трактовку понятия музейной экспозиции: «Сегодня под музейной экспозицией мы понимаем целостную предметно-пространственную систему, в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом»¹. Важным исследованием в этой области стала книга М. Т. Майстровской, посвященная искусству экспозиционного ансамбля².

Ко второй группе публикаций следует отнести те, в которых отражаются проблемы, связанные с освоением новых технологий – это и взаимодействие в общей структуре экспозиций, проблемы восприятий и др.³ Важным выводом данной группы литературы было признание факта, что «аудиовизуальные музеи и архивы являются самыми эффективными центрами аудиовизуального хранения и экспонирования, они обладают взаимопроникновением функций, обусловленных спецификой этих учреждений»⁴. При этом ряд авторов указывают и на проблемы, возникающие с внедрением новых технологий⁵. В статье Ю. В. Ивановой «Новейшие постпостмодернистские традиции посещения музеев»⁶ отмечается, что реалии постпостмодернистской культуры, в первую очередь, особенности виртуального пространства, накладывают свой отпечаток на способы взаимодействия

музеев с современной, прежде всего, молодежной публикой. С одной стороны, подлинным музеем, т. е. хранителем и транслятором знаний по истории искусства становится Интернет как глобальное пространство информации и коммуникации. С другой стороны, широкая доступность и высокое качество цифровых копий вещей только усиливают интерес к подлиннику, будь то стремление к непосредственному общению с тем или иным шедевром или просто ритуализированное «потребление культурных благ, обращенное скорее не к духовному развитию личности, а к повышению ее социального статуса»⁷.

В третьей группе публикаций присутствует описание опыта различного применения подобных технологий, причем авторами многих подобных публикаций являются разработчики различных программ и проектировщики экспозиций⁸.

Поскольку приложение Artefact используется небольшое количество времени, и в настоящий момент отсутствуют конкретные исследования, связанные с его внедрением в структуру художественных музеев, основной целью данной статьи является сбор и систематизирование информации на основе того опыта, что был накоплен предыдущими исследователями и выявление тех проблем, которые появляются с внедрением новых технологий в столь консервативную структуру, как музей.

Само понятие «художественный музей» уже предполагает наличие в его экспозиции предметов изобразительного искусства, связанных с художественной деятельностью человека творца – художника. К таковым относятся различные виды станкового и декоративно-прикладного искусства. Для донесения до зрителя знаний о предмете в музейной работе используются самые разнообразные формы, среди них наиболее традиционными считаются проведение на экспозиции экскурсий, мастер классов, лекционных занятий.

Однако использование аудиовизуальных технологий позволяет расширить информационные возможности экспоната и для одиночных посетителей. В настоящее время практически все музеи мира используют различные технологии для презентации культурного наследия и донесения до зрителя разнообразной информации. Одна из наиболее ранних форм – это аудиогид. Это устройство позволяет одиночным посетителям прослушивать информацию о произведениях искусства, дает возможность свободного выбора, практически все музеи Санкт-Петербурга используют их. Однако аудиогид имеет как ряд преимуществ, так и определенные ограничения. В частности, данная система хоть и дает посетителю возможность выбора информации для прослушивания, но она достаточно ограничена и не несет уже той привлекательности и разнообразия для потребителя. Многие музеи параллельно с аудиогидами используют в своей деятельности различные новинки, появляющиеся в этой области.

Одной из наиболее показательных в этом плане является деятельность Государственного Русского Музея, активно работающего в этой области. Здесь достаточно давно работает система классического аудиогuida, но активно используются услуги, которые предоставляют некоторые операторы мобильной связи. Государственным Русским музеем совместно с компанией Iziteq B. V. (Нидерланды), создателем мобильного приложения, ставшего глобальной системой информации об объектах культурного наследия по всему миру, разработаны 4 аудиогuida для мобильных приложений. Позднее, в 2013 г. музей запустил специальный сайт для мобильных телефонов и планшетов «Русский музей. Дополненная реальность» (www.rmgallery.ru).

В 2017 г. Государственный Русский музей подключился к отечественной разработке Artefact, которая была специально разработана по заказу Министерства культуры интернет-порталом «Культура РФ». Это мобильное приложение позволяет российским музеям работать в формате дополненной реальности, создавая при этом собственный контент. Приложение работает в онлайн-магазинах Google Play и App Store.

История возникновения данного проекта связана с конкретным эпизодом работы над приложением «Искусство реставрации», созданным для Всероссийского художественно-реставрационного центра им. И. Э. Грабаря. Тогда впервые зрителю представилась возможность с помощью мобильного телефона, сканируя определенный символ, получать максимально большую информацию, которая была визуальной. Можно было увидеть работу до, в процессе и после реставрации, рассмотреть отдельные фрагменты, познакомиться с историей создания работы, творчеством художника. Таким образом, Artefact соединил в себе элементы игры, полноценную экскурсию и еще познавательный сувенир по типу буклета или научно-популярного альбома.

После успеха первого опыта было принято решение создать отечественный аналог западноевропейского продукта, который бы стал универсальной платформой, имеющей возможное применение в работе не только крупных музеев, но и охватил бы все региональные учреждения

подобного типа. И последнее было особенно актуально, поскольку из-за недостаточного финансирования провинциальные российские музеи не могут себе позволить создание оригинальных продуктов. Приложение Artefact предоставило применить новейшие технологии при минимальных финансовых вложениях. Это открывает возможность использования универсального и доступного инструмента для привлечения нового поколения зрителя, которое уже не представляет себе обычную жизнь без различных гаджетов. Создателями мобильного приложения двигало не просто желание идти в ногу со временем, это стремление дать посетителю больше информации, сделать форму культурного досуга, такого как музей – современной и привлекательной, что особенно актуально в свете развития отечественной туристической отрасли.

Приложение представляет собой интерактивный гид по экспозиции, в котором технология дополненной реальности и система распознавания изображений позволяют получить дополнительную информацию об экспонатах. Здесь можно показать то, что недоступно в реальности: утраченные фрагменты, вид объекта до реставрации. Достаточно просто навести камеру смартфона на объект. Более того, в Artefact есть возможность найти расположенные неподалеку музеи и выставки, его можно использовать, рассматривая напечатанные репродукции в виде постеров и открыток.

Государственный Русский музей, несмотря на наличие у него собственных разработок мобильных приложений с функцией «дополненная реальность», также присоединился к этому проекту и активно использует его. В настоящее время для зрителя доступно ограниченное количество картин, но это, можно сказать, знаковые работы в коллекции музея. Среди них «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, «Медный змий» Ф. А. Бруни, «Девятый Вал» И. К. Айвазовского, «Взятие снежного городка» В. И. Сурикова, «Владимир и Рогнеда» А. П. Лосенко и др. Метки с дополнительной информацией, а также эскизы, этюды, фотографии произведений в период реставрации и аннотация появляются при наведении камеры телефона на картину, а также при удаленной работе вне экспозиции. В будущем в приложении Artefact будут представлены материалы к временным музейным выставкам, что позволит посетителям Русского музея получать информацию в простой и удобной форме.

Среди первых выставочных вариантов работы данного приложения, стали выставки конца 2017 г. Это «Генрих Семирадский и колония русских художников в Риме» и «Народное искусство Нижегородского края». Поскольку данные выставки готовились в течение длительного времени и было проведено немало реставрационных работ, то создатели приложения посчитали возможным включить показ этой большой подготовительной работы, включающей научные открытия. И одно из них – работа Вильгельма Котабринского «Оргия», которая пролежала в запасниках музея почти сто лет, накатанная на вал. В процессе подготовки к выставке она была отреставрирована и введена в экспозицию. Специально к этому событию был снят фильм «Вильгельм Котабринский. Искусством... мечтать», в котором отражены основные этапы работы над данным произведением. Информационная и визуальная основа данного фильма была доступна в мобильном приложении Artefact, при этом продолжают работать и ранее созданные совместно с нидерландской компанией Iziteq B. V. Эта фирма, создавшая мобильное приложение, позволяющее получить информацию о мировом культурном наследии, выполнила для Русского музея несколько проектов. Среди них «Дворцово-парковый комплекс Русского музея», «Государственный Русский музей. Михайловский дворец», «Русское искусство XV–XX вв.» и «Русское искусство эпохи Дягилева». Данные проекты, оригинальные и интересные тематически, ограничены в возможностях презентации культурного наследия, поскольку содержат аудиоинформацию. Приложение «Русский музей. Дополненная реальность» также содержит аудиоинформацию, дает возможность посетителю ознакомиться с аннотациями к выставкам и отдельным произведениям. Приложение Artefact делает возможным презентацию памятников культурного наследия на ином технологическом уровне. Его пользователь не является пассивным слушателем, он вовлечен в процесс получения информации.

Появление подобного рода приложений восполняет не только потребность посетителей в определенных знаниях, но и несет важную социальную функцию, связанную с адаптацией инвалидов, создания для них доступной среды. Автор статьи считает, что для любого человека возможность свободного выбора в получении информации – одна из главных составляющих современной жизни. А применительно к посетителям музеев, имеющие определенные ограничения, это важно вдвойне. Многие из них живут в постоянной зависимости от близких и при всех положительных моментах, связанных с посещением музеев, здесь они продолжают оставаться в роли пассивного потребителя. Мобильное приложение Artefact позволяет в доступной форме, путем несложных

манипуляций на экране самостоятельно управлять данным процессом, открывая для себя не только новые знания, но и новые возможности.

Несмотря на небольшие сроки с момента возникновения проекта Artefact, уже появляются исследования, которые отражают данные проблемы.

Одной из наиболее значимых работ стала диссертация И. Н. Дониной, сотрудницы Музея истории религии в Санкт-Петербурге «Музей в социокультурной адаптации инвалидов», в которой помимо реорганизации пространства существующего музея, создания более доступной среды для перемещения инвалидов с ограниченными возможностями, акцент делается и на другие моменты в музейной работе и впервые осуществлен комплексный анализ музейно-педагогической технологии социокультурной адаптации инвалидов, обоснована эффективность ее применения, а также предложены инновационные составляющие данной технологии, оптимизирующие процесс адаптации⁹.

При этом важным моментом данной работы является использование опыта работы не только с инвалидами, имеющими ограничения в передвижении, но охватывает достаточно широкие группы. Эффективность включения инвалида в социокультурное поле музея обеспечивается, по мнению автора, использованием современных технологий, в частности, универсально-го дизайна¹⁰.

Весьма значимым фактором в решении определенных экологических задач является применения принципов универсального дизайна. Тема использования в различных областях жизни современного человека системы универсального дизайна – одна из актуальных проблем культурологии как науки. Ведь в основе принципа универсального дизайна лежит доступность предмета или объекта, как для людей с ограниченными возможностями и пожилых, так и для всех остальных. И если мы посмотрим на приложение Artefact с точки зрения тех семи требований, которые должны присутствовать в объекте, созданном по этому принципу, то может обнаружить все: это равенство и гибкость в использовании, простота и доступность самого дизайна, доступность воспринимаемой информации, минимизация рисков при совершении ошибок и минимальное физическое усилие, которое необходимо совершить в момент действия. Данная актуальная тема также находит отражение в трудах современных исследователей, в частности, в диссертации М. В. Панкиной «Экологический дизайн: культурологический анализ»¹¹ 2016 г. Ее автор утверждает мысль, что «объект дизайна является артефактом культуры, воплощением и носителем культурных смыслов»¹². И если посмотреть на приложение Artefact с этой точки зрения, то оно хоть и косвенно, но участвует в решении данных задач.

Помимо положительных моментов, которые существуют с внедрением данного мобильного приложения, есть и некоторые настораживающие. Анализируя значение использования Artefact в системе музейного пространства для демонстрации предметов культурного наследия, возникает мысль о том, не отвлекает ли оно внимание зрителя от самого подлинника, обладающего самостоятельной эстетической привлекательностью, от глубокого понимания искусства, которое, в какой-то степени, подменяется насыщенной информативностью и некой интеллектуальной игрой? Но, учитывая незначительный возраст у данного мобильного приложения, можно предположить, что этот вопрос будет разрешен самими посетителями. Получив максимум информации, есть вероятность того, что люди вернуться к созерцанию подлинника. Так же, как некогда репродукции, слайды, видеофильмы не смогли заменить посещение музея.

Основываясь на изучении работы данной технологии, реакции посетителей можно сделать вывод, что появление мобильного приложения Artefact – это важный этап в развитии отечественной музейной индустрии, способствующий информационной насыщенности визуального контента и привлечению большего количества посетителей, особенно младшего поколения, для которых жизнь немыслима без различных гаджетов и той свободы выбора, которую они предоставляют. На сегодняшний момент мобильное приложение Artefact уже стало одной из наиболее популярных форм презентации культурного наследия, позволяющей сделать посещение художественного музея познавательным и увлекательным. При этом разработчиками были учтены недостатки предыдущих технологий, о необходимости усовершенствования которых было отмечено в статье А. С. Мухина, «стоит учитывать то обстоятельство, что компьютерная (и зачастую молодежная) аудитория требовательна к оптическому качеству на мониторе воспроизводимых изображений. Воспитанная на ослепительно-яркой эстетике компьютерных игр, такая публика вряд ли заинтересуется возможностью совершить виртуальную прогулку на сайте музея или ознакомиться с музейными шедеврами... если качество изображений будет низким»¹³. Artefact явно отвечает требованиям современности.

Примечания

¹ Музейное дело в России / под ред. М. Е. Каулен, И. М. Косовой, А. А. Сундиевой. М.: ВК, 2005. С. 332–333.

² Майстровская М. Т. Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 371 с.

³ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.; Еременко Е. Д. Аудиовизуальная коммуникация в музейной сфере: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2000. 49 с.; Иванова Ю. В. Новые художественные музеи как гипертекстуальное пространство // В поисках музейного образа: материалы науч. конф. СПб.: СПбГУ, 2007.

⁴ Еременко Е. Д. Указ. соч.

⁵ Мухин А. С. Музей на перепутье: новые вызовы и перспективы // Вестн. С.-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. 2018. № 1. С. 109–115.

⁶ Иванова Ю. В. Новейшие постпостмодернистские традиции посещения музеев. URL: <https://hse.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁷ Там же.

⁸ Морозов А. И. Экспозиция как актуальное искусство // Актуальные проблемы выставочной деятельности художественных музеев: Випперовские чтения–2006: материалы науч. конф. / ГМИИ им. А. С. Пушкина. Тула: Власта, 2008. С. 20–31; Бурганова М. А. Новая концепция экспозиции – интеллектуальная игра // Актуальные проблемы выставочной деятельности художественных музеев: Випперовские чтения–2006: материалы науч. конф. / ГМИИ им. А. С. Пушкина. Тула: Власта, 2008. С. 64–75.

⁹ Доница И. Н. Музей в социокультурной адаптации инвалидов: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2014. 21 с.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Мухин А. С. Информационные технологии и будущее художественного музея // В поисках музейного образа: сб. ст. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 219.

Д. Г. Черных

Реконструкция скульптуры как способ воссоздания исторического облика музеев и парков

Художественная скульптурная пластика является неотъемлемой частью музейных комплексов и городских ансамблей. Историческая целостность экспозиционного пространства музея напрямую зависит от сохранности предметов культуры. Разрушающие факторы и явления мировой истории повлекли за собой многочисленные утраты объектов художественного наследия. Скульптура, как и другие виды искусства, нуждается в постоянном уходе и проведении реставрационных работ. Поэтому помимо применения традиционных методов разрабатываются новые способы ее сохранения и воспроизведения. Реконструкция произведений решает проблему композиционного единства музейных экспонатов, но зачастую не отвечает требованиям научных рекомендаций. Синтезируя исторический опыт реставрации предметов скульптурной пластики, искусствоведческий анализ и инновационные подходы к решению данного вопроса, реконструкция скульптуры представляется возможной мерой по воссозданию художественно-исторического облика музеев и парков.

Ключевые слова: скульптура, экспозиция, музей, реставрация, реконструкция, аддитивные технологии

Daria G. Chernykh

Reconstruction of sculpture as a way to replicate a historic appearance of museums and parks

Art sculptural objects is an integral part of museum complexes and urban ensembles. The historical integrity of the exhibition space of the museum directly depends on the preservation of cultural objects. The destructive factors and phenomena of world history have led to numerous losses of objects of artistic heritage. Sculpture, like other art, needs constant care and restoration. Therefore, there is not only the application of traditional methods, but also new additional methods that are developed for the preservation and reproduction of sculptures. Reconstruction of art works solves the problem of compositional unity of museum exhibits, but often doesn't meet the requirements of scientific recommendations. By synthesizing the historical experience of reconstructing sculptural works, art history and innovative approaches to addressing this issue there are reasons to believe that the reconstruction of the sculpture is a possible way for recreating the artistic and historical appearance of museums and parks.

Keywords: sculpture, exhibition, museum, restoration, reconstruction, additive manufacturing

Исторический облик города формируется посредством накопления и сохранения его культурных ценностей. Важную историко-образовательную роль в получении знания и представления о прошлом играют музеи и музейные комплексы. Они помогают смоделировать целостную картину какого-либо этапа в истории города, государства, проследить связь художественных культур во времени, адаптировать современного человека к различным культурам при помощи восстановления единства его восприятия.

Музейные комплексы, дворцово-парковые ансамбли, памятники под открытым небом не уступают по своему значению в формировании коллекции объектов историко-культурного наследия. Музеи выступают как сложная междисциплинарная система, в которой работают разные специалисты в области истории, культурологии, музееведения, искусствоведения, философии, археологии, реставрации и других наук¹.

На протяжении многих веков человек старался сохранить память о прошлом, создавая предметы искусства, формируя частные коллекции и наследие своего государства. Однако войны, революции, природные катаклизмы несли за собой разрушительный эффект. Так или иначе, все виды сооружений и памятников подвергались влиянию различных исторических явлений и зачастую исчезали без возможности восстановления.

Памятники скульптурной пластики наряду с другими видами искусства представляют собой очень ценные объекты культурного наследия. Они несут в себе мемориальную значимость, отражают идеалы и стилистические особенности определенного времени, имеют сюжетный замысел, сочетают иконографическую информацию и эстетическую красоту. Художественная скульптура является неотъемлемой частью как городского ансамбля, парковых зон под открытым небом, так и крытых музейных экспозиций.

Знаменитый теоретик, искусствовед и художник-реставратор О. В. Яхонт писал: «Обратившись к собраниям музеев мира или к памятникам, находящимся на площадях городов, мы вряд ли сможем назвать произведение древней скульптуры, избежавшее хотя бы незначительной реставрации»². Как и сейчас, так и в прежнее время, люди прилагали всевозможные усилия, чтобы продлить жизнь скульптурным памятникам.

Для сохранения шедевров древнегреческих ваятелей в эпоху Возрождения нанимались лучшие современные художники-скульпторы: Донателло, Микеланджело, Бернини, Верроккьо и др. Над поновлениями статуй работали и раньше, в Древних цивилизациях. Чаще всего такая реставрация «узурпировала» произведения высокого искусства. В Египте мастера изменяли атрибутику, надписи на саркофагах, лица статуй фараонов. Такой реставрации подверглась статуя Эхнатона и Тутанхамона. В Древней Греции и Риме основоположником реставрации и копирования скульптурных произведений стал скульптор Паситель. В его трудах были описаны памятники, считавшиеся самыми ценными на тот период. Такая художественная пластика не только копировалась, но и претерпевала значительные исправления. Мастера искусно подбирали камень нужного оттенка и реставрировали памятники в соответствии с современными тенденциями и вкусами, воссоздавали и приклеивали утраченные фрагменты, изменяя их внешний облик и пренебрегая подлинностью древних предметов искусства. Образцы подобных поновлений античной скульптуры хранятся в музеях мира, в том числе в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга («Эрот, натягивающий тетиву на лук», «Пляшущий сатир»). Они служат примерами старинной методики реконструкции памятников. Интерес к античности не утихал и в последующие годы. Проводились археологические раскопки, статуи копировались и были образцами для создания новых, отвечавших запросам аристократии³.

В XVIII в. возросла и мода на реставрацию, найденные скульптуры восстанавливали, воссоздавали по слепкам и выдавали за оригинальные, копировали в более дешевом материале – гипсе. Однако ни о какой научной реконструкции речи не шло, она проводилась второразрядными мастерами, и всеобщим правилом было доделывать все: «любой торс был фрагментом, который подлежало так или иначе доделывать». Популяризация античного искусства влекла за собой не только желание аристократов приобрести, а торговцев – продать образец скульптурной пластики как настоящий идеал художественного изображения человека, но и некачественный подход современников к реконструкции этих произведений.

Дебютом в разработке научного подхода к реставрации скульптуры стали труды немецкого искусствоведа Иоганна Иоахима Винкельмана, который занимался атрибуцией и исследованием античных памятников. Во Франции на рубеже XVIII–XIX в. проводились первые государственные реформы в отношении к предметам древностей, крупнейшее количество скульптурных произведений вносились в число охраняемых памятников Лувра. Реставрация вновь стала широко востребована в эпоху войн с Наполеоном. И в Европе, и в России восстанавливались здания, интерьеры, скульптуры и барельефы. Но качество реконструированных памятников вновь уступало оригинальным произведениям. Доделанные части смотрелись безвкусно, нарушалась целостность художественно-эстетического восприятия памятников. Примером может служить головка Афродиты, хранящаяся в Останкинском музее-усадебке, работы античного мастера I в., которая была значительно искажена в результате реконструкции ее головы и бюста⁴. Только в конце XIX в. мировая и отечественная реставрация начала формироваться как сложная наука, включающая искусствоведческий анализ, разрабатывались принципы научной реконструкции предметов, получили развитие предреставрационные методы исследования и атрибуция.

В России история реставрации и реконструкции скульптуры началась с восстановительных работ над коллекцией мраморных статуй Летнего сада, заказанных еще Петром I у европейских мастеров в начале XVIII в. Статуи, выполненные из мрамора, алебастра, камня, постоянно подвергались воздействию суровых погодных условий Санкт-Петербурга: высокая влажность, ветер, температурные перепады, а также действия вандалов – все это способствовало разрушению структуры материала памятников и их внешнего облика. Уже спустя несколько десятилетий после их установки потребовалась реставрация. Реставрацией произведений художественной пластики во дворцах и парках Санкт-Петербурга были заняты как скульпторы, окончившие Академию художеств, так и простые каменщики, работавшие в мастерских города. Помимо регулярных работ по расчистке и промывке, многие памятники нуждались в восстановлении утрат. На протяжении двух веков скульптуры подвергались реставрационному вмешательству, расчистке химически активными веществами, грубой обработке, некачественно подобранными материалами для доделок, реконструкции и установке частей на новый каркас, который вставляли в материал оригинала, вырубая или высверливая отверстия.

Наука реставрации скульптуры и в настоящий момент не сформировалась до конца. Появляются технические возможности, разрабатываются новые методики. В XX в. в области отечественной практической реконструкции произошли значительные изменения. В связи с историческими событиями в послевоенные годы проводились обширные восстановительные работы, подготовка специалистов в области скульптуры, лепки, формовки, привлекались кадры смежных наук для разработки и применения новых материалов, использование которых не приносит ущерб первоначальной авторской отделке памятника⁵.

Реконструкция скульптуры была необходимым способом сохранения подлинных произведений великих мастеров: восполнения, склейка, копирование – все это показатели равнодушного отношения

к искусству скульптурной пластики. Однако зачастую такая реконструкция полностью искажала внешний облик памятника, несли за собой еще большие разрушительные последствия применения дешевых и подручных средств. Каждая последующая реконструкция была индивидуальным творчеством мастера, его собственным видением идеала и показателем недостаточности знаний в области атрибуции произведения. Но именно благодаря реставрационным вмешательствам до современности сохранилось большое количество памятников. Они представляют собой не только мировую или государственную художественную ценность, но и отражают историю развития науки реставрации и являются важной частью экспозиций многих музеев.

В настоящее время художественные музеи играют важную роль в жизни общества. Искусство популяризируется, проводятся экскурсии, фестивали, каждое открытие летнего сезона парковых зон представляет собой большое событие, так как экстерьерная скульптура закрывается в зимнее время. В связи с этим необходимо поддерживать коллекции не только как часть культурного наследия, но и как часть определенной экспозиции, позволяющей увидеть плоды мирового искусства скульптуры в историческом контексте.

Часто для решения проблемы целостности музейной экспозиции создание аутентичного предмета или копии является этапом, сопутствующим основным реставрационным процессам. Поэтому проблема реконструкции скульптуры актуальна и в наше время, т. к. осталось множество памятников прошлого, которым необходимо применение ряда реставрационных работ для их сохранения. Кроме того, ценные скульптурные памятники не всегда подлежат экспонированию в залах музеев или открытых парковых площадках в связи с их аварийным состоянием и для лучших условий их сохранности. Многолетняя история восстановления скульптуры повлекла за собой колоссальные утраты предметов этого вида искусства. Значительная часть памятников художественной пластики оказалась безвозвратно утраченной, и задача реконструкции – разрешить данную проблему.

В настоящее время реконструкция делится на два типа: научно-музейная и производственная.

Первая – научная – включает в себя ряд реставрационных работ, направленных на сохранение оригинальных частей памятника, не допуская имитацию и воссоздание утраченных фрагментов скульптуры. Разрешены незначительные дополнения без детализации или муляжи из других материалов с упрощенным рельефом.

Второй тип реконструкции – производственная – предполагает полное воссоздание памятника или воспроизведение его утраченных частей с учетом материалов оригинала, декоративных приемов, техники исполнения и манеры автора. Такая реконструкция основывается на сохранившихся графических изображениях скульптуры: чертежах, фотографиях, рисунках. Зачастую воссоздание памятника проводится при использовании аналогов или копий.

Каждый предмет нуждается в индивидуальном подходе к реставрации. Проблема противостояния научной и производственной реконструкции особенно актуальна сейчас. Нередко в экспозиции музея представлены копии подлинных предметов, т. к. сами объекты культуры находятся в запасниках или хранилищах, где есть все условия для их лучшего сохранения.

Наглядным примером может служить проект реставрации каменных скульптур Летнего сада, завершившийся в 2010 г. Помимо научных методов, примененных в восстановлении оригинальных скульптур, было принято решение сделать точные копии с подлинников методом скульптурного литья из искусственного мрамора и установить их на аллее Летнего сада. В настоящее время оригиналы хранятся в закрытом музейном помещении Михайловского замка Русского музея⁶. Аналогичный опыт реконструкции и копирования скульптуры существует в России и в других музеях и дворцово-парковых ансамблях пригородов Санкт-Петербурга (музеи-заповедники «Царское село», «Павловск», «Петергоф»). Однако такая замена подлинников в экспозициях вызывает в обществе неоднозначное отношение. С другой стороны иначе уберечь памятники от разрушений на продолжительное время невозможно в условиях открытого экспонирования. Например, даже в закрытых музейных площадках не всегда существует возможность содержать экспонаты с соблюдением температурно-влажностного режима. Исходя из этого, процесс разрушения памятников культурно-исторического наследия ускорится и может приобрести необратимые последствия. Так, в Лужском музее конного завода «Калгановка» экспонируются памятники заслуженного скульптора Ленинграда В. И. Бажинова. Многие из них находятся в аварийном состоянии. Для восстановления экспозиции требуется фрагментарная реконструкция гипсовых скульптур с дальнейшим снятием формы. Копирование в качестве реконструкции рассматривается здесь как необходимая мера для возрождения единства исторического облика музея и сохранения подлинных предметов в более благоприятных условиях.

Традиционный способ копирования скульптурных произведений, применяющийся в большинстве случаев (в том числе скульптур Летнего сада и пригородов) предусматривает продолжительную,

трудоемкую, поэтапную работу музейных реставраторов. В современной практике развиваются новые технические приемы и методы в решении данной проблемы. Инновационные технологии в сфере создания копий и реконструкции скульптурных памятников позволяют создавать объемные модели дистанционно, не прибегая к формовочным работам и снятием слепков с оригинала. Все большую популярность в воссоздании утраченного наследия прошлого приобретает лазерное 3D-сканирование и 3D-печать. Эти методы решают проблему реконструкции предметов на основе археологических находок. Например, одним из первых мировых опытов реконструкции скульптуры является многоэтапный процесс воссоздания скульптуры из усадьбы «Сергиевка» в старом Петергофе «Ева у источника», утраченной в годы Великой Отечественной войны.

В 2011 г. лазерным сканером Konica Minolta Vi-9i физиком В. А. Парфеновым было произведено сканирование сохранившихся фрагментов скульптуры. С помощью сканов на компьютере создали 3D-модель уцелевших частей. Полностью виртуально реконструировать «Еву» помогли фотографии сохранившейся брестской копии скульптуры (сканирование английской копии на месте не представлялось возможным из-за ограниченного бюджета проекта реставрации). Далее с помощью 3D-принтера была изготовлена реплика скульптуры и отмасштабированная пластиковая копия с нанесением декоративной отделки «под бронзированный шпатель». Работа проводилась под руководством академика Д. В. Осипова, который в течение долгого времени трудится над исследованиями усадьбы Сергиевка и занимается воссозданием многих объектов этого дворцово-паркового ансамбля⁷.

Реконструкция скульптурной пластики привлекает к себе особое внимание. Многолетний опыт показал необходимость различать границы реставрационной деятельности по отношению к оригинальным памятникам культурного наследия. В сборнике статей О. В. Яхонта «Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства» выделил несколько принципов, применяемых в методиках реставрации скульптуры, которым следует придерживаться как в научной, так и в производственной реконструкции. Главным принципом по его методическим рекомендациям является научная обоснованность реставрации и реконструкции, применение каких-либо действий по отношению к памятнику только в случае необходимости⁸.

Современные аддитивные технологии позволяют проводить сложную реконструкцию памятников и в дальнейшем выполнять их в искусственном материале. Хранители музеев всегда заинтересованы в состоянии сохранности своих коллекций. Помимо фрагментарного восстановления утрат возможно полное воссоздание скульптуры, лепнины и др. архитектурно-декоративных элементов интерьера музея. За счет использования новых технологий и улучшения качества работ, эстетический вид облика возобновляемых предметов искусства все больше приближается к оригиналу. Такая реконструкция вызывает споры среди общества реставраторов, однако модели и копии так же являются памятниками уже современной культуры и несут в себе исторический отпечаток не только прошлого, но и настоящего. Благодаря развитию старых методик с применением полимерных материалов и внедрению новых методик с использованием 3D-технологий открываются новые перспективы в музейной деятельности и в воссоздании утраченных произведений мирового культурного наследия.

Примечания

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 104–105.

² Яхонт О. В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства: избр. ст. / ГосНИИР; науч. ред. Г. И. Вздорнов. М.: Сканрус, 2010. С. 32.

³ Там же. С. 33–34.

⁴ Там же. С. 45–48.

⁵ Яхонт О. В. К вопросу о сохранности в музеях произведений скульптуры, прошедших реставрацию // Исследования в консервации культурного наследия: материалы междунар. науч.-метод. конф., посвящ. 50-летию юбилею ГосНИИР. М.: Индрик, 2008. Вып. 2. URL: <http://art-con.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Реставрация мраморных скульптур Летнего сада в Русском музее. URL: <http://restoration.rusmuseum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁷ Игнатъев П. П. Реконструкция скульптуры «Ева у источника» из усадьбы «Сергиевка» с помощью лазерного 3D-сканирования, компьютерного моделирования и аддитивных технологий / П. П. Игнатъев, Д. В. Осипов, В. А. Парфенов, В. О. Тишкин // Общество. Среда. Развитие. 2017. № 2. С. 69–74.

⁸ Яхонт О. В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства. С. 94–95.

А. В. Водяницкая

**Проблемы реставрации и сохранности музейной скульптуры
на примере работы В. И. Бажинова «Шальная вольница»**

В данной статье рассмотрены основные проблемы сохранности музейной скульптуры, общие закономерности музеефикации и реставрационных процессов, соответствующих современным методам и технологиям. На примере изучения и реставрации скульптурного произведения В. И. Бажинова выявлены основные факторы разрушения гипса и методики его укрепления.

Ключевые слова: реставрация, советская скульптура, гипсовая скульптура, музеефикация

Anastasia V. Vodyanitskaya

**Problems of restoration and preservation of museum sculpture
on example of V. I. Bazhinov's work «Shal'naya vol'nitsa»**

This article describes the main problems of conservation of a museum sculpture, the general patterns of museumification and the restoration processes which corresponds to the modern methods and technologies. On the example of studying and restoration of the sculptural works of V. I. Bazhinov's identified the main factors of destruction of gypsum and methods of its strengthening.

Keywords: restoration, Soviet sculpture, gypsum sculpture, museumification

Согласно положению Венецианской хартии, реставрация должна быть исключительной мерой, обосновывающей физическое вмешательство в структуру художественного произведения. Выявление эстетических особенностей памятника, его сохранение в качестве исторической ценности – основная задача проведения реставрационно-консервационных работ. В связи с этим, важным аспектом профессиональной деятельности музейных работников является не только обеспечение правильного хранения художественных экспонатов, но и своевременное проведение профилактических работ.

В течение многолетней профессиональной практики, реставраторам нередко приходилось извлекать из подвалов и сараев многих музеев страны уникальные шедевры Ф. И. Шубина, А. Кановы, Б. Торвальдсена, М. М. Антокольского, О. Родена, Ж.-А. Гудона, В. И. Мухиной, Н. А. Андреева, Б. Д. Королева, А. С. Голубкиной и других выдающихся скульпторов¹. По причине нестойкости материалов, множество скульптурных произведений не дошло до наших дней. Проблема сохранности музейной скульптуры актуальна как для музеев крупных городов, так и для музеев, находящихся на периферии.

В советский период фондовая скульптура Третьяковской галереи хранилась в подвале внутреннего двора, а в Историческом музее скульптура была спрятана в закоулках глубоких подвалов под вестибюлем². Аналогичная ситуация была в Эрмитаже, Русском музее и во многих других музеях страны. Вопрос о перемещении фондов, капитальном ремонте старых помещений был поднят лишь в 1980-х гг. и является актуальным на сегодняшний день. В настоящее время в большинстве известных музеев для скульптуры созданы специальные хранилища, в которых соблюдается температурно-влажностный режим и производится профилактический уход за произведениями. Но многие экспозиционные залы и места хранения по-прежнему не соответствуют этим требованиям. Подобные проблемы, связанные с экспозицией и условиями хранения скульптурных работ являются актуальными для музея «Калгановского» конного завода, расположенного в Лужском районе Ленинградской области.

Конный завод «Калгановский» имеет долгую историю, которая началась с 1907 г. Завод был основан действующим членом Императорского Петербургского общества поощрения рысистого коннозаводства, Георгием Михайловичем Курдюмовым. В советские времена здесь был расположен единственный в Ленинградской области конный завод «Звездочка». В послевоенное время «курдюмовские» конюшни и господский дом продолжали существовать, однако в годы перестройки все было разрушено.

Постоянная выставка под названием «Калгановский конный завод: история и современность» посвящена истории завода и его нынешнему положению. Экспозиция музея отражает многолетнюю

историю становления и развития завода. Среди многочисленных экспонатов, в музее расположена уникальная коллекция конных скульптур из мастерской В. И. Бажинова.

Творчество В. И. Бажинова отражает стилистические особенности скульптуры послевоенного периода. В. И. Бажинов является автором многочисленных скульптурных произведений, посвященных Великой Отечественной войне, Заслуженным художником РФ, Лауреатом Государственной премии, а также Членом Союза Художников РФ. Некоторые его работы, выполненные из цветных металлов (бронза, латунь, алюминий), находятся в фондах Государственного Русского музея. Среди работ В. И. Бажинова множество камерных скульптур, среди которых известны следующие произведения: «Ивушка» (1961), «Оленька» (1962–1963), «Подруги» (1963), «В. И. Чапаев» (1963), «Бабушкины сказки» (1964), женские портреты «Фенечка», «Горе забытое» (1964) и др.

Основной темой работ В. И. Бажинова, посвященных Великой Отечественной войне, является увековечивание в станковой скульптуре драматической эпопеи борьбы народа против фашизма, великой победы героического советского народа³. Во многих произведениях В. И. Бажинова переданы внутренняя стойкость, драматизм борьбы, духовная несломленность людей в военные годы. Станковая скульптура, выполненная этим автором, ярко отражает действительность советского периода, приближает зрителя к реальности и позволяет увидеть образ во всей его целостности.

Некоторые произведения В. И. Бажинова, расположенные в экспозиции музея «Калгановского» конного завода, относятся к анималистическому жанру, распространенному не только в монументально-декоративной, но и в станковой скульптуре XX в. В этот период определяется пространствообразующая функция скульптуры, а также возникают новые творческие направления и тенденции. Происходит «сращение» жанров, усложняется драматургия произведений, обновляется композиционный строй.

Образ животного, отличающийся высоким художественным качеством, впервые встречается в скульптуре XIX в. Анималистические образы находят широкое распространение в творчестве В. И. Демута-Малиновского, К. П. Клодта, Н. С. Пименова, работавших в первой половине XIX в. Во второй половине XIX в. изображение лошадей становится главной темой произведений Е. А. Лансере, Н. И. Либериha, А. Л. Обера. Благодаря творчеству К. П. Клодта, иппический жанр был одним из основополагающих в анималистике. Его работы, выполненные в бронзе, чугуна, деревне, отражают пластику форм животных в движении и составляют общий идеал благородного животного.

В XIX в. в стенах Академии Художеств сформировалась приверженность к эталону анималистического изображения, постепенно образовалась классическая иконография скульптурного образа лошади. Животное изображалось в различных стадиях движения, обладающих особой выразительностью. Всадник, изображаемый на лошади, органично дополнял движение животного, а великопение форм коня противопоставлялось могучей воле человека⁴. При этом полнота образа раскрывалась через его величие, подчеркивался горделивый изгиб шеи коня, его рельефная мускулатура, ритмичность изящных ног и т. д. Скульптура мастеров тесно взаимосвязана с окружающей средой, ее преобразование видится с этической точки зрения. В анималистических произведениях советского скульптора В. И. Бажинова наблюдается тесная взаимосвязь с этими идеями. В духе традиций, скульптор сохранил в своем творчестве целостность композиции, гармонично соотнося между собой объемы, ракурсы и силуэты произведения.

В 2017 г. в мастерскую Санкт-Петербургского государственного института культуры, расположенную по адресу: пр. Обуховской обороны, д. 85/2, из «Калгановского» конного завода на реставрацию поступила скульптура В. И. Бажинова «Шальная вольница». Данное произведение представляет собой трехфигурную скульптурную композицию, посвященную победе Красной Армии в Гражданской войне. Произведение состоит из трех фигур всадников, изображенных движущимися в одном направлении. Левая часть скульптурной композиции является наиболее динамичной, поскольку фигура коня изображена в движении. Фигура коня имеет три точки опоры, правая нога лошади поднята, всадник является представителем казачьей общины. В центральном элементе композиции конь изображен в движении, его правая нога поднята, всадник играет на гармошке. Правый фрагмент композиции имеет четыре точки опоры, состоит из фигуры коня с опущенной головой и всадника, который представляет собой свистящего красноармейца. Образы, запечатленные в скульптуре посредством импрессионистической трактовки форм, передают состояние безудержной радости трех боевых друзей, возвращающихся домой с победой. Об этом свидетельствует не только композиционный строй произведения, но и его название «Шальная вольница».

В ходе визуального осмотра скульптуры было произведено подробное описание его сохранности, а также были зафиксированы все дефекты, присущие данному памятнику. В результате предреставрационных исследований были обнаружены прямые и косвенные аналоги, благодаря которым

стало возможным проведение работ по восстановлению утрат методом прямого моделирования. Предреставрационное исследование гипсовой скульптуры В. И. Бажинова способствовало точному определению времени создания произведения, его стилистических и конструктивных особенностей. На основании полученных данных было принято решение о полном восполнении утрат, имеющихся на скульптуре: для восстановления экспозиционного вида первоочередной задачей стало укрепление произведения на плинте, а также воссоздание ног фигуры лошадей, поскольку их отсутствие мешало целостному восприятию скульптурной композиции.

На сохранность скульптуры повлияли следующие факторы, во многом зависящие от условий хранения. Первый из них – несоблюдение температурно-влажностного режима. В помещении музея наблюдается резкое колебание температуры, скульптуры хранятся в условиях повышенной влажности. Второй фактор заключается в отсутствии профилактического ухода за произведениями, так как не производится регулярное удаление пыли с экспонируемых скульптур и их профилактическая промывка. Третий фактор связан с тем, что некоторые скульптуры были установлены на неустойчивых плинтах, что является основной причиной их травматических повреждений⁵.

В некоторых случаях сохранность скульптуры зависит от нарушений требований технологии при изготовлении гипсовой скульптуры или ее поновлении. Прежде всего, к ним относятся следующие конструктивные просчеты, в числе которых: недостаточная толщина отливка скульптуры, неправильный расчет жесткости арматуры, ненадежная антикоррозийная защита каркасов, плохая устойчивость произведения на постаменте.

Многие из описанных выше дефектов могут быть устранены в процессе реставрации скульптуры. Например, можно изменить толщину стенок отливки путем наращивания слоев материала, покрыть открытую часть арматуры антикоррозийным составом. Другой ряд дефектов, как, например, коррозия скрытых частей железной арматуры или ее недостаточная механическая прочность, устранить практически невозможно. В данном случае сохранить произведение можно только путем изготовления нового слепка по форме, снятого с поврежденной скульптуры.

Кроме перечисленных дефектов, наблюдаются нарушения технологии защитно-декоративной обработки гипсовой скульптуры: неудовлетворительная просушка отливки скульптуры перед нанесением пропиточных и тонирующих составов, которая приводит к отшелушиванию краски; «упрощенный» процесс отделки скульптуры, заключающийся в пропуске пропиточных слоев и тонирования густым масляным составом.

Выдающийся художник-реставратор А. С. Антонян пишет о том, что покраска в один тон маловыразительна, она создает «мертвую» поверхность скульптуры⁶. Кроме этого, такая тонировка оказывает пагубное воздействие на гипс, она образует воздухо непроницаемый «панцирь». По истечении некоторого времени красочный слой деформируется и растрескивается, обнажая рыхлый, полуразрушенный гипс.

Поверхность гипсовой скульптуры имеет активную водопоглощающую способность, при этом недолговечность, невысокая прочность материала компенсируются его доступностью и упрощенной возможностью копирования изделия. Зачастую гипс является окончательным скульптурным материалом при изготовлении скульптурного произведения. Художественная невыразительность этого материала маскируется различными видами защитно-декоративной отделки, имитирующей другие скульптурные материалы (бронза, гранит, мрамор, дерево и т. д.). В качестве примера можно привести музейную судьбу ряда гипсовых произведений М. А. Врубеля, А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова, которые были переведены из запасников в экспозиционные залы⁷.

Скульптура В. И. Бажинова «Шальная вольница» покрыта масляной краской, данное защитно-декоративное покрытие уменьшает гигроскопичность материала и защищает поры от загрязнений. Стоит отметить, что незащищенная поверхность произведения сохраняется хуже. Исключением в этом случае являются гипсовые медальоны, хранящиеся в герметично закрытых стеклянных футлярах.

Большинство скульптурных произведений в музее «Калгановского» конного завода – эскизные и рабочие модели В. И. Бажинова. Поэтому данные произведения нуждались в определенной специфике хранения, профилактике и реставрации, включающей в себя меры по очистке от загрязнений, устранению механических повреждений, восстановлению красочных покрытий и т. д. Было проведено научное исследование скульптур, включающее в себя объективную оценку состояния памятника и правильный выбор реставрационного процесса⁸. Все производимые реставрационные работы были фиксированы при помощи актов, протоколов и реставрационных паспортов. Применение комплексного подхода, сочетающего в себе исследовательский и реставрационный процессы, способствовало получению положительного результата⁹.

В заключение стоит отметить, что последнее десятилетие характеризуется не только повышенным интересом к авторским и рабочим моделям скульптуры советского периода, но и культурному наследию СССР в целом. В музеях проходят многочисленные выставки, посвященные советскому искусству. Музеефицируются не только отдельные объекты материальной культуры, но и пространства их бытования.

Нередко музеи, экспозиция которых демонстрирует наследие советской эпохи, существуют за счет частной инициативы. Во многих частных музеях отсутствуют реставрационные мастерские. Для того, чтобы придать всем предметам экспозиционный вид, музеям не хватает средств. Обилие предметов советской эпохи как в нашей жизни, так и во многих музеях страны, должно быть переосмыслено. Согласно советскому и российскому культурологу Ю. М. Лотману, «каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т. е. хранить), а что подлежит забвению»¹⁰.

Гипсовую скульптуру по праву можно считать уникальным явлением в советской художественной культуре, поскольку ее развитие неразрывно связано с обществом, с жизнью народа и его созидательной деятельностью. Задача художественного воплощения образа народа – одна из определяющих в развитии советского искусства. Решить сложную проблему морального образа человека помогает не только развитие скульптурного портрета, но и глубокий анализ психологии человека. Эти аспекты художественного образа народа находят воплощение в творчестве советских мастеров.

Многие произведения советских скульпторов выделяются на фоне остальных видов изобразительного искусства своей острохарактерностью, посредством которой выражены индивидуальные черты изображаемой личности и обобщенный образ народного героя. Сохранению произведений скульптурной пластики советского периода должно быть уделено особое внимание, поскольку они отличаются сдержанностью, лаконизмом и конструктивностью пластической основы.

Примечания

¹ Яхонт О. В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства: избр. ст. / ГосНИИР; науч. ред. Г. И. Вздорнов. М.: Сканрус, 2010. С. 216.

² Фирсова О. Л., Шестопалова Л. В. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX вв.: история, проблемы: учеб. пособие. М.: Акад. проект: Альма матер, 2008. 406 с.

³ Валериус С. С. Советская скульптура, 1917–1967. М.: Знание, 1967. С. 40.

⁴ Портнова И. В. Иппический жанр в творчестве русского скульптора первой половины XIX в. П. К. Клодта // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2009. № 5 (31). С. 210–215.

⁵ Яхонт О. В. Реставрация каменных скульптур как метод их изучения // IV Международный семинар реставраторов. Будапешт, 1984. С. 235–241.

⁶ Антонян А. С. Реставрация скульптуры из камня: метод. рек. М.: Сканрус, 2006. С. 80.

⁷ Там же. С. 77.

⁸ Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. СПб., 1997. 102 с.

⁹ Горин И. П. Реставрация музейных ценностей в СССР: кат. выст. М.: Совет. худож., 1977. 68 с.

¹⁰ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. 479 с.

У. А. Долматова

Памятники науки и техники как объекты ностальгических переживаний в пространстве научно-технического музея

Рассматриваются свойства памятников науки и техники и их трансформация в музейном пространстве. Анализируется возможность возникновения ностальгических переживаний применительно к научно-техническим памятникам. Описывается опыт построения экспозиционно-выставочного пространства, направленного на данный вид эмоционального воздействия.

Ключевые слова: ностальгия, памятник науки и техники, музейный предмет, выставочное пространство

Ulyana A. Dolmatova

Science and technology items as objects of nostalgic experiences in exposition of science and technology museum

The article consider the properties of the science and technology items and their transformation in the museum space. Then the article analyzes the possibility of nostalgia for science and technology items, the experience of building a museum exposition and exhibition using this type of emotional impact.

Keywords: nostalgia, science and technology items, museum object, museum exposition

«Памятники науки и техники (ПНТ) – это материальные объекты, связанные (прямо или косвенно) с прошедшими этапами развития науки и техники, требующий в соответствии со своей социальной или научной значимостью сохранения и использования в общей системе культуры»¹. Как и любые объекты культуры, обладающие необходимыми свойствами, ПНТ способны стать предметами музейного значения и впоследствии музейными предметами. Являясь особым видом материальной культуры, научно-технические предметы имеют ряд особенностей, касающихся их свойств.

Прежде всего, необходимо отметить такое свойство ПНТ, как функциональность. Научно-технические предметы в момент своего создания наделяются четким и узконаправленным функционалом. Стоит сказать, что и предметы, скажем, декоративно прикладного искусства, предметы интерьера, обстановки, а также многие другие вещественные памятники создаются с осмысленным функциональным предназначением. Несмотря на данный факт, эти предметы имеют и дополнительные свойства, зачастую выдвигаемые на передний план. Даже вещь, созданная в эпоху массового производства, когда функциональность и упрощение выходит на первый план², наделяется эстетическими свойствами для привлечения потребителя. Впоследствии такие предметы становятся абстрагированными от их функций. Это уже не стол, статуя или ваза – это просто «вещь», предмет коллекционирования³, эстетического наслаждения. Тогда как эстетика и дизайн в технике, хоть и присутствуют, но являются вторичными по отношению к ее утилитарному назначению. Именно поэтому предметы научно-технического характера реже становятся объектом коллекционирования. Если же все-таки они попадают в поле зрения коллекционеров, то, скорее всего, объектом собирательства станут предметы уникальные и редкие, обладающие повышенными эстетическими свойствами, например, граммофоны конца XIX в. или же объекты профессионального интереса. Что касается предметов серийных и узкопрофильного научного или технического назначения, то они становятся объектами коллекционирования намного реже.

Попадая в музей, уникальные свидетельства научно-технической мысли становятся вровень с предметами, еще недавно использовавшимися (или все еще используемыми) в повседневном обиходе. И те, и другие полностью утрачивают в музейной среде свое основное свойство, свою функциональность. Музей компенсирует эту утрату раскрытием их информативных свойств. Музейные предметы науки и техники становятся представителями материальной культуры различных исторических эпох, вещественным воплощением научно-технических знаний человечества. С их помощью становиться возможным реконструировать прошлое науки, проследить все этапы ее становления, провести сравнительный анализ технического и научного уровня развития различных эпох⁴. «В то же время исследование ПНТ нередко служит отправным моментом для зарождения новых технических знаний»⁵. Если рассматривать музейные предметы науки и техники в более

широком смысле, то они также способны «отражать человеческое творчество, умение человека творить новые формы бытия»⁶.

Отечественная музейная практика интерпретации научных и технических предметов, как правило, базируется на их осмыслении в качестве этапов становления научно-технического знания или же как свидетелей определенной исторической эпохи. Чаще всего такой подход является наиболее справедливым, особенно, когда объектами показа являются предметы не обиходные, а сугубо научного характера. Когда музей экспонирует памятники массового потребления, такие как, радиоприемники, телевизоры, телефоны, фотоаппараты и так далее, стоит учитывать еще одну особенность технических предметов. Большинство из них были созданы в XX в., а скорость научного прогресса в настоящее время такова, что в музей попадают предметы, произведенные уже и в нынешнем столетии. Таким образом, большинство из этих памятников имеют своих «современников» в лице людей разных поколений. «Современники» могут их воспринимать не только в качестве предметов с неисчерпаемым информационным полем и не в качестве служебных вещей, но как носителей их индивидуальной памяти, которая может являться также элементом коллективного прошлого. В этом качестве предметы преобразуются в объекты ностальгических воспоминаний.

Ностальгия обычно понимается как тоска по родине, тоска по необратимо ушедшему прошлому⁷. Стоит отметить, что при этом не следует понимать феномен ностальгии как нечто отрицательное, как синоним скуки. Ностальгию можно рассматривать как вид моральной рефлексии, представляющим собой сложную внутреннюю работу. Эта работа вбирает в себя процесс воспоминания, совмещенный с часто неосознанным фантазированием⁸. Данное обстоятельство объясняет свойство человека к идеализации прошлого в моменты ностальгического переживания. Таким образом, можно говорить о том, что «ностальгия ищет в прошлом той стабильности, которой нет в настоящем», что она «превращает время в мифологическое пространство»⁹.

Возвращаясь к памятникам науки и техники в музейном пространстве, стоит сказать о том, что они способны вызвать различные проявления ностальгических переживаний. Во-первых, это ностальгия личностная, для которой характерна рефлексия над собственным жизненным опытом. Например, увиденный в витрине, телевизор «Радуга» конца 1970-х гг. пробудит воспоминания о семейных просмотрах телевизионных передач длинными зимними вечерами. Другого рода переживания пробудит ностальгия историческая, обращенная к глобальным историческим процессам. Так, советский радиоприемник, датируемый последним четвертью XX в., напомнит посетителю о временах дефицита и застоя брежневской эпохи. Также в контексте технических устройств можно выделить ностальгию, направленную на сравнение прошлого и настоящего. В данном случае имеется в виду, что человек, увидев техническую разработку одного из прошедших десятилетий, может провести сравнительную аналогию с более современными аналогами. При этом такой сравнительный анализ не всегда будет выполнено в пользу современности.

Рассмотрев, некоторые аспекты теории музейного предмета, связанные с памятниками науки и техники, а также с феноменом ностальгии, необходимо более подробно рассмотреть оба этих явления применительно к практике построения экспозиционно-выставочного пространства и коммуникационных систем в рамках этого пространства.

В теории коммуникации музейная экспозиция предстает невербальной языковой системой, цель которой выражается в нахождении способов передачи информации, заложенной в музейных предметах¹⁰. Передача этой информации возможна лишь при условии продуманного отбора музейных предметов с учетом их коммуникативных особенностей, и их последующего размещения в детально разработанном контексте. Только в этом случае музейная экспозиция перестанет быть абстрактной идеей, становясь живым пространством¹¹. Необходимо отметить, что информация, заложенная в экспозиции, может интерпретироваться и пониматься по-разному. Это замечание особенно актуально, когда речь идет о ностальгических переживаниях. Если историческую или сравнительную ностальгию предугадать и сконструировать в музейном пространстве представляется возможным, то личную практически невозможно. В данном случае, метод построения экспозиционно-выставочного пространства будет построен не на герменевтическом повествовании, а на производстве аффекта¹², т. е. посетителя необходимо натолкнуть на личностные ностальгические переживания.

Стоит отметить, что в настоящее время тенденция трансформации музейного пространства из «овеществленного учебника» в место для получения эмоций и впечатлений является характерной для музеев любого профиля. Музейная коммуникация перестает быть направленной исключительно на трансляцию знаний. Она начинает все больше фокусироваться на чувственном восприятии. Такой поворот основан на потребностях современного общества. Посетитель музея становится

«„новым культурным потребителем“, ориентированным не столько на получение констатирующей информации просветительского характера, сколько на получение удовольствия»¹³, и ярких эмоциональных переживаний. Таким образом, формирование ностальгических переживаний в музейном пространстве в качестве способа ухода из настоящего в терапевтические фантазии о прошлом становится особенно актуальным¹⁴.

В музее активизация подобных впечатлений может происходить как второстепенный процесс в ходе герменевтического анализа, либо ностальгические процессы могут быть самой целью. В первом случае создатели коммуникационной структуры главной целью видят процесс познания, а не процесс воспоминания. Примером такого подхода может послужить выставочный проект Центрального музея связи им. А. С. Попова (ЦМС им. А. С. Попова) «Телевидение – окно в мир», организованный в рамках Международной выставки информационных и коммуникационных технологий. Телевизоры, как главные объекты показа выставки, были представлены в контексте «популяризации научно-технических основ телевидения, творческих поисков отечественных инженеров и конструкторов, направленных на создание телевизоров, удобных для зрителей»¹⁵. Соответственно, телевизоры выступили в качестве источников информации. Однако экспонаты также оказали на посетителей выставки и эмоциональное воздействие, натолкнув на ностальгические воспоминания.

Другой проект ЦМС им. А. С. Попова – выставка «Старт, темп, рекорд», также посвящена теме телевидения, но рассматривает эту тему в другом качестве. «Выставка рассказывает о развитии спортивного телевидения в нашей стране, о роли спорта и спортивных телепередач в повседневной жизни ленинградцев в 1950–1980-х гг.»¹⁶. Отдельно стоит отметить, что данный выставочный проект был подготовлен в рамках проекта «Если ты ленинградец. Повседневная культура Ленинграда 1950–1980-х гг.». Как отмечают сами организаторы, проект ставит своей целью – подарить всем его участникам «приятные воспоминания на разные темы из жизни общества и государства, которого уже нет, но которое навсегда осталось в мировой истории»¹⁷. В этом случае можно говорить о том, что музей, сознательно конструирует пространство, пробуждающее ностальгические чувства.

Вторым примером заложения чувства ностальгии в основу проекта является выставка «Ты помнишь свой первый мобильник?»¹⁸. Выставка, название которой само по себе направлено на пробуждение ностальгии, ставила своей целью показать историю развития сотовых телефонов через воспоминания людей. Подготовка проекта началась с проведения специальной акции «Разыскиваются старые мобильные телефоны». В рамках которой любому желающему предлагалось передать на выставку свой первый мобильный телефон и сопроводить его историей¹⁹. За время проведения акции музею удалось собрать более 20 мобильных устройств и еще больше историй. Большинство из них были в дальнейшем представлены на выставке. Таким образом, выставка не только предлагала посетителям объект для ностальгии, но и давала возможность ознакомиться с воспоминаниями других людей.

Перечисленные музейные практики не являются единственными, рассматривающими технику в рамках ностальгических переживаний. Однако они ярко демонстрируют, что рассмотрение научно-технических средств возможно не только посредством классической схемы музейной коммуникации, целью которой является трансляция дидактических знаний.

Подводя итог, стоит отметить, что памятники науки и техники – это особая часть памятников истории и культуры. Помимо обладания утилитарными функциями и многоаспектным информационным потенциалом, они также могут являться носителями воспоминаний, пробуждающих ностальгические чувства. Следовательно, посетитель, вступающий в коммуникацию с ПНТ в музейном пространстве, становится активным участником этого коммуникационного процесса. Он дополняет информационное поле предмета посредством своего личного опыта. Экспозиция или выставка перестают быть обезличенным набором фактов и знаний о научно-технических достижениях. Они становятся предметом осмысления прошлого отдельного человека, определенной социальной группы, страны и наконец человечества в целом.

Примечания

¹ Бубнов И. Е. Памятники науки и техники: некоторые вопросы практики и теории // *Вопр. истории естествознания и техники*. 1981. № 1. С. 66.

² Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. С. 21–23.

³ Там же. С. 97–98.

- ⁴ Илизаров Б. И. Документирование памятников науки и техники и его роль в формировании исторического самосознания общества // Памятники науки и техники–1985. М., 1986. С. 198–210.
- ⁵ Полякова М. А. Изучение и использование памятников науки и техники // Памятниковедение науки и техники: теория, методика, практика. М., 1988. С. 119.
- ⁶ Григорян Г. Г., Кожина Л. М. История техники и музейное дело // История техники и музейное дело. 2002. № 2. С. 7–19.
- ⁷ Демин И. В. Феномен ностальгии в горизонте постметафизической философии истории // Вестн. Самар. гуманитар. акад. Сер. Философия. Филология. 2012. № 1 (11). С. 16–26.
- ⁸ Чикишева А. С. Феномен ностальгии в постсоветской массовой культуре // Фундаментальные проблемы культурологии: сб. ст. М.: Новый хронограф: Эйдос, 2009. С. 267–277.
- ⁹ Бойм С. Общие места: мифология повседневной жизни. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 320 с. URL: <http://lib100.com> (дата обращения: 01. 10. 2018).
- ¹⁰ Долак Я. Музейная экспозиция музейная коммуникация // Вопр. музеологии. 2010. № 1. С. 106–117.
- ¹¹ Менш П. Коммуникация: язык экспозиции // Вопр. музеологии. 2014. № 1. С. 254–272.
- ¹² Беззубова О. В. Экспозиция как пространство производства аффекта // Музей. Памятник. Наследие. 2017. № 1. URL: <http://museumstudy.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).
- ¹³ Шляхтина Л. М. Современный музей идеи и реалии // Вопр. музеологии. 2011. № 2. С. 14–19.
- ¹⁴ Linko M. A nostalgic visit to heritage centres and museums // Boekmancahier. 1995. № 7. URL: <https://boekman.nl> (дата обращения: 01. 10. 2018).
- ¹⁵ Выставка «Телевидение – окно в мир» // Центральный музей связи им. А. С. Попова. URL: <http://rustelecom-museum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).
- ¹⁶ Старт, темп, рекорд: выставка: офиц. страница проекта в социал. сети «ВКонтакте». URL: <https://vk.com> (дата обращения: 01. 10. 2018).
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Выставка «Ты помнишь свой первый мобильник?» // Центральный музей связи им. А. С. Попова. URL: <http://rustelecom-museum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).
- ¹⁹ Акция «Разыскиваются старые мобильники» // Центральный музей связи им. А. С. Попова. URL: <http://rustelecom-museum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

Л. Р. Тхапа

Музейная реконструкция как метод восстановления памятников архитектуры

Статья посвящена методу музейной реконструкции как способу сохранения памятников архитектуры. Наибольшее внимание уделяется проблеме подлинности в контексте использования данного метода при воссоздании элементов внутреннего и внешнего убранства реконструируемого памятника.

Ключевые слова: музейная реконструкция, реставрация, культурное наследие, архитектура, подлинность, Венецианская хартия

Lolita R. Tkhaпа

Museum reconstruction as an approach to preserve architectural heritage

Annotation: the article is devoted to the method of museum reconstruction as an approach to preserve architectural monuments. The greatest attention is paid to the problem of authenticity in the context of using this method for recreating the elements of interior and exterior decoration of the reconstructed monument.

Keywords: museum reconstruction, restoration, cultural heritage, architecture, authenticity, Venice Charter

Сегодня охрана объектов культурного наследия является одним из наиболее важных направлений государственной культурной политики Российской Федерации. Историческое становление многочисленных аспектов теории и методологии реставрации объектов культурного наследия раскрыло все преимущества и недостатки тех или иных подходов к их сохранению и восстановлению. Российская и зарубежная реставрационная практика насчитывает сотни реализованных проектов по восстановлению культурного наследия, но проблема выбора метода реставрации того или иного памятника по-прежнему не теряет своей актуальности. Одним из самых дискуссионных является метод научной реконструкции.

В международных документах и рекомендациях по сохранению культурного наследия термин «реконструкция» определяется как воссоздание первоначального облика объекта культурного наследия на основе сохранившихся документальных источников и фрагментов памятника. Такое определение мы встречаем в австралийской Хартии Бурры (ИКОМОС) о сохранении мест культурного значения¹ и в глоссарии терминов Всемирного наследия ЮНЕСКО². В обоих документах подчеркивается важность научного подхода к интерпретации исторических источников, необходимых для реконструкции памятника. Похожую трактовку этого метода дает «Словарь музейных терминов»: «музейная реконструкция» (от лат. re – приставка, означающая повторное действие, и constructio – построение) представляет собой полное или частичное научно обоснованное восстановление утраченного / руинированного культурного или природного объекта либо его частей³. Можно отметить, что термины «музейная реконструкция» и «научная реконструкция» культурного наследия лежат в пограничных плоскостях, что зачастую приводит к смешению этих понятий.

Метод музейной реконструкции получил наибольшее распространение в послевоенное время, когда масштабному восстановлению подверглись разрушенные в ходе военных действий памятники. В качестве примера можно привести Павловский, Елагиноостровский, Петергофский дворцы и в Петербурге, практически весь центральный район Варшавы, готические церкви Санта-Кьяра и Сан-Лоренцо в Неаполе и многие другие сооружения. В данном случае причины воссоздания «где было и как было» предельно понятны и ясны, так как были продиктованы стремлением ликвидировать военные разрушения и поднять национальный дух народа⁴. Согласно признанным международным документам, полная реконструкция памятника является неоправданной мерой. Более предпочтительными считаются меры по консервации объекта культурного наследия.

Вместе с тем, несмотря на свою неоднозначность, метод музейной реконструкции не теряет своей актуальности наравне с мерами по раскрытию и укреплению объектов культурного наследия.

Так, например, в Кедлстон-Холле в графстве Дербишир – подлинном шедевре палладианства – практически завершены работы по реконструкции интерьеров, возвратившие памятник к тому виду, каким он был задуман Робертом Адамом. Планируется полностью реконструировать

Ропшинский дворец в пригороде Петербурга, который в настоящее время находится в руинированном состоянии. В Юсуповском и Строгановском дворцах проведены масштабные работы по музейной реконструкции внутреннего убранства. В Гатчинском дворце в Ленинградской области и в Рундальском дворце в Пилсрундале многолетние работы по воссозданию интерьеров продолжатся и на сегодняшний день. Принято решение о реконструкции интерьеров во Дворце великого князя Александра Михайловича в Ла-Валетте, которая должна начаться в 2018 г. Список примеров использования метода музейной реконструкции в деле восстановления памятников архитектуре довольно обширен. Также ярким показательным примером могут стать реставрационные решения ГМЗ «Царское село». Здесь в настоящее время ведутся работы по реставрации Александровского дворца, который вошел в состав музея-заповедника в крайне неудовлетворительном состоянии для проведения дальнейшей реконструкции, реставрации, и приспособления для музейного использования. Наибольшее количество дискуссий между ГМЗ «Царское село» и проектной организацией, выполняющей реставрацию, вызвало воссоздание исторических интерьеров апартаментов императора Николая II и его супруги императрицы Александры Федоровны. Разработчики проекта, согласно Венецианской хартии, предлагали отказаться от полной реконструкции убранства комнат, заменив его инсталляциями, не претендующими на историческую подлинность в глазах посетителя. В то время как руководство музея настаивало на полном воссоздании интерьеров мемориальных комнат, объяснив свою позицию тем, что в данном случае само убранство апартаментов является экспонатом, рассказывающем о жизни императорской семьи. В данном случае научно-реставрационный совет музея и Комитет по государственному использованию и охране памятников поддержали полную реконструкцию интерьера апартаментов⁵. Музейной реконструкции также подверглись павильоны «Арсенал», «Турецкая баня» и «Скрипучая беседка», Ратная палата, интерьеры Белой башни⁶. В это же время, при реставрации церкви Воскресения Христова и Агатовых комнат Екатерининского дворца, также входящего в состав ГМЗ «Царское село», было принято решение отказаться от воссоздания утрат и максимально сохранить подлинность убранства интерьеров, не вторгаясь в историческую материю объектов⁷.

Последний пример наглядно демонстрирует, как в рамках одной организации могут приниматься совершенно противоположные решения, несмотря на достаточно однозначные рекомендации международных документов.

Согласно большинству современных теоретических исследований в области охраны культурного наследия, при реставрации объекта культурного наследия необходимо сохранять все исторические напластования и следы движения памятника во времени. Это мнение разделяют как российские, так и зарубежные исследователи. Российское законодательство также допускает воссоздание только в исключительном случае, при особой исторической, научной, художественной или иной значимости воссоздаваемого объекта. Более предпочтительными считаются меры по реставрации и консервации объекта культурного наследия⁸.

Такой подход закреплен Венецианской хартией, принятой в рамках Второго международного конгресса архитекторов и специалистов по историческому наследию в 1964 г. Венецианская хартия рекомендует консервацию как основную меру сохранения памятников, реставрация же объявляется исключительной мерой. Документом провозглашаются принципы максимального невмешательства в подлинный материал объекта культурного наследия, в связи с чем наибольшее внимание уделяется вопросам превентивной консервации подлинника и сохранению аутентичности, допуская лишь незначительные воссоздания утрат, которые должны быть маркированы как современные⁹. Его принятие подтвердило приверженность большинства европейских реставраторов принципам археологического подхода в научной реставрации.

Альтернативой научной реконструкции в археологическом подходе к реставрации является концепция основателя Римского реставрационного института Чезаре Бранди. Бранди впервые заговорил о двойственной сущности произведения искусства: эстетической и исторической. Эта фундаментальная связь между материей произведения и его художественной выразительностью стала основой для теории реставрации Бранди. В основе его теории лежит идея потенциального единства, которая провозглашала самоценность фрагмента, в котором потенциально существует оригинал. Задачей реставратора становится выявление скрытого единства этих фрагментов с помощью легко узнаваемых тоников утрат, которые становятся своеобразным фоном для подлинной материи. Такой метод получил название «траттежио» (*tratteggio*) и явился своего рода альтернативой реальному, физическому единству реконструированных объектов¹⁰. Бранди подчеркивал, что несмотря на неотделимость художественно-образной составляющей произведения искусства от его физической субстанции, реставрируется только его материя.

Таким образом, очевидно, что при археологическом подходе к реставрации, который является основополагающим и по сей день, важнейшую роль занимают вопросы подлинности объекта культурного наследия, а главным критерием подлинности произведения искусства является подлинность его физической субстанции.

Прохождение такого «теста на подлинность» является одним из главных условий для принятия решения о внесении объекта в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Впервые это требование было озвучено на первой сессии Комитета по Всемирному наследию в 1977 г., однако участники сессии столкнулись с проблемой определения самой сути концепции подлинности. Первоначальное требование подлинности объекта культурного наследия как в историческом, так и в материальном смысле вызвало большое количество трудностей при предоставлении необходимых документов о сооружении. Это связано с тем, что большинство государств не вполне осведомлены о том, что означает «соответствие тесту на подлинность». Это привело к тому, что в 1980 г., на четвертой сессии Комитета по Всемирному наследию, были пересмотрены требования к подлинности объекта культурного наследия в пользу реконструкции, при условии, что «она выполнена на основе полной и детальной документации об оригинале, а не на основе догадок и предположений». Это требование было вновь утверждено на шестнадцатой сессии Комитета в 1992 г. в Санта Фе. Эту хронологию развития вопросов подлинности в обсуждениях Комитета по Всемирному наследию изложили в своем докладе Бернд фон Дрост и Ульф Бертильсон. Их доклад открыл конференцию по проблеме подлинности, которая проходила в 1994 г. в г. Нара, Япония. В ходе своего доклада специалисты предложили рассматривать понятие подлинности как гибкую концепцию, которую в каждом конкретном случае необходимо трактовать в контексте социально-экономического, экологического, культурного и исторического бытования объекта и которая сконцентрирована не только на сохранении техники и материала, но и на первоначальном замысле, вложенном в сооружение его создателем¹¹. Такая концепция подлинности играет большую роль в процессе признания метода музейной реконструкции как одной из обоснованных мер при сохранении и актуализации объектов культурного наследия.

В этой связи возникает вопрос о соотношении философской концепции «Венецианской хартии» и решений Комитета по Всемирному наследию: не существует ли на сегодняшний день необходимости пересмотреть некоторые положения «Венецианской хартии» с учетом меняющихся технологий, научных исследований в области сохранения культурного наследия, а также в связи с изменившейся культурной парадигмой современного общества? Все чаще звучат осторожные мнения, что невозможно сохранение архитектурного памятника без его обновления, переосмысления его функций и адаптации к постоянно меняющемуся обществу.

Венецианская хартия ставит во главу угла материальную подлинность культурного объекта, не принимая во внимание подлинность первоначального авторского замысла и художественного образа произведения. Безусловно, подлинность художественного образа невозможна без подлинности материала, но вместе с тем, деформация и старение материи, поздние переделки и напластования ведут к изменению авторского замысла и искажению первоначального образа произведения.

Сложность заключается в том, что сохранение материи произведения в том виде, в котором она дошла до наших дней, объективно возможно, в то время как возвращение культурного объекта к первоначальной «авторской» форме зачастую недостижимо. Именно поэтому в случае реконструирования художественного образа произведения говорить о подлинности произведения не представляется возможным. Оценка степени проявления первоначального замысла автора может производиться только с точки зрения достоверности, аутентичности. Достоверность реставрации будет означать тождественность нового старому, однако вовсе не будет равна подлинности этого нового. Воссозданный объект не может стать подлинным, первоначальный образ произведения нельзя вернуть – его можно лишь симитировать¹².

Такой конфликт обусловлен вышеупомянутым дуализмом самой сущности произведения искусства: художественно-образное соединяется в нем с вещно-предметным, историческая ценность вступает в противоречие с эстетической. Очевидно, что при использовании метода музейной реконструкции происходит утрата самого чувства подлинности применительно к воссоздаваемому объекту культурного наследия и его элементам. В таком случае возникает закономерный вопрос: в каком случае оправдана музейная реконструкция художественного образа произведения искусства в ущерб той самой ауры подлинности?

По мнению автора, среди причин, влияющих на принятие решения об использовании метода музейной реконструкции, можно выделить следующие:

1) если памятник, находится в аварийном состоянии, когда использование методов бережной превентивной консервации уже недостаточно для его сохранения;

2) современная культура показывает нам, что меры по сохранению и изучению культурного наследия становятся недостаточными, необходима разработка способов его «культурного оживления»¹³. Развитие памятника в полуруинированном состоянии возможно только при условии, что attractiveness подлинного материала достаточно высока для привлечения местного населения и туристов. Зачастую такими характеристика обладают лишь древние археологические памятники, руинированные замки, катакомбы и прочие. Также большой интерес на сегодняшний день представляют законсервированные памятники промышленной архитектуры, приспособленные для размещения в нем музеев, арт-кластеров, галерей и др. В то время как большинство усадеб, дворцов, особняков, находящихся в аварийном состоянии, продолжают разрушаться и исключаются из культурной индустрии;

3) зачастую объектом показа усадеб, дворцов, особняков и иных жилых помещений является непосредственно их архитектурно-художественное и декоративное убранство, без которых эти памятники представляют слабый интерес для общественности. Музейная реконструкция внутреннего убранства этой класса объектов культурного наследия способствует их включению в культурную индустрию.

Таким образом, несмотря на то, что с точки зрения исследователей такой способ является одним из самых дискуссионных и обсуждаемых в сфере сохранения культурного наследия, его использование может быть оправдано необходимостью актуализации и ревалоризации объекта культурного наследия. Стоит признать, что появление новых концептуальных направлений в исследовании культурного наследия приводит нас к необходимости пересмотреть существующие парадигмы, связанные с восстановлением и сохранением объектов культурного наследия. Важно отметить, что разработка критериев для принятия решения о воссоздании экстерьеров и интерьеров того или иного объекта, этическая сторона вопроса, границы допустимости применения данного метода еще нуждаются в тщательной разработке на теоретическом, технологическом и законодательном уровнях.

Примечания

¹ The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance // Australia ICOMOS Incorporated. 2013. P. 7. URL: <http://australia.icomos.org> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² The Glossary of World Heritage Terms // 20th session of the Committee / UNESCO, 1996. P. 2. URL: <http://whc.unesco.org> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. Вып. 5. С. 60.

⁴ Реставрация памятников архитектуры / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постникова. М.: Архитектура–С, 2000. С. 40–48.

⁵ Реставрация и приспособление Александровского дворца Государственного музея-заповедника «Царское Село». URL: <http://tzar.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Завершенные реставрационные проекты Государственного музея-заповедника «Царское Село». URL: <http://tzar.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁷ Реставрация интерьера церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце. URL: <http://tzar.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁸ Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации: федер. закон № 73–ФЗ от 25. 06. 2002: ред. от 29. 07. 2017 // Свод законов РФ. 2002. № 26. Ст. 47.

⁹ Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия) // Международно-правовые документы по вопросам культуры. СПб.: Гуманитар. ун-т профсоюзов, 1996. С. 274.

¹⁰ Бобров Ю. Г. Современное состояние теории реставрации // Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004. URL: <http://art-con.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹¹ Бертильсон У., Дрост Б. Подлинность и всемирное наследие: докл. междунар. конф., посвящ. проблеме подлинности применительно к Конвенции об охране всемир. наследия. Нара, 1994. URL: <https://kgior.gov.spb.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹² Бобров Ю. Г. Подлинность: технические, исторические и эстетические аспекты понятия // Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004. URL: <http://art-con.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹³ Мастеница Е. Н. Деятельность по сохранению и использованию культурного наследия: основания и смыслы // Основы культурологии: учеб. пособие / отв. ред. И. М. Быховская. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 337.

Т. В. Раншакова

Художественная литература как нематериальное культурное наследие: постановка проблемы

В сфере гуманитарного знания понятие «нематериальное культурное наследие» является одним из самых молодых и дискуссионных. «Конвенция об охране нематериального культурного наследия», заложившая правовые основы и основные принципы сохранения этого культурного явления, была принята ЮНЕСКО лишь в 2003 г. На сегодняшний день нематериальное культурное наследие в основном рассматривается в контексте сохранения форм традиционной культуры: народного творчества, обычаев, традиций, обрядов и фольклора. Однако отмечается, что в последнее время наметилась тенденция, указывающая на расширение этого понятия. Приводится ряд таких характеристик художественной литературы, как образный характер художественной литературы, связь с традицией устного слова, отношение к временным видам искусства и др., указывающих на возможность включения ее в список нематериального культурного наследия. Понимание художественной литературы как нематериального культурного наследия определяет особенности практической деятельности литературных музеев – основных хранителей литературного наследия общества.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, художественная литература, литературное наследие, литературный музей, текст

Tatiana V. Ranshakova

Fiction literature as intangible cultural heritage: statement of problem

In the field of humanitarian knowledge, the concept of «intangible cultural heritage» is one of the youngest and most controversial. The «Convention for the protection of intangible cultural heritage», which laid the legal foundations and basic principles for the preservation of this cultural phenomenon, was adopted by UNESCO only in 2003. Today, intangible cultural heritage is mainly considered in the context of preserving the forms of traditional culture: folk art, customs, traditions, rituals and folklore. However, that there has been a recent trend towards the expansion of this concept. A number of characteristics of fiction literature, such as the figurative nature of fiction literature, the relationship with the tradition of oral speech, the attitude to the temporary forms of art and others, indicating the possibility of its inclusion in the list of intangible cultural heritage. The understanding of fiction literature as intangible cultural heritage determines the peculiarities of practical activity of literary museums – one of the main guardians of the literary heritage of the society.

Keywords: intangible cultural heritage, fiction literature, literary heritage, literary museum, text

На сегодняшний день сложно переоценить значение сохранения культурного наследия для устойчивого и эффективного развития общества. В современных исследованиях культурное наследие имеет широкий спектр трактовок. Однако мы опираемся на понимание его как «совокупность связей, отношений и результатов материального и духовного производства прошлых эпох, а в более узком смысле слова – как совокупность доставшихся человечеству от прошлых эпох культурных ценностей, критически осваиваемых, развиваемых и используемых в соответствии с объективными критериями общественного прогресса»¹. Как видно из данного определения, культурное наследие принято разделять на материальное и нематериальное. Если процесс сохранения и интерпретации материального наследия складывался, развивался и осмыслялся на протяжении довольно длительного времени, то вопросы сохранения и интерпретации нематериального наследия активно начали изучаться только в конце XX – начале XIX в.

«Конвенция об охране нематериального культурного наследия» была принята ЮНЕСКО 17 октября 2003 г. Согласно Конвенции, «нематериальное культурное наследие» означает обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, – а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, – признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Такое нематериальное культурное наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздается сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека»².

Нематериальное наследие в основном рассматривается в контексте сохранения форм традиционной культуры: народного творчества, обычаев, традиций, обрядов и фольклора. В последнее время наметилась тенденция, указывающая на расширение этого понятия. Вносятся предложения в дополнение списка нематериального культурного наследия такими явлениями, как: авторская песня³, литературное наследие⁴, атмосфера сложившейся среды обитания⁵, личность⁶. Появляются такие новые определения, как «дух места»⁷, «живая библиотека»⁸ и т. д. Все больше уделяется внимание проблеме сохранения нематериального культурного наследия не только коренных малочисленных народов, но и сохранение культурного наследия русского народа⁹. Данные тенденции отражаются и в практической деятельности музеев разных профилей, которые, являясь важными социальными институтами, реагируют на любые изменения.

Характерный перелом в деятельности литературных музеев наступил в последней трети XX – начале XXI в., что отмечает Е. Н. Мастеница¹⁰. В это время появляются музеи литературных героев и литературных произведений – например, такие как музей «Дом станционного смотрителя» в Выре, музей романа В. А. Каверина «Два капитана» в Псковской областной библиотеке для детей и юношества им. В. А. Каверина. В связи с развитием образно-сюжетного метода в экспозиционной деятельности, именно на основе литературных музеев создаются первые экспозиции-метафоры, такие как музей В. В. Маяковского в Москве, музей Ф. М. Достоевского в Новокузнецке. Активизация деятельности литературных музеев-заповедников (музей-заповедник А. С. Пушкина «Михайловское», государственный литературно-мемориальный и природный музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино») приводит к появлению термина «литературный ландшафт» и особому «литературному» освоению пространства. Все эти тенденции позволяют сделать вывод о «расширении границ наследия, возрастании внимания к объектам нематериального наследия, а также способам его музеефикации»¹¹.

Действительно, новые научные и практические направления позволяют начать разговор о художественном тексте как об одном из элементов нематериального наследия. Эта проблема в той или иной мере была обозначена в выступлениях, докладах и статьях исследователей А. В. Майорова, Л. А. Климова, Е. Н. Мастеницы и др. Однако целостного осмысления еще не произошло. Пока идет речь только о постановке проблемы, только о возможности (или невозможности) рассмотрения художественной литературы, как части нематериального наследия.

Для того, чтобы определить место литературного наследия в системе культурного наследия (материального или нематериального), нужно разобраться в самом термине «литературное наследие». Чаще всего под ним понимается комплекс литературных произведений, закрепленных в письменной форме и имеющих высокое общественное значение. Среди всех видов литературы, наиболее значимой для формирования культурной и национальной самоидентификации является художественная литература. Художественная литература – вид искусства, использующий в качестве единственного материала слова и конструкции естественного (письменного человеческого) языка.

Использование языка и слова обуславливают особенности художественных произведений. В первую очередь связь с таким понятием, как социальная память. «Согласно современным научным представлениям, социальная память – это комплекс средств и механизмов, обеспечивающих мнемическую деятельность социума, т. е. позволяющих принимать, обрабатывать, хранить социальные смыслы, передаваемые из прошлого в настоящее, в результате актов исторической коммуникации»¹². Память всегда опосредована и «основана на социально признанных знаково-символических системах, главное место среди которых занимает язык»¹³. Русский язык формировался на протяжении многих веков, передаваясь из поколения в поколения не только в устном, но и письменном виде (рукописи, грамоты, летописи), постоянно изменялся и трансформировался, в зависимости от исторических, политических, экономических и других условий. В процессе развития русского языка, с ним происходили различные эволюции и реформы, находившие свое закрепление в устной речи и текстах. Но именно в художественной литературе язык нашел свое окончательное классическое воплощение. Это было характерно не только для русского языка, «родоначальником» которого считается А. С. Пушкин, но и, например, для английского языка, «основателем» которого называют У. Шекспира. Таким образом, художественный текст является преемником и транслятором прошлого, в нем фиксируется историческая память, с помощью которой осуществляется преемственность поколений.

Поэтому литературные музеи являются не только хранителями текстов признанных писателей и поэтов, но и исторической памяти, заключенной в их произведениях, которая была унас-

ледована от более ранних поколений писателей и продолжает жить и сейчас в работах современных авторов.

Еще одна особенность художественной литературы заключается в том, что она относится к временному виду искусства, т. е. литературное произведение не дается нам сразу, как картина или скульптура, мы постигаем его постепенно. По мере чтения перед нами раскрываются события, образы и герои и окончательное представление от произведения складывается после его прочтения. Исходя из этого, можно утверждать, что художественная литература неразрывно связана с традицией чтения. Литературное чтение не только сопутствовало художественной литературе на протяжении всего процесса ее развития (публичные чтения, авторские чтения, читальни и т. д.), но и уходит корнями в глубокую древность и тесно связано с феноменом устного «живого» слова¹⁴.

Эта особенность художественной литературы послужила стимулом для развития таких форм работы с посетителями в музее, как литературные клубы, читальни, кинопоказы, литературные занятия, а также способствовала тесному «сотрудничеству» музея и театра. Ярким примером такого сотрудничества может служить практика работы государственного литературно-мемориального музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме или литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге.

Еще одним показателем нематериального характера литературного наследия стало то, что в экспозиционно-выставочной деятельности образно-сюжетный метод стал наиболее востребован. Ведь именно он на основе образов и ассоциаций быстро и зримо может передать сюжет и основную суть литературного произведения человеку, который его не читал. В последнее время образно-сюжетный метод особенно часто применяется в создании временных музейных выставок, каковыми являются выставка в литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге «Переречь все вопросы в этом романе...» или выставка в доме-музее Марины Цветаевой в Москве «Где мой дом?».

Говоря о рождении и развитии образно-сюжетного метода в проектировании экспозиций и выставок литературных музеев, стоит назвать главную особенность художественного текста, который предопределил развитие этой тенденции. Литературное произведение, хотя зачастую и опирается на определенную историческую реальность, является продуктом творчества и воображения писателя. Место действия, герои и их характеры, сюжет, образы – это все те отличительные характеристики, которые позволяют говорить о литературном мире того или иного писателя. Задачу по воспроизводству этого неосознаваемого и несуществующего в реальной действительности мира берут на себя литературные экспозиции и выставки. Одним из ярких примеров является выставка «Фантастические миры Достоевского» в литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге.

Эта же особенность привела к созданию совершенно новых типов литературных музеев: музея литературного героя и музея литературного произведения. А также формированию представлений о «литературном ландшафте», который появляется при наложении системы образов литературного произведения (или произведений) на реальную местность.

Вышеперечисленные особенности художественного текста позволяют также утверждать, что «литературный музей хранит и представляет публике не только материальный источник (книга, рукопись), но и стремится раскрыть музейными средствами нематериальное содержание, в нем заключенное»¹⁵. Здесь следует отметить, что в последнее время наметилась тенденция создания не мемориальных литературных музеев, а литературных музейных центров, где основное внимание уделяется не столько биографии писателя, а сколько художественной литературе и творческому процессу. Например, дом Б. Окуджавы на Арбате или московский литературный музей-центр К. Г. Паустовского.

Таким образом, сопоставляя особенности художественного произведения с определением нематериального культурного наследия как «передаваемым от поколения к поколению, постоянно воссоздающимся сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирующим у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека»¹⁶, мы считаем возможным констатировать то, что художественные произведения могут претендовать на включение их в список объектов нематериального наследия. Данный вывод также подтверждается практикой литературных музеев, которая с конца XX – начала XXI в. приобрела черты, характерные для работы музеев, сохраняющих и интерпретирующих нематериальное наследие.

Примечания

- ¹ Гайманова Е. В. Сохранение культурного наследия русского народа в современной России // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2017. № 2. С. 130–136.
- ² Конвенция об охране нематериального культурного наследия от 17 октября 2003 г. URL: <http://un.org> (дата обращения: 01. 10. 2018).
- ³ Бельский Л. П. Авторская песня как нематериальное культурное наследие в контексте многовековой устной песенной культуры // Журн. Ин-та наследия. 2017. № 1. С. 1–6.
- ⁴ Майоров А. В., Климов Л. А. Литературные музеи – хранители нематериального культурного наследия // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. История. 2011. Вып. 4. С. 181–182.
- ⁵ Антонова Н. Е. «Дух места» как предмет охраны // Academia. Архитектура и строительство. 2015. № 1. С. 30–38.
- ⁶ Галкина Т. В., Рудницкий Ю. А. Историческая реконструкция места и личности как опыт нематериальной музеефикации // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2014. № 1. С. 37–44.
- ⁷ Антонова Н. Е. Указ. соч.
- ⁸ Галкина Т. В., Рудницкий Ю. А. Указ. соч.
- ⁹ Гайманова Е. В. Указ. соч.
- ¹⁰ Мастеница Е. Н. Литературные музеи России: генезис и эволюция // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2017. № 2. С. 108–111.
- ¹¹ Мастеница Е. Н. Литературный музей как модус современной культуры // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2017. № 3. С. 88–90.
- ¹² Мастеница Е. Н. Литературные музеи России.
- ¹³ Васильев А. Г. Феномен творчества в контексте memory studies // Ярослав. пед. вестн. 2013. № 1. С. 227–231.
- ¹⁴ Ловкова Т. Б. Литературное чтение как объект исследования // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2012. № 2. С. 55–58.
- ¹⁵ Мастеница Е. Н. Литературный музей как модус современной культуры.
- ¹⁶ Конвенция об охране нематериального культурного наследия от 17 октября 2003 г.

Е. О. Меньшикова

Типологические особенности ведомственных музеев Министерства обороны Российской Федерации

Ведомственные музеи Министерства обороны Российской Федерации – это особое явление в истории культуры и музейного дела России. История многих из этих музеев насчитывает уже более трехсот лет. Эти музеи являются хранителями собраний военной истории, реликвий, связанных со значительными событиями в истории Отечества. В статье анализируется деятельность ведомственных музеев Министерства обороны Российской Федерации. Автор использует общедоступные материалы Министерства обороны и подведомственных ему музеев, а также статьи современных исследователей.

Ключевые слова: ведомственный музей, военная наука, военно-исторические музеи, музейное дело

Ekaterina O. Menshikova

Typological features of departmental museums of Military Ministry

Departmental museums of Military Ministry of Russian Federation are a special phenomenon in the history culture and museology. Many museums accounts more than 300 years. These museums are the keepers of the magnificent collections of military history as well as many museums in the world. In this article, the author gives a brief overview of the departmental military museums in Russia, analyzes the activities of departmental museums of the Military Ministry of Russian Federation. The author uses periodical press of the Military Ministry and its museums and articles of modern researchers.

Keywords: departmental museum, military science, museums of military history, museology

Сегодня такой социальный институт, как музей, сталкивается с рядом нерешенных проблем. Музеи Министерства обороны Российской Федерации (далее – музеи МО РФ) не являются исключением. Более того, в таких музеях существуют своя специфика, которая накладывает отпечаток на их деятельность. Во многом это связано именно с ведомственной принадлежностью.

Существует большое количество различных учреждений и организаций, которым подчиняются музеи. Это учебные заведения, культурные, административные, научно-производственные учреждения. Сам феномен ведомственного музея является ярким и значительным в культурной и музейной жизни России, эти музеи составляют неотъемлемую часть музейной сети. Военные ведомственные музеи наравне с крупнейшими музеями страны и мира собирают и сохраняют богатейшие собрания и реликвии, являются участниками и создателями важных научных и культурных мероприятий.

В ведении Министерства Обороны Российской Федерации находятся более десяти музеев. С перечнем музеев можно ознакомиться на официальном сайте Департамента культуры Министерства обороны Российской Федерации¹.

В отечественных опубликованных источниках можно найти различные определения ведомственного музея, однако общий смысл этого термина не меняется. В целом можно сказать, что ведомственные музеи – это группа музеев, которые находятся в ведении различных министерств и ведомств в качестве структурных подразделений, либо самостоятельных юридических лиц². Ведомственные музеи МО РФ – это особое явление в истории культуры и музейного дела России. История многих из этих музеев насчитывает уже более трехсот лет. Эти музеи являются хранителями собраний военной истории, реликвий, связанных со значительными событиями в истории Отечества. Мы проанализируем деятельность вышеуказанных музеев, а также сравним между собой.

Из истории музейного дела нашей страны мы знаем, что первые ведомственные музеи – это порождение XIX в. и, хотя многие из них существовали ранее, но были в этот период переданы в ведение министерств и различных организаций. Первыми ведомствами, взявшими на себя шефство над музеями, были, прежде всего, военные³. Таким образом, уже в 1805 г. Санкт-Петербургская Модель-камера (хранилище кораблестроительных моделей и чертежей, ведущее свое начало еще с 1709 г.) преобразовывается в Морской музей (ныне – Центральный военно-морской музей). За свою историю он успел побывать в ведении различных ведомств⁴. В 1811 г. был открыт Интендантский музей, в 1819 г. – Достопамятный зал Санкт-Петербургского арсенала⁵, ныне Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи.

События Октябрьской революции и Гражданской войны приостановили военно-музейное строительство в стране, этой категории музеев практически не уделялось внимания. Лишь 14 июля 1921 г. выставка-музей «Жизнь красных армии и флота» переименовалась в «Музей красных армии и флота», а в 1924 г. «Центральный музей Красной армии и флота». Военно-музейная сеть не только не увеличивалась, а наоборот, сокращалась. Переломными годами в деле военно-музейного строительства являются 1930 и 1931 гг. Решения Первого музейного съезда наметили общие пути музейного строительства в РККА и поставили перед военными музеями ряд конкретных задач. Во многом, эти задачи схожи с современными направлениями деятельности военных музеев. В статье С. Полунина «Военно-музейное строительство»⁶, есть выдержка из резолюции, принятой Военной секцией Первого музейного съезда РСФСР, в которой отмечается, что необходима коренная перестройка музейного дела на основе марксистско-ленинского освещения экспозиции, доведения ее до современности и исчерпывающего отражения в ней текущих задач партии, боевой подготовки и истории Красной Армии.

К концу XX в., роль Вооруженных сил была занижена, деятельность военных музеев, как и многих музеев страны, была в упадке. Но на сегодняшний день, в связи с острой геополитической обстановкой в мире, правительство Российской Федерации придает большое значение Вооруженным Силам, что, в свою очередь, способствует активизации деятельности военно-исторических музеев в популяризации военного культурного наследия и росту патриотизма среди населения страны.

Ведомственные музеи МО РФ ведут активную экспозиционно-выставочную и просветительскую деятельность в Санкт-Петербурге и Москве, а также в различных регионах России. Также эти музеи являются важными учреждениями по патриотическому воспитанию детей и молодежи. Это одна из основных составляющих просветительной деятельности военно-исторических музеев. Ни один другой музей отличного профиля не может выполнять эту функцию так эффективно. Военно-исторические музеи ведут активную деятельность с детьми. В Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи функционирует детский центр, который на постоянной основе занимается патриотическим воспитанием детей. Сотрудниками проводятся различные мастер-классы, разнообразные конкурсы, экскурсии и интерактивные программы⁷. На данный момент сотрудниками музея разработано более десяти музейных программ для детей. Военно-медицинский музей также проводит музейные занятия по патриотическому воспитанию для детей⁸.

Кроме выставочной и экскурсионной деятельности, ведомственные музеи занимаются активной научно-исследовательской работой, она имеет многосторонний и комплексный характер. Сотрудники музеев и исследователи извне занимаются изучением вопросов как в области теории и истории музейного дела, так и в области исторических и военных наук. В результате проведенных исследований появляются новые знания и методики в области музейного дела, а именно в собирании, хранении, экспонировании, реставрации и консервации предметов военной истории. Благодаря этим исследованиям, музеи являются значительным издательскими центрами, которые издают новые каталоги, методические пособия, монографии и готовят публикации. На базе музеев проходят различные конференции. В Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи проходит ежегодная Международная научно-практическая конференция «Война и оружие. Новые исследования и материалы»⁹. В Военно-морском музее уже пятый год проходит тематическая научно-практическая конференция, с материалами которой можно ознакомиться на сайте музея¹⁰.

В процессе своей деятельности ведомственные музеи, как и многие музеи в нашей стране, сталкиваются с рядом нерешенных вопросов и проблем, поскольку теоретические воззрения в музейном деле в целом опережают практические реалии. Решение всех этих вопросов не имеет быстрых и простых решений.

Ведомственная принадлежность музея влечет за собой определенные сложности, это, во многом, происходит из-за его юридического статуса. Во-первых, деятельность музеев МО РФ регулируется нормами не только гражданского законодательства, а именно ФЗ № 54 «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации»¹¹, но и нормативных актов Министерства обороны (Приказ Минобороны РФ от 11. 09. 97 № 343¹²). В силу действия и влияния в музее различных юридических документов (Министерства культуры и Министерства обороны) возникают сложности.

Во-вторых, ведомственные музеи имеют строго иерархичную систему управления, потому что подчиняются непосредственно Департаменту культуры Министерства Обороны РФ. Руководство музеями осуществляют командиры (начальники), в подчинении которых находятся военные музеи (музейные образования). Они направляют практическую деятельность военных музеев (музейных

образований) и систематически проверяют их работу, заботятся о плановом комплектовании и сохранении музейных собраний, укреплении материально-технической базы военных музеев (музейных образований), своевременном их финансировании и укомплектовании соответствующими специалистами, т. е. данные музеи рассматриваются, прежде всего, как организации военного типа с соответствующей структурой, субординацией, дисциплиной. В виду того, что руководство музея в большинстве случаев является, прежде всего, специалистами в сфере военного, а не музейного дела, зачастую возникают сложности в реализации именно музейных направлений деятельности (формирование научной концепции музея, подготовка культурно-образовательных программ, научное проектирование экспозиций и выставок, общетеоретические музейные исследования).

Военные ведомственные музеи, как и все государственные музеи, финансируются государством, однако это происходит через соответствующее ведомство, Министерство обороны. Источниками финансирования военных музеев, согласно Приказу Минобороны РФ от 11. 09. 97 № 343 являются: «бюджетные ассигнования по смете Министерства обороны; доходы от платных форм культурной деятельности; добровольные пожертвования, субсидии и средства, полученные по завещаниям; другие доходы и поступления, полученные в установленном действующим законодательством порядке»¹³. Как и для многих музеев страны, проблема финансирования является немаловажной, поскольку от финансирования, во многом, зависит эффективность деятельности музея. В первую очередь, это сказывается на экспозиционной и научно-фондовой деятельности. Как организация военного типа, музей нацелен, прежде всего, на традиционное для системы Минобороны бюджетное финансирование, что, в свою очередь, сказывается на отсутствии политики привлечения внебюджетных источников. Опыт работы отечественных музеев в таких направлениях, как фандрайзинг, спонсорство, гранты свидетельствует, что перед музеем открывается широкий круг возможностей. Благодаря привлечению внебюджетных средств, музей может реализовывать различные проекты, которые, в свою очередь, станут внебюджетными источниками финансирования.

Насущной проблемой военных музеев Министерства обороны является недостаток профессиональных музейных кадров, что отрицательно сказывается на деятельности музея. Ситуация осложняется тем, что основная часть работников музеев МО РФ – это бывшие работники военных учреждений и органов, а также военные историки, которые не имеют профессионального образования в сфере музейного дела (музеологии). Это отражается и на особенностях профессиональной коммуникации. Возможно, это проблема и других музеев, которые нуждаются в кадрах с профильным образованием.

Проблема с профессиональными кадрами влечет за собой еще одну немаловажную проблему. Эта проблема связана с отсутствием в некоторых музеях отделов, обеспечивающих эффективную работу музея с посетителями (отдел маркетинга и PR, служба социальной инклюзии) и прочих, наличие которых во многом бы могло повысить посещаемость и увеличить эффективность работы. Кроме того, на примере многих отечественных музеев, можно развивать волонтерскую работу.

Таким образом, проследив историю и деятельность ведомственных музеев Министерства Обороны, можно отметить, что во многом их деятельность схожа с другими отечественными музеями. Однако их юридический статус и исторически сложившаяся традиция не позволяют им равномерно развивать все направления деятельности, и некоторые музеи несвоевременно воспринимают современные тенденции развития общества. В связи с этим предлагаются следующие пути решения проблем.

Для того, чтобы преодолеть чрезмерную приверженность многолетним традициям, которые являются определяющими в деятельности музеев МО РФ, и внедрять в свою деятельность современные музейные практики, некоторым музеям необходимо пересмотреть свою концепцию. Очень важную роль может сыграть обмен опытом между музеями. На сегодня известно множество межмузейных проектов. Межмузейное партнерство позволяет наиболее эффективно популяризировать культурное наследие, вовлекать различные музеи, задействуя ресурсы каждого из них, тем самым, активизируя внутреннюю деятельность и повышая ее качество. В процессе такого партнерства происходит внедрение новых технологий и механизмов, которые ранее не использовались, в музейную практику.

Сегодня музеям известны различные способы получения прибыли, несмотря на то, что финансовая основа музеев формируется в основном за счет бюджетных средств. Это спонсорство, меценатство, фандрайзинг, деятельность клубов друзей музея, музейный брэндинг. Роль музеев в современном обществе радикально меняется, музеи развиваются за счет маркетинговых стратегий. Однако многие музеи недостаточно полно применяют эти стратегии в своей деятельности, что значительно замедляет их развитие. Поэтому для ведомственных музеев очень важно разви-

вать внебюджетные пути поступления средств для более эффективной деятельности и повышения уровня предоставляемых услуг.

С недавнего времени музей начал решать проблему недостаточности музейных специалистов. В последние несколько лет политика музеев направлена на то, чтобы принимать на работу молодых специалистов с профильным образованием.

С самого начала функционирования у военных музеев есть свое определенное направление деятельности, которому в различные периоды придавалось определенное значение, но, тем не менее, это направление неизменно и будет являться основной отличительной чертой от остальных отечественных музеев России.

Таким образом, несмотря на наличие вышеперечисленных проблем, ведомственные музеи Министерства обороны становятся более современными и в некоторых направлениях работы не уступают остальным музеям. Они следуют современным тенденциям культурной жизни и ведут активную научно-исследовательскую, выставочную и экспозиционную деятельность. Постепенно музеи повышают свою эффективность и роль в обществе.

Примечания

¹ Департамент культуры Министерства обороны Российской Федерации. URL: <http://sc.mil.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Ефимова Н. Б., Пархоменко Т. А. Ведомственный музей // Российская музейная энциклопедия. М., 2001. Т. 1. С. 90–91; Словарь актуальных музейных терминов / М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова и др. // Музей. 2009. № 5. С. 49.

³ Грицкевич В. П. История музейного дела конца XVIII – начала XX в. СПб., 2007. С. 51.

⁴ Кузнецов А. М. Военные музеи в императорской России // Воен.-ист. журн. 2007. № 2. С. 56.

⁵ Жарский А. П. Старейший военный музей России. // Бомбардир. 1999. № 8. С. 62.

⁶ Полунин С. Военно-музейное строительство // Совет. музей. 1932. № 5. С. 45.

⁷ Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи. URL: <http://artillery-museum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁸ Военно-медицинский музей. URL: <http://milmed.spb.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁹ Военно-исторический музея артиллерии, инженерных войск и войск связи.

¹⁰ Военно-морской музей. URL: <http://navalmuseum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹¹ О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации: федер. закон № 54–ФЗ от 26. 05. 1996: ред. от 03. 07. 2016. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹² Об утверждении положения о музеях, образованиях музейного типа и комнатах воинской славы Вооруженных Сил Российской Федерации: приказ Минобороны РФ № 343 от 11. 09. 97. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹³ Там же.

О. С. Симанова

Выставка как способ взаимодействия с местным сообществом

Анализируется опыт Тольяттинского краеведческого музея по взаимодействию с городским сообществом на примере выставки, посвященной альпинизму. Рассматриваются условия непосредственного участия конкретного местного сообщества в деятельности музея с целью актуализации значимых событий городской истории и культуры.

Ключевые слова: выставка, краеведческий музей, местное сообщество, городская культура, Тольяттинский краеведческий музей, альпинизм

Olga S. Simanova

Exhibition as way to interaction with local community

In this article the author reviews the experience of Togliatti Museum of Local History in the field of interaction with the local community. On the example of exhibition about mountain climbing the article focuses on issues of direct involvement of particular local community to mainstream of significant events connected to urban history and culture.

Keywords: exhibition, museum of local history, local community, urban culture, Togliatti Museum of Local History, mountain climbing

В современном мире, требующем от учреждений культуры постоянного стремления к саморазвитию, создание выставок становится качественным показателем деятельности любого музея. При этом, если выставки из фондовых коллекций позволяют каждому музею выработать свою систему их создания и организации, то выставки с привлечением сторонних фондов и партнеров каждый раз нуждаются в поиске определенных методик по работе с теми людьми, учреждениями, организациями, которые откликаются на работу и взаимное сотрудничество с музеем. Особую ценность взаимодействие с местным сообществом приобретает в деятельности краеведческих музеев.

Краеведческий музей не только сохраняет и предьявляет непреходящие культурные ценности, но и актуализирует их для конкретного города и его жителей. По мнению отечественного музееведа М. Е. Каулен, «каждому населенному пункту нужны хотя бы несколько квадратных метров собственной историко-культурной территории». Отсутствие музея ведет к потере чувства преемственности¹.

Краеведческие музеи являются «музеями комплексного профиля, документирующими процессы развития природы и общества конкретного региона»². Данная профильная группа является самой многочисленной из всех музеев Российской Федерации³, способствует обогащению национально-культурных традиций, воспитанию подрастающего поколения на лучших патриотических, культурных и эстетических примерах. Краеведческий музей берет на себя роль посредника, «интерпретатора» историко-культурного наследия определенной местности, который помогает большинству людей сопоставить свои взгляды, знания и представления о прошлом с подлинными памятниками, свидетелями и современниками этого прошлого⁴.

Краеведческий музей становится хранителем истории и культуры города, в котором располагается. Отметим, что город при его культурологическом осмыслении и в экскурсионном показе предстает как средоточие материального культурного наследия (места расположения, архитектуры, специфики застройки и т. д.). Вместе с тем, семиотическое рассмотрение города во всех его аспектах становится все более актуальным и плодотворным направлением освоения культурного наследия в целом и нематериального культурного наследия в особенности⁵.

В современной ситуации все более очевидной становится тенденция, свидетельствующая о том, что не всегда горожане осознают причины и последствия происходящих в городе процессов, что «приводит к уменьшению влияния горожанина на город, в связи с этим горожанин перестает чувствовать себя частью города, так как разрывается связь между ним и средой, в которой он живет». Таким образом «увеличивается разрыв между масштабом человека, являющимся константой, и масштабом города, который постоянно растет»⁶.

Городская культура, хранителем которой выступает краеведческий музей, интерпретируется именно в его стенах. Городская культура представляет собой синтез различных сфер жизни местного сообщества, отражает менталитет и жизненный уклад города. Для ее презентации требуется комплекс методов по интерпретации нематериального культурного наследия.

Городская культура, по сравнению с традиционной народной культурой, является менее изученной областью, она более подвержена изменениям, заимствованиям и напластованиям. В силу этого наблюдается актуализация задач научного осмысления роли краеведческих музеев в интерпретации истории городов. Поскольку в краеведческом музее отражены все составляющие возникновения и развития города на данной территории, включая географические и природные условия, то особую значимость приобретает вариант создания экспозиций и выставок краеведческого музея на основе объединения усилий профессионалов разного профиля (историков, биологов, зоологов, географов)⁷. Помимо вышеперечисленных ученых, музей обращается к местному сообществу, которое в настоящее время становится неотъемлемой частью жизни городского музея.

Два субъекта общения – музей и сообщество – взаимодействуют в двух вариантах. Первый вариант характерен для традиционного понимания музея, а его суть состоит в том, что музей создает выставки и экспозиции и предлагает их вниманию сообщества. Второй вариант предполагает выстраивание музеем структуры взаимодействия с местным сообществом, когда музей делает шаги по формированию взаимоотношений с аудиторией.

Понятие «местное сообщество» заменило понятие «местные жители», широко применявшееся в 1970-х гг. Местное сообщество рассматривается как «группа людей в природной окружающей среде, обладающая географическими, политическими и социальными границами и развитым общением друг с другом, которое может быть не всегда активным, но должно быть явным. Группы взаимодействуют на определенной территории для достижения совместных целей»⁸. С одной стороны, краеведческий музей как центр интерпретации историко-культурного наследия города становится местом культурного взаимодействия представителей местного сообщества⁹, с другой – местное сообщество все более становится одним из определяющих факторов развития музея. Отсутствие поддержки начинаний краеведческого музея среди жителей города различных возрастных категорий и сфер деятельности ведет к минимальным достижениям музея, и, наоборот, живой отклик на музейные проекты и события среди местного сообщества гарантирует формирование фундамента для дальнейшего развития музея. При этом особое значение приобретает не столько участие местного сообщества в жизни музея в качестве зрителей, сколько их активное участие.

Примеры по решению вышеуказанной проблемы требуют специального изучения. Предметом анализа проблемы взаимодействия с местным сообществом в данном исследовании стала выставка «Тольяттинское время горных вершин», которая работала в Тольяттинском краеведческом музее с 31 мая 2017 г. по 5 апреля 2018 г. При создании этой выставки Тольяттинский краеведческий музей обратился к конкретному сообществу альпинистов города. Такому шагу способствовали некоторые причины, основной из них послужило небольшое количество экспонатов на данную тематику в фондах музея, а также юбилейная дата, связанная со знаменательным восхождением на Эверест в 1992 г.

Работа над выставкой «Тольяттинское время горных вершин» стала одним из ярких примеров по выстраиванию доброжелательных и теплых отношений с горожанами, что позволило не только создать выставку и пополнить фонды музея уникальными предметами, но и открыть для города малознакомые имена людей с удивительной судьбой, вписавших город Тольятти в историю мирового альпинизма.

Выставка была посвящена истории тольяттинского альпинизма и приурочена к 25-летию восхождения альпинистов из Тольятти на высшую точку планеты – Эверест. На выставке были представлены снаряжение и экипировка альпинистов, документы и фотографии, рассказывающие о становлении альпинизма в городе и тольяттинцах, внесших значительный вклад в развитие отечественного и мирового альпинизма.

Выставка, которая создается при участии сообщества, изначально должна быть структурирована с учетом мнений и позиций данного сообщества. Организаторы стремились сделать ее интересной как для взрослой аудитории, так и для подрастающего поколения, предоставив возможность познакомиться со спортивной историей родного города, которая заслуживает уважения и гордости. Выставка была призвана актуализировать юбилейное событие городской истории для самих горожан.

Обратимся к содержательным аспектам выставки. В мае 1992 г. команда тольяттинских альпинистов (спортивный клуб «ВАЗ», команда «Лада-Эверест») совершила восхождение на Эверест (8848 м). Восемь человек первой российской экспедиции побывали на высшей точке планеты, установив на ней флаг России ровно через десять лет после триумфа сборной команды СССР на Эвересте в 1982 г. Успех, который последовал за неимоверным трудом восходителей, стал своеобразным доказательством мастерства – «пропуском» (по словам старшего тренера экспедиции И. Т. Душарина) – и открыл российским альпинистам путь к другим мировым вершинам.

История альпинизма в Тольятти начиналась в далеком 1959 г., когда хирург Тольяттинской городской больницы № 1 Владимир Самуилович Бенкин организовал областную команду. В 1961 г. на базе завода «Волгоцеммаш» была создана спортивная секция альпинизма с регулярными тренировками, сборами,

была организована подготовка начинающих альпинистов в альпинистские лагеря, проводились соревнования по скалолазанию.

В 1972 г. была организована секция альпинизма на Волжском автомобильном заводе. Спортсмены из Тольятти неоднократно становились призерами чемпионатов СССР, России. Ими покорены вершины на Кавказе, Памире, в Гималаях, Аргентине, Африке, Франции, на Аляске, в Пакистане. Самые знаменитые из них – вершины мира Эверест (1992), К-2 (Чогори, 1996), Нангапарбат (1997), Чангабенг (1998) и др.

Цель выставки: сформировать представление об истории тольяттинского альпинизма и подвигах наших земляков-альпинистов, способствовать воспитанию в подрастающем поколении чувства патриотизма, любви к труду, уважению к своим землякам.

При работе над выставкой «Тольяттинское время горных вершин» музей обратился к одному из обществ, взаимодействие с которыми для музея носило прежде не постоянный характер, – к сообществу альпинистов. Именно этот аспект позволил выявить еще одну малоизученную и малоизвестную горожанам область в городской культуре – сферу жизни, труда и досуга горожан-альпинистов, многие из которых имеют различные профессии, не связанные со спортом, но многие годы занимаются альпинизмом. Помимо городской истории, городская культура также является одной из значимых сфер изучения для краеведческого музея. Городская культура 1960-х гг., времени расцвета альпинизма в Куйбышевской (в настоящее время Самарской) области, характеризуется походами, в том числе походами в горы, поэзией и музыкой, связанной с путешествиями. Таким образом, успешному решению выставки способствовало привлечение сообщества, которое является носителем этой культуры.

Проанализируем принципы построения выставки «Тольяттинское время горных вершин». Выставка строилась с соблюдением историко-хронологического признака и представляла хронологию развития тольяттинского альпинизма. Построение осуществлялось по тематическому методу: посредством подлинных экспонатов раскрывалась история тольяттинского альпинизма и в сознании посетителя воссоздавалась атмосфера, сопровождающая восхождение на вершины планеты.

Тематическое построение выставки реализовывалось через раскрытие взаимосвязанных блоков:

- история развития тольяттинских альпинистских клубов была представлена с помощью хроники, оформленной в стиле отчета о восхождении;

- биографии тольяттинских альпинистов;

- история и участники экспедиции на Эверест 1992 г. Данный тематический блок включал уникальные предметы, переданные участниками тех событий, из них палатка для базового лагеря, чайник, газовая горелка, карта местности и Эвереста; куртки («пуховки»), горные ботинки, «кошки», рюкзаки, приобретенные специально для экспедиции 1992 г.

- поэзия и музыка, связанные с темой альпинизма, позволили наполнить эмоциональный фон от просмотра выставки более глубокими впечатлениями. Документальные фильмы и видеозаписи тольяттинских альпинистов были дополнены знаменитыми произведениями отечественных поэтов Ю. Визбора и В. Высоцкого на тему альпинизма.

После открытия выставки общение музея с местным сообществом не закончилось, а продолжает развиваться, что подтверждает большой культурно-образовательный потенциал выставки. Во время ее работы в Тольяттинском краеведческом музее проходили встречи с альпинистами; а также периодические показы фильмов об альпинизме и наиболее значимых восхождениях тольяттинских альпинистов.

Выставка создавалась на основе постоянных консультаций с альпинистами, ее организаторы проводили с ними интервью, записывали истории, происходившие во время экспедиций, принимали на время выставки и на постоянное хранение в музей уникальные фотографии и предметы – элементы снаряжения. Таким образом, каждый альпинист, оказавший помощь в создании выставки – десятками переданных предметов, двумя фотографиями или рассказом истории, принял участие не только в жизни музея, но связал свою личную историю с историей своего города и, самое главное, поделился этой историей, позволяя широкому кругу лиц узнать больше о спортивном и духовном наследии Тольятти.

Итак, опыт организации и проведения выставки «Тольяттинское время горных вершин» дает возможность не только констатировать, но и обобщить способы взаимодействия краеведческого музея с местным сообществом:

- фиксирование и анализ устных и запечатленных на различных носителях воспоминаний о происходивших когда-либо событиях. Отдельное внимание следует уделять городским легендам, связанным с судьбами города и горожан, так как в данном случае легенды и предания являются неотъемлемой частью нематериального культурного наследия. На выставке «Тольяттинское время горных вершин» воспоминания, рассказанные участниками восхождений разных лет, а также фильмы об альпинизме, предоставленные ими, расширили границы культурного наследия города и способы его познания;

– изучение судеб горожан в условиях разных временных эпох. Выставка позволила представить посетителям хронику развития альпинизма в городе, сопоставить условия для занятий альпинизмом в советский и постсоветский периоды, сравнить альпинистское снаряжение разного времени;

– применение информационных технологий. На основе предоставленных альпинистами материалов о различных восхождениях Тольяттинскому краеведческому музею удалось организовать показ фильмов о наших земляках-альпинистах и их достижениях;

– комплектование фондов музея предметами, отражающими быт и труд людей, отправляющихся в экспедиции по покорению вершин.

Выставка была создана со специфическим «краеведческим колоритом», с «местночтимыми смыслами»¹⁰. Фотографии, периодическая печать, вещи и предметы позволили раскрыть духовную составляющую мира альпинизма, а именно атмосферу восхождений, характера альпинистов и их мотивацию. Немаловажно, что выставка была полностью основана на краеведческом материале, что способствовало выстраиванию эмоционального отношения горожан к своим землякам-альпинистам. Книги, написанные вице-президентом Федерации альпинизма России И. Т. Душариным, нашим земляком, были представлены на выставке «Тольяттинское время горных вершин» и помогли выставке «общаться» с посетителями.

Необходимо отметить, что выставка стала «живой», так как большая часть экспонатов – действующее снаряжение, которое после закрытия выставки вновь возвращается в рюкзаки для последующих восхождений.

Таким образом, выставочные проекты краеведческого музея помогают горожанину рассматривать городское пространство как территорию «малой» родины, своей родной земли, проникнуться чувством сопричастности к этому месту и сообществам, живущим на ней¹¹.

Выставка «Тольяттинское время горных вершин» – не единственный пример по взаимодействию Тольяттинского краеведческого музея с местным сообществом. Положительные итоги выставки были обеспечены также многолетним опытом музея по реализации такого взаимодействия различными способами:

– создание выставок (к примеру, работа над выставкой «Афганская баллада» (2014) была основана на сотрудничестве с ветеранами боевых действий);

– проведение мероприятий и ежегодных акций (к примеру, «Музейный пикник», «Ночь музеев»; творческие вечера городских исполнителей и музыкантов);

– комплектование фондов музея (передача предметов или коллекции от горожан в фонды музея).

Возникает новый способ взаимодействия музея с местным сообществом, когда в пространстве города «посредниками» по передаче наследия потомкам становятся как музейные сотрудники, так и сами жители, которые являются непосредственными носителями городского наследия. Таким образом, актуализация городского наследия возможна только при включении горожан в работу музея, а также при создании условий для их активной деятельности в музейном пространстве.

Примечания

¹ Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. С. 392.

² Бутиков Г. П. Культуросоцидающий потенциал музейной педагогики // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы. СПб., 1999. С. 3.

³ Музейное дело: сб. науч. тр. Вып. 31. Проблемы теории, истории и методики музейной работы. Словарь музейных терминов / авт.-сост. Л. Н. Годунова и др. М., 2010. С. 82.

⁴ Ольшевская Г. К. Человек и общество: современный взгляд на музейную интерпретацию проблемы // Человек – семья – Отечество: проблемы музейной интерпретации: материалы всерос. науч.-практ. конф. М.: ГЦМСИР, 2012. С. 74.

⁵ Белугина Г. К. Механизмы актуализации нематериального культурного наследия в провинциальном городе // Ярослав. пед. вестн. 2010. № 3. С. 225. URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Шилехина М. С. Современные тенденции формирования культурного пространства города: проблемы и возможности? // Культурное наследие России. 2016. № 4 (15). С. 104.

⁷ Мастеница Е. Н. Музейная интерпретация истории как культурологическая проблема // Вопр. культурологии. 2009. № 9. URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁸ Зиновьева Ю. В., Мацкевич Ю. Ю. Музей и его партнеры: взаимодействие с местным сообществом // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2015. Т. 212. С. 84.

⁹ Там же. С. 86.

¹⁰ Белугина Г. К. Указ. соч. С. 224.

¹¹ Галкина Т. В., Рудницкий Т. В. Историческая реконструкция места и личности как опыт нематериальной музеефикации // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2014. № 1 (13). С. 38. URL: <https://elibrary.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

А. В. Зайцева

Обучение языку музейной информации детей с особыми потребностями

В статье рассматривается такое направление музейной деятельности в области работы с детьми, имеющими ограниченные возможности здоровья, как обучение языку музейной информации. Выявление особенностей выбранной аудитории, специфика феномена музейного языка, а также средств обучения позволяют обозначить важность этого процесса на пути воспитания независимости и самостоятельности инвалида в освоении им культурного пространства музея.

Ключевые слова: дети с ограниченными возможностями здоровья, язык музейной информации, современные технологии обучения

Alexandra V. Zaitceva

Museum information language teaching special needs children

The article is devoted to the area of museum activity such as museum information language teaching special needs children. The identified features of selected audience, specificities of the phenomenon of the museum language and of the teaching tools allow to emphasize the importance of this process in reaching the independence and self-support a special needs man in mastering the cultural space of the museum.

Keywords: special needs children, museum information language, modern technologies of teaching

Современные тенденции в области работы музея с посетителем, имеющим особые возможности здоровья, во многом обусловлены факторами и причинами, которые повлияли на появление данного направления музейной деятельности. Так, имманентно присущая музею адаптивная функция, фундаментом которой является его способность включать человека в культурный и исторический контекст средствами хранящихся в нем материальных свидетельств, иллюстрирует наличие у него потенциала в области осуществления взаимодействия с инвалидами; накопленный опыт установления контакта с особой аудиторией, берущий начало с середины XIX в., становится почвой для апробации новых практик; а законодательное закрепление прав инвалидов на участие в культурной жизни демонстрирует стоящую перед музеем необходимость в установлении контакта с данной категорией посетителей, что подчеркивает актуальность обозначенного вопроса. Все это позволяет многим музеям страны, располагающим необходимыми кадровыми и материальными ресурсами следовать за мировыми тенденциями в области пересмотра поведенческой модели по отношению к людям с ограниченными возможностями здоровья.

Большинство применяемых сегодня музеями форм и методов взаимодействия с инвалидами являются не чем иным, как переосмыслением столетие назад примененных практик. Однако это не исключает того, что музей способен применять новые музейные технологии, которые позволяют ему осуществлять перспективные направления работы с «особым» посетителем.

Указанная в преамбуле Конвенции о правах инвалидов важность их «личной самостоятельности и независимости, включая свободу делать свой собственный выбор»¹, сформировавшаяся в наши дни концепция независимого образа жизни людей с ограниченными возможностями здоровья² демонстрируют целевые установки, которые музею, находящемуся на службе у общества, необходимо учитывать. Таким образом, современная работа музея с людьми, имеющими особые потребности, должна выйти за пределы только лишь применения адаптивной технологии, приспособляющей программы, проекты и мероприятия под особенности потребностей групп с различными формами инвалидности. Музею необходимо начать осуществление содействия воспитанию самостоятельности и независимости человека с ограниченными возможностями здоровья посредством использования способности музейных материальных и нематериальных свидетельств на протяжении всей его жизни активизировать интеллектуальные и эмоциональные процессы.

Помимо международных нормативно-правовых актов эти тенденции отмечены и в стратегии развития и функционирования современной системы личностно-ориентированного образования, частью, носителем идей которого выступает и музей. Оно должно быть направлено на «поиск средств и методов, соответствующих индивидуальным запросам каждого человека и создающих оптимальные условия для его самореализации»³. Именно поэтому главной целью деятельности социокультурных и образовательных учреждений является формирование у человека способности адаптироваться к постоянно меняющимся условиям, самостоятельно приобретать знания и применять их в своей практической деятельности.

Достичь самостоятельности и независимости в освоении культурного пространства музеев может различными способами, первым из которых является долгосрочность музейных программ и проектов, направленных на осуществление взаимодействия с людьми, имеющими ограниченные возможности здоровья. Циклы встреч позволяют особому посетителю использовать время в качестве средства адаптации, поскольку возможность неоднократного посещения музея дает возможность и публике, и сотрудникам музея привыкнуть друг к другу. По окончании подобных проектов и программ посещавшийся в течение продолжительного времени музей становится тем самым дружественным местом, самостоятельное нахождение в котором не приносит такого дискомфорта, какой мог бы возникнуть у особого посетителя без предваряющего первую встречу адаптационного этапа.

Инклюзивность музейных практик также позволяет достигать результатов в стоящей перед ним на сегодня задачи воспитания самостоятельности и независимости человека с инвалидизирующим заболеванием. Инклюзия сегодня является динамично развивающейся практикой, которая направлена на создание позитивного отношения к разнообразию особенностей людей, воспринимающихся «не как проблемы, а как возможности для обогащения процесса познания»⁴. Осуществление включения особого посетителя в общество средствами музейного пространства вторит одному из главных принципов музейной коммуникации – ориентированности на потребности человека. Поиск индивидуального подхода позволяет преодолевать сегрегацию и предоставляет возможность необособленного участия в культурных процессах, центром которых является музей.

Инклюзивность и долгосрочность могут стать составными частями еще одного средства формирования навыков самостоятельности и независимости человека с инвалидизирующим заболеванием в освоении культурной среды средствами музейных институций. Таковым является практика обучения языку музейной информации. С учетом распространенной сегодня системы дифференцирования музейной публики по социально-демографическим и психологическим характеристикам именно это направление деятельности музея в рамках реализации рекреационно-образовательной функции является наиболее эффективным при осуществлении взаимодействия именно с детской аудиторией, имеющей ограниченные возможности здоровья. Проекты и программы музея, предусматривающие обучение особенностям музейного языка, не только транслируют послание, базирующееся на информационном потенциале музейной коллекции, но ставят перед собой цель дать ребенку навыки самостоятельного освоения музея как институции и как культурного явления. Знание «ключиков», позволяющих успешно устанавливать коммуникационный акт с музеем, а также понимание природы этого культурного явления, правил, законов, по которым он существует, даст возможность когда-то юному посетителю на протяжении всей своей жизни постоянно взаимодействовать с ним, а значит не вырываться из актуальных социокультурных процессов, средоточием которых выступает музей.

Рассмотрение особенностей обучения языку музейной информации как современного направления осуществления взаимодействия между музеем и детьми с ограниченными возможностями здоровья лежит в плоскости ответов на следующие вопросы: кого обучает музей, чему и какими средствами?

Ответ на первый из перечисленных вопросов находится на междисциплинарном стыке таких наук как психология, педагогика, социология и музеология. Психологические особенности различных групп, на которые мы можем подразделить публику, отражаются в их психолого-педагогических портретах, являющихся обязательными для методического обоснования музейных проектов, направленных на работу с той или иной целевой аудиторией⁵. Они составляют штатными музейными психологами, социологами и педагогами либо в сотрудничестве с приглашенными для этого специалистами. Учет указанных в портретах особенностей физического пребывания человека в музее, характерных для работы с ним методов донесения информации, базирующихся на способах восприятия и познания мира, обязателен для достижения наивысшего показателя эффективности проекта, программы, мероприятия.

Своеобразие второго вопроса требует обращения феномену музейного языка. Претерпев ряд изменений современное понимание языка музея является следствием семиотического бума 1960-х гг. Оно логически продолжает развитие предыдущих идей, где единицей языка выступал художественный образ или музейный предмет, поскольку не исключает возможности существования первого с целью воздействия на посетителя, но при условии его создания на основе знаковой природы музейного предмета. На «экспозиционной арене» центральным аспектом выступает теперь полисемия музейного предмета, выражающаяся в его способности быть знаком объективной реальности, а также символом определенных идеальных сущностей⁶. Широта понимания языка музейной информации в условиях семиотической трактовки экспозиции включает в это понятие такие вспомогательные, но важные подсистемы как этикетаж, сопроводительные и вспомогательные тексты, играющие важную роль в интерпретации экспозиционного пространства и освоения его «особым» посетителем, в том числе и ребенком с ограниченными возможностями здоровья. Таким образом, музейный язык сегодня – это

язык культуры, который опредмечивает ушедшую действительность в настоящий момент и тем самым позволяет разрывать временные границы и включать посетителя в историко-культурный контекст. Единцей языка музейной информации является музейный предмет как знак, многозначность которого дает возможность создавать в экспозиционном пространстве различные интерпретации документируемых им событий, явлений при участии научных сотрудников музея, экспозиционеров, художников, а также самих посетителей. Обучение музейному языку позволит особому ребенку получить навыки самостоятельного освоения доступного ему понимания тех пластов информации, которые согласно своей знаковой природе способен транслировать музейный предмет.

В исследовательских кругах существуют различные взгляды на возможность осуществления обучения языку музейной информации. Так, А. А. Климова наряду с такими задачами музейных программ и проектов, как воспитание музейной культуры, формирование знаний музейной терминологии выделяет обучение музейному языку⁷. В свою очередь, И. И. Резник говорит о том, что «человека никто не обучает чтению музейной информации» и что знакомство зачастую «происходит на почве интуиции»⁸. Однако он допускает возможность осуществления опосредованного «обучения», которое «идет параллельно восприятию, чтению» с помощью экскурсовода или специального проводителя⁹. В настоящей статье обучение ребенка с особыми потребностями представляется возможным при определенном понимании того, что в себя включает этот процесс. Современная трактовка феномена языка музейной информации в семиотическом спектре культуры дает право рассматривать в качестве составляющих компонентов обучения следующие: представления о форме, цвете, материале музейного предмета, этикетаже, особом режиме хранения, знания о функциях, выполняемых музейными сотрудниками, о многоуровневости смысловой нагрузки музейного предмета–знака и многое другое. Понимание обозначенных сторон музейного языка в перспективе позволит ребенку с ограниченными возможностями здоровья по мере взросления самостоятельно «открывать двери» во многие музеи, вне единичной социальной акции или музейно-педагогического проекта, приуроченного к юбилейной, праздничной или памятной дате, конечно, не без участия самих музеев.

В заключение необходимо ответить на третий вопрос, отсылающий нас к применению современных музейных технологий как средств обучения языку музейной информации детей с ограниченными возможностями здоровья. Так, одной из таковых является универсальный дизайн, используемый в музейной практике для обеспечения одинаково удобных каждому средовых условий. Заместитель госсекретаря по делам ветеранов США Гордон Мэнсфилд дает следующее определение этой технологии: «Универсальный дизайн является образом мышления о самом процессе дизайнера, а также о том, как обеспечить комфорт и удобство для всех людей»¹⁰. Отсутствие принадлежности к определенному архитектурному стилю иллюстрирует главную цель универсального дизайна, которая не ориентирована на упорядочивание архитектурного пространства, а содержит в себе идею создания условий для равноправного участия любого человека в жизни общества, в том числе в области доступа к культурному наследию.

Если универсальный дизайн обеспечивает средовое включение, подготавливает почву для осуществления обучения языку музейной информации детей с ограниченными возможностями здоровья, то музейно-педагогическая технология призвана решать непосредственные вопросы организации самого процесса обучения. Музейно-педагогическая деятельность музея «включает в себя презентацию музейной информации, управление процессом ее восприятия и изучение эффективности ее воздействия на аудиторию»¹¹. Учет психофизических особенностей аудитории; специфики репрезентируемого музейного материала; целей и задач программы и проекта производится посредством правильного выбора формы музейно-педагогического взаимодействия и методов ее реализации, поскольку грамотно установленная взаимосвязь отдельных компонентов музейно-педагогической технологии позволит музейному педагогу донести информационный потенциал коллекции, обучить навыкам его постижения и тем самым включить «особого» посетителя в культурные процессы современности.

Технология удаленного сопровождения может выступать в качестве самостоятельной, но в большинстве случаев она становится дополнением к музейно-педагогическим программам и проектам. Ее цель – работа с потенциальной аудиторией музея, которая стать реальной не может по ряду объективных причин: воспитанники социально-реабилитационных интернатов и инвалиды, редко покидающие стены своего дома. Реализация технологии удаленного сопровождения зачастую происходит с использованием информационно-коммуникативных средств Интернет-ресурсов, которые позволяют музею не только выполнять свою репрезентативную функцию, но и осуществлять опосредованный контакт с маломобильными группами населения, тем самым включая их в общественные процессы.

Прошедшая вековой путь технология интерактивности предполагает возможность проявлять свободу, когда посетитель может самостоятельно принимать решения и делать выбор, а также участвовать в творческом процессе, позволяющем активизировать самореализацию. Все это работает на задачи,

которые ставит перед собой обучение языку музейной информации детей с ограниченными возможностями здоровья, поэтому технология интерактивности становится одним из инструментов реализации музейного потенциала в данной области

Средством достижения высокой эффективности осуществления взаимодействия между музеем и ребенком с особыми потребностями также может выступать синтез форм культурно-образовательной деятельности музея, который дает наименование следующей технологии – технологии синтеза. Современный музей сегодня имеет возможность менять структуру музейной деятельности и использовать нетрадиционные методы и формы работы¹². Использование новых сочетаний из существующих традиционных форм, а также привлечение других из смежных областей позволяет музею становится на путь привлечения аудитории и раздвижения установившихся рамок осуществления взаимодействия с посетителем. Результатом применения технологии синтеза становятся комплексные формы, которые позволяют учитывать широкий спектр особенностей различных групп посетителей.

Технология сотрудничества использует в качестве средства реализации выше обозначенного направления рекреационно-образовательной деятельности музея партнерские отношения с образовательными, социокультурными и другими учреждениями. Она позволяет создавать устойчивую систему взаимодействия, а также способствует объединению людей различных профессий для решения сложных задач, находящихся на междисциплинарном стыке. В музейных проектах, направленных на работу с «особым» посетителем, нередко встает вопрос о сотрудничестве с благотворительными фондами, что позволяет музею привлекать материальные средства и человеческие ресурсы для осуществления проектов, программ и социальных акций.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что на современном этапе развития музею необходимо выходить за рамки применения исключительно адаптивной технологии, лишь приспособляющей традиционные для него формы взаимодействия под потребности той или иной категории «особых» посетителей. Декларирующаяся в нормативно-правовых актах, обозначенная в стратегии развития концепции образования необходимость в принятии таких мер по отношению к людям с ограниченными возможностями здоровья, которые воспитывали бы их самостоятельными и независимыми гражданами, должна учитываться и музеями, создающими программы и проекты для инвалидов. Именно обучение языку музейной информации детской аудитории с особыми возможностями здоровья, способное отвечать требованиями и инклюзивных, и долгосрочных музейных проектов, является одним из перспективных направлений осуществляемого данным социокультурным институтом взаимодействия с «особым» посетителем в обозначенных условиях. Его специфика раскрывается в семиотической трактовке понятия «язык музея», а эффективность реализации зависит от определения психофизических особенностей обучаемой детской аудитории. Средствами осуществления обозначенного направления рекреационно-образовательной функции музея являются современные музейные технологии универсального дизайна, музейной педагогики, удаленного сопровождения, синтеза, интерактивности и сотрудничества, применение которых позволит повысить уровень эффективности той работы, которую ведет музей сегодня, используя ресурсы лишь адаптивной технологии.

Примечания

¹ Конвенция о правах инвалидов. URL: <http://un.org> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Ким Е. Н. Опыт социальной работы в рамках реализации концепции независимого образа жизни в деятельности неправительственных организаций. СПб., 2001. 192 с.

³ Основы музееведения: учеб. пособие / под ред. Э. А. Шулеповой. 3-е изд., испр. М.: Либроком, 2013. 430 с.

⁴ Участие общественных организаций инвалидов в развитии инклюзивного образования / ред. М. Перфильева. М: Перспектива, 2012. 57 с.

⁵ Шляхтина Л. М. Музейная педагогика: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКИ, 2000. 67 с.

⁶ Волькович А. Ю. Экспозиция как семиотическая система: дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 1999. 250 с.

⁷ Климова А. А. Роль школьных музеев в системе гражданско-патриотического воспитания обучающихся. URL: <http://school-9.odinedu.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁸ Резник И. И. Диалог на языке музея // Омск. науч. вестн. 2012. № 2 (106). С. 264–265.

⁹ Там же.

¹⁰ Рингерт Л. Введение в универсальный дизайн. URL: <http://lib.znate.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹¹ Шляхтина Л. М. Указ. соч.

¹² Шляхтина Л. М. Современное музееведение и стратегия развития музеев в XXI в. // Наследие в эпоху социально-культурных трансформаций: материалы конф. М., 2010. С. 371–375.

А. А. Петрова

Музейно-педагогические программы как направление работы МАЭ РАН

Статья посвящена культурно-образовательной деятельности – одному из актуальных направлений программ Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук. Рассмотрен опыт 1990–2018 гг., когда МАЭ начал работу в своем нынешнем статусе, выявлены основные формы взаимодействия с посетителем.

Ключевые слова: музейная педагогика, культурно-образовательная деятельность, МАЭ Кунсткамера РАН

A. A. Petorva

MAE RAS educational programs

The article covers the theme of cultural and educational space of the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Science. The article examines the experience of 1990–2018, when the MAE began work in its current status, the main forms of interaction with the visitors are analyzed.

Keywords: museum pedagogy, cultural and educational work, MAE Kunstkamera RAS

Культурно-образовательная деятельность является одним из важнейших направлений работы современного музея. Специалисты музеев постоянно находятся в поиске новых форм и методов работы со своим посетителем. Они исследуют аудиторию музея, выявляют мотивы посещения, запросы и интересы разных сегментов публики. Ориентируясь на запросы, создают новые культурно-образовательные проекты, осуществляют поиск новых каналов для взаимодействия с аудиторией. Сегодня в эту работу активно включаются музеи Российской Академии наук, составляющие крупнейшую музейную сеть в России. В статье мы рассмотрим опыт взаимодействия с посетителями Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук (далее – МАЭ РАН), который обрел свой нынешний статус и наименование в 1992 г.

Академические музеи в Российской Академии наук – это особые научные учреждения, которые являются одним из способов обнародования научного знания и органически сочетают в себе научно-исследовательские и музейные задачи, их основная функция – документирование процесса развития науки и ее отдельных отраслей, при этом обучение и воспитание выступают как производные этого процесса.

Особенностью академического музея является его аудитория. На протяжении значительного периода считалось, что его основными адресатами являются научное сообщество и учащиеся вузов. Но в последние десятилетия академические музеи все больше открываются для широкой публики и создают культурно-образовательные проекты, ориентированные на запросы разных категорий посетителей. При этом академическому музею особенно важно сохранять свою главную миссию – тиражирования академической формы подачи знаний и формирования научного мировоззрения аудитории.

Ныне статус самостоятельного музея в составе РАН имеют лишь пять организаций, одна из них – Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), крупнейший этнографический музей России и преемник Петербургской Кунсткамеры. Этот статус МАЭ вернул в апреле 1992 г. До этого момента при Ленинградской части Института этнографии АН СССР музейная работа не выходила на первый план.

В 1994 г. сотрудниками музея были составлены предложения «Основных направлений музейной работы МАЭ», один из пунктов которого заключался в возобновлении работы лектория¹. Появилась необходимость организации приема и экскурсионного обслуживания посетителей МАЭ. Большую роль сыграли проблемы с финансированием в 1990-е гг., когда в музее для привлечения новых категорий посетителей разрабатывались и проводились новые музейные программы. Сотрудники музея постоянно искали эффективные способы передачи научной и музейной информации. Данной деятельностью в 1990-е гг. занимался Просветительский отдел, с 2006 г. – Экскурсионно-Образовательный отдел, с 2017 г. – Отдел приема и экскурсионного обслуживания посетителей. Задача сотрудников Отдела – прием посетителей, разработка и проведение экскурсий, включение в обзорные и тематические экскурсии материалов научных исследований и коллекционных сборов. Таким образом, музей может быстро изменять свое информационное пространство, не проводя

резекспозицию, но модифицируя тексты экскурсий, занятия и другие формы культурно-образовательной работы в соответствии с новыми требованиями науки.

Мы проанализировали внутреннюю документацию Отдела, годовые отчеты МАЭ РАН и публикации о деятельности музея в отношении работы с посетителями в период 1990–2018 гг.

В 1990-е гг. поток туристов в российские музеи резко сократился, но сегмент школьных групп и семейных посетителей увеличился. Период начала 1990-х гг. практически не документирован. Но именно тогда в МАЭ начали проводить первые эксперименты по разработке музейно-педагогических программ для этих, новых для музея категорий посетителей, нацеленных на повторные визиты и продолжительное общение.

В 1995–1997 гг. МАЭ сотрудничал с отделом краеведения Дворца творчества юных (ДТЮ). Научные сотрудники совместно с методическим советом и экскурсионным отделом МАЭ и педагогами ДТЮ проводили занятия для учащихся 8–15 лет. Программа занятий не была привязана к школьной программе, в нее входила серия ознакомительных занятий с музеем (обзорные экскурсии), «Введение в этнографию», «Основы музееведения» и изучение тематических экспозиций музея «Северная Америка», «Австралия и Океания», «Китай». Особенностью реализации программы стал отказ от лекционной работы, монолога научного сотрудника и музейного педагога. Большую пользу оказал взгляд на посетителя не как на объект обучения, а как на равноправного участника музейной коммуникации².

В 1990–2000-е гг. МАЭ, в соответствии с изменениями в обществе, вырабатывал свою концепцию работы с посетителями. Просветительский отдел проводил обзорные и тематические экскурсии для групп и индивидуальных посетителей, организовывал занятия для школьников. Музей принимал участие в ряде межмузейных абонементов, сотрудничая с Отделом музейной педагогики Русского музея, Эрмитажа и Российского этнографического музея (участвовал в межмузейных абонементов «Петр I и Россия», «Город на болоте», «Семья» и др.), возобновилась лекторская работа, однако вследствие начала ремонтно-реставрационных работ в здании МАЭ деятельность лектория была прекращена³.

К концу 2000-х гг. была выработана концепция взаимодействия с определенными группами музейной аудитории, а именно, со школьниками (начальных и старших классов) и студентами, но также с индивидуальными посетителями. Тем самым МАЭ откликнулся на запросы аудитории и стал более открыт для контактов.

В 2005–2018 гг. преобладали три направления работы:

- экскурсионное обслуживание посетителей;
- участие в межмузейных проектах;
- проведение тематических программ для индивидуальных посетителей.

Также МАЭ разработал большой спектр экскурсий и игровых занятий, среди которых:

- обзорные экскурсии;
- игровые занятия для дошкольников и младших школьников;
- блок экскурсий «По странам и континентам»;
- блок экскурсий «История науки»;
- блок экскурсий «Ветер странствий»;
- блок экскурсий «Традиционная культура народов мира».

Из-за продолжающегося ремонта в МАЭ невозможна абонементная продажа билетов, однако по заявкам постоянных партнеров возможно разделение экскурсий на блоки и выбор тематики.

Отметим, что основной поток экскурсионных групп приходится на школьные каникулы, новогодние праздники и летний отпускной период. Группы от туристических фирм бывают смешанными по возрастам, но турфирмы могут привозить в МАЭ школьные классы и творческие коллективы (даже без предупреждения). Эти иногородние посетители впервые знакомятся с музеем и обычно заказывают обзорную экскурсию. Семьи могут заказать тему заранее, если они посещают МАЭ в рамках самостоятельно составленной программы.

В МАЭ проводится обзорные экскурсии длительностью 1 час:

- первый вариант включает в себя: знакомство с ранними естественнонаучными коллекциями, экспозицией «М. В. Ломоносов и Академия наук» и этнографической коллекцией;
- второй – знакомство с ранними естественнонаучными коллекциями, экспозицией «М. В. Ломоносов и Академия наук», «Первой астрономической обсерваторией» и посещение Большого Академического (Готторпского) глобуса, т. е., посвящен исключительно истории Кунсткамеры XVIII в.

Для посетителей, которые пришли в музей самостоятельно, долгое время представлял сложность предварительный заказ экскурсии. С февраля 2018 г. посетить экспозицию «Первая астро-

номическая обсерватория и Большой Готторпский глобус» можно без предварительных заявок и записей в составе сборных групп, которые организуются каждый час. Это стало возможно благодаря введению дополнительного билета на экскурсионное обслуживание.

Игровые занятия и тематические экскурсии востребованы во время учебного года. В этот период МАЭ посещают группы школьников Санкт-Петербурга и группы студентов вузов. Как правило, их интересуют экскурсии, которые являются дополнением к школьной программе или программе вузов. При этом главной особенностью экскурсионной работы МАЭ является то, что каждая экскурсия может быть адаптирована для разных категорий посетителей, сотрудники применяют адресный подход, ориентируясь на конкретную аудиторию.

Для детей до 10 лет проводятся игровые занятия, которые представляют собой путешествие по музею, разыгрывание сказки или праздника. Экскурсовод проводит занятие вместе с персонажем – куклой «Глоболок» (это игрушка-глобус, которая помогает продемонстрировать определенную область на карте, для лучшего усвоения этнографического материала). При проведении музейного занятия экскурсовод использует дидактический материал (мешочек, в котором лежат различные предметы, необходимые для демонстрации, а также раздаточный материал, например, фарфоровая чашечка или кисточка для написания иероглифов, кимоно, сари).

Показательно, что в 2016 г. многие детские занятия были переименованы, и посетителям стало более понятно содержание экскурсии для детей. Так, занятие «Глоболок приглашает в путешествие» теперь называется «Отправляемся в экспедицию», а «Глоболок в гостях у бабушки» – это экскурсия «В гости к Большому Готторпскому глобусу».

С 2000-х гг. МАЭ накопил опыт работы с отечественными индивидуальными посетителями и семейными группами. Для них проводятся обзорные экскурсии, предлагаются музейные программы, как правило, приуроченные к определенным событиям или знаковым датам. Например, маршрутный лист «Он знак бессмертия себе воздвигнул» (осень 2011 г.) посвящен 300-летию со дня рождения М. В. Ломоносова.

Знаковым проектом стала музейная игра, посвященная 300-летию со дня создания Кунсткамеры – «300 лет за один час». Она проходила в выходные дни с 15 декабря по 21 декабря 2014 г., позднее ее повторили в апреле 2015 г., поскольку эта программа стала событием и привлекла много посетителей. Программа проходила бесплатно для всех посетителей музея, которым в отдельном музейном пространстве предлагали получить папку для сбора заданий и рассказов об истории музея. Проходя по игровому полю, посетители искали необходимую информацию на экспозиции и заполняли вопросные листы, победители получали в подарок книги, открытки и значки, а главным призом было посещение с гидом экспозиции «Первая астрономическая обсерватория и Большой Готторпский глобус». Эффективность программы была высокой: заинтересованные участники несколько раз возвращались в МАЭ и проходили маршрут повторно.

Культурно-образовательные программы музеев разрабатывает к городским мероприятиям. Так, в День Васильевского острова вход в МАЭ бесплатный, в музее проводятся специальные программы: 12 и 13 сентября 2015 г. прошел проверку квест «Его линии в линию жизни слились незначай...». Это маршрутный лист о людях и событиях, связывающих МАЭ и Васильевский остров.

10 сентября 2016 г. был разработан карманный гид «Впервые слышу!», задачей которого было обратить внимание на предметы, которые кажутся неприметными, но оказываются значимыми.

9 сентября 2017 г. прошла программа «Кунсткамера 1737». Были составлены карточки с информацией о событиях в Кунсткамере в 1737 г., придуманы задания, связанными с этими событиями. В МАЭ были приглашены аниматоры для воссоздания облика Кунсткамеры XVIII в.

Программы выходного дня призваны актуализировать этнографические собрания: например, программа для индивидуальных посетителей «Африка» (13, 14, 20, 21 апреля 2013 г.), «Индийская одиссея Мервартов» (26–27 апреля 2014 г.).

С 2009 г. совместно МАЭ и Ленинградский зоопарк провели межмузейные проекты «По следам животных восточного календаря» (24, 31 января и 1 февраля 2009 г.) и «Тропой индейцев Северной Америки» (18, 19 апреля 2009 г.).

В 2009 и 2010 гг. в рамках международного сотрудничества совместно с Генеральным консульством Республики Корея в Санкт-Петербурге, при участии Государственного музея этнографии Республики Корея и Молодежного корейского культурно-просветительского центра разработана и проведена игра-путешествие «Секрет корейской курильницы» 14, 15 марта 2009 г., разработан маршрутный лист – интерактивная программа «Чхусок – осенний вечер в Корее».

Совместно с Музеем Алютиик (о. Кадьяк, США) проводилась музейная программа «Следы на снегу» 23 и 24 января 2010 г.

Совместно с Музеем Кофе Санкт-Петербурга проведена программа выходного дня «Клич на КиЧ», посвященная чаю и кофе, 20, 21, 27 и 28 сентября 2014 г.

Расширяя канал музейной коммуникации, сотрудники МАЭ ежегодно участвуют в межмузейных проектах «Большая регата» и «Детские дни в Петербурге». Проект «Большая регата» проводится в феврале-марте, он организован Санкт-Петербургским океанариумом и представляет собой соревнование команд школьников, посещающих разные музеи. Выполняя индивидуальные и групповые задания, участники постепенно знакомятся с музейной коллекцией, а команды получают призовые баллы. За многолетнюю историю проект приобрел постоянных участников, которым интересна данная форма знакомства с музеем. Другой межмузейный проект, который проходит в дни осенних каникул – Фестиваль детских музейных программ «Детские дни в Петербурге», основной формой которого является квест или маршрутный лист. Подобные программы, нацеленные на информирование, обучение, общение и досуг, придают музею черты культурного центра, способного выполнять как образовательно-воспитательные задачи, так и развлекательно-рекреационные. Проведение музейных событий способствует привлечению потенциальной музейной аудитории, и что важно, заинтересовав жителей Санкт-Петербурга, музей не просто формирует свою аудиторию, но и становится центром общекультурной жизни города и региона.

Практика последних лет показывает, что возрастает количество индивидуальных посетителей, которые выбирают для своего досуга именно музеи. Это связано как с социально-экономическими факторами, так и с потребностью человека получить достоверную информацию из первых рук. В эпоху гиперкоммуникации мы приходим к периоду, когда именно музей может дать подлинное научное знание, отсеивая все лишнее. Ответом на подобный запрос аудитории стал проект «Лицом к лицу», организованный совместно с научными отделами МАЭ в 2016 г. Он представляет собой музейные занятия для школьников от 6 до 17 лет, которое проводили сотрудники научных отделов МАЭ. На занятии «Тело несущее» этнограф Т. Б. Щепанская раскрыла некоторые секреты охотников и странников Русского Севера; антрополог В. И. Селезнева провела занятие «Привет, скелет!» и объяснила, зачем изучают кости человека; на занятии «Знаки на теле» африканист В. Н. Семенова рассказала старшеклассникам о значении татуировок; на занятии «В попугаях я длиннее» историк Е. М. Лупанова научила пользоваться собственным телом как измерительным прибором. Особенностью каждого занятия были дидактические материалы – музейные предметы, не выставленные на экспозиции: старинные крошки и охотничьи пояса, отдельные кости скелета человека, африканские маски и наголовники, измерительные инструменты XVIII в.⁴ В 2018 г. программа повторится; отметим, что она интересна не только детям, но и взрослой аудитории. Это требует задуматься об организации программ более сложного уровня.

Сотрудники МАЭ находятся в постоянном поиске интересных проектов для взаимодействия с посетителями и передачи научного знания. Опыт 1990–2000-х гг. показал, что не все виды и формы работы с посетителями возможны и уместны в академическом музее. МАЭ пытается учесть пожелания разных групп посетителей, сдвинуть их потребности в нужную для естественнонаучного музея сторону. Появление программ для школьной и семейной аудитории, развитие спектра занятий с определенными возрастными категориями (младшие школьники) свидетельствует о том, что ресурсы МАЭ обладают значительным творческим потенциалом и востребованы данными сегментами аудитории. Несмотря на ошибочное мнение о музейной педагогике как о работе непосредственно с детьми, академический музей традиционно работает именно со взрослой аудиторией, нацелен на индивидуального посетителя. Постепенно МАЭ становится местом диалога и сотрудничества между специалистами и заинтересованным сообществом, вовлекая аудиторию в деятельность музея, заражая своим энтузиазмом и делясь смыслами.

Примечания

¹ Окладникова Е. А. Итоги и перспективы музейной работы в МАЭ, 1993–1995 // Курьер Петровской Кунсткамеры. 1995. Вып. 2/3. С. 26.

² Окладникова Е. А. Музейная педагогика в МАЭ: первые опыты // Курьер Петровской Кунсткамеры. 1997. Вып. 6/7. С. 8.

³ Зенько С. В., Субарева О. А. Программы для музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН // Радловский сборник: науч. исслед. и музейн. проекты МАЭ РАН в 2008 г. / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера); отв. ред. Ю. К. Чистов, М. А. Рубцова. СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 212.

⁴ Фестиваль «Детские дни в петербурге» // МАЭ (Кунсткамера) РАН. URL: <http://kunstkamera.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

Д. С. Юрасова

Экскурсионное изучение пригородов Санкт-Петербурга в XX столетии

Новизна и актуальность исследования состоит в том, что современный рынок туристских услуг нуждается в обогащении спектра экскурсионных впечатлений за счет продвижения программ экскурсионного обслуживания в пригородной зоне Санкт-Петербурга и повышения его качества. Анализируя экскурсионное изучение пригородов в XX в., рассматривается развитие ситуации в нынешнем столетии.

Ключевые слова: пригородная зона, Санкт-Петербург, туристические базы, экскурсионные станции, экскурсионный маршрут, дворцы-музеи

Darya S. Yurasova

Excursion study of suburbs in 20th century

The novelty and topicality of the research is that the modern market of tourist services needs to enrich the range of excursion impressions by promoting excursion programs in the suburban area of Saint Petersburg and improving its quality. The author considers the development of excursion study of suburbs in the XX century and analyzes the situation of this century.

Keywords: suburban area, Saint Petersburg, tourist bases, sightseeing stations, sightseeing route, palaces-museums

В наши дни Санкт-Петербург популярен как северная культурная столица России и является вторым по величине городом России с населением более 5 млн человек. Возникший в начале XVIII в., как «окно в Европу», он всегда развивался «как самый европейский город России»¹. В наши дни «Санкт-Петербург воспринимается как единый ансамбль с уникальными по своей красоте дворцами, храмами и жилыми зданиями»², включающий и пригородную зону. «Удобное месторасположение города, наличие невероятно большого количества объектов»³ показа, их красота и история позволяют создавать и организовывать множество экскурсионных программ и маршрутов.

«Вокруг Санкт-Петербурга сложилось необычное ожерелье из дворцово-парковых ансамблей Павловска, Пушкина, Петродворца, Стрельны, Ломоносова, Гатчины»⁴, составляющих прочную основу для организации однодневных туров в пригороды Санкт-Петербурга. Окрестности Санкт-Петербурга обладают не только культурно-историческими ресурсами. Множество районов области превращены в федеральные и природоохранные парки и заповедники. Таким образом, пригородная зона открывает большие возможности для абсолютно разных видов туризма.

Для того, чтобы проследить, как развивалось экскурсионное изучение пригородов Санкт-Петербурга, необходимо определить, что подразумевается под понятием «пригородная зона». Это территория, которая окружает Санкт-Петербург в радиусе около 60–120 км и находится с ним в тесных культурно-бытовых, функциональных, природных и других взаимосвязях. Пригородные территории развиваются «вокруг крупных городов и являются частью городских агломераций»⁵, но при этом стремительно меняются, обретая новые границы.

Условно пригород делится на внутреннюю и внешнюю часть. К внутренней относятся лесопарковые зоны для массового кратковременного отдыха горожан. В этой части соблюдается строгий природоохранный режим. Внешняя же часть, предназначенная для длительного отдыха, включает дачные и садовые поселения, туристские базы отдыха, санатории и оздоровительные лагеря. Благодаря пригородной зоне жители и гости Санкт-Петербурга удовлетворяют свои потребности в отдыхе и путешествиях разного вида, которые возникли еще в XX в.

Именно в начале этого столетия возникли организованные туристские походы и экскурсионные маршруты. В основном, они разрабатывались для рабочих, учащихся и военнослужащих. Их организацией занимались Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов (ВЦСПС) и Наркомпрос. Конечно, развитию туризма мешали события Гражданской войны, но с 1920-х гг. в Москву и Петроград стали приезжать группы из других городов⁶. Вместе с этим возникло несколько организаций и бюро, которые всячески способствовали развитию туризма в

городах и окрестностях. В эти годы «в Москве начал работу Институт методов внешкольной работы Наркомпроса РСФСР, одним из направлений деятельности которого была разработка методики дальних путешествий для старшекласников, студентов и педагогов. Возобновило свою деятельность Российское общество туристов, которое временно прекращало свою работу в 1916 г. в связи с продолжавшейся Первой мировой войной. К 1929 г. Российское общество туристов стало центром развития туристского движения в стране. Чуть позже Российское общество туристов будет преобразовано в Общество пролетарского туризма и экскурсий»⁷. Постепенно стал возрастать интерес к путешествиям не только по Ленинграду, но и его окрестностям. До этого времени ленинградским туристам и гостям города поездки по Ленинградской области казались неинтересными и бессодержательными. Первые однодневные походы в окрестности Ленинграда были предприняты во второй половине 1920-х гг.⁸ в основном это были лыжные учебно-тренировочные путешествия в Саблино, поселок Сиверский, Токсово, Кавголово, в район Детского Села⁹. Но к тому времени в целом можно было выделить два вида путешествий в зависимости от цели: естественноисторические экскурсии для школьников; «путешествия для знакомства с художественно-историческими ценностями, такими как дворцы и парки в Петергофе, Детском Селе, Гатчине, Павловске»¹⁰ и других пригородах.

«Экскурсии первой группы имели целью познакомить школьников с природой той местности, в которой они живут. Особое внимание в них обращалось на сбор различных коллекций: ботанических, зоологических и геологических»¹¹, т. е. в рамках школьного курса каждый год дети изучали природное наследие области. Самым главным условием этих занятий был выезд за город. Руководителем группы всегда являлся преподаватель естественной истории или другого предмета. Российский и советский методист-биолог, историк естествознания, видный педагог Борис Евгеньевич Райков в своей работе «Методика и техника экскурсий» отмечал, что любая экскурсия не только прогулка, но и важная часть учебного процесса¹². Для создания связи между уроками и экскурсиями, нужно было соблюдать ряд обязательных условий. Во-первых, поездки были обязательны для всех. Во-вторых, в начале учебного года преподаватель составлял экскурсионный план – список тем, которые должны быть отработаны на экскурсии в зависимости от проходимого на уроках материала. Темы распределялись по датам и составлялось расписание поездок, которое утверждал заведующий школы. В-третьих, как уже было отмечено, руководителем экскурсий должен быть сам преподаватель. Для того, чтобы облегчить преподавателю организацию экскурсий в окрестностях Петрограда работали особые учреждения – экскурсионные станции. Главная их задача состояла в предварительном изучении местности, разработке маршрута, инструктировании преподавателя, организации мест отдыха питания и т. д. «При станциях были созданы кабинеты и лаборатории, предназначенные для обработки собираемого на экскурсиях материала, музеи местной природы. Каждая станция отличалась особой уникальной природой окружающей местности. Например, Павловскую экскурсионную станцию окружал широкий лесной массив с сосной, ольхой, березами и другими видами деревьев. Также природа Павловска обладала богатой водной фауной и флорой, что позволяло проводить экскурсии биологического и гидрологического характера»¹³, т. е. дети в полной мере могли почувствовать и увидеть богатства природы области. Организация была такова: школьники отправлялись на экскурсию под руководством заведующего станцией и преподавателя, собирали различные коллекции. Затем изучали собранный материал, и осматривали экспозиции станции. Вечером учащиеся возвращались в Петроград. На отдельных станциях – Лахтинской, Павловской и Сестрорецкой учащиеся могли оставаться на ночлег и на следующий день совершить новую экскурсию. Помимо естественноисторических экскурсионных станций для школьников, были созданы станции гуманитарной направленности в Детском селе, Павловске, Гатчине, Петергофе, Новгороде и Пскове для организации культурного отдыха трудящихся. Появилась возможность проводить экскурсии по дворцам и паркам знаменитых пригородов Санкт-Петербурга – в мае 1918 г. «были открыты для посещения в качестве музея Большой Петергофский дворец, затем Гатчинский дворец-музей, 9 июня 1918 г. – Екатерининский и Александровский дворцы-музеи Царского села»¹⁴. Большую деятельность с экскурсионной точки зрения развернули Гатчинский дворец и Большой Петергофский дворец. «2 июня 1918 г. по национализированному Большому дворцу впервые прошли 400 человек „публики“, и членам Петергофской художественно-исторической комиссии пришлось отложить все дела, чтобы «показывать и давать объяснения посетителям»¹⁵. До 1925 г. силами научных сотрудников было организовано множество экскурсионных маршрутов. Вниманию экскурсантов были предоставлены Нижний сад с «Монплезилом», «Эрмитажем», «Марли» с фонтанами и каменны-

ми оранжереями; Нижнее шоссе: Гранильная фабрика, Бобыльск, Собственная и Сергиевская дачи с оранжереями и обратным путем по Верхнему шоссе на Старый Петергоф; Английский дворец и парк с Березовым домиком и оранжереями; Царицын и Ольгин острова, Никольский домик, Розовый павильон, Царская мельница, Бельведер, «Александрия» с готической церковью, Сосновым домиком, Фермерским дворцом, «Коттеджем»¹⁶.

В 1930-е гг. музеи – центры пропаганды и просвещения, поэтому и новая тематика загородных экскурсий сопровождалась культурно-просветительными программами. Также в 1940 г. Гатчинский парк превратился в парк культуры и отдыха – любимое место отдыха трудящихся. Значительно увеличилось количество мест для питания, была организована крупнейшая в Ленинграде и области танцевальная площадка, особо была развита «физкультурно-оборонная работа в парке»¹⁷. Она «заключалась в проведении стрелковых соревнований, показательных военных игр и т. д.»¹⁸.

Также Гатчинский парк стал местом массовых народных праздников и митингов. В 1940 г. в нем было запланировано 7 «мероприятий, посвященных вопросу международного положения (18 апреля), итогам учебного года (20 июня), дню физкультурника (18 июля)»¹⁹, и международно-юношескому дню (1 сентября).

Великая отечественная Война оборвала все достижения и развитие туризма в стране. Народное хозяйство СССР, города и десятки тысяч населенных пунктов: все было разрушено, война принесла большие потери в трудовых ресурсах. Население страны потеряло больше 20 млн человек. Конечно, в этих условиях у населения снизилось стремление к занятиям, собственным мирному времени. Это коснулось и туризма.

С 1945 г., прежде всего, началось восстановление туристических баз, лагерей и станций. По инициативе управления военной подготовки Наркомпроса были организованы первые туристские поездки за город для учащихся средней школы. В основном тематика таких походов касалась мест недавних боев за освобождение Родины. Очень не хватало квалифицированных экскурсоводов, а также справочных материалов, продуктов питания, снаряжения, но «самодельные туристские группы отправлялись к бывшим командным пунктам армейских подразделений, партизанским стоянкам, братским могилам»²⁰ павших воинов Ленинградской области.

Но уже к 1950-м гг. были восстановлено большинство туристских баз, например в «Приозерской туристской базе организован учебный туристский водный маршрут»²¹. Зимой же эта база организовывала туристский лыжный маршрут²². В 1960-е гг. в стране было создано Ленинградское бюро путешествий, которое стало использовать новые средства транспорта в экскурсионном обслуживании. Ленинградцы путешествовали на комфортабельных теплоходах на Балтике, Черном море, Волге и озерах Ленинградской области.

В конце 1960-х гг. вышло постановление ЦК КПСС, Совета Министров СССР и ВЦСПС «О мерах по дальнейшему развитию туризма и экскурсий в стране»²³. В нем отмечалось, что после роста материального достатка у населения, свободного времени возросли запросы на туристско-экскурсионное обслуживание. Таким образом, было принято решение о создании новых пригородных зон, оздоровительных лагерей и туристских баз. К 1980-м гг. в области были созданы новые туристские базы и гостиницы, кемпинги и автопансионаты, новые пункты проката туристского оборудования. Восстанавливали и развивали не только спортивные виды туризма и их материальную составляющую. Уже незадолго до окончания войны силами научных сотрудников к жизни возвращались дворцово-парковые ансамбли знаменитых пригородов Ленинграда. После освобождения в 1944 г. пригородных дворцово-парковых комплексов стало ясно, что Петродворец, Пушкин, Павловск и Гатчина были разрушены настолько, что этот ущерб нельзя было сравнить с разрушением памятников Ленинграда. Экскурсионная работа не могла продолжаться. Практически половина музейных ценностей была расхищена фашистами. Непревзойденные по красоте места, куда устремлялись тысячи и тысячи экскурсантов со всех концов страны, были опустошены. Первые оды после войны шли работы по разбору завалов, мусора, восстановлению и возвращению ценнейших экспонатов. Лишь к 1950-м гг. пригороды смогли принять первые группы экскурсантов, однако Гатчинский дворец был занят сторонними организациями и научная реставрация дворца не проводилась. Сотрудников привело в ужас решение властей не восстанавливать дворец как музей. Здание принадлежало Министерству обороны для размещения военного училища, позже в нем располагался научно-исследовательский институт. Первые работы по реставрации были проведены только 1976 г., и лишь 8 мая 1985 г. были открыты три первых парадных зала дворца для посетителей. В других пригородах работы начались раньше. В 1947 г. Петергоф принял первых посетителей, которым провели экскурсию по частично восстановленному Нижнему парку и фонтанам центральной части.

С этого времени начался большой приток туристов, который возрастал с годами. Экскурсионным обслуживанием дворцов занималось Городское экскурсионное бюро, основанное через два месяца после окончания войны. Количество посетителей росло, спрос на экскурсоводов тоже и бюро не с этим почти не справлялось. Поэтому, экскурсоводов из бюро передали в непосредственно в пригороды Ленинграда, где были организованы экскурсионные бюро на месте. Таким образом, к 1970-м гг. при дворцах-музеях и парках появились экскурсионные бюро, существующие по сей день. Распределением общего потока туристов в пригороды занималось Ленинградское городское бюро путешествий. К середине 1980-х гг. увеличилось количество групп школьников, которые посещали не только Большой дворец, но и другие части парка с тематическими экскурсиями. Связано это было с тем, что с 1990-х гг. особое внимание начали уделять массовой работе и привлечению в дворцово-парковые ансамбли детей и подростков. Несмотря на нехватку экскурсоводов и их загруженность, они осваивали новые маршруты и темы для школьных экскурсий. Пережив все перипетии XX в., известные во всем мире государственные музейные заповедники Петергоф, Царское село, Гатчина, Павловск ведут культурно-массовую и просветительскую работу с населением и организуют новые тематические экскурсии и программы. Но и в целом Ленинградская область и пригородная часть Санкт-Петербурга представляет собой гармоничное соединение культурно-исторической среды и разнообразного природного ландшафта и является привлекательным объектом. Насколько активно турфирмы Санкт-Петербурга используют эти ресурсы, можно узнать, изучив экскурсионные программы, в которые входит посещение пригородной зоны города. В исследовании приняли участие пять туристических фирм Санкт-Петербурга. Было изучено около 35 туристско-экскурсионных интернет-предложений туристических фирм. После этого в процентном соотношении проведено сравнение насыщенности современных программ на основе объектов, которые включены в экскурсионный показ в пригородной зоне Санкт-Петербурга. К сожалению, турфирмы не используют в полной мере то, что предлагают сейчас государственные музеи-заповедники. Так, в ГМЗ «Гатчина» наряду с обзорной экскурсией по Гатчинскому дворцу и парку, а также Приоратскому дворцу разработали несколько тематических экскурсий («Сигнальная башня», «По глади парковых озер»), игр-экскурсий для детей (обзорная экскурсия и театрализованное представление «Под Мальтийской звездой»), семейные программы («Дворцовые фермы»). Но, как правило, в экскурсионное обслуживание организованных групп туристов подобные программы не входят. Если группа отправляется в Петергоф, Пушкин или Гатчину, то путешествие состоит из трассовой экскурсии и обзорной экскурсии по Большому Дворцу и Нижнему парку, Екатерининскому дворцу и парку, а также по Гатчинскому дворцово-парковому ансамблю соответственно. У экскурсантов складывается ограниченное представление о царских загородных резиденциях императоров, об историческом развитии города, в который они отправляются, и, как следствие, теряется интерес к его повторному посещению. Также большинство туристических компаний не используют в полной мере природные и рекреационные возможности окрестностей города. Например, в школьный тур уместным было бы включать природные экскурсии-прогулки, о значимости которых не раз говорили еще в начале прошлого века Б. Е. Райков и В. Дзякович. Таким образом, для улучшения экскурсионного обслуживания в пригородах Санкт-Петербурга нужно решить несколько задач. Прежде всего, уделять большее внимание тематическим экскурсиям при составлении программы, которые могут наиболее полно раскрыть исторический потенциал города. Необходимо повысить качество самих экскурсий, в том числе и трассовых, которые не редко превращаются в путевую информацию об объектах по дороге. Также, потенциальным участникам тура нужно давать больше информации о пунктах размещения и питания. Иными словами, необходимо совершенствовать организационную работу турфирм по проведению тура.

Примечания

¹ Администрация Санкт-Петербурга. Культура и туризм. 2015. URL: <https://gov.spb.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Лаврова Т. А. Прогнозирование охраны окружающей среды крупного города: дис. ... канд. экон. наук: 08. 00. 19. СПб., 1994. 233 с.

³ Там же.

⁴ Грицкевич В. П. История музейного дела в новейший период, 1918–2000. СПб.: СПбГУКИ, 2009. С. 10.

⁵ Гаджиев К. Т. Земли для развития поселений как объект муниципально-правового регулирования: дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.02 / Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ. М., 2011. 175 с.

- ⁶ Косова Л. С. Экскурсоведение: учеб.-метод. пособие. Томск: Томск. гос. ун-т, 2014. 58 с.
- ⁷ Валеева Е. О. Основные аспекты развития детско-юношеского туризма // Детско-юношеский туризм: образовательные технологии: сб. науч. тр. по материалам III междунар. науч.-практ. конф. / С.-Петерб. гос. экон. ун-т. СПб., 2017. С. 38–43.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Давыдов А. Ю. Деятельность Всесоюзного добровольного общества пролетарского туризма и экскурсий (ОПТЭ) в Ленинграде // Добровольные общества в Петрограде–Ленинграде в 1917–1937 гг.: сб. ст. Л., 1989. С. 130–141.
- ¹¹ Долженко Г. П. История туризма в дореволюционной России и СССР. Ростов н/Д: Изд-во Ростов. ун-та, 1988. 192 с.
- ¹² Райков Б. Е. Методика и техника ведения экскурсий. Пг.: Госиздат, 1921. 76 с.
- ¹³ Долженко Г. П. Указ. соч.
- ¹⁴ Грицкевич В. П. Указ. соч. С. 10.
- ¹⁵ Мельникова Н. В. О прошлом Петергофа с улыбкой говорит // История Петербурга. 2010. № 1 (53). С. 56–65.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Березина В. А. Экскурсионная работа в 1920-х гг.: на материалах Петрограда–Ленинграда: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / С.-Петерб. ин-т истории РАН. СПб., 2016. 199 с.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Долженко Г. П. Указ. соч.
- ²¹ Там же.
- ²² Усыскин Г. С. Очерки истории российского туризма. М.; СПб.: Герда, 2000. 219 с.
- ²³ Долженко Г. П. Указ. соч.

Е. С. Шерстенникова

Работа с посетителями в Музее антропологии и этнографии в конце XIX – начале XX в.

В статье обобщается опыт работы с посетителями в Музее антропологии и этнографии им. Императора Петра Великого с 1879 г. по 1918 г. На основе архивных источников приводятся статистические данные о посещаемости Музея в этот период.

Ключевые слова: Музей антропологии и этнографии, академический музей, работа с посетителями

Ekaterina S. Sherstennikova

Work with visitors in Museum of Anthropology and Ethnography in late 19th – early 20th centuries

The article summarizes the practice of work with visitors in the Museum of Anthropology and Ethnography named after Emperor Peter the Great from 1879 to 1918. On the basis of archival sources statistical data on the attendance are reported.

Keywords: Museum of Anthropology and Ethnography, academic museum, work with visitors

Музей антропологии и этнографии (далее – МАЭ) был организован в Санкт-Петербурге почти 140 лет назад. В статье освещается опыт работы с посетителями в Музее на начальном этапе развития – с конца XIX в. и до 1918 г. – период, когда Музей антропологии и этнографии находился в ведении Императорской Академии наук (далее – ИАН).

В начале XIX в. коллекции первого русского публичного музея – Кунсткамеры – были разделены на несколько музеев, подведомственных Императорской Академии наук. Этнографические и анатомические собрания хранились в здании Кунсткамеры на Университетской набережной, но не были доступны широкой публике из-за недостатка выставочных площадей.

В 1879 г. особая комиссия в составе академиков В. Радлова, А. Штрауха, Ф. Шмидта и А. Куника под председательством Л. Шренка приняла решение объединить Анатомический и Этнографический музеи в «Музей антропологии и этнографии преимущественно народов России»¹. Таким образом, в Петербурге создавался музей, в задачи которого входили сбор и изучение коллекций, вменялась просветительская функция. Директором объединенного музея стал академик Леопольд Иванович Шренк, а курировал коллекции один хранитель – Федор Карлович Руссов. В записке «Об учреждении при Академии наук Музея антропологии и этнографии преимущественно народов России» говорится:

В Императорской Академии наук временем накопилось весьма замечательные и отчасти даже богатые этнографические коллекции, которые до сих пор оставались недоступными и неизвестными не только публике, но и вообще любителям и покровителям науки, единственно за неимением сколько-нибудь пригодного для них помещения.

Ныне, вследствие постройки для ученых потребностей Академии нового флигеля (по Таможенному переулку) представилась, наконец, возможность в двух больших и светлых залах верхнего этажа (тех самых, в которых два года тому назад была устроена выставка зоологических коллекций покойного Генерала Пржевальского) надлежащим образом выставить и разместить хранящиеся дотол в Академии этнографические коллекции, и тем положить начало образованию и у нас такого Этнографического музея, который соответствовал бы значению России и мог бы со временем стать на ряду с первостепенными заграничными Музеями этого рода.

Установка Академических коллекций в этом новом помещении ныне настолько окончена, что они могут быть здесь удобно обозриваемы и изучаемы².

Этот документ хранится в Санкт-Петербургском филиале архива Академии наук (далее – СПбФ АРАН). Но только в 1887 г. в распоряжение Музея антропологии и этнографии был предоставлен Флигель в Таможенном переулке³.

Согласно Уставу Музей антропологии и этнографии должен был быть «по возможности открыт для публики и доступен всем ученым, занимающимся этнографией, антропологией и археологией,

для их научных занятий»⁴. Формальное открытие Музея для публики состоялось 23 сентября 1889 г. Академия не отпустила средств на наем охраны и служителей в залах, в связи с чем фактическое открытие состоялось двумя годами позже, в 1891 г.⁵

На первых порах вновь образованный Музей не вызывал интереса у широкой публики. Автор обзора МАЭ А. Елисеев в 1885 г. писал: «Среди многочисленных музеев нашей северной столицы самым меньшим вниманием публики пользуется этнографический музей Академии наук, о самом существовании которого многие из образованных даже людей едва ли и подозревают; между тем, этот музей, занимающий весьма скромное помещение, в сравнении с пользующимся громкою известностью зоологическим музеем, носящим еще с петровских времен название Кунсткамеры, заслуживает гораздо большего внимания публики уже по одному тому, что он посвящен не животным, а „царю создания“ – человеку»⁶.

В 1894 г. скончался директор МАЭ академик Л. И. Шренк, заболел его помощник Ф. К. Руссов. 15 марта 1894 г. состоялось объединенное заседание Физико-математического и Историко-филологического отделений под председательством президента Императорской Академии наук великого князя Константина Константиновича Романова. В этот же день директором Музея антропологии и этнографии был избран Василий Васильевич Радлов.

Академик В. В. Радлов вступил в заведование МАЭ 16 марта 1894 г. и вынужден был закрыть музей для публики; штатные и добровольные служащие в кратчайший срок осуществили разборку коллекций, «составление инвентаря, приведение в известность состава музея и каталогизацию», наладили связь с корреспондентами МАЭ. Выставочная политика была скорректирована, так как «не следящий за наукой этнограф не может, не имеет права носить звание ученого хранителя Музея при Императорской Академии наук»⁷.

Известно, что в 90-е гг. XIX в. МАЭ открывали для публики два раза в неделю. Чтобы музей стал доступен посетителям, главным образом «учащемуся юношеству, для которого посещение такого учреждения, как Этнографический музей, служило бы немаловажным практическим подспорьем при изучении географии», В. В. Радлов добился разрешения Императорской Академии наук с января 1899 г. открывать МАЭ для публики три раза в неделю. «Опыт последних месяцев, когда Музей был открыт для публики 2 раза в неделю, убедил меня, что публика весьма интересуется нашим Музеем, что выражается значительным наплывом посетителей. Принимая во внимание, что, при вновь утвержденных штатах нашего Музея, он располагает более значительным составом служащих, я нахожу возможным и желательным с 1. 01. 1899 открыть Музей для публики 3 раза в неделю – по пятницам. По примеру прошлых лет, по воскресеньям и понедельникам, чтобы удовлетворить высказываемым запросам любознательной публики. Кроме того, так как 1-е дни бывших праздников Рождества Христова и Нового года приходятся на пятницу, то я желал бы, ввиду исключения, открыть музей, вместо первого дня Рождества Христова и Нового года на следующие за ними дни»⁸. Объявление об этом было напечатано в газете «Новое время»⁹. При этом, Музей открыт для публики с 12 до 15 ч. по воскресеньям, понедельникам и пятницам. Для лиц, являющихся с какой-либо «специальной целью», сотрудники могли открывать музей и в другие дни в рабочее время, т. е. с 10. 00 до 17. 00¹⁰. В помощь посетителям, для облегчения осмотра коллекций был издан Путеводитель. «Издание это не представляет собой научного описания коллекций, для составления такого каталога понадобятся годы – это просто указатель выставляемого для обзора этнографического собрания; но выставлено у нас не более третьей части того, что мы имеем; за недостаточностью помещений приходится многое хранить в ящиках»¹¹. Путеводитель можно было приобрести в часы работы МАЭ. Цена составляла 30 копеек.

Стоит отметить, что руководство Музея антропологии и этнографии старалось всячески привлечь к ознакомлению с коллекциями не только ученых, но и широкую аудиторию. Сотрудники МАЭ печатали в газетах информацию о Музее. Директор МАЭ В. В. Радлов неоднократно обращался в Правлении Императорской Академии наук с просьбой о публикации в газетах времени работы музея. В 1899 г. старший этнограф МАЭ Д. А. Клеменц обратился к редактору газеты «Новое время» с просьбой опубликовать в хрониках заметки о МАЭ, для чего приглашал сотрудников газеты ознакомиться с коллекциями Музея.

Конец 1890-х – 1900-е гг. – время коренных преобразований в деятельности Музея антропологии и этнографии. В этот период МАЭ становится одним из ведущих центров этнографической науки, а не просто хранилищем предметов по культуре и быту народов. Этому во многом способствовал тот факт, что руководство Музея активно использовало опыт европейских этнографических музеев: Национального музея Дании, парижского Музея Трокадеро и др. Но в этот период в работе Музея имелся ряд проблем: нехватка помещений для экспозиции и хранения предметов, недоста-

ток финансирования, отсутствие квалифицированных музейных кадров. Перед директором Музея В. В. Радловым стояла цель создания научного центра европейского уровня¹².

В 1901 г. штат Музея антропологии и этнографии расширяется. Отныне, помимо директора, в МАЭ работали старший этнограф Л. Я. Штернберг и младшие этнографы Б. Ф. Адлер и Е. Л. Петри.

13 ноября 1902 г. В. В. Радлов выступил с ходатайством о переименовании Музея. 21 декабря 1903 г. распоряжением императора Музей антропологии и этнографии получил наименование «имени Императора Петра Великого». Новое название повышало статус музея, но и меняло уровень требований к экспозиции, качеству научной работы и др., а также расширяло масштаб деятельности, делало Музей более привлекательным для благотворителей¹³.

В 1903 г. впервые вводится плата за посещение Музея. Историко-филологическое отделение Императорской Академии наук (далее – ИФО ИАН), в ведении которого в то время находился МАЭ, постановило открывать Музей для публики не менее трех раз в неделю и при том не менее двух раз бесплатно. Из полученного от продажи билетов дохода МАЭ мог выплачивать жалование сторожам, а также «из свободных остатков этого дохода образовать фонд для вспомоществования персоналу служителей Музея в экстренных случаях»¹⁴. 17 декабря 1903 г. директор МАЭ В. В. Радлов пишет в Канцелярию Правления ИАН, что Историко-филологическое отделение устанавливает плату за вход в Музей антропологии и этнографии по примеру Зоологического музея¹⁵. 15 сентября 1904 г. В. В. Радлов просит у ИФО в виде эксперимента установить плату для посетителей за осмотр экспозиций в размере 25 коп. При этом отмечается, Музей по-прежнему будет открываться бесплатно для всех желающих по воскресеньям, понедельникам и пятницам¹⁶.

1 сентября 1912 г., после завершения ремонта здания с образованной при нем новой Галереи Петра I через газету сообщалось, что МАЭ вновь открыт для публики. В СПбФ АРАН хранятся «Инструкции по дежурству» за январь 1912 г. Судя по данному документу, в 1912 г. Музей антропологии и этнографии открыт для посетителей по вторникам, четвергам и воскресеньям¹⁷. В 1913 г. МАЭ был открыт с 11.00 до 16.00 четыре дня в неделю. При этом по воскресеньям и понедельникам бесплатно, а по средам и пятницам – по 25 коп. за билет¹⁸. Эта система просуществовала до конца 1917 г.

В 1909 г. В. В. Радлов подчеркивал в записке Императорской Академии наук, что в научном отношении Музей антропологии и этнографии – единственное комплексное учреждение, имеющее отделы антропологии, археологии и этнографии, изучающее культуру всех народов.

Задачи соединенного Музея – удовлетворять одинаково как требованиям чисто научным, так и практическим запросам в области популяризации знаний. Для ученого Музея – лаборатория, в которой он находит научно подобранный материал по тому или иному вопросу физической и расовой антропологии, археологии, материальной культуры, истории первобытного искусства, религии и т. д.

Учебные заведения всех типов, начиная с Университета и кончая низшими и воскресными школами, находят в Музее незаменимую иллюстрацию и наглядное дополнение к теоретическим знаниям по географии и истории, вынесенным из школьного преподавания.

Наконец, широкие массы народа находят в Музее поучительный и морально воспитательный материал в наглядных образцах развития культуры и жизни народов¹⁹.

В начале XX в. неуклонно растет посещаемость Музея антропологии и этнографии. Экспозицию начинают использовать в учебных и просветительных целях. Идейными вдохновителями просветительской работы становятся Е. Л. Петри и Л. Я. Штернберг, благодаря которому при МАЭ организуются курсы по этнографии. В 1904–1905 гг. для педагогов Смоленской школы для рабочих в Музее организуется и проводится курс лекций по антропологии и этнографии. В 1905–1907 гг. подобный опыт повторяется, но уже для слушателей Лесгафтовских курсов, в 1906 г. – организуется цикл занятий для учителей средних школ. Наконец, в 1907–1917 гг. читается курс лекций студентам географического кружка при Петербургском университете.

При Музее организуются кружки для рабочих, участникам которых читались лекции на экспозициях МАЭ. В этот период посещаемость Музея антропологии и этнографии достигает почти 30 тыс. человек в год²⁰.

В начале XX в. в Музее антропологии и этнографии начинает развиваться экскурсионная деятельность. В архивах можно обнаружить многочисленные заявки от различных организаций на посещение МАЭ: училище Правоведения, Виленское реальное училище, Царскосельское реальное училище, Училище для взрослых рабочих Трубочного завода, Кадетский корпус императора Александра II, Женское коммерческое училище М. Глаголевой, общество «Маяк», Владимиро-Мезинское училище и др.

Сотрудники МАЭ устраивали выездные лекции. Так, в Архиве хранится письмо из Русского Императорского технического общества от 14 ноября 1913 г. адресованное Б. Э. Петри: «Позвольте Вас просить о следующих днях и часах: лекцию Л. Я. Штернберга в Соляном городке я просил бы прочитать 30 ноября (в субботу) в 7 1/2 ч. вечера, при этом позвольте условиться и о заглавии лекции, насколько я помню, Л. Я. хотел прочесть на тему „Методика осмотра Этнографического музея“, Вашу же экскурсию с учительницами я просил бы назначить 2 декабря (в понедельник) вечером, часов в 5 или 7, как Вам будет угодно и наконец экскурсию с детьми 7 декабря (в субботу) в 1 час дня»²¹.

В 1914 г. старший этнограф Музея Л. Я. Штернберг информировал, что «МАЭ по воскресеньям и понедельникам открыт бесплатно, а по средам и пятницам с платой в 25 коп. В платные же дни по распоряжению директора ученикам осматривать Музей не разрешается. Экскурсии – между 11 и 3 ч. дня»²².

Согласно статистическим данным в 1914 г. Музей антропологии и этнографии был открыт весь год. Музей посетило более 20 тыс. человек, из них около 5 тыс. в составе экскурсионных групп. В 1915–1916 гг. МАЭ закрывался летом на дезинфекцию. А в 1917 г. был закрыт с июля по декабрь, так как готовился к эвакуации²³. Несмотря на тяжелейшее социально-экономическое положение в стране, войну, Музей продолжал свою работу и выполнял научно-просветительскую миссию.

Итак, основанный 1879 г. путем слияния двух музеев Музей антропологии и этнографии, за тридцать лет существования прошел огромный путь: выросли экспозиционные площади, были пополнены и систематизированы коллекции, увеличился штат. Из учреждения, известного лишь в узких научных кругах, Музей антропологии и этнографии превратился в подлинное просветительное учреждение. Традиции экскурсионной и лекционной работы, заложенные в этот период, в дальнейшем были продолжены и развиты на новом качественном уровне.

Примечания

¹ Решетов А. М. Леопольд Иванович Шренк: к 170-летию со дня рождения // Курьер Петровской Кунсткамеры. 1997. Вып 6/7. С. 75.

² СПбФА РАН. Ф. 2. Оп. 1–1878. Ед. хр. 6. Л. 30–30об.

³ Станюкович Т. В. Музей Антропологии и этнографии за 250 лет // 250 лет Музея Антропологии и этнографии им. Петра Великого. М.; Л.: Наука, 1964. С. 70.

⁴ Станюкович Т. В. Этнографическая наука и музеи: по материалам этнографических музеев Академии наук. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. С. 110.

⁵ Станюкович Т. В. Музей Антропологии и этнографии за 250 лет. С. 71.

⁶ Елисеев А. Из истории культуры: очерк: обзор Этнографического и антропологического музея Императорской Академии наук. Отд. отт. из журн. «Нива». СПб.: Тип. А. Ф. Маркса, 1895. С. 3.

⁷ СПбФА РАН. Ф. 142. Оп. 1 (до 1918 г.). Ед. хр. 53. Л. 11–12.

⁸ Там же. Л. 51–52.

⁹ Там же. Ед. хр. 52. Л. 63–65.

¹⁰ Там же. Л. 66.

¹¹ Там же. Л. 64.

¹² Матвеева П. А. Все человечество едино: В. В. Радлов и МАЭ. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 47.

¹³ Соболева Е. С. Радлов и система транспортировки в МАЭ, конец XIX – начало XX в. // Primus inter pares: к 175-летию со дня рождения В. В. Радлова. СПб.: МАЭ РАН, 2015. С. 157.

¹⁴ СПбФА РАН. Ф. 1. Оп. 1а – 1903. Ед. хр. 150. Л. 302.

¹⁵ Там же. Ф. 142. Оп. 1 (до 1918 г.). Ед. хр. 53. Л. 420–421.

¹⁶ Там же. Л. 494.

¹⁷ Там же. Ед. хр. 66. Л. 443.

¹⁸ Там же. Ед. хр. 63. Л. 504 об.

¹⁹ Там же. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 92.

²⁰ Станюкович Т. В. Этнографическая наука и музеи. С. 103.

²¹ СПбФА РАН. Ф. 142. Оп. 1 (до 1918 г.). Ед. хр. 65. Л. 331.

²² Там же. Ед. хр. 66. Л. 298.

²³ Там же. Ф. 142. Оп. 1–1924. Ед. хр. 5. Л. 4–4об.

Д. А. Рыкова

Актуальный опыт научно-технических музеев России в профориентационной работе со старшеклассниками

В статье рассмотрено значение культурно-образовательной деятельности музея в профориентационной работе со старшеклассниками. Диагностика культурно-образовательных практик музеев России научно-технического профиля позволяет выделить действенные музейно-педагогические формы работы, способствующие самоопределению индивида.

Ключевые слова: культурно-образовательная деятельность музея, профориентационная работа в научно-техническом музее, культурно-образовательные практики, музейно-педагогические формы работы с посетителем, edutainment, партиципаторные технологии

Darya A. Rykova

Actual experience of scientific and technical museums in Russia in vocational guidance work with high school students

The article analyses the importance of cultural and educational activities of museum of career guidance work with high school students. Diagnosis of cultural and educational practices of Russian science and technology museums allows identifying effective museum and educational forms of work that contribute to the self-determination of the individual.

Keywords: cultural and educational activities of museum, career guidance work in science and technology museums, cultural and educational practices, museum and educational forms of work with visitors, edutainment, participatory technologies

Старший школьный возраст – переход от детства к взрослости, который предполагает не только физическое созревание, но также в этом возрасте происходит освоение социально-культурного опыта, овладение новыми знаниями и формирование системы ценностей человека. Также на пороге взрослости молодые люди пребывают в поиске индивидуальности и удовлетворенности собой, и чтобы реализовать эти притязания на эмоциональное удовлетворение девушки и юноши выбирают профессию.

Внутриполитические процессы и международные отношения диктуют, порой, жесткий регламент социально-экономической ситуации в стране, высоким требованиям которой должны отвечать требования к социальной и личностной адаптации молодежи и юношества. Следует отметить, что на выбор будущей профессии влияет и формирование познавательных интересов школьников, которые краеугольным камнем лежат в профессиональном самоопределении индивида. Ведущее место старшеклассников занимают интересы в социальной и художественной сферах, в то время как технические интересы практически отвергаются.

Объяснение такому одностороннему формированию направленности личности выражены в структуре ценностей современного общества, когда профессии технической сферы оказались в числе непрестижных.

По данным Росстата за 2016 г. востребованные профессии выпускников общеобразовательных школ входят в группы «Экономика и управление», «Гуманитарные специальности», «Специальности социологических наук». Половина выпускников высших учебных заведений и средних профессиональных учебных заведений не трудоустроены в сферах их профессионального выбора. Только 68,7% выпускников высших учебных заведений и 46% выпускников средних профессиональных учебных заведений трудоустроились по специальности¹.

Описанная ситуация усугубляет экономическую обстановку страны, которая испытывает дефицит в инженерно-технических кадрах, а в особенности специалистов среднего звена. В современных условиях возрастает значение своевременного и зрелого профессионального самоопределения, формирование которого – цель профориентационной работы, которая направлена на достижение баланса между социальным статусом человека и его притязаниями. Достижение подобной гармонии на личностном уровне – цель государственной молодежной политики Российской Федерации². На изменение социально-экономической обстановки в стране направлена политика государства в сфере профориентационной работы. В рамках стратегии развития системы подготовки рабочих кадров и формирования

прикладных квалификаций в Российской Федерации на период до 2020 г.³ создан проект «Подготовка высококвалифицированных специалистов и рабочих кадров»⁴. Также вводятся ФГОС СПО по 50 наиболее востребованным, новым и перспективным профессиям и специальностям⁵, развивается система межрегиональных центров компетенций. Сформировано движение «Молодые профессионалы (Ворлдскилл Россия)»⁶ охватывающее все субъекты Российской Федерации. Проводятся конкурсы профессионального мастерства, в которых принимают участие студенты образовательных организаций, реализующих программы среднего профессионального образования.

Но стоит отметить, что профессиональное самоопределение – многолетний процесс, активная фаза которого приходится на юношеский возраст. На пороге взрослости формируются образы будущего профессионального учебного заведения, города, региона, где расположен вуз или колледж. От содержания и эмоционального фона этих образов зависит социальная адаптация юношей и девушек.

Дисбаланс между интересом молодежи в области гуманитарной и инженерно-технической сферы ведет, в последующем, к разбалансированности и преобладанию на рынке труда профессий из первого блока. На выбор будущей профессии влияют познавательные интересы школьников, которые формируются в семье и школе. Образовательный процесс в школе характеризуется преобладанием вербальных компонентов (словесно-логических заданий) над невербальными (практическими). Эта тенденция рассматривается как фактор, препятствующий развитию технической профессиональной направленности⁷.

По мнению автора, еще одним эффективным средством воздействия на познавательные интересы молодежи служит культурно-образовательная деятельность в музее. Исключительная особенность пространства музея – одновременное воздействие на когнитивную, эмоциональную и нравственную части сознания посетителя. В музее экспонируется подлинный предмет, который, по сути – первоисточник знаний и эмоций, обладающий информационным потенциалом. Поэтому музей как социокультурный институт, располагающий источниковой базой, содействует профессиональной ориентации молодежи.

Репрезентация информации в музее универсальна, она выражена как в словесно-логической форме, так и в практической, что не всегда возможно осуществить в школе. Эффективность профориентационной работы в музее обусловлена социокультурными функциями: образовательно-воспитательной и организацией свободного времени. Различные формы и методы работы с посетителем способствуют соединению познания и развлечения, наполняя последнее смыслом и содержанием.

Для выявления актуальных культурно-образовательных практик, способствующих решению задач по профориентационной работе музея, была проведена диагностика реализованных форм работы с посетителем в музеях научно-технического профиля Санкт-Петербурга и России. Для всесторонней оценки выделены следующие критерии:

1. Понимание целевой аудитории (потребности и характеристика);
2. Ориентированность форм работы с посетителем на профориентацию;
3. Инновационный подход в работе с посетителем;
4. Уровень разнообразия образовательных и рекреационных форм работы с посетителем в музее.

Выбор форм работы с посетителем опирался на музейно-педагогическую программу, которую реализует музей и на отдельные формы работы с посетителем. Хронологические рамки – 2017 г.

В Санкт-Петербурге рассмотрена работа шести научно-технических музеев: Центральный музей железнодорожного транспорта РФ⁸, Центральный музей связи им. А. С. Попова⁹, Музей городского электрического транспорта¹⁰, Частное учреждение «Музей логистики»¹¹, Музейный комплекс Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета (СПбГЭТУ «ЛЭТИ») и Объединенный музей гражданской авиации в Санкт-Петербурге¹³.

Основная форма работы с посетителем – экскурсия. В музеях, кроме музейного комплекса СПбГЭТУ «ЛЭТИ», при взаимодействии с аудиторией учтены возрастные особенности. В Центральном музее железнодорожного транспорта МПС России и Музее городского электрического транспорта введен инновационный подход в работе с посетителем: совершаются поездки в подлинном транспорте прошлой эпохи. В музеях ведется профориентационная работа, но в музейном комплексе СПбГЭТУ «ЛЭТИ» и в Объединенном музее гражданской авиации в Санкт-Петербурге профориентацию ведут со студентами высших учебных заведений, к которым относятся музеи. Последний музей внедряет партиципаторные технологии, привлекая студентов вуза к созданию внутримузеевского контента. Культурно-образовательные практики музеев Санкт-Петербурга, направленные на становление профессионального самоопределения, носят образовательный характер, в который не включен рекреационный компонент, а также отсутствует практическая направленность занятий.

Для диагностики культурно-образовательных практик, выбраны научно-технические музеи четырех городов России: Москвы, так как в столице расположены крупнейшие музеи этого профиля, а в Волгограде, Нижнем Новгороде и Чебоксарах – общественные музеи крупных концернов. Сбор и экспертиза

данных показали, что опыт столичных музеев (Политехнический музей¹⁴ и Мемориальный музей космонавтики¹⁵) можно определить как образцовый для научно-технических музеев. В музейном пространстве применен инновационный подход к работе с аудиторией, а также используется технология edutainment. Образовательно-рекреационные формы музеев позволяют при помощи игрового обучения соприкоснуться с настоящей работой ученого-инженера или космонавта (научные лаборатории, научный лагерь Политехнического музея и прямые включения с орбиты земли Мемориального музея космонавтики).

Образцовым примером общественного музея является Научно-технический музей истории трактора¹⁶. В отличие от Музея истории ОАО «ГАЗ»¹⁷ и Волгоградского музея мер и весов¹⁸, где единственная форма работы – экскурсия, этот социокультурный институт применяет образовательно-рекреационные формы работы и нацелен на будущего работника концерна. В музее проходят занятия, кинопоказы и экскурсии как с учащимися средней и старшей школы, так и со студентами, где применен инновационный подход: учащиеся вузов совместно с коучем решают бизнес-кейсы, а также проводятся встречи с сотрудниками концерна.

Проанализированные культурно-образовательные практики работы с музейной аудиторией позволяют сделать вывод о значимости музея в профессиональной ориентации юношей и девушек. Музеи показывают высокий уровень работы с посетителем, учитывая потребности познавательных интересов разных групп аудиторий, в том числе и подрастающего поколения. Можно предположить, что в современных условиях наиболее действенными культурно-образовательными практиками научно-технического музея в профориентационной работе со старшеклассниками являются технология edutainment и партиципаторные технологии, которые влекут за собой деятельностное участие и эмоциональное удовлетворение старшеклассников. Таким образом, эмоциональная составляющая и творческий подход в процессе получения новых знаний, помогают понять «будущему взрослому» потенциал различных профессий.

Примечания

¹ Федеральная служба государственной статистики. Выборочное наблюдение трудоустройства выпускников 2016 г. URL: <http://gks.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Об утверждении Основ государственной молодежной политики Российской Федерации на период до 2025 г.: распоряж. Правительства РФ № 2403-р от 29. 11. 2014. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

³ Стратегия развития системы подготовки рабочих кадров и формирования прикладных квалификаций в Российской Федерации на период до 2020 г. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Приоритетный проект «Подготовка высококвалифицированных специалистов и рабочих кадров с учетом современных стандартов и передовых технологий» («Рабочие кадры для передовых технологий») // Правительство России. URL: <http://government.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁵ Об утверждении списка 50 наиболее востребованных на рынке труда, новых и перспективных профессий, требующих среднего профессионального образования: приказ Минтруда России № 831 от 02. 11. 2015. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Молодые профессионалы. URL: <https://worldskills.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁷ Головей Л. А. Профессиональное самоопределение на пороге взрослости: показатели, факторы, кризисы // На пороге взросления / ред. Л. Ф. Обухова, И. А. Корепанова. М.: МГППУ, 2011. С. 62–77. URL: <http://psyjournals.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁸ Центральный музей железнодорожного транспорта РФ. URL: <http://cmzt.narod.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁹ Центральный музей связи им. А. С. Попова. URL: <http://rustelecom-museum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹⁰ Музей городского электрического транспорта. URL: <http://getmuseum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹¹ Музей логистики. URL: <http://logistics-museum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹² Музейный комплекс СПбГЭТУ «ЛЭТИ». URL: <http://eltech.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹³ Объединенный музей гражданской авиации в Санкт-Петербурге. URL: <http://aviamuseumspsb.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹⁴ Политехнический музей. URL: <https://polymus.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹⁵ Мемориальный музей космонавтики. URL: <http://kosmo-museum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹⁶ Научно-технический музей истории трактора. URL: <http://trackmuseum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹⁷ Музей истории ОАО «ГАЗ». URL: <http://museum.дкгаз.рф> (дата обращения: 01. 10. 2018).

¹⁸ Волгоградский музей мер и весов. URL: <http://museum.vzvt.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

Р. Г. Григорян

Инновационные способы интерпретации военно-морского наследия: опыт крейсера «Аврора»

Рассматриваются существующие новые способы интерпретации военно-морского наследия в музее на крейсере «Аврора». Обосновывается необходимость актуализации вербальной интерпретации объектов военно-морского наследия в музее.

Ключевые слова: интерпретация, музей, историко-культурное наследие, крейсер Аврора

Roza G. Grigorian

Innovative ways of naval heritage interpreting: experience of cruiser «Aurora»

This article examines the existing new ways of interpreting naval heritage in the museum on the cruiser Aurora. The necessity of actualization of verbal interpretation of objects of naval heritage in the museum is substantiated.

Keywords: interpretation, museum, historical and cultural heritage, cruiser Aurora

XXI в. ознаменован развитием информационных технологий и их внедрением в самые различные сферы нашей жизни. Этот процесс, в свою очередь, преобразует социокультурное пространство. По мнению А. Ю. Гиль процесс модификации общества в информационное задает особые способы интерпретации культурного наследия, пути и формы развития культуры¹. Стоит отметить, что запросы социума изменчивы и зависят от политической, экономической и культурных ситуаций. С учетом данных тенденций предполагается и изменения в деятельности музеев. Происходит преобразование экспозиций, обогащая информационными технологиями, музеи становятся более интерактивными, учитывающие потребности современной аудитории. Интерпретация музейного пространства расширяется благодаря аудио и видео технологий, с применением игровых технологий, театрализации, анимации и т. д. Появляются новые способы и вербальной интерпретации культурного наследия, а также активно внедряются такие формы как праздник в музее, день рождения в музее, вечер встреч с известным человеком, театрализованные экскурсии, квест и т. д.² Сегодня современные музеи при разработке подобных культурно-образовательных проектов и научных концепций экспозиций, выставок, руководствуются требованиями как реальной так и потенциальной аудитории. Происходящие изменения в обществе, предполагающие поиск инновационных способов интерпретации культурного наследия в музее, позволяет привлекать больше посетителей в музей, партнеров, новые социальные группы и т. д. Важно отметить, что современный человек приходит в музей не только за знаниями, но также с рекреационными целями. Чтобы занять достойное место в системе досуговых учреждений, музеи вынуждены перестраивать содержание, формы и методы работы, стремясь соответствовать требованиям времени.

Таким образом возникла необходимость поиска инновационных способов интерпретации, коснулась и военно-морского наследия, представленное в музее на крейсере «Аврора». Объективная оценка запросов современного посетителя привела к совершенствованию интерпретации музейного собрания на крейсере «Аврора». Возникла необходимость разработки новой концепции экспозиции музея, соответствующая сложившейся социокультурной ситуацией. В 2016 г. после последнего ремонта корабля (2014–2016-х гг.) была проведена полная реконструкция музея. По замыслу авторов научной концепции новой экспозиции она должна демонстрировать «живую историю императорского военно-морского флота России»³. Необходимо подчеркнуть, что в советское время корабль был символом революции, и соответственно данные события составляли ядро экспозиции. В современных социокультурных условиях музей на крейсере «Аврора», должен отвечать потребностям общества, что и привело к тому, что обновленная экспозиция крейсера «Аврора» стала более интерактивной. Считаю необходимым представить краткий анализ того, что демонстрируется в новой экспозиции. Прежде всего, надо было найти иные музейные предметы, увеличить количество экспонатов, что не мало важно для понимания истории корабля и его роли в истории отечества, военно-морского флота. По свидетельству главного хранителя фондов Центрального военно-морского музея (ЦВММ) Н. В. Шишковой в экспозиции музея представлены 286 подлинных

музейных предметов и 217 электронных копий фотографий и документов⁴. Основными критериями при отборе материалов были обозначены как познавательная ценность и историческая значимость, а также соответствие заявленной теме экспозиции. Экспозиция оснащена новыми информационными технологиями: электронными информационными комплексами, включающие сеть киосков, плазменных панелей и проекторов с экранами различного типа, электронные компьютерные гиды и многое другое. В первом зале музея представлена 3D-модель корабля, что позволяет посетителям ознакомиться с техническими характеристиками корабля-музея. В этом зале с помощью проектора показывают короткий мультимедийный фильм «„Аврора“ символ эпохи». По обоим бортам опускаются экраны, на которых проецируется фильм, общей продолжительностью 5–7 минут. Содержание его связано с закладкой корабля, спуска его на воду и основных вех его службы на флоте. Второй зал новой экспозиции называется «Служба личного состава на кораблях Российского флота». Представлен быт русских моряков конца XIX – начала XX в. на примере крейсера «Аврора». Здесь можно увидеть корабельные столы, посуду, морскую форму того времени. Для погружения в эпоху, авторы научной концепции экспозиции применили голографические технологии. С помощью них демонстрируется прием пищи на флоте и даже винной порции на корабле. Картина сопровождается рассказом. Третий зал музея наиболее активно насыщен мультимедиа. Во-первых, на экспозиции имеется два сенсорных информационных киоска. Один содержит подробную информацию про экспонаты данного зала, в другом киоске можно не только ознакомиться с историей легендарного корабля, но и в 3D-формате рассмотреть вооружение и устройство крейсера. Во-вторых, в данном пространстве, на ряду с музейными экспонатами идет показ мультимедийного фильма: «Цусимское сражение глазами русских», и «Цусимское сражение глазами японцев». Показ идет в непрерывном режиме. На мониторе можно увидеть как были построены корабли во время Цусимского боя 14–15 мая 1905 г., как шел бой и т. д. Экраны монтированы в стене. Сенсорные плазменные панели стоят в четвертом зале («Зал революции»), где идет постоянная трансляция сюжетов про Великую Октябрьскую революцию. В пятом зале музея («Аврора» в годы Великой Отечественной войны), в экспозицию вмонтированы сенсорные плазменные панели. Посетители могут смотреть видеоролики, почитать информацию, посвященную данной тематике. Каждый посетитель имеет возможность сам выбрать, что ему смотреть или читать. Шестой зал музея оснащен двумя информационными киосками, один из них оборудован проектором. На котором можно рассмотреть все корабли-музеи мира на большом экране. Кроме текста, присутствует звуковое сопровождение. Посетитель может вывести на большой экран для детального рассмотрения объекта. Данный способ интерпретации стимулирует активное участие самого посетителя и способствует восприятию информации. Крейсер «Аврора» один из первых кораблей на флоте, на котором в годы Первой мировой войны был оборудованный лазарет с рентгеновским аппаратом. В настоящее время в музее воссоздан лазарет (кушетка, хирургические инструменты, рабочее место врача и т. д.). С помощью голографических технологий стало возможным показать, как врач меняет повязку раненому, накладывает лекарства и т. д. Изображение сопровождается звуком. Еще одно новшество применяется в музее – это технология виртуальная реальность. Технологию, позволяющую с помощью очков Oculus Rift и программного обеспечения, побывать во всех отсеках корабля, стать свидетелем и «участником» военных действий, в которых «Аврора» принимала участие.

Таким образом, внедрение мультимедийных технологий позволяет привлекать в музей большой поток посетителей. Создается устойчивый, положительный имидж музея. Интерактивные приборы и мультимедийные технологии изменили как способ экспонирования, так и восприятие аудитории музейной информации. Посетители от пассивного зрителя становятся активным участником интеракции. В современном мире музеи стали культурно и рекреационно-образовательными центрами, что обусловило видоизменение формы работы с посетителем и появление новых, инновационных способов взаимодействия с аудиторией⁵. Современная социокультурная ситуация потребовала внедрении новых способов вербальной интерпретации. Например, традиционная экскурсия меняется за счет внедрения игровых методов, театрализации, стимулирование самостоятельной деятельности, вопросно-ответный метод и др. Такой способ вербальной интерпретации не просто информирует посетителей, но и способствует включению в диалог. Происходит неформальное межличностное общение в музейном пространстве. На крейсере «Аврора» на данном этапе основной формой работы с посетителем остается экскурсия. Учитывая необходимость соответствия к потребностям публики, автор данной работы предлагает новые способы вербальной интерпретации культурного наследия. Например, нами была разработана и проведена такая форма взаимодействия с посетителями как экскурсия-квест. Сегодня данная форма является наиболее популярной, так как основана на интерактивных, игровых технологиях. Проведенная нами экскурсия-квест называется

«Что тебе снится, крейсер „Аврора“». Она имеет определенную структуру. Считаем необходимым условно выделить три основных этапа ее проведения:

На первом этапе экскурсовод рассказывает участникам историю крейсера «Аврора». Раздает навигационную карту, которая содержит задания. Участники «путешествуя» по экспозиции, должны найти ответы на вопросы и заполнить карту. Экскурсоводом определяется маршрут и последовательность действий участников. Данная методика позволяет заинтересовать в самостоятельном изучении объектов историко-культурного наследия, ведь именно с помощью нее можно привлечь к детальному рассмотрению экспонатов и попытке проанализировать их.

Следующий этап – это основная часть прохождения квеста, во время которого участники изучают экспозицию. Команда самостоятельно движется по маршруту и ищет ответы на поставленные вопросы, заполняя маршрутный лист. Экскурсовод находится с группой, на определенных остановках дает «ключи» к разгадке того или иного задания. Время прохождения квеста ограничено, задается экскурсоводом, оно составляет 20–30 минут.

Последний этап квеста подведение итогов игры. Экскурсовод проверяет на сколько верно выполнены задания. Если итог экскурсии-квеста положительный, то все участники получают сувениры, благодарность и послание составленной флажковой азбукой от крейсера «Аврора», засекреченное слово «Молодцы», которое отгадывают экскурсанты.

Такая форма культурно-образовательной деятельности музея не только направлена на стимулирование самостоятельной деятельности, но и обогащает новыми знаниями полученные в ходе игры. Таким образом, участники получают не только удовольствие от участия в игре, новые знания, учатся, играть в команде, что не мало важно. Можно констатировать, что использование инновационных методов позволяет не только соответствовать вызовам времени, но и стимулировать самостоятельное изучение военно-морского наследия представленной на крейсере «Аврора», способствует военно-патриотическому воспитанию.

Примечания

¹ Гиль А. Ю. Изменения в деятельности музеев с учетом тенденций развития современного общества. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Мастеница Е. Н. Наследие в музее: границы и горизонты интерпретации // Музей и нематериальное культурное наследие: сб. тр. М.: Икар, 2005. Вып. 6. С. 60–64.

³ Морозова Н. Г. Новые музейные материалы, посвященные дореволюционному периоду истории крейсера «Аврора», в экспозиции филиала ЦВММ на крейсере «Аврора». URL: <http://navalmuseum.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Шишкова Н. В. Тема «Авроры» в собрании ЦВММ и экспозиции корабля-музея // Модель-камера: науч.-информ. альм. Центр. воен.-морск. музея. 2017. № 1. С. 16–18.

⁵ Шляхтина Л. М. Рекреационно-образовательная миссия современного музея: образование или развлечение? // Вопр. музеологии. 2013. № 2 (8). С. 5–16.

А. С. Меркурьева

Взаимодействие учреждений дополнительного образования школьников с музеями: направления, формы и перспективы

Учреждения дополнительного образования и музеи сегодня имеют тесную взаимосвязь: с каждым годом расширяется поле их совместной деятельности, увеличивается число общих учебных проектов и программ. Учреждения дополнительного образования нередко становятся соединяющим государственные музеи и школы звеном. Нацеленные на развитие культурно-просветительской деятельности школьников, Дворцы творчества юных активно проводят учебные занятия, олимпиады, фестивали и мероприятия. В рамках туристско-краеведческого и художественного профилей организуется наибольшее число программ, включающих участие музеев города.

Ключевые слова: музей, дополнительное образование, культурно-образовательная деятельность музея

Alina S. Merkureva

Interaction of institutions of additional education of schoolchildren with museums: directions, forms and prospects

Institutions of additional education and museums today have a close interaction: every year the field of their joint activity expands, the number of general educational projects and programs increases. Institutions of additional education connect state museums with schools. Aimed at the development of cultural and educational activities of schoolchildren, the Children's Cultural Centres conduct lessons, olympiads, festivals and events. A large number of programs are being organized, which include joint work with the museum and are carried out in the field of tourism and local lore and art.

Keywords: museum, additional education, cultural and educational activity

Рассматривая образование как единый процесс обучения и воспитания, направленный не только на накопление знаний и умений, но и на всестороннее непрерывное развитие человека, а также его приобщение к культуре, необходимо отметить, что общее образование включает в себя не только дошкольное, начальное, основное и среднее, но и дополнительное образование детей. Дополнительное образование является вариативной частью и может осуществляться одновременно с остальными базовыми ступенями обучения. Оно характеризуется как процесс освоения добровольно избранного человеком вида деятельности или области знаний, выходящих за рамки обязательного стандарта¹. Если дошкольное образование отвечает за физическое и психологическое развитие ребенка и определяется как общеразвивающее, начальное закладывает фундамент для всего последующего обучения, основное формирует базовые представления о мире, среднее завершает формирование целостной системы знаний и устойчивой потребности в дальнейшем обучении, то дополнительное делает акцент на разностороннем развитии, самоактуализации и творческой самореализации детей.

В России музей всегда рассматривался как учреждение, аккумулирующее и передающее опыт мировой цивилизации. С начала XX в. он тесно сотрудничает с образовательными учреждениями, а также является одним из важнейших инструментов в организации образовательного процесса. Необходимость включения в этот процесс музея обосновывается тем, что в нем обучение ведется на основе подлинных памятников культуры, которые придают знаниям убедительность и достоверность². Е. Г. Ванслова, сформировавшая в 1985 г. концепцию системы «музей – школа», отмечала стихийное взаимодействие двух инстанций на ранних этапах, где сотрудничеству мешали организационные помехи, такие как территориальная удаленность, недостаток музейных сотрудников и перегруженность учителя³. Успешным решением данной проблемы исследователь видела в создании дополнительных звеньев в системе, которые бы могли координировать работу музея и школы: такими могли стать Министерство культуры, органы народного образования и межведомственные советы.

Сегодня одним из звеньев, соединяющих музей со школой, являются учреждения дополнительного образования детей, в особенности – Дворцы детского творчества юных. Появившиеся в результате развития системы внешкольного образования, Дворцы творчества сегодня аккумули-

руют в себе наиболее разносторонние детские образовательные программы, осуществляемые по шести профилям: естественнонаучный, технический, туристско-краеведческий, художественный, социально-педагогический, физкультурно-спортивный⁴. Взаимодействие школьников с музеями сегодня проводится в рамках одновременно двух направленностей: художественной и туристско-краеведческой, и если художественная предполагает занятия по изобразительному искусству, где включение музея в программу предполагается для знакомства с лучшими образцами мировой культуры, то туристско-краеведческая направленность фокусируется на изучении родного края, его истории и подразумевает более подробное изучение музеев, формирования их коллекции. Разработка и проведение таких программ осуществляется отделами краеведения и музееведения, существующих почти во всех Дворцах творчества юных.

Сегодня мы можем выделить несколько направлений работы, которыми занимаются отделы краеведения и музееведения. Одним из наиболее распространенных является организация и преподавание образовательных программ в районных школах. Дворец детского (юношеского) творчества (ДДЮТ) Московского района предлагает сразу две программы, нацеленных на изучение музейного дела: «Основы музееведения и экскурсионной работы» и «Музееведение и экскурсионная методика». Первая программа начинается знакомство с основными понятиями, такими как «музей», «музейный фонд», «экспонат», с классификацией музеев. По окончании обучения ученики имеют представление о крупнейших музеях Санкт-Петербурга; владеют основами работы с музейными фондами, а в завершении готовят фрагменты обзорных экскурсии по экспозиции музея на выбор. В процессе обучения подразумеваются также выездные занятия, чаще всего в районные музеи, из-за территориальной близости и налаженных партнерских отношений. Программа «Музееведение и экскурсионная методика» является второй ступенью в изучении музейного дела. Ее разделы включают в себя уроки, посвященные музеям Ленинградской области, например: Гатчинскому дворцу, Выборгскому замку, музею заповеднику «Старая Ладога» и пр. На базе школьных музеев изучается составление тематико-экспозиционного плана, оформление экспозиции, правил хранения музейных предметов, инвентаризации музейных предметов. В завершении курса ученики составляют экскурсии по созданным экспозициям и учатся их публично проводить. Свои результаты освоения музейного и экскурсионного дела они могут продемонстрировать на районных и городских конкурсах, организация которых является еще одним направлением деятельности учреждений дополнительного образования. Например Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных (далее – СПбГДТЮ) устраивает ежегодный конкурс юных экскурсоводов школьных музеев, который является подведением итогов работы музеев образовательных организаций, «школой мастерства», где лучшие экскурсоводы и их наставники могут показать свои результаты и увидеть достижения участников из других организаций⁵. Конкурс проводится при поддержке Государственных музеев города, привлекаются музейные сотрудники для проведения консультаций и работы в жюри конкурса.

Еще одним направлением работы мы можем выделить активизацию деятельности школьных музеев. Дворцы творчества юных проводят районные конкурсы, координируют оформление и открытие временных выставок, а также знакомят активы музеев друг с другом. Например, Дом детского и юношеского творчества Московского района проводит фестиваль-конкурс «От музея к музею», где каждая школа поочередно организует игровую программу для остальных участников, а также фестиваль «Школьные музеи в библиотечном пространстве», когда каждый школьный музей создает выставку из своих экспонатов на базе районной библиотеки и приглашает остальные активы на открытие.

Отделы музееведения и краеведения также координируют паспортизацию музеев образовательных организаций. Основными задачами ее проведения становится сверка ранее паспортизованных фондов, выявление представляющих историческую ценность предметов и постановка их на государственный учет с целью обеспечения сохранности, укрепление контактов с государственными музеями, а также методическая поддержка и обобщение инновационных направлений и форм работы в музеях⁶. Если СПбГДТЮ является основным организатором паспортизации, то районные Дворцы творчества занимаются составлением электронных заявок, актов обследования, учетных карточек, а также выдвигают педагогов в состав экспертных групп.

Для повышения квалификации и уровня сотрудников, учреждений дополнительного образования также организуют городские и районные методические объединения, которые проводятся в музеях города. Занятия подготавливаются непосредственно принимающими сотрудниками музеев и представляют как ознакомительные экскурсии и рассказ о своей работе, так и конкретные семинары на определенную тему.

Исходя из имеющегося опыта работы учреждений дополнительного образования школьников, включающего взаимодействие с музеями, мы можем выделить несколько направлений, по которым осуществляется совместная работа. Она выражается в разработке и проведении совместных образовательных программ, популяризации музейного дела, участие в конкурсах и фестивалях в качестве педагогов и членов жюри, упорядочение сети школьных музеев и координирование их работы (в том числе регистрация, паспортизация, учет музейных предметов). Работа по данным направлениям осуществляется в формах организации тематических олимпиад и праздников, учебных занятий со школьниками, проведении методических семинаров для педагогов и музейных работников, а также совместных встреч и выездов.

Организация и поддержание сотрудничества школы, музеев и учреждений дополнительного образования сегодня является одной из наиболее перспективных задач системы современного образования, ведь каждый институт выполняет, в той или иной мере, образовательную и воспитательную функцию. Проектирование совместных программ и мероприятий позволит объединить в себе разнообразие подходов, знаний и умений, и в итоге получить наиболее полный, отвечающий современным вызовам и стандартам образовательный «продукт». Тем не менее, сегодня мы не можем говорить, что совместная работа составляет гармонизированный комплекс действий и правил, несмотря на то, что можем наблюдать за активной работой каждого из институтов и наличии устойчивого интереса музейных сотрудников к работе со школами и Дворцами творчества. В перспективе их взаимодействия мы видим разработку комплексных программ, объединяющих одновременно все звенья: школу – учреждение дополнительного образования – музей, в которых еще большее количество государственных музеев могло бы принимать активное участие и разрабатывать методики совместно с остальными организациями, нередко становясь инициаторами.

Примечания

¹ Морозова Н. А. Дополнительное образование – многоуровневая система в непрерывном образовании России. М.: МГУП, 2001. С. 24.

² Ванслова Е. Г. Музей и школа: пособие для учителя. М.: Просвещение, 1985. С. 8.

³ Там же. С. 139.

⁴ О дополнительном образовании: федер. закон от 12. 07. 2001: проект № 97091427–2. URL: [https:// ubo. ru](https://ubo.ru) (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁵ Положение о XX городском конкурсе юных экскурсоводов школьных музеев Санкт-Петербурга. URL: [http:// anichkov. ru](http://anichkov.ru) (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁶ Там же.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 021.2:027.52(470.54)

О. Е. Андреева

Роль и место библиотеки в культурном пространстве малых городов

В статье рассматривается понятие «культурное пространство» и особенности его формирования в малых городах. Предпринимается попытка определить роль и место библиотек как институционального знака культурного пространства малого города, на примере библиотек малых городов Свердловской области.

Ключевые слова: культурное пространство, малый город, библиотека малого города

Olga E. Andreeva

Role and place of library in cultural space of small towns

The article deals with the concept of «cultural space» and features of its formation in small towns. An attempt is made to determine the role and place of libraries as an institutional sign of the cultural space of a small city, using the example of libraries in small towns in the Sverdlovsk Region.

Keywords: cultural space, small town, library of small city

В Основах государственной культурной политики культура возведена в ранг национальных приоритетов и признана важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности Российской Федерации.

Термин «культурное пространство» по-разному определяется в различных исследованиях. Так, концепция развития культуры в Свердловской области, трактует термин культурное пространство как сферу распространения определенных устойчивых ценностей, традиций и верований, обеспечивающих существование и развитие культуры и обладающих преемственностью¹.

С. Н. Иконникова в своих работах определяет культурное пространство как ценность и национальное достояние следующим образом: «Культурное пространство является жизненной и социокультурной сферой общества, „вместилищем“ и внутренним объемом культурных процессов. Культурное пространство имеет территориальную протяженность, в нем очерчены контуры культурных центров и периферии, столицы и провинции, городских и сельских поселений»². Таким образом, можно сказать, что культурное пространство регионов и городов России, органично включено в общее культурное пространство всей страны.

Именно в малых городах можно наблюдать разнообразие подходов к созданию культурного пространства. Оно неразделимо связано с историей, традициями и обусловлена их уникальностью и колоритом. Культурная индивидуальность российской провинции, по убеждению академика Д. С. Лихачева, является истоком всего богатства российской культуры³.

По данным Росстата, в настоящее время в России 932 из 1127 городов – это малые и средние города с численностью жителей до 100 тыс. человек. В них проживает значительная часть населения страны. В официальной классификации поселений малые города – это города с численностью жителей до 50 тыс., а средние – от 50 до 100 тыс. Однако в последнее время границы между малыми и средними городами становятся все более размытыми, поэтому на официальном уровне все города с численностью жителей менее 100 тыс. человек принято причислять к «малым»⁴.

При этом численность населения не является первостепенным критерием для определения статуса города. Малый город это явление скорее социальное и культурное. Малый город обладает рядом характеристик, которые, безусловно, создают специфические условия для его жителей. Среди малых городов можно выделить исторические города, курортные города, моногорода с градообразующим предприятием, наукограды, в том числе, закрытые административно-территориальные образования (ЗАТО) и т. д.

У каждого из этих населенных пунктов своя история, география, культура и, следовательно, свой путь развития. Но и процессы, имеющие место сегодня в таких городах во многом схожи. Это

ограниченность экономической базы, недостаток рабочих мест, неблагоприятная демографическая ситуация, низкий уровень развития инженерно-инфраструктурных объектов и недостаточный уровень развития социально-культурной сферы. Отмечается серьезное отставание малых городов страны от областных центров.

Практически всеми типами городов представлена Свердловская область. Она занимает второе место в стране по числу малых и средних городов. Из 47 городов области только в четырех численность населения превышает 100 тыс. жителей. Это Екатеринбург, Нижний Тагил, Каменск-Уральский, Первоуральск.

Урал – это промышленный центр России. Поселения строились рядом с демидовскими и строгановскими заводами. Так были образованы современные Нижний Тагил, Билимбай, Невьянск и многие другие. Малые исторические города Свердловской области – это Алапаевск, Верхотурье, Ирбит, Камышлов. Красноуфимск, Талица, Туринск. Два города области – Новоуральск и Лесной – образованы в 1940-х гг. рядом с предприятиями атомной промышленности и относятся к ЗАТО. Это, так называемые, атомграды.

В отечественной науке малые города исследовались в большей степени с точки зрения социально-экономических, географических и статистико-демографических проблем. В XXI в., с развитием таких наук как культурная география, историческая регионалистика и историческое краеведение, большее внимание стало уделяться социально-культурным проблемам малых городов и культурным аспектам городского пространства.

Институциональными знаками культурного пространства являются театры, музеи, кинотеатры, галереи, библиотеки и т. д. Их разнообразие, финансовая и пространственная доступность, уровень их состояния напрямую влияет на культурное пространство города.

Культурное пространство современного малого города динамично изменяется, в нем происходит переоценка ценностей, поиск новых идеалов и способов передачи культурного «багажа». Все эти процессы не могут не коснуться библиотеки.

Библиотеки в российском обществе всегда играли куда большую роль, чем просто книгохранилища. Развитие науки, образования, просвещения невозможно без библиотек. Фонды библиотек – основное средство фиксации и хранения опыта всех сфер человеческой деятельности. В любом малом городе присутствует сеть учреждений культуры. Она может быть представлена достаточно широко, включать театры, кинотеатры, школы искусств, может быть ограничена двумя-тремя учреждениями, но практически всегда – библиотекой.

Библиотека, несомненно, является субъектом культурной деятельности, т. е. социальным институтом, участвующим в продвижении культурного продукта и сохранении культурных ценностей.

В настоящее время Свердловская область насчитывает 1025 библиотек, в том числе 927 государственных и муниципальных. Все они очень разные, у каждой библиотеки свое лицо, своя неповторимая аура, которую создают, в том числе и люди, преданные делу библиотекари, которые в ней работают. Объединяет их сегодня одно – они делают все возможное, чтобы быть нужными населению, занимать полноценное место в культурном пространстве своего города.

С целью характеристики деятельности библиотек малых городов, выявления ее специфики, а также для определения их места в культурном пространстве было проведено интервьюирование библиотекарей из 32 библиотек малых городов Свердловской области. В основном это центральные библиотеки различных централизованных библиотечных систем (ЦБС). Библиотекари рассказали о достижениях и проблемах своих учреждений, а также оценили уровень социального сотрудничества библиотек. Предварительные результаты исследования позволили сделать следующие выводы.

В малом городе библиотека участвует в формировании культурного пространства территории посредством культурных связей с органами власти, учреждениями культуры, образовательными организациями, средствами массовой информации, читателями. И чем крепче эти связи, тем выше включенность библиотеки в культурное пространство города, значимее ее роль.

Не все библиотеки малых городов могут этим похвастаться. Очевидно, не чувствуя сильной заинтересованности со стороны организаций социальной инфраструктуры и коллег по культуре, библиотеки привлекают их к совместной деятельности фрагментарно, а иногда и сами библиотекари не слишком заинтересованы в таком сотрудничестве.

Например, библиотекари города Туринска пишут об опыте своего сотрудничества: «Районный дом культуры дает на время цветные шторы для украшения зала, делится костюмами, но, если привлекаем их ведущего, мероприятие „записывает“ себе Дом культуры». Библиотекари отмечают, что учреждения культуры участвовать в мероприятиях библиотеки соглашаются неохотно, на кра-

еведческие мероприятия даже музеи дают материалы «со скрипом», считая библиотеку уровнем ниже других учреждений культуры.

Некоторые честно признавались, что связей с другими учреждениями культуры у них нет. Зато почти все отмечают дружественные плотные отношения с образовательными учреждениями и многообразии форм мероприятий для подрастающего поколения.

Но есть и положительные примеры. Так, публичная библиотека г. Новоуральска уже давно работает в тесном сотрудничестве с местными учреждениями культуры, образовательными учреждениями, организациями города. Результатом такой дружбы становятся крупные городские мероприятия, красочные литературные праздники, совместные культурно-просветительские проекты и, что немаловажно для любой библиотеки сегодня, спонсорская помощь. Библиотекари города Лесного также рассказали о плодотворном сотрудничестве. «Если говорить о роли нашей библиотеки, то в своем городе мы центр гражданского сообщества, – пишут они, – к нам идут все: администрация проводит встречи с горожанами, церковь с прихожанами».

На территории почти всех библиотек Свердловской области действуют клубы по интересам, они достаточно востребованы среди населения. В каждой библиотеке их несколько. Это и клубы любителей чтения, и краеведов, и садоводов, и киноманов, и рукодельниц, и молодых мам.

Активно библиотеки пытаются привлечь молодежную аудиторию. Удачная форма работы с молодым населением – городские квесты. Они не только понятны и интересны подросткам, но и имеют непосредственное отношение к книге и краеведческой работе библиотеки. Примером может служить квест «С книгой по Лесному», который занял третье место на областном конкурсе «Камертон».

Небольшие библиотеки охотно принимают участие в общегородских мероприятиях, организуя тематические выставки, экскурсии и мастер-классы, но сами крупные мероприятия иницируют редко. Исключением является акция «Библионочь».

К сожалению, пока нельзя утверждать, что библиотечные учреждения относятся к объектам первостепенной важности для муниципальных администраторов. Библиотекари жалуются не только на слабое пополнение фондов, но и на отсутствие самого необходимого для работы: бумаги, канцелярских товаров, которые порой вынуждены покупать на собственные средства.

Тем не менее, многие библиотеки области являются участниками и организаторами культурных мероприятий, фестивалей, праздников, акций, флешмобов, берут на себя задачи экологического просвещения, повышения финансовой грамотности, привлекают на свои площадки партнеров и выходят на улицы. В малых городах, испытывающих дефицит в культурных событиях, инициатива библиотек становится глотком чистого воздуха для горожан. Они всегда были и остаются сегодня самым доступным учреждением культуры малого города. Библиотекари не опускают рук и даже в такое непростое время являются новаторами. В 2016 г. коллективам двух библиотек Новоуральска и Ирбита была присуждена премия Губернатора в номинации «За успехи в разработке и внедрении инновационных проектов в библиотечной сфере». Отмечены также проекты в сфере культуры, реализованные в Красноуфимске, Артемовском и Лесном.

Несмотря на уникальность и культурный потенциал многих городов, их культурное пространство не развивается должным образом. Небольшая сеть учреждений культуры, которыми они располагают, постоянно подвергается оптимизации. Причина кроется в недостатке финансирования, незаинтересованности администрации в развитии таких очагов культурной жизни любого города, как театры, музеи, библиотеки.

Но, прежде всего, это отсутствие четкой стратегии культурного развития малых городов и последовательные действия на высшем уровне.

Например, в 2013 г. Министерство культуры России подготовило концепцию создания многофункциональных культурных центров, которая была одобрена на заседании Правительства РФ. В ходе заседания Премьер-министр РФ Д. А. Медведев сообщил, что в центрах будут объединены культурная и образовательная сферы. «Это должно изменить жизнь малых городов, сделать ее ярче и разнообразнее», – подчеркнул он.

Центры предлагалось создать в первую очередь в целях предоставления разнообразных культурных услуг, ведения культурно-просветительской деятельности: библиотечной, музейной, выставочной, концертной, театральной, кинематографической, реализации образовательных проектов, создания новых возможностей для творческой самореализации, духовного обогащения и физического развития жителей малых городов России. Было разработано даже 4 варианта планировки. Первые, так называемые, ДНК-центры (Дома новой культуры) планировалось построить в Калуге (население 341 892 человек), Первоуральске (население 124 447) человек и Владивостоке

(население 606 589) в 2015 г. Ни один из городов не является малым или даже средним! В итоге такой центр появился только в Свердловской области в городе Первоуральск.

Положительной тенденцией последних лет является инициатива самих территорий, успешно реализующих социальную и культурную политику, способных и готовых конкурировать, делиться своим опытом с другими регионами и перенимать инновации в разных сферах.

Именно такие территории объединились в 1991 г. в Союз малых городов Российской Федерации – это первое в истории нашей страны общероссийское объединение небольших муниципальных образований в лице их местных властей, созданное ими по собственной инициативе. Союз объединяет малые и средние города, районы, поселки городского типа, районные центры с численностью населения, как правило, до 200 тыс. жителей. Их интересы выражают руководители местных представительных и исполнительных органов. Акт образования Союза был поддержан Парламентом страны. Выявлять, обобщать, представлять и отстаивать интересы малых, средних городов и районов на общегосударственном уровне во взаимодействии с федеральными органами государственной власти – такую цель и ставит перед собой Союз.

В январе 2018 г. на Форуме малых городов и исторических поселений в г. Коломне президент России Владимир Путин призвал глав малых городов, несмотря на скромные размеры муниципалитетов, становиться значительными культурными центрами, городами, в которых престижно жить и из которых не хочется уезжать. «У каждого из малых городов и исторических поселений есть своя история и культура. Малые города могут стать действительно большими центрами», – сказал глава государства. Планируется разработка стратегии развития малых городов⁵.

Это дает надежду на решение многих острых проблем малых городов, в том числе качественно новую жизнь библиотек и их новую значимую роль.

Примечания

¹ Концепция развития культуры в Свердловской области, 2012–2020 гг. URL: <http://mkso.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Иконникова С. Н. Культурное пространство как ценность и национальное достояние // История культурологических теорий. 2-е изд. СПб.: Питер, 2005. С. 35.

³ Позднякова Р. А., Семина В. С. Библиотека в современной провинциальной культурной среде // Аналитика культурологии. 2005. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁴ Встреча с участниками Форума малых городов и исторических поселений // Президент России. 2018. 17 янв. URL: <http://kremlin.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁵ Там же.

Е. Е. Пудова, П. А. Хотуницкая

Конкурс чтецов как инструмент приобщения к чтению художественной литературы

Рассматриваются современные практики активизации читательской деятельности учащихся начальной школы образовательных организаций. Подчеркивается значимость организации конкурсов чтецов как средства приобщения к чтению. Предложена система критериев оценки выступлений детей-участников конкурсов. Сотрудничество образовательных организаций с библиотечно-информационными учреждениями обобщается как важнейший фактор привлечения к чтению литературных произведений детей и подростков.

Ключевые слова: читательская деятельность, общеобразовательные школы, дети и подростки, приобщение к чтению, конкурс чтецов

Ekaterina E. Pudova, Polina A. Khotunitskaya

Declamation contest as instrument for fiction reading promotion

This article is concerned with the importance of actual existing practices for students of secondary schools reading activation. The necessity for declamation contest organizing in secondary schools is emphasized. The article also looks closely at the evaluation system of declamation contest's participants. Partnership between secondary schools and libraries is stressed as an instrument for fiction books reading promotion.

Keywords: reading activity, secondary schools, children and teenagers, reading promotion, declamation contest

В Национальной образовательной инициативе «Наша новая школа» указано, что ее главными задачами являются раскрытие способностей каждого ученика, воспитание порядочного и патриотичного человека, личности, готовой к жизни в высокотехнологичном, конкурентном мире. Школьное обучение должно быть построено так, чтобы выпускники могли самостоятельно ставить и достигать серьезных целей, умело реагировать на разные жизненные ситуации¹.

В ряду многообразных видов социальных практик, реализуемых человеком и способствующих достижению вышеназванных задач, особая роль отводится читательской деятельности как самостоятельному и уникальному феномену, играющему одну из ключевых ролей в формировании личности². Будучи направленной на приобщение к мировому литературному достоянию, она способствует интеллектуальному и эмоционально-чувственному развитию человека, формированию его духовно-нравственной сферы и культурных потребностей. В этой связи читательская деятельность представляет собой основу утверждения человека, и тех позитивных социальных качеств, которые, закрепляясь в сознании, определяют его как личность³.

Неслучайно в последующие после принятия Национальной образовательной инициативы годы наблюдается возрастание количества мероприятий, ориентированных на приобщение к чтению и литературному творчеству детей и подростков. Наибольшее распространение получили следующие форматы: олимпиады («Мои любимые литературные герои»), проекты («Я люблю читать»), карнавалы («Из сказки – в реальность»), косплеи («Детство в русской усадьбе»), театрализованные представления («Новая сказка ученого кота»), фестивали («Сказки Пушкина и я») и др.

Надежными партнерами общеобразовательных организаций, иницилирующих данные мероприятия, являются библиотечно-информационные учреждения, высшие учебные заведения, музеи, дома творчества юных, детские и подростковые художественные студии и объединения и др.⁴

Особой популярностью в начальной школе пользуются конкурсы чтецов (конкурсы художественного мастерства), обладающие большим педагогическим потенциалом. Их целью является возрождение традиций звучащего слова и активизация читательской деятельности школьников на основе формирования ценностного отношения к отечественной и зарубежной литературе. Достижение данной цели предполагает постановку и решение следующих задач: воспитание культуры чтения, формирование литературного и художественного вкуса; развитие навыков выступления перед аудиторией⁵.

Конкурсы чтецов активно проводятся на международном, всероссийском, межрегиональном и региональном уровнях. В международном конкурсе юных чтецов «Живая классика» участвуют дети более 80 стран мира. Ежегодно, вовлекая в свои ряды все большее количество гимназий и школ-участниц, проводятся всероссийский конкурс «Таланты России», межрегиональный конкурс «Четыре неба», региональный конкурс «Звучащее слово», городской конкурс «Слово» и др.

Современные информационно-коммуникационные технологии позволяют проводить конкурсы чтецов не только в традиционном, но и в дистанционном формате. Это способствует увеличению количества детей-участников, стремящихся поделиться своим знанием литературы и искусством художественного чтения, независимо от места их проживания

Нами был проведен конкурс чтецов «Тема детства в русской поэзии» для учащихся начальной школы гимназии № 330 Санкт-Петербурга.

Первым этапом организации конкурса стало определение авторов художественных произведений – А. Л. Барто, С. Я. Маршака, Б. В. Заходера, И. З. Сурикова, В. Д. Берестова, С. В. Михалкова, отражающих тему детства, для прочтения учащимися. Выбор данных писателей и поэтов – классиков детской литературы связан с большим воспитательным значением их произведений, любимых многими поколениями детей. Кроме того, учитывалось, что для прочтения учащимися начальной школы рекомендуются тексты небольшого объема, доступного содержания и не требующего большой затраты психических и физических сил.

И. В. Ильинский отмечал: «Чтец получает право на исполнение тогда, когда он непременно хочет поделиться со слушателями теми впечатлениями, чувствами и мыслями, которые вызваны у него полюбившимся произведением, когда исполнитель является пропагандистом и толкователем литературного произведения»⁶. В этой связи отбор произведений осуществлялся организаторами конкурса совместно с педагогом и учащимися, что позволило заинтересовать детей, расширить их читательский кругозор и значительно повысить мотивационные установки.

Второй этап заключался в разработке критериев оценки участников конкурса чтецов. На третьем этапе нами было сформировано жюри конкурса, определена дата его проведения, разработан дизайн программы конкурса чтецов и дипломов для детей – лауреатов. На четвертом этапе был организован процесс конкурсного чтения стихов детских поэтов-классиков и награждение детей-лауреатов.

В ходе организации конкурса наиболее сложной задачей стала разработка критериев оценки выступлений. Это потребовало анализа федерального государственного стандарта начального общего образования и документов Международной программы по оценке образовательных достижений учащихся (Programme for international student assessment (PISA)) по направлению «грамотность чтения»⁷.

Проведенный анализ данных документов позволил нам определить два основных критерия оценки выступлений детей на конкурсах чтецов: читательская грамотность и выразительность чтения.

По критерию читательская грамотность мы оценивали следующее: навык извлечения информации из текста, умение осмысливать содержание текста, умение критически оценивать содержание текста, умение интерпретировать смысл текста, умение воссоздавать в воображении художественные картины, умение эмоционально откликаться на художественные образы литературного произведения⁸.

Оценка выразительности чтения, с нашей точки зрения, предполагает, во-первых, оценку техники устной речи: силы, тембра голоса, темпа речи, четкости дикции, умения делать паузы, а во-вторых, оценку использования участниками неязыковых средств выразительности, т. е. мимики, жестов, взгляда, позы и др.

Организация конкурса чтецов позволяет заключить, что данный формат является важной составляющей программ активизации читательской деятельности учащихся начальных классов образовательных организаций. Приобщая детей к лучшим образцам художественной литературы, он открывает большие возможности для многостороннего развития интеллектуальных, нравственных, эстетических сторон их личности. Участие в конкурсе помогает ребенку самоутвердиться и обрести уверенность в собственных силах. Успех конкурсов чтецов во многом зависит от сотрудничества педагогов и школьных библиотекарей, от уровня их профессиональных компетенций.

Примечания

¹ Наша новая школа: нац. образов. инициатива: утв. указом Президента РФ № Пр–271 от 04. 02. 2010. URL: <http://consultant.ru> (дата обращения: 01. 10. 2018).

² Варганова Г. В. Аксиологические аспекты гуманитарной книги // Гуманитарная книга: культура издания – культура чтения: материалы всерос. науч.-практ. конф. Омск: Омск. гос. обл. науч. б-ка им. А. С. Пушкина, 2013. С. 5–10.

³ Жукова Т. Д. Экологическое образование как фактор социальной ответственности детей и подростков // Экологическое воспитание детей и подростков: партнерство школ и библиотек: науч.-практ. ст., метод. разработки / науч. ред. Г. В. Варганова. М., 2017. С. 10–18.

⁴ Варганова Г. В. Библиотечный специалист как лидер в приобщении к чтению // Чтение как система трансляции духовного и культурного опыта: материалы всерос. конф. СПб.: Рос. нац. б-ка. 2009. С. 67–72.

⁵ Варганова Г. В. Литературное творчество как фактор активизации читательской деятельности // Тр. ГПНТБ СО РАН: материалы межрегион. науч.-практ. конф. Новосибирск, 2017. Вып. 12, т. 1: Библиотека традиционная и электронная: смыслы и ценности. С. 132–135.

⁶ Методика выразительного чтения: учеб. пособие / под ред. Т. Ф. Завадской. М.: Просвещение, 2007. С. 211.

⁷ National center for education statistics: programme for international student assessment. URL: <https://nces.ed.gov> (дата обращения: 01. 10. 2018).

⁸ Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования: утв. приказом М-ва образования и науки РФ № 373 от 06. 10. 2009; в ред. приказов Минобрнауки России № 1241 от 26. 11. 2010, № 2357 от 22. 09. 2011. URL: <https://минобрнауки.рф> (дата обращения: 01. 10. 2018).

Д. Ю. Голоух

Оценка научной деятельности преподавателей вузов культуры

Выявлены и проанализированы основные показатели оценки научной деятельности преподавателей вузов культуры, осуществляющих подготовку кадров по направлению «Библиотечно-информационная деятельность». Осуществлен сравнительный анализ публикационной активности, индексов цитирования и индексов Хирша. Сделаны выводы о наиболее активных в научной области вузах и отдельных преподавателях.

Ключевые слова: вузы культуры, библиометрия, публикационная активность, индекс цитирования, индекс Хирша

Darya Y. Goloukh

Evaluation of scientific activity of teachers of universities of culture

The main indicators of the evaluation of the scientific activity of the teachers of the higher educational institutions of culture, which carry out the training of the personnel in the direction «Library and Information Activities». A comparative analysis of publication activity, citation indexes and Hirsch indices is carried out. Conclusions are drawn about the most active universities and individual teachers in the scientific field.

Keywords: high schools of culture, bibliometry, publication activity, citation index, h-index

Изучение показателей оценки научного труда в настоящее время широко используются администрациями научных и учебных организаций, а также вышестоящими организациями. Эти показатели, как и всякие формальные критерии, позволяют оценить количество созданной научной продукции и интенсивность ее использования профессиональным научным сообществом. С их помощью осуществляется аккредитация вузов, аттестация научных кадров, принимаются решения о выдаче грантов. Их также используют издательства научно-технической литературы для выбора авторов научных работ.

Однако в научном сообществе предлагаемые показатели не считаются особенно важными для оценки качества исследований того или иного ученого. Ученые, работающие в определенной области науки всегда знают, чего стоит тот или иной их коллега, и для этого им не нужны сведения о количестве его публикаций и их цитируемости.

Тем не менее, любой научный работник или преподаватель вуза точно знает, что для оценки его труда будет использоваться формальный подход. Такой подход имеет множество недостатков¹, но его использование утверждено государственными документами.

Цель проведенного исследования – осуществление библиометрического анализа публикационной активности и цитируемости преподавателей вузов культуры, на факультетах осуществляющих подготовку кадров по направлению «библиотечно-информационная деятельность».

Интерес к осуществлению такого анализа связан с тем, что в настоящее время оценка научной деятельности преподавателей вузов осуществляется в основном по количественным критериям, к которым относят количество публикаций, количество цитирований, индекс цитирования (количество цитирований на одну публикацию) и индекс Хирша. Такой подход к оценке научной деятельности нельзя считать вполне объективным, однако именно указанные требования в настоящее время определяют успешность научной деятельности того или иного преподавателя с точки зрения руководства вузов и профильных министерств.

В задачи исследования входило:

1. Сравнение общих показателей публикационной активности по факультетам вузов, осуществляющих подготовку по направлению «Библиотечно-информационная деятельность».
2. Сравнение показателей публикационной активности в расчете на одного преподавателя.
3. Выявить общее количество ссылок на работы преподавателей конкретного вуза.
4. Рассчитать индекс цитирования для каждого вуза.
5. Выявить преподавателей с наиболее высокими показателями публикационной активности и индекса Хирша.
6. Сравнить полученные показатели и выявить вузы с наибольшими их значениями, т. е. вузы в которых научно-исследовательская деятельность в библиотечно-информационной сфере осуществ-

вляется наиболее интенсивно, а, следовательно, определяющие в значительной степени развитие библиотечно-информационной науки страны.

Для проведения исследования потребовалось:

- выявить вузы страны, осуществляющие подготовку кадров по направлению «Библиотечно-информационная деятельность»;
- выявить персональный состав преподавателей, работающих на соответствующих факультетах и кафедрах.

Эти данные были получены на сайтах министерства культуры, министерства образования и науки, а также путем анализа сайтов, выявленных через министерские сайты вузов.

В результате анализа был выявлен 21 вуз разного ведомственного подчинения, осуществляющий подготовку по направлению «Библиотечно-информационная деятельность».

Разумеется, самое большое количество вузов находится в подчинении Министерства культуры, их 13. Также в подчинении Министерства образования и науки находятся 5 вузов и еще 3 – в региональном подчинении.

Ведомственную подчиненность вузов можно было достаточно легко определить, так как практически все вузы дают на своих сайтах информацию об учредителе. Кроме того, все вузы, находящиеся в ведении министерства культуры, были переименованы и в настоящее время имеют однотипные названия и называются институтами культуры. В то время как вузы регионального подчинения сохранили старые названия и называются, как правило, вузами культуры и искусств: Белгородский государственный институт искусств и культуры, Чувашский государственный институт культуры и искусств, Волгоградский государственный институт искусств и культуры.

Исследование затруднялось тем, что многие факультеты, осуществляющие подготовку по исследуемому направлению, имеют названия, напрямую не связанные с направлением подготовки. В частности, обучение специалистов библиотечно-информационной сферы осуществляется на факультетах, связанных с социальными коммуникациями, информационными технологиями, дизайном, туризмом, социально-культурной деятельностью. Фактически подтверждается тот факт, что самостоятельно библиотечное образование, имеющее свои организационные структуры, осталось только в ограниченном количестве вузов, а единственным вузом, сохранившим в названии факультета связь названием направления подготовки, является Санкт-Петербургский государственный институт культуры (СПбГИК).

Основными критериями оценки в нашем исследовании, как и при аттестации научных кадров вузов, стало количество публикаций преподавателей кафедр и факультетов, осуществляющих подготовку по направлению «Библиотечно-информационная деятельность», количество цитирований этих публикаций и индекс цитирования (количество цитирований на одну публикацию)

Анализ данных о количестве и цитировании научных публикаций был осуществлен на основе сведений, представленных базе данных «Российский индекс научного цитирования», которая служит основой для оценки научной деятельности преподавателей вузов.

При оценке научной деятельности учитывалось количество преподавателей, работающих на выпускающих кафедрах в нашей области, которое в значительной мере зависит от количества обучающихся студентов, т. е. в определенной степени от количества бюджетных мест. Эти данные были представлены мною в докладе на конференции в марте.

Проведенный анализ позволил сделать следующие выводы:

1. Несомненным лидером по публикационной активности (т. е. количеству публикаций в расчете на одного преподавателя) является СПбГИК, имеющий показатель 49,8 публикаций. В то время как занимающий второе место Московский государственный институт культуры (МГИК) имеет только 27,1 публикацию на преподавателя. Важно также отметить высокий показатель публикационной активности в Белгородском государственном институте искусств и культуры (19,9).

Такие высокие показатели можно объяснить тем, что, как правило в указанных вузах имеется не одна выпускающая кафедра по нашей специальности, а 2 и более. С этим связан и более широкий диапазон научных исследований. Разумеется, имеет значение и статус вуза (федеральный, региональный и т. д.), и наличие у вуза собственного рецензируемого журнала.

Нужно отметить также конкретных преподавателей, имеющих наибольшее количество публикаций.

2. По общему количеству цитирований публикаций, имеющихся в Национальной библиографической базе данных научного цитирования (РИНЦ), на первом месте также находится СПбГИК. На публикации наших преподавателей сослались около 10 тыс. раз. При этом публикации преподавателей МГИК были включены в списки использованной литературы чуть более 4 тыс. раз

Среди наиболее цитируемых вузов следует отметить также Самарский государственный институт культуры – более тысячи цитирований.

Все остальные вузы имеют более низкие показатели цитирования. Я связываю это с двумя факторами. Во-первых, в двух ведущих вузах страны работает, несомненно, более квалифицированный преподавательский состав, т. е. имеется большое количество кандидатов и докторов наук, людей имеющих опыт проведения научных исследований. Во-вторых, у преподавателей региональных вузов часто возникают организационные проблемы с публикацией результатов своих исследований. Необходимо также учитывать платность некоторых профильных журналов.

Наиболее цитируемыми преподавателями вузов можно назвать профессора СПбГИК А. В. Соколова, профессора Белгородского института культуры и искусств Н. А. Туранину, профессора МГИК Я. Л. Шрайберга, доцента МГИК Н. В. Лопатину.

Как видим, этот список, почти полностью состоит из преподавателей столичных вузов. Исключение составляет профессор Н. А. Туранина из Белгорода. Ее попадание в этот список можно объяснить тем обстоятельством, что она работает как в Белгородском государственном институте искусств и культуры, так и в Белгородском государственном национальном исследовательском университете, который занимает достаточно сильные позиции в современном образовательном процессе России. В целом же высокая публикационная активность преподавателей Москвы и Санкт-Петербурга не вызывает удивления, так как именно в этих городах находятся ведущие издательства литературы библиотечно-информационной тематики, издаются ведущие профессиональные журналы.

3. Поскольку БД РИНЦ не позволяет получить данные по индексу Хирша на группу исследователей, а только на вуз в целом или отдельного ученого, нам пришлось заменить его индексом цитирования, который более или менее адекватно отражает использование публикаций профессиональным сообществом.

Очевидно, что поскольку библиотечно-информационный факультет СПбГИК имеет наивысшие показатели публикационной активности и количества цитирований, можно было ожидать, что и индекс цитирования у нашего факультета будет самым высоким. Расчеты показали, что этот индекс имеет значение 5,8. Но в отличие от двух предыдущих показателей разрыв с другими вузами не так велик. Следующий за нами Краснодарский государственный институт культуры имеет показатель 5,6, а Самарский государственный институт культуры, находящийся на третьем месте, – 4,8. На наш взгляд, аномальным является четвертое место МГИК (4,6), где работают известные и высококвалифицированные преподаватели. У остальных вузов индекс цитирования составляет около или меньше единицы.

Оказалось, что наибольшее цитирование почти всегда получают преподаватели, имеющие самые высокие показатели публикационной активности А. В. Соколов, Я. Л. Шрайберг, М. Г. Вохрышева, Н. В. Лопатина, В. В. Брежнева. Появление в этом списке профессора Самарского института культуры М. Г. Вохрышевой говорит о том, что в списке ее трудов имеются публикации, вызвавшие интерес у профессионального сообщества.

В ходе исследования также был выявлен индекс Хирша для отдельных преподавателей.

Представляется, что полученные данные могут свидетельствовать о том, что в своих работах исследователи в нашей области предпочитают основываться на работах исследователей крупных федеральных вузов культуры, оставляя без внимания работы своих региональных коллег.

Чаще всего в научных исследованиях в библиотечно-информационной сфере учеными используются работы СПбГИК и Краснодарского института культуры, что свидетельствует об их высоком научном уровне. Возможно, что относительно низкий показатель МГИК связан с тем, что там в последнее время произошло сокращение преподавательского состава и серьезная реорганизация факультетов и кафедр.

В результате проведенного исследования мы можем констатировать, что СПбГИК, по данным РИНЦ, является ведущим вузом в области библиотечно-информационной науки. Наши преподаватели проводят исследования по самому широкому кругу проблем и публикуют свои результаты в рецензируемых журналах. Эти работы активно используются профессиональным сообществом, о чем свидетельствуют и общее количество ссылок, и высокий индекс цитирования.

При этом важно отметить, что региональные вузы Министерства культуры и регионального подчинения имеют зачастую чрезвычайно низкие показатели, особенно по количеству цитирований, а значит, и по использованию полученных ими результатов.

Примечания

¹ Голоух Д. Ю., Голоух Н. Ю. Оценка научной деятельности библиотечно-информационного факультета Санкт-Петербургского государственного института культуры // Молодеж. вестн. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2017. № 2. С. 175–177.

Л. Д. Апушкина

Коммуникационные барьеры публикационной активности студентов

По результатам социологического опроса студентов Санкт-Петербургского института культуры были выявлены барьеры, препятствующие публикационной активности студентов, и сформулированы способы их преодоления.

Ключевые слова: социологический опрос, информационные барьеры, научно-исследовательская работа студентов, коммуникационные барьеры, публикационная активность студентов

Lidiya D. Apushkina

Communication barriers of publishing activity of students

On the basis of the survey of students of Saint Petersburg University of Culture, the barriers interfering students' academic writing and publishing the papers and ways of their overcoming have been revealed.

Keywords: information barriers, student publishing, student research, communication barriers

Научно-исследовательская работа студента – неотъемлемая часть обучения в вузе. Проведение таких работ является важной составляющей многих профессиональных дисциплин. На разных кафедрах вуза действуют студенческие научные кружки. Кроме того, индивидуальная тема исследования разрабатывается каждым студентом в процессе написания курсовых и выпускных квалификационных работ. Лучшие результаты исследований становятся темой докладов на студенческих научных конференциях и публикуются сборниках докладов, а также в журнале «Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры». Условием публикации является теоретическая и / или практическая значимость полученных результатов. Публикация осуществляется при поддержке и консультировании научного руководителя, в роли которого выступает преподаватель профессиональной дисциплины, организатор студенческого кружка, руководитель курсовой и дипломной работы и т. п. В силу ограниченного опыта публикационная активность студентов сдерживается рядом барьеров, которые необходимо преодолеть для успешного написания и публикации статьи.

Для выявления этих барьеров был проведен поаспектный анализ специальной литературы и опрос студентов библиотечно-информационного факультета СПбГИК.

Публикационная активность студентов

В соответствии с работой Л. А. Балаклаец¹ типология студенческих работ выглядит следующим образом:

1. Публикации «по зову сердца». Мотивацией тут служит личный интерес студента.

2. Публикации, подготавливаемые на основе рефератов или докладов, представленных на студенческих конференциях.

3. Публикации студентов, активно принимающих участие в факультативных мероприятиях научно-исследовательской работы студентов. Мотивацией тут может выступать, например, возможность получить повышенную стипендию.

4. Публикации, вызванные потребностью гарантировать себе успешную сдачу экзамена. Среди таких работ нередки случаи откровенного плагиата, нераскрытость и т. д.

Важную роль в осуществлении студенческих научно-исследовательских работ и подготовки публикаций играет консультирование и редактирование работ научным руководителем.

Важнейшим условием научно-исследовательской работы и публикационной активности студентов является мотивация студентов. В работе С. Д. Страмоусовой² под мотивацией студентов понимается главная движущая сила в деятельности и поведении человека, в процессе формирования будущего специалиста³. Выделяются следующие виды студенческой мотивации к научно-исследовательской деятельности:

– познавательная мотивация – стремление к познанию нового;

– профессиональная мотивация – стремление к профессиональному росту;

– мотивация социального и личностного престижа – стремление к самоутверждению, повышению своего социального статуса;

– прагматическая мотивация – стремление к получению опыта и налаживанию полезных связей, стремление к получению «наград» – повышенной стипендии и др.⁴

Факторами, влияющими на мотивацию к научно-исследовательской деятельности студентов, являются: образовательная система и само образовательное учреждение; субъективные особенности обучающихся; организация образовательного процесса; субъективные особенности преподавателей, их отношение к делу и к студентам; специфика учебного предмета⁵.

Информационное обеспечение публикационной активности студентов включает ресурсы библиотеки вуза, создание специальной образовательной среды и использование сети Интернет в качестве источника информации и площадки реализации публикационной активности.

В работе Н. Н. Шульги, С. Н. Новосельцевой и И. Г. Михайловой⁶ приводятся требования к формированию образовательной среды, позволяющей популяризировать среди студентов высших учебных заведений науки, научных и технических достижений, а также участия в этом непосредственно самих студентов. К ним относятся:

1) предельно возможное увеличение научного потенциала преподавателей и объемное развертывание ими исследовательских работ, особенно – имеющих практическую и экономическую полезность;

2) научное общение в неформальной обстановке в подразделениях и на кафедрах через семинары, открытые лекции ведущих ученых и профессоров-исследователей;

3) широкое и наглядное объяснение значения научно-исследовательской работы на примерах лучших студентов и выпускников вуза;

4) совершенствование приемов и методов поощрения успешных студентов;

5) популяризация итогов исследований студентов и формирование их личной известности через сайт вуза;

6) создание постоянных научных групп в популярных социальных сетях;

7) учет научных интересов студентов при их участии в научных работах⁷.

Важную роль играет использование сети Интернет. При реализации научно-исследовательской и проектной деятельности студентов Интернет используется как источник информации, как площадка для публикации информации о ходе и результатах этой деятельности (например, на сайтах, посвященных конкурсам проектов) и, наконец, как пространство для создания интернет-проектов⁸.

Ошибки при подготовке публикаций

Среди основных ошибок в готовящихся публикациях можно выделить:

1. Нарушение логической или смысловой структуры текста;

2. Отсутствие вводной части с раскрытыми в ней актуальностью и целью, а также отсутствие выводов;

3. Наличие в тексте противоречащих друг другу выводов;

4. Необоснованность, теоретическая неполнота многих положений;

5. Использование в научной статье элементов разговорного или публицистического стиля;

6. Синтаксические и лексические ошибки;

7. Плагиат;

8. Использование, не соответствующих критериям научности, материалов (интернет-ресурсы), наличие в источниках учебников и учебных пособий.

Публикационная активность студентов библиотечно-информационного факультета Санкт-Петербургского государственного института культуры (БИФ СПбГИК) по результатам опроса

Для изучения публикационной активности студентов БИФ СПбГИК мы проанализировали содержание журнала «Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры» за последние три года (с 2015 по 2017 г.). Было выявлено 32 студента БИФ СПбГИК, которые опубликовали хотя бы одну статью в журнале «Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры». Был проведен опрос этих студентов. В анкету были включены следующие вопросы:

1. Как Вы пришли к написанию статьи? Что подтолкнуло к этому?

2. Какие препятствия перед Вами встали? Какие были сложности?

3. Как Вы их преодолели? Что (кто) Вам в этом помогло?

Также студентов просили указать научного руководителя.

Опросный лист был разослан по электронной почте и социальным сетям – в зависимости от того, какие контакты выявленных студентов были найдены. Из 32 человек на вопросы ответили 16.

Результаты опроса позволили сделать следующие выводы:

1. Большинство статей (11 ответов из 16) являются переработанными результатами курсовых, дипломных работ, докладов на студенческих конференциях и участия в научных кружках.

2. Для большинства студентов (8 опрошенных из 16) мотивацией служит желание развиваться, научный интерес к определенной теме.

Некоторые студенты (4 опрошенных из 16) отметили, что подготовка публикации была инициативой научного руководителя. Это говорит о заинтересованности в профессиональном росте учащихся со стороны преподавательского состава.

3. В качестве основных барьеров публикационной активности студенты отметили:

– Отсутствие опыта в написании научной статьи. Разница между научной публикацией и, например, курсовой работой поначалу не так очевидна. Препятствием служат недостаточное знание методологии и терминологии.

– Для многих проблемой являлось само исследование: нехватка материала, его поиск и анализ.

– Требуемый объем статьи. Информации по теме собирается много и приходится сокращать информацию, чтобы уложиться в заданный объем публикации. Иногда возникает противоположная проблема: объема текста недостаточно. Это может быть вызвано тем, что тематикой данной работы никто ранее не занимался или она недостаточно исследована.

– Организация времени. С таким барьером общество сталкивается повсеместно. Большинство опрошиваемых, кроме научной деятельности, берут на себя массу обязанностей и не всегда успешно и вовремя со всем справляются.

4. В качестве путей преодоления барьеров публикационной активности опрошенные студенты выделили следующие:

– Помощь научного руководителя. Подавляющее большинство опрошенных сказала, что преодолеть барьеры им помог, в первую очередь, их научный руководитель и преподаватели кафедры. Они дают ценные советы, рекомендации как лучше изложить мысль, на чем сделать акцент в работе, вносят правки и т. д.

– Уровень информационной культуры и информационной грамотности, позволяющий выявлять и обрабатывать большое количество литературы по предметной области.

– Личная целеустремленность и сила воли, помогающие преодолевать трудности при написании работ и их публикации.

5. Среди публикующихся в журнале «Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры» не было обнаружено студентов, готовящих статьи ради успешной сдачи экзамена. Большинство работ являются следствием активной научной и учебной деятельности. Важную роль в публикации научно-исследовательской работы студента играет инициатива научного руководителя. Она проявляется в самом предложении опубликовать работу, помощи на протяжении написания статьи, а также поддержкой в ее публикации.

Типы коммуникационных барьеров публикационной активности студентов

Таким образом, в результате анализа научных публикаций и ответов студентов, можно выделить следующие группы барьеров:

1. Содержательные барьеры. Под содержательными барьерами подразумеваются препятствия, возникающие при написании текста статьи, связанные с умениями и навыками студента в области библиографического поиска и аналитико-синтетической переработки информации. Эти барьеры возникают при поиске литературы, ее анализа и синтеза, структурировании и написании конечного научного текста.

2. Психологические барьеры. К данному барьеру относятся особенности темперамента и характера, результатом которых являются писательские блоки, прокрастинация, неорганизованность, апатия, отсутствие мотивации и прочие факторы, затрудняющие процесс написания работ.

3. Публикационные барьеры – трудности, возникающие при поиске журнала, сборника или иной площадки для публикации своей научной работы, соответствующего тематике статьи; оформлении статьи в соответствии с требованиями журнала. Такими требованиями определяется объем работы, форматирование и оформление текста, размер и характер аннотации, порядок подачи сведений об авторе на русском и английском языках, оформление списка литературы и т. д.

4. Межличностные барьеры. Взаимодействие с людьми в процессе научной работы является важнейшим фактором ее эффективности. В первую очередь сюда относится общение с научным руководителем, которое может затрудняться действием различных коммуникационных барьеров. Кроме того, очень важен обмен знаниями с другими студентами, а также с профессиональными исследователями изучаемой предметной области. Также ряд исследований тесно связан с общением (например, проводится социологический вопрос, анкетирование или интервьюирование).

Для всех этих случаев важна коммуникационная компетентность исследователя. Неспособность взаимодействовать с людьми, замкнутость усложняют процесс исследования.

Пути преодоления коммуникационных барьеров публикационной активности студентов

В результате проведенного исследования можно сформулировать ряд путей преодоления барьеров публикационной активности студентов:

1. Повышение уровня информационной культуры студентов, развитие знаний, умений и навыков в области тайм-менеджмента, академического письма.

Развитие информационной культуры студентов, под которой понимается система знаний, умений и навыков по поиску и переработке больших объемов информационных потоков, созданию текстов разных жанров и ориентированных на разные целевые аудитории и т. д.

Тайм-менеджмент способствует грамотной и эффективной организации времени. Для качественного исследования и изложения готового материала требуется большое количество времени. Часть опрошенных студентов выделила, что в качестве преодоления психологического барьера им помогли личная целеустремленность и различные приемы по управлению временем. На сегодняшний день на рынке существует большое количество ресурсов по тайм-менеджменту, которые следует в обязательном порядке рекомендовать всем студентам, ориентированным на научно-исследовательскую деятельность.

Академическое письмо предполагает умение написать тезисы, доклад (с использованием графиков и таблиц), резюме или рецензию на статью с учетом существующих норм английской письменной речи⁹.

2. Повышение вовлеченности научных руководителей в научно-исследовательскую и проектную деятельность студентов. В данной работе не раз было указано, что при научно-исследовательской работе студента ключевую роль играет научный руководитель. Особенно, если у студента ранее не было опыта в публикационной деятельности.

3. Создание образовательной среды и развитие площадок для публикации результатов научно-исследовательской работы студентов. Благоприятные условия для публикации результатов научно-исследовательской работы студента. Под благоприятными условиями понимаются площадка для публикации статьи и наличие внешних факторов, способствующих продуктивной деятельности.

Реализация этих направлений позволит повысить количество и качество публикационной активности студентов.

Примечания

¹ Балаклеец Н. А. Опыт дистанционного консультирования студентов при подготовке публикаций по философии // Электрон. обучение в непрерыв. образовании. 2016. № 1 (3). С. 623–629.

² Страмоусова В. С. Особенности мотивации учения современных студентов высших учебных заведений // Развитие профессионализма. 2016. № 2 (2). С. 55–57.

³ Там же. С. 55.

⁴ Там же.

⁵ Шульга Н. Н., Новосельцева С. Н., Михайлова И. Г. Направления активизации научно-исследовательской деятельности студентов вузов // Науч. вед. Белгород. гос. ун-та. 2016. № 14 (235). С. 174–178.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 177.

⁸ Обыденкова В. К. Организационные и психолого-педагогические условия реализации интернет-проектирования как средства профессиональной подготовки студентов педагогических вузов // Мир науки. 2017. № 4. С. 34.

⁹ Нечаева Т. А. Письменная речь как основа академического письма // Успехи соврем. науки и образования. 2017. № 10. С. 66.

УДК 179.7:821.161.1"18"

С. А. Никитченко

Тема самоубийства в раннем творчестве Достоевского

Рассматривается тема самоубийства Ф. М. Достоевского на протяжении раннего периода его творчества. Изучается динамика данной темы в произведениях Достоевского, эволюция героев, развитие внутреннего мира литературных персонажей, задумывающихся о самоубийстве.

Ключевые слова: Достоевский, самоубийство, самоубийство в литературе, Бедные люди, Двойник, Хозяйка

Sofia A. Nikitchenko

Theme of suicide in Dostoevsky's early works

In this article, investigate the theme of suicide in the literature of F. M. Dostoevsky throughout his early works. We study the dynamics of this topic in Dostoevsky's works, the evolution of character, the development of the inner world of literary characters who are thinking about suicide

Keywords: Dostoevsky, suicide, suicide in literature, Poor Folk, The Double, The Landlady

Самоубийство (или попытка самоубийства) – это самый явный и яркий показатель проблем человека. Невозможно представить, насколько тяжелы его мучения, если единственный выход, который он видит – собственная смерть.

Ф. М. Достоевский не мог не углубиться в эту проблему. Как пишет Л. Х. Симонова-Хохрякова, «Федор Михайлович был единственным человеком, обратившим внимание на факты самоубийства... и при каждом новом факте говаривал: „Опять новая жертва и опять судебная медицина решила, что это сумасшедший! Никак ведь они (т. е. медики) не могут догадаться, что человек способен решиться на самоубийство и в здравом рассудке от каких-нибудь неудач, просто от отчаяния, а в наше время и от прямолинейности взгляда на жизнь, тут реализм причиной, а не сумасшествие“»¹.

Центральная максима Достоевского, по мнению О. М. Ноговицына, – это право человека отрицать всякую ценность, будь то сама истина, само добро, красота или польза. Можно продолжить ряд и включить в него такую несомненную ценность, как человеческая жизнь, в том числе и собственная². Поэтому Достоевский рассматривает самоубийство не только с этической стороны, но и с социальной, философской и т. д.

В произведениях Достоевского можно проследить динамику темы самоубийства, идущую параллельно эволюции творчества автора. Это объясняется тем, что писатель все больше уделяет внимание людям, которые доходят до отчаяния и находят на распутье.

Считается, что самоубийство появляется в произведениях Достоевского только в послекаторжный период. С этим нельзя согласиться. В первых же произведениях писателя звучит суицидальная тема. Звучит не в полный голос, намеками, в виде потенциальных сюжетных линий. Однако именно в раннем творчестве закладывается то отношение к самоубийству, которое будет определять подход зрелого Достоевского.

В первом романе Достоевского «Бедные люди» нет суицида как такового, однако герои думают о самоубийстве из-за бытовых или личных проблем. Так, в романе «Бедные люди» Макар Девушкин несколько раз говорил: «Пойду к Неве, да и дело с концом... да ведь грех, Варенька, может застигнуть меня»³ (в данном контексте речь идет именно о самоубийстве. Суицид в христианстве – один из страшнейших грехов) и прочее. Причина этих слов: финансовые трудности, с которыми сталкиваются Макар Алексеевич или Варенька.

Через некоторое время ситуация ухудшается, Вареньке срочно нужны деньги, поэтому она просит Девушкина их найти. Письмо Макара Алексеевича к Вареньке заканчивается словами: «Ах, боже мой, что это с вами-то будет тогда! Оно правда и то, что вы тогда с этой квартиры не съедете, и я буду с вами, – да нет, уж я и не ворочусь тогда, я просто сгину куда-нибудь, пропаду. Вот я вам здесь расписался, а побриться бы нужно, оно все благообразнее, а благообразие всегда умеет найти. Ну, дай-то господи! Помолюсь, да и в путь!» (с. 75). Здесь виден намек на самоубийство. Да,

можно расценивать «сгину куда-нибудь» за желание уехать навсегда и не вернуться, но у нас уже есть случай, где Макар Девушкин ставил так называемый ультиматум и в качестве неповиновения его воле грозился утопиться. Поэтому можно утверждать, что в этих строчках к Вареньке он говорит о собственной смерти.

Тому странному обстоятельству, что, после слов с намеком о самоубийстве, он говорит о столь будничных заботах, я могу дать два объяснения.

Во-первых, бритье можно трактовать как подготовку к смерти. Доказательство этому можно найти как в художественной литературе, так и в реальной жизни. Солдаты, готовясь к бою, надевали все чистое, брились, исповедовались в церкви, чтобы уйти на войну очищенными, потому что рассматривали вариант своей кончины. Это же таинство проделывали и заключенные, которых готовили к смерти. Оттого и стоит предполагать, что Макар Девушкин уже с того момента подсознательно готовился потерпеть неудачу с последующим печальным исходом.

Во-вторых, это зародившаяся идея, которая будет встречаться в последующих произведениях Ф. М. Достоевского: «Многие из них в самый последний момент перед добровольной смертью (или попыткой суицида) будут озабочены самыми прозаическими мыслями и совершать самые приземленные поступки»⁴.

Во втором произведении Достоевского – повести «Двойник» – уже есть попытка суицида. Яков Голядкин не способен пережить унижения и думает о том, чтобы прыгнуть в мутную, черную воду Фонтанки. Стремление к смерти вызвано страхом, который владеет его жизнью. По этой причине он еще острее воспринимает унижение. Двойник спасает Голядкина от самоубийства тем, что всячески подталкивает к самоубийству. Получается парадоксально: одна болезнь – раздвоение личности, прогрессирующее сумасшествие – берет верх над другой – попытка суицида. Современная Достоевскому психиатрия полагала, что в самом названии произведения скрыт намек на самоубийство. «Раздвоение личности» свидетельствует о психическом отклонении, оно и приводит героя к мыслям о смерти.

Повесть «Хозяйка» ставит проблему иначе. Предрасположенность Ордынова к самоубийству вызвана эмоциональной нестабильностью. Он крайне неустойчив, по выражению Достоевского – парадоксален: ему хочется умереть то ли от чрезмерного счастья, то ли от бесконечного горя (Стоит заметить, что уже встречались в произведении «Двойник» у героев Достоевского путанные мысли, некая бессознательность, даже можно сказать забытье). «Нет, лучше смерть, – думал он, – лучше смерть» (с. 274), и поцелуй возлюбленной Катерины для него был равносильна удару ножа, и расставание с ней вызывало желание смерти. И положительные, и отрицательные эмоции сопровождаются мыслями о смерти. Илья Мурин – полная противоположность Ордынова – купец, который потерял свое богатство. Озлобившись, в помешательстве, он чуть было не убил одного молодого купца, а потом и себя. Самоубийства он не совершил, но к нему пришло осознание своих грехов перед Богом. Здесь самоубийство выполняет функцию подсознательного самонаказания. Спасение от самоубийства Мурин находит в религии. Мурин смог отказаться от роли человека-Бога, самостоятельно решающего жить ему или нет.

С каждым произведением герои – потенциальные самоубийцы, как и их мотивы для совершения суицида, становятся все более сложными. Но пока все проблемы, приводящие к желанию умереть, базируются на бытовых, социальных, психических конфликтах (или неразделенной любви). Здесь еще не встречается идеологическое самоубийство.

Примечания

¹ Симонова-Хохрякова Л. Х. Из воспоминаний о Федоре Михайловиче Достоевском // Церковно-обществ. вестн. 1881. № 17. С. 4.

² Ноговицын О. М. Свобода и зло в поэтике // Вопр. культурологии. 2007. № 10. С. 59–62.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 1. С. 58. В дальнейшем в скобках приведены ссылки на этот том с указанием номера страницы.

⁴ Наседкин Н. Самоубийство Достоевского: тема суицида в жизни и творчестве писателя. М.: Алгоритм, 2002. С. 34.

УДК [75.047:726.8](100)"16/19"

Т. В. Мороз

Мемориальная тематика в пейзаже XVII – начала XX в.

Рассматривается роль и значение образа кладбища в пейзаже в творчестве художников XVII – начала XX в. Несмотря на то, что данная тема не была распространена в пейзажной живописи, некоторые художники все же обращались к мрачному образу, воплощая в нем идеи и настроения своей эпохи, а также собственные размышления о смерти и жизни человека. Благодаря формально-стилистическому, иконографическому и историческому методам удалось проследить развитие образа кладбища в пейзаже, а также выявить общие и различные черты в трактовке данной темы такими художниками, как Якоб ван Рейсдал, Каспар Давид Фридрих, Аполлинарий Васнецов, Адольф Хиреми-Хиршл и Микалоюс Константинас Чюрленис.

Ключевые слова: образ кладбища, пейзаж, голландская живопись, немецкий романтизм, русский пейзаж, символизм

Tamara V. Moroz

Memorial theme in landscape of 17th – early 20th centuries

This article is dedicated to the analysis of the image of the cemetery in landscape of 17th – early 20th centuries. Despite of the fact that this theme was unexpanded in art, some painters addressed to it, embodying the ideas and spirit of their epoch, as well as their own thoughts about human life and death. Using formal stylistic, iconographic and historical methods the author traced the development of the image of the cemetery in the landscape and revealed some common and different traits in the interpretation of this theme by such artists as Jacob van Ruisdael, Caspar David Friedrich, Apollinarij Vasnetsov, Adolf Hirémy-Hirschl and Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.

Keywords: image of cemetery, landscape, Dutch painting, German romanticism, Russian landscape, symbolism

В 40-е гг. XVII в. в голландской живописи, по замечанию Б. Р. Виппера, наметился переходный период, когда все больше проявлялись новые художественные течения, оппозиционно настроенные по отношению к господствующим вкусам¹. Так, например, заметные перемены произошли с пейзажной живописью. Голландские художники все чаще стали обращаться к более сложным и богатым рельефам, композиции теперь строились на выделении центрального мотива – группы высоких деревьев или какого-нибудь архитектурного памятника². Также в этот период появились новые тематические задачи и мотивы, а старые сюжеты наполнялись новым духовным и эмоциональным содержанием. Все эти черты можно рассмотреть на примере картины Якоба ван Рейсдала «Еврейское кладбище» 1650–1653 гг. В центре композиции – каменные могильные плиты и саркофаги, стоящие по обе стороны бурного речного потока. Еще одной доминантой картины можно назвать засохшее дерево, стоящее справа от композиционного центра, а также руины некоего храма на втором плане – все это указывает на заброшенность кладбища, пришедшую на место величия и богатства. Общий колорит выдержан в коричневатом тоне, хотя в некоторых местах (как на белых саркофагах или стволе дерева) заметен довольно яркий контраст света и тени, что, как отметил Виппер, свойственно манере Рейсдала во второй половине 1660-х гг.³ На заднем плане темнеет надвигающаяся грозная туча, что также является характерным для голландских живописцев XVII в., которые проявляли интерес к передаче необычных явлений природы⁴. Сюжет картины был навеян видом реального кладбища, находящегося неподалеку от Амстердама. Но Рейсдал не хотел просто передать красоту знакомого местечка, он наполнил «Еврейское кладбище» символами, наделяющими полотно философским и даже трагическим смыслом. Вид разрушающихся гробниц, засохшего дерева и каменных руин собора наводят на мысли о конечности человеческой жизни. И. В. Гете и Б. Р. Виппер отмечали в данной картине идею противостояния разрушительной и непостоянной природы (что выражается через бурный поток реки и мрачные грозные тучи) и бренности человека и созданий его рук. Хотя встречается и другая интерпретация, исходящая из текста

Екклезиасты⁵. В соответствии с текстом Ветхого Завета бегущий водный поток может символизировать жизнь и счастье⁶. В пользу этой трактовки сюжета говорит и выбор самим Рейсдалем именно еврейского кладбища, хотя он был протестантом. Тем не менее, становится очевидно, что тема конечности земной жизни человека играет здесь ключевую роль.

Голландские живописцы, в том числе и творчество Якоба ван Рейсдаля, в значительной мере повлияли на манеру немецкого художника представителя романтизма Каспара Давида Фридриха. В первую очередь стоит отметить некоторые композиционные приемы, перенятые Фридрихом у голландской пейзажной живописи. Голландский пейзаж в XVII в., по мнению Ходаковского, начавшийся с картографии, вылился в ряд прекрасных классических видовых картин Э. ван де Велда, Сегерса, Гойена и Рейсдаля, чьи работы Фридрих мог видеть в известной Дрезденской галерее⁷. Всех этих художников объединяет характерная черта – силуэтность дальнего плана, подпернутого дымкой, которая придает голландскому пейзажу поэтическое звучание⁸. У Фридриха эти композиционные приемы можно встретить, в первую очередь, в его городских пейзажах, хотя их можно отметить и в картине «Вход на кладбище» 1825 г. За воротами простирается таинственное кладбище, пространство которого замыкается сосновым лесом, за ним же лишь угадываются очертания ландшафта, скрытые пеленой тумана. Здесь этот прием оправдан содержанием картины: человеку не дано при жизни заглянуть в потусторонний мир и узнать все тайны бытия, именно поэтому пейзаж кажется таким призрачным. Колорит «Входа на кладбище» также отсылает нас к живописи голландцев XVII в., в частности к «Еврейскому кладбищу» Якоба ван Рейсдаля. Коричневатый тон картины Рейсдаля был перенят Фридрихом и в его полотне уже преобразился в насыщенный цвет сепии.

Говоря о «Входе на кладбище», стоит выделить некоторые композиционные приемы, выработанные самим Каспаром Давидом Фридрихом и характеризующие его пейзажи. На первом плане изображены два человека, повернутые к зрителю спиной и заглядывающие за кладбищенские ворота. Художник редко допускает человеческие фигуры дальше первого плана, тогда как пейзаж отодвигается на второй и третий. Таким образом, Фридрих обозначает два главных полюса мироздания – бытие и небытие⁹. Такая однозначная композиция, иллюстрирующая, по мнению Ходаковского, концепцию романтического искусства, не удовлетворяла живописца. Чтобы подчеркнуть недостижимость потустороннего мира, художник создает преграды, препятствующие свободному проникновению взгляда вглубь пространства¹⁰. Роль этой преграды и играют кладбищенские ворота, отсекающие мир материальный от мира загробного, куда человек может попасть лишь после смерти. То, что за воротами заканчивается земная жизнь, художник подчеркивает и при помощи закатного неба. Солнечный свет у Фридриха – символ Божественного присутствия и одухотворенности природы¹¹. Солнце во «Входе на кладбище» уже практически зашло, последние отблески виднеются за кронами деревьев, и совсем скоро на кладбище спустится сумрак, а жизненный путь человека завершится. По замечанию Уильяма Вогана, Фридрих обратился к этой необычной теме под влиянием романтиков в Дрездене¹². Будучи глубоко религиозным человеком, Каспар Давид отразил духовное содержание природы и мирового порядка, наполненного божественными символами, что и характеризует мировосприятие художников немецкого романтизма¹³.

Теоретические труды романтиков (Шеллинга и Шлегеля), а также их воплощения в искусстве повлияли на становление европейского символизма в конце XIX – начале XX в. Сильный акцент на духовной энергии и таинстве мироздания немецкого романтизма не мог не сказаться на характере немецкого символизма¹⁴. Здесь стоит отметить творчество швейцарского и немецкого художника Арнольда Беклина, ранние работы которого отмечены воздействием на него пейзажей Каспара Давида Фридриха. Беклин, впитав идеи романтизма, придал им новые смыслы, которые выразились в его картине «Остров мертвых». В центре композиции – скалистый безлюдный остров посреди моря или океана – один из распространенных мотивов романтической живописи и поэзии. Но в отличие от Фридриха, который поднимал тему вечности и духовного познания природы, Беклин в образе острова выразил идею уединения и «отрешенности от жизни как олицетворение власти идеального»¹⁵. «Остров мертвых» возымел огромный успех у публики не только в Европе, но и в России, где репродукции этой картины были распространены среди писателей, критиков и журналистов. Исключение не составляли и русские художники, многие из которых внимательно следили за новыми достижениями западноевропейского художественного мира.

Современные тенденции, навеянные ставшим модным Арнольдом Беклином, оказали влияние на Аполлинария Васнецова в 1890-х гг. Более ранние пейзажи Васнецова были выполнены в русле реалистической живописи, и его работа «Элегия» (1893) стала уходом в сторону от того,

что художник делал до и после этого. Сюжет картины навеян видом живописного кладбища на скале Плака в Кучук-Ламбате, на котором бывал Васнецов во время его путешествия в Крым¹⁶. Мотив контрастирующих практически белоснежных каменных саркофагов с темными кронами кипарисов отсылает нас к «Острову мертвых» Беклина. Но в отличие от картины немецкого художника, где царит безжизненная тишина, в работе Васнецова чувствуется жизнь благодаря трепещущим на ветру деревьям. Приглушенные и темные тона земли и воды создают впечатлительные сумрака, а мерцающий огонек возле часовни добавляет картине таинственности. Несмотря на это, в «Элегии» нет ни драматического накала, ни выражения тоски и обреченности – настроений, свойственных для конца XIX в. Здесь скорее отражены тихие размышления о жизни, в которые погружен одинокий человек, сидящий на каменной скамье, и светлая грусть, навеянная ностальгическими воспоминаниями Васнецова.

Хотя идеи романтизма повлияли на мироощущение символистов, все же нельзя сказать, что они были непосредственно восприняты и освоены художниками рубежа веков¹⁷. Можно сказать, что романтизм послужил толчком к освоению мастерами окружающего мира через знаки, но высокая степень субъективности в художественном творчестве, возросшая в этот период, обусловила огромное количество трактовок и интерпретаций символа. Это в свою очередь повлияло на стилистические и тематические различия между мастерами, в работах которых просматривается яркая индивидуальность. В это время активно начинает использоваться тематика смерти в искусстве, она буквально пронизывает художественные произведения символизма. Поэтому неудивительно, что художники, размышляя о жизни и смерти, решили обратиться к образу кладбища.

Картина венгерского художника Адольфа Хиреми-Хиршла «Прибрежное кладбище» (1897) отличается своим драматизмом. Хиреми-Хиршл получил художественное образование в Вене, и несмотря на то, что мастер являлся современником таких крупных фигур, как Климт, Мозер, Хофман, его живописи не свойственна яркая тональность и декоративность, а наборот его произведения скорее характеризуются традиционным подходом. Отвечая настроениям эпохи, Хиршл писал в основном аллегорические картины, и «Прибрежное кладбище» не стало исключением. Мрачный и унылый пейзаж представляет рассуждение художника на тему отношений природы и человека. Композиция, четко разделенная каменным барьером, отделяющим кладбище от моря, буквально разграничивает два мира: мир людей и природу. Это подчеркивается и довольно резким контрастом практически черной земли и деревьев и светло-серыми морскими брызгами. Яростные порывы ветра и удары волн обрушиваются на хрупкие надгробия прибрежного кладбища, что усиливает ощущение ничтожности человека и его творений перед лицом грубой силы природы. Драматизм сюжета усиливается не только благодаря мрачному колориту, но и экспрессивным мазкам, добавляющим эффект динамики и смятения. Выраженная в «Прибрежном кладбище» идея ничтожности и обреченности человека и созданий его рук отражает декадентские настроения, характерные для конца XIX – начала XX в.

С символизмом неоромантического направления схожие духовные проблемы и темы связывали и литовского художника Микалоюса Константинаса Чюрлениса¹⁸. Настроения таинственности в пейзажах мастера связаны больше с литовскими и архитектурными мотивами, проникнутыми воспоминаниями о старине, которые встречаются и в «Жемайтском кладбище» (1909). На фоне ночного неба вырисовываются силуэты столбов «с архаичной, уходящей к языческим временам орнаментикой»¹⁹ высоких могильных крестов и стилизованных деревьев. Здесь стоит отметить типичные для Чюрлениса композиционные приемы конструирования пространства: четко выделенный низкий горизонт и земля, разделенная на цветные полосы (первая – более темная, с редкими, едва виднеющимися одуванчиками на ней, вторая – ровная стена, перекрывающая кладбище). Над кладбищем в небе сияет созвездие «Большая Медведица», что усиливает ощущение таинственности. В «Жемайтском кладбище» Чюрленис не пытался раскрыть тему торжества смерти и бренности бытия, но скорее отразить поэтику природы и древних человеческих цивилизаций, которые зарождались, расцветали и умирали. И, по справедливому замечанию Розинера, эта картина – прекрасный пример умения художника создавать атмосферу мистического и таинственного «ноктюрна», напоенного не кладбищенской печалью, а сказочной фантастикой²⁰.

Итак, несмотря на то, что образ кладбища воплощался художниками, принадлежащим к совершенно разным эпохам, все же он объединяет их, так как являлся ответной реакцией на размышления людей о жизни и месте человека в окружающем мире.

Примечания

- ¹ Виппер Б. Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета, 1640–1670 г.) М.: Искусство, 1962. С. 9.
- ² Там же. С. 9–10.
- ³ Там же. С. 84.
- ⁴ Там же. С. 10.
- ⁵ Музеи мира. Т. 8. Дрезденская картинная галерея / под. ред. А. Барагамян. М.: Директ-Медиа, 2011. С. 61.
- ⁶ Там же. С. 61.
- ⁷ Ходаковский Е. В. Каспар Давид Фридрих и архитектура. СПб.: ДМ, 2003. С. 45.
- ⁸ Там же. С. 45.
- ⁹ Там же. С. 54.
- ¹⁰ Там же. С. 54.
- ¹¹ Харлашова А. И. Интерпретация мотива заката в европейской живописи XVII–XIX вв. // Молодеж. вестн. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. 2017. № 2 (8). С. 113.
- ¹² Vaughan W. Romantic Art. New York: Oxford Univ. press, 1978. P. 143.
- ¹³ Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия. М.: Изобразит. искусство, 1995. С. 23.
- ¹⁴ Светлов И. Немецкий и австрийский символизм: этюды. М.: Три квадрата, 2008. С. 16.
- ¹⁵ Там же. С. 19.
- ¹⁶ Беспалова Л. Аполлинарий Михайлович Васнецов. М.: Искусство, 1956. С. 54.
- ¹⁷ Крючкова В. А. Указ. соч. С. 23.
- ¹⁸ Андриюшите-Жукене Р. М. К. Чюрленис и искусство соседних стран: идеи и иконография // Европейский символизм / под. ред. И. А. Савкина. СПб.: Алетейя, 2016. С. 254.
- ¹⁹ Розинер Ф. Искусство Чюрлениса. М.: Терра, 1992. С. 170.
- ²⁰ Там же.

А. А. Мельникова

Изобразительный феномен «пустоты» в живописи США 1930–1960-х гг.: предпосылки появления

В живописи, а также других художественных практиках США периода 1930–1960-х гг., можно обнаружить структурные элементы, так или иначе связанные с отображением понятия «пустоты». Наличие «пустоты» на картинах американских живописцев стало реакцией художественного мышления на происходящие исторические процессы, воплощением общего мировосприятия указанного периода. Наиболее важными фигурами, в работах которых нашло отображение понятие «пустоты», были: Э. Хоппер, Э. Уайет, Б. Шан. Так «пустота» как важная философская категория становится еще и категорией художественной. Сквозь призму своего стиля художники индивидуально воплощают этот феномен в своем творчестве.

Ключевые слова: пустота, американская живопись, потерянное поколение, Великая депрессия, одиночество, пустота как художественная категория, Э. Хоппер, Э. Уайет, Б. Шан.

Anastasiya A. Melnikova

Development factors for «Emptiness» as visual phenomenon of USA painting in 1930–1960

Painting and other art practices in 1930–1960 USA demonstrate some structural elements connected to the idea of «emptiness». This «emptiness» is a reflection of the current historical processes and the artists' perception of the world around them during this period. The most important artists whose paintings reveal the idea of «emptiness» are: E. Hopper, A. Wyeth, B. Shan. In this way the «emptiness» that is already a very important category in philosophy becomes a valid category for art as well. Through their individual style artists create a manifestation of this phenomenon in arts.

Keywords: emptiness, American paintings, lost generation, Great Depression, loneliness, emptiness as art category, E. Hopper, A. Wyeth, B. Shan

История американского искусства развивалась столь же стремительно как и общая история США. За недолгое существование Америки, как независимого государства, она смогла реализовать за несколько десятилетий тот опыт, который Европейские страны проходили несколько веков.

Вторую половину XVIII в. и XIX в. в истории искусства США нельзя назвать особенно примечательными. Борьба за независимость, практичность и желание понять свое место в мире – это то, что характеризует американское мышление данного промежутка времени. Художники, музыканты и писатели стремились размежеваться со всем европейским, не осознавая собственную самобытность, поэтому часто Америку того времени называли «страной без культуры». XX в. переломил ситуацию и стал временем стремления отделиться от Европы, доказать свою художественную идентичность и внести свой уникальный вклад в Мировой художественный процесс.

Гертруда Стайн назвала Америку «древнейшей страной современного мира»¹. Искусство США, действительно, отбрасывает апатию прежних лет и развивается за несколько первых десятилетий XX в. Особенно мощный рывок можно отметить в 1920-х гг., когда Америка подарила мировому искусству таких писателей и поэтов, как Теодор Драйзер, Фрэнсис Скотт Фицджеральд, Эрнест Хемингуэй, Джон Стейнбек, Гертруда Стайн, Томас Стернз Элиот; музыкантов – Вирджил Томсон, Джордж Гершвин; Луис Армстронг, Бени Гудман; художников – Рокуэлл Кент, Джорджия О'Киф, Гранд Вуд, Эдвард Хоппер.

1920-е гг. в США были ознаменованы сильнейшим экономическим ростом, индустриализацией, приростом населения в крупных городах, высоким уровнем миграции. Американцы начинают ощущать себя частью Великой нации, осознают свою самобытность и именно в это время впервые начинает формироваться художественная среда США. Одновременно уже в этот период, казалось бы, когда Америка начинает укреплять свои позиции на мировой арене, появляются первые сомнения и разочарования людей в социально-экономической и политической сферах. Многие из тех, кто вернулись с фронтов Первой Мировой войны, потеряли себя как личность. Америка мощно развивается и движется вперед, а люди, словно поглощенные этой «воронкой» стремительного развития не могут найти свое место и не понимают, что готовит им завтрашний день. Такой день на-

ступил в 1929 г., ознаменовавший начало Великой депрессии. Однако депрессия начала ощущаться задолго до того, как ее назвали Великой. «Потерянное поколение» (термин принадлежит Гертруде Стайн), появившееся еще в середине 1920-х гг., в 1930-е гг. становится лейтмотивом всего поколения американцев этого десятилетия. Дори Эштон в книге «Нью-Йоркская школа и культура ее времени» отмечает, что многие писатели и художники, которые в отчаяние наблюдали за тем, как Америка движется в сторону «бычьего рынка», не желая замечать угрозы укреплявшегося в Европе фашизма и самодовольно отвергая своих художников и мыслителей². Периодически молодым художников охватывало отчаяние, вызванное растущей с каждым днем деградацией общества. Груз проблем на плечах, неуверенность в завтрашнем дне, одиночество в больших городах и отсутствие самобытного американского искусства породило феномен «пустоты», характерный для всех художественных практик США на протяжении XX столетия. Эта идея словно витала в художественном пространстве того времени, затрагивая умы множества художников – живописцев, писателей, музыкантов, фотографов, архитекторов. Несмотря на то, что многие из них, считая, что «в Америке нельзя быть художником», эмигрировали в Европу (Джеймс Уистлер, Томас Элиот, Гертруда Стайн, Айседора Дункан, Эрнест Хемингуэй), тему внутренней опустошенности, как боли за все те события, которые происходят в американской жизни, они пронесли на протяжении всего своего творческого пути.

Искусствовед Александр Якимович отмечает важную особенность реалистических американских художников: «Чудесные картины Уайета, эффектные росписи Бентона, обаятельные сцены сельской Америки в живописи Гранта Вуда основаны на „операции вычитания“. Вычитается то самое, чем люди XX в. в первую очередь озабочены, чем они взволнованы и о чем у них душа болит»³. Что остается на картинах после подобного вычитания? Остается та самая пустота, которая пронизывает все изобразительное искусство США 1930–1960-х гг. Речь идет о «пустоте» сквозь призму философского восприятия, вызванной реакцией художественного мышления на происходящие исторические процессы, о «пустоте», которая даже у художников с разными стилистическими особенностями, часто непересекающимися друг с другом, стала ярким связующим и смысловым элементом между ними.

В первую очередь, «пустота» пронизывает работы художников, чьи имена вызывают ассоциации с американским искусством – Эдвард Хоппер, Эндрю Уайет, Бен Шан.

Говоря о «пустоте» в живописи США, первый художник, которого нужно упомянуть в этом контексте – Эдвард Хоппер (1882–1967). Критики часто называли его «поэтом пустых пространств». И неспроста, его работы поистине сумели передать проблемы времени без поверхностного иллюстрирования, они пронизаны ощущением «пустоты» и оцепенелости происходящего. Его первая подлинно самостоятельная картина – «Раннее воскресное утро» появилась в 1930 г., она изображает улицу большого города в воскресный день в состоянии пустоты и покинутости. Известно, что изначально художник хотел изобразить фигуру человека на картине, но затем отказался от этого замысла, сосредоточившись на пустынности улицы и архитектуре. Рольф Гюнтер Реннер в книге «Хоппер» обратил внимание на то, что этот ряд витрин магазинов в здании XIX в. ясно подчеркивает социальный конфликт: конфликт между американским идеалом индивидуализма, который обычно проявлялся в финансовой самостоятельности и независимости, и посягательством на него корпоративной индустрии. То, что Хоппер наметил в этом произведении, в дальнейшем в его поздних работах приобрело более точное выражение: Хоппер стал больше уделять внимания изображению людей в определенной социальной среде. Особенно ярко такое изображение людей проявилось в таких картинах как «Купе С. Вагон» (1938), «Нью-Йоркское кино» (1939), «Полуночники» (1942), «Офис в маленьком городке» (1953), «Солнечный свет в кафетерии» (1958), «Антракт» (1963). Социальная среда, которую выбирает Хоппер – самая различная: офисы, кафе и рестораны, театры и кино. Все герои его картин производят впечатление застывших и одиноких в этой социальной пустоте. Они не знают движения дальше, не помнят своего прошлого. Небытие – то единственное, что заставило их остановиться на одно мгновение. Примечательно, что такими застывшими героями на картинах Хоппера являются не только люди, часто он обращается к образам одиноко стоящих домов, маяков, мостов и железных дорог. Этим он словно подчеркивает ту всепроникающую «пустоту», которая поглощает даже инфраструктуру городов.

Другой американский художник, чье творчество стало монументальным для всего искусства США XX в. – Эндрю Уайет (1917–2009). Все его работы – это изображение той местности, в которой он жил десятилетие за десятилетием на протяжении всей жизни, а герои – знакомые, соседи и немногочисленные друзья. Будучи замкнутым в свой собственный мир, болезненное осознание «пустоты» проявилось в своеобразном ключе. Картины с изображением соседской девушки Кристины стали самым ярким примером. Так, «Мир Кристины» (1948) – изображает девушку-инвалида, пробирающуюся сквозь пустоту находящегося перед ней холма. Уайет акцентирует все внимание

на ее мужестве и желании сопротивляться обстоятельствам, при этом она абсолютно одна, никто не придет ей на помощь, никто не услышит ее зов. Это социальная драма, которая разворачивается на наших глазах, внутренняя борьба и тщетное сопротивление всей несправедливости происходящего. Схожи по замыслу и внутреннему напряжению и другие работы Уайета, такие как, «Водоем Турции» (1944), «Зима» (1946), «Вдали от дома» (1952). Во всех картинах ощущается это витающее чувство болезненного одиночества и внутреннее отчаяние. Так же как и у Хоппера, у Уайета есть картины с одиноко стоящими маяками и домами, например, «Крыша дома Ольсонов» (1969), «Моряки и море – Маяк» (год создания неизвестен). Особенно опустошенной выглядит картина «Вверх и никуда», название которой подчеркивает тщетность попыток двигаться вверх и продолжать путь борьбы.

Во многом противоположным Э. Уайету стал другой американский художник – Бен Шан. Он был детищем мегаполиса, социально вовлеченным и увлеченным идеей жизни большого города. Бен Шан, в отличие от Э. Уайета стал изобразителем городской жизни с ее контрастами и лихорадочным стремлением вперед, где постоянно маячат шансы, но при этом ускользают, принося лишь разочарование и поражение. Он был предан социальным проблемам мегаполиса и в своих работах хотел указать на ошибки политического класса, а также призвать всеобщее внимание к социальным проблемам современности. Язык его картин отличается графичностью и нередко напоминает газетные иллюстрации. «Пустота» пронизывает его работы так же, как и у других художников того поколения. Однако истоки ее принципиально отличаются, прежде всего, тем, что поток отображения действительности направлен извне. Для Бена Шана важнее отобразить человека в «пустоте» сквозь призму социально-политических проблем. В картине «Жены шахтеров» (1968) женщины с тенью оцепенения и грусти на лицах ждут вестей о судьбах своих мужей, они словно растворяются в кроваво-красной цветовой гамме пустоты. Так, «пустота» на картинах Бена Шана имеет социальное происхождение, он часто обращался к теме жизни рабочего класса, стремясь запечатлеть невзгоды их жизней, облаченные в пустоту.

Идея «пустоты», «опустошенности», «небытия» словно витала в художественном пространстве США не только в середине XX в., но и на протяжении всего столетия. Примечательно, что этот феномен выходил даже и за пределы Американского континента. Невозможно в этой связи не упомянуть Ива Кляйна и его работу «Прыжок в пустоту». Одновременно и выставочные пространства и экспозиции переосмыслились в связи с этим понятием, например, выставка «Пустота» того же Ива Кляйна. В контексте выставочных пространств идея «пустоты» продержалась до самого конца XX столетия, например, ее элемент можно увидеть в выставке 1990-х гг. Фреда Уилсона «Минируя музей», где зрителей у входа встречали бюсты и пустые пьедесталы, а далее пустые выставочные подставки с подписью «Неизвестный художник, около 1960-х».

«Пустота» для художественной сферы 1930–1960-х гг. в США стала одним из ключевых понятий. Каждый художник, отражая все свои пережитые переживания этого времени, воплощает их сквозь призму своего стиля и творчества. «Пустота» как важная философская категория становится еще и категорией художественной, идеей, витающей в мире искусства и проникающая во все его направления. Так, «пустота» как философское понятие, как болезненное ощущение мира и себя в нем, одиночество, утрата, потерянности и оцепенение прямо или косвенно воплощается на американских картинах середины XX столетия. В некоторых случаях, это может быть воплощено через большие пласты незаполненного фигурами пространства, в других – наоборот через плотно заполненную композицию, при этом сохраняя чувство потерянности и «покинутости» изображенного героя вне зависимости от того кем он является – домой, маяком или человеком.

Примечания

¹ Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: амер. музыка XX в. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 13.

² Эштон Д. Нью-Йоркская школа и культура ее времени / пер. с англ. В. Кулагина-Ярцева, Н. Кротовской. Москва: Garage, 2017. С. 55.

³ Якимович А. Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира, 1930–1990. М.: Искусство–XXI в., 2009. С. 74.

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Андреева Ольга Евгеньевна, магистрант, кафедра информационного менеджмента Andreeva Olga Evgenevna, graduate student, Department of management of information olga-andreeva_82@mail.ru SPIN-код: 1667–3521</p>	<p>Кий Марина Игоревна, кандидат педагогических наук, кафедра информационного менеджмента Kii Marina Igorevna, PhD in pedagogics, Department of management of information mkij@mail.ru SPIN-код: 7782–0485</p>
<p>Антонова Алена Витальевна, студент, кафедра теории и истории культуры Antonova Alyona Vitalyevna, student, Department of theory and history of culture AlenaVit1998@mail.ru 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: 6128–9354</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, кафедра информационного менеджмента Gruzova Anna Andreevna, PhD in pedagogics, Department of management of information gruzova@mail.ru SPIN-код: 8011–9320</p>
<p>Афанасьева Татьяна Александровна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Afanasyeva Tatiana Alexandrovna, graduate student, Department of theory and history of culture sosna185@yandex.ru SPIN-код: 9466–5462</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>Бабанова Анна Дмитриевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Babanova Anna Dmitrievna, student, Department of museology and cultural heritage annie.bb@yandex.ru SPIN-код: 8235–8031</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Бондарева Наталья Викторовна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Bondareva Natalia Viktorovna, student, Department of museology and cultural heritage bondareva_ml@mail.ru SPIN-код: 3297–1744</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Водяницкая Анастасия Вадимовна, студент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Vodyanitskaya Anastasia Vadimovna, student, Department of restoration and expertise of cultural objects vodyanitskaya.a@mail.ru SPIN-код: 6950–5770</p>	<p>Рычков Артем Владимирович, кандидат искусствоведения, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Rychkov Artem Vladimirovich, PhD in art studies, Department of restoration and expertise of cultural objects ar-rych@yandex.ru SPIN-код: 4451–5507</p>
<p>Воинова 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 Makhlina Svetlana Tevelvna, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture makhlina@pochta.tvoe.tv SPIN-код: 1410–7840</p>
<p>Голова Любовь Андреевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Golova Lubov Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage lubik1996@inbox.ru SPIN-код: 2719–4300</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

<p>Голоух Дарья Юрьевна, студент, кафедра информационного менеджмента Goloukh Darya Yurevna, student, Department of management of information ggoloyuh@yandex.ru SPIN-код: 4542–7863</p>	<p>Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor in pedagogics, associate professor, Department of management of information tzakhar56@gmail.com SPIN-код: 5632–7242</p>
<p>Гопенкова Полина Сергеевна, студент, кафедра теории и истории культуры Goreenkova Polina Sergeevna, student, Department of theory and history of culture myworldpolina@mail.ru SPIN-код: 6929–5287</p>	<p>Большаков Валерий Павлович, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Bolshakov Valerii Pavlovich, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture bolshakov.valerii@mail.ru SPIN-код: 4717–8649</p>
<p>Григорян Роза Григорьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Grigorian Roza Grigorevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage Roze13@rambler.ru SPIN-код: 4855–6220</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 shlyakhtinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Дмитриева Анна Галибовна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Dmitrieva Anna Galibovna, student, Department of museology and cultural heritage dmitrieva.anna753@yandex.ru SPIN-код: 6912–7377</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Долматова Ульяна Алексеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Dolmatova Ulyana Alekseevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage uliana_dolmatova@mail.ru SPIN-код: 8740–0960</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru SPIN-код: 5592–3514</p>
<p>Заботин Сергей Юрьевич, магистрант, кафедра теории и истории культуры Zabotin Sergey Yurievich, graduate student, Department of theory and history of culture zabotin_servey_3@mail.ru SPIN-код: 3212–7540</p>	<p>Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Suvorov Nikolay Nikolaevich, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture suvorovnik@mail.ru SPIN-код: 6082–3814</p>
<p>Задумина Ольга Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Zadumina Olga Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage lettertoolya@gmail.com SPIN-код: 7069–0924</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Зайцева Александра Владимировна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Zaitceva Alexandra Vladimirovna, student, Department of museology and cultural heritage vladivostok_3000@mail.ru SPIN-код: 5892–9313</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 shlyakhtinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Карпова Ольга Евгеньевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Karpova Olga Evgenevna, graduate student, Department of theory and history of culture oekarpova@gmail.com SPIN-код: 7155–4720</p>	<p>Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории культуры Suvorov Nikolay Nikolaevich, doctor in philosophy, professor, Department of theory and history of culture suvorovnik@mail.ru SPIN-код: 6082–3814</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<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, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Кочкурова Кристина Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kochkurova Kristina Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage kke.spb@gmail.com SPIN-код: 6539–9269</p>	<p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, кафедра музеологии и культурного наследия Mukhin Andrey Sergeevich, doctor in philosophy, professor, Department of museology and cultural heritage nebelwerfer@inbox.ru SPIN-код: 4081–2201</p>
<p>Кочнева Анна Дмитриевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Kochneva Anna Dmitryevna, student, Department of museology and cultural heritage anna.kochneva.25@gmail.com SPIN-код: 2235–1957</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>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, doctor in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture akoneva@list.ru SPIN-код: 9718–7177</p>
<p>Ламакина Анна Сергеевна, студент, кафедра теории и истории культуры Lamakina Anna Sergeevna, student, Department of theory and history of culture anneta132.ru@mail.ru SPIN-код: 7329–6425</p>	<p>Ляпкина Татьяна Федоровна, доктор культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Lyapkina Tatyana Fedorovna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture teffil@mail.ru SPIN-код: 5768–5831</p>
<p>Мельникова Анастасия Александровна, магистрант, кафедра искусствovedения Melnikova Anastasiya Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies nasty.ama1@mail.ru SPIN-код: 5439–2701</p>	<p>Лола Галина Николаевна, доктор философских наук, профессор, кафедра искусствovedения Lola Galina Nikolaevna, doctor in philosophy, professor, Department of art studies galina_lola@mail.ru SPIN-код: 7943–8221</p>
<p>Меньшикова Екатерина Олеговна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Menshikova Ekaterina Olegovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage menshikova05021994@yandex.ru SPIN-код: 2597–0917</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>Меркурьева Алина Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Merkureva Alina Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage mercuryeva@gmail.com SPIN-код: 2258–5341</p>	<p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, 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>Мороз Тамара Вячеславовна, студент, кафедра искусствovedения Moroz Tamara Viacheslavovna, student, Department of art studies toma.v-moroz@yandex.ru SPIN-код: 6580–3162</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствovedения, доцент, кафедра искусствovedения Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor, Department of art studies ArutyunyanJl@yandex.ru SPIN-код: 3948–5010</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

<p>Назаренко Екатерина Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Nazarenko Ekaterina Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage LiSweetGirl@yandex.ru SPIN-код: 8638–3350</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Нелюбин 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 литературы и детского чтения Nikitchenko Sofia Alekseevna, student, Department of literature and children's reading so.nika@mail.ru SPIN-код: 6360–7491</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>Петрова Александра Аркадьевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Petorva Alexandra Arkadievna, graduate student, Department of museology and cultural heritage aarcad21@gmail.com SPIN-код: 7691–4180</p>	<p>Соболева Елена Станиславовна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Soboleva Elena Stanislavovna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage essoboleva@rambler.ru SPIN-код: 5567–7697</p>
<p>Пудова Екатерина Евгеньевна, студент, кафедра библиотекведения и теории чтения Pudova Ekaterina Evgenevna, student, Department of library science and theory of reading e.pudova@bk.ru SPIN-код: 8743–7833</p>	<p>Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра библиотекведения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of library science and theory of reading interel@mail.ru SPIN-код: 1209–0606</p>
<p>Раншакова Татьяна Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Ranshakova Tatiana Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage ranshakovatv@gmail.com SPIN-код: 6675–2168</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru SPIN-код: 5592–3514</p>
<p>Рыкова Дарья Алексеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Rykova Darya Alekseevna, student, Department of museology and cultural heritage daryarykova@gmail.com SPIN-код: 1131–1197</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Lyudmila Mikhailovna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of museology and cultural heritage shlyakhtinalm@rambler.ru SPIN-код: 8847–4618</p>
<p>Рэйн Эстер Эдуардовна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Rein Ester Eduardovna, graduate student, Department of theory and history of culture esther.e.rain@gmail.com</p>	<p>Ляпкина Татьяна Федоровна, доктор культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Lyapkina Tatyana Fedorovna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture teffil@mail.ru SPIN-код: 5768–5831</p>
<p>Савичева Милена Дмитриевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры Savicheva Milena Dmitrievna, graduate student, 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, doctor in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture akoneva@list.ru SPIN-код: 9718–7177</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Сергеева Екатерина Валентиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Ekaterina Victorovna Sergeeva, student, Department of museology and cultural heritage katherine_sergeeva@mail.ru SPIN-код: 3211–0894</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Симанова Ольга Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Simanova Olga Sergeevna, graduate student, Department of museology and cultural heritage astra46v@yandex.ru SPIN-код: 2582–2766</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Department of museology and cultural heritage elenamast@yandex.ru SPIN-код: 5592–3514</p>
<p>Синотова Кристина Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры Sinotova Christina Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture sinotovak@mail.ru</p>	<p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture sviridova05@mail.ru SPIN-код: 6128–9354</p>
<p>Страхова Дарья Алексеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Strakhova Daria Alekseevna, student, Department of museology and cultural heritage dariagerfort@gmail.com SPIN-код: 1259–6026</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Тхапа Лолита Раджановна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Tkhapa Lolita Radzhanovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage thapa.lolita@gmail.com SPIN-код: 4399–3582</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>
<p>Филимонова Елена Игоревна, студент, кафедра теории и истории культуры Filimonova Elena Igorevna, student, Department of theory and history of culture elena-filimonova27@rambler.ru SPIN-код: 7817–3492</p>	<p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture sviridova05@mail.ru SPIN-код: 6128–9354</p>
<p>Хвалина Екатерина Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Khalina Ekaterina Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage cbyou@mail.ru SPIN-код: 5600–3087</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Хотуницкая Полина Александровна, студент, кафедра библиотековедения и теории чтения Khotunitskaya Polina Alexandrovna, student, Department of library science and theory of reading apollinariakh@gmail.com SPIN-код: 1983–3670</p>	<p>Варганова Галина Владимировна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра библиотековедения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, doctor in pedagogics, professor, Department of library science and theory of reading interel@mail.ru SPIN-код: 1209–0606</p>
<p>Черезова Елена Константиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Cherezova Elena Konstantinovna, student, Department of museology and cultural heritage seelenamuse2.5@gmail.com</p>	<p>Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage alexandrabalash@gmail.com SPIN-код: 6783–9945</p>

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

<p>Черных Дарья Герасьевна, студент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Chernykh Daria Geradevna, student, Department of restoration and expertise of cultural objects katalina.daria@gmail.com SPIN-код: 1180–2836</p>	<p>Рычков Артем Владимирович, кандидат искусствоведения, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Rychkov Artem Vladimirovich, PhD in art studies, Department of restoration and expertise of cultural objects ar-rych@yandex.ru SPIN-код: 4451–5507</p>
<p>Шегрен Анастасия Михайловна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shegren Anastasiia Mihaylovna, student, Department of museumology and cultural heritage nshegren@bk.ru SPIN-код: 9605–3742</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Kuklinova Irina Anatolievna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museumology and cultural heritage i_kuklinova@mail.ru SPIN-код: 1479–3294</p>
<p>Шерстеникова Екатерина Сергеевна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Sherstennikova Ekaterina Sergeevna, graduate student, Department of museumology and cultural heritage KaterinaShers@mail.ru SPIN-код: 1110–6577</p>	<p>Соболева Елена Станиславовна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Soboleva Elena Stanislavovna, PhD in history, associate professor, Department of museumology and cultural heritage essoboleva@rambler.ru SPIN-код: 5567–7697</p>
<p>Шипунов Артем Николаевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shipunov Artiom Nikolaevich, student, Department of museumology 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 in philosophy, professor, Department of museumology and cultural heritage nebelwerfer@inbox.ru SPIN-код: 4081–2201</p>
<p>Юрасова Дарья Сергеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Yurasova Darya Sergeevna, student, Department of museumology and cultural heritage yurasova.96@bk.ru</p>	<p>Гаршина Наталья Николаевна, кафедра музеологии и культурного наследия Garshina Natalia Nikolaevna, Department of museumology and cultural heritage natalia.garshina@gmail.com SPIN-код: 9253–8610</p>