

ISSN 2658-4492

Научный журнал

Молодежный Вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

№ 1 (17) / 2022



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (17) / 2022

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 1 (17) • 2022

Издается с 2012 г.

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия:

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

Рецензируемое научное издание

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

Страница журнала на сайте вуза: URL: http://spbgik.ru/youth_vestnik

ISSN 2658-4492

Свободная цена.

Редактирование, техническое редактирование, верстка Т. В. Мироновой

Выпускающий редактор Т. В. Миронова

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

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

Подписано в печать 13.10.2022. Дата выхода в свет 20.10.2022. Формат 60 × 84¹/₈. Усл. печ. л. 24.

Тир. 500 (1-й завод 1– 80). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

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

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2022 • © Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2022

Содержание Contents

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

| | |
|--|----|
| А. А. Ананьева. Интерпретация женских образов в работах Эллен Тесслэф (Alina A. Ananyeva. The interpretation of feminine images in the works of Ellen Tesslaff) | 5 |
| У. А. Васильева. Деконструкция как метод в творчестве Владимира Абиха (Ulyana A. Vasiljeva. Deconstruction as a method in the work of Vladimir Abikh) | 10 |
| А. Н. Говорина. Визуальные коды киноязыка Сергея Параджанова (Anastasia N. Govorina. Visual codes of the cinematic language of Sergey Paradzhanov) | 14 |
| А. Е. Гузанова. Трансформация визуального языка кинокомикса на примере фильма «Майор Гром: Чумной Доктор» (Anastasia E. Guzanova. Transformation of the visual language of a movie comic book on the example of the film «Major Grom: Plague Doctor») | 19 |
| М. С. Евсеева. Тема покоя в марокканской живописи Анри Матисса (Maria S. Evseeva. The theme of rest in the Moroccan paintings by Henri Matisse) | 24 |
| Ю. О. Евтушик, С. П. Кучерявенко. Эксперименты и поиск нового изобразительного языка в творчестве современного палехского художника Яра Пикулева (Julia O. Evtushik, Sof'ya P. Kucheryavenko. Experiments and the search for a new pictorial language in the artworks of contemporary Palekh artist Yar Pikulev) | 28 |
| К. С. Ефимова. Творческий метод скульптора-анималиста Рембрандта Бугатти (Kseniya S. Efimova. The creative method of the sculptor-animalist Rembrandt Bugatti) | 31 |
| К. В. Квашнина. Эволюция «Я-концепции» в творчестве Александра Лобанова (Kseniya V. Kvashnina. The evolution of "I-conception" in Alexander Lobanov's work) | 36 |
| О. А. Кондратьева. Стиль модерн в архитектуре Шуи: к вопросу о своеобразии (O. A. Kondratyeva. Art nouveau style in the architecture of Shuya: to the question of originality) | 41 |
| А. И. Магадеева. Мотив пары в творчестве скульптора Линна Чедвика (Alina I. Magadeeva. The motif of the «couple» in the work of the sculptor Lynn Chadwick) | 46 |
| Е. А. Мирэн. Загробный мир «Калевалы» в финской живописи конца XIX – начала XX в. (Eva A. Miren. Kalevala in Finnish painting of the late XIX – early XX centuries: the theme of death and afterlife) | 50 |
| П. Н. Сафронова. Особенности дизайна внешнего оформления азиатской литературы на примере российских изданий (Polina N. Safronova. Peculiarities of the design of the books' covers of Asian literature on the example of Russian publications) | 54 |
| У. С. Смелова. Карельский период в пейзажном творчестве Николая Рериха (Uliana S. Smelova. The Karelian period in the art of Nicholas Roerich) | 59 |
| П. А. Тавостина. Взаимовлияние европейской и японской традиций в кинематографе жанра ужасов (Polina A. Tavostina. Interaction of european and japanese traditions in horror cinematography) | 63 |
| А. В. Трухан. Трансформация образа главной героини в нуар-киноискусстве второй половины XX–XXI вв. (Alisa V. Trukhan. Transformation of the image of the main heroine in noir-film art of the second half of the XX–XXI centuries) | 69 |

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

| | |
|--|-----|
| Ю. Е. Казакова. Рецепции архитектурной программы Нового Эрмитажа в современной выставочной деятельности (Yulia E. Kazakova. Receptions of the architectural program of the New Hermitage in modern exhibition activity) | 73 |
| И. Д. Духов. Немусеифицированные дворцы в социокультурном пространстве Санкт-Петербурга (Ivan D. Dukhov. Non-museified palaces in the socio-cultural space of St. Petersburg) | 78 |
| А. А. Захарова. «Музей города»: к вопросу терминологической дефиниции в контексте отечественного и зарубежного опыта (Anastasia A. Zakharova. «Museum of the city»: on the issue of terminological definition in the context of domestic and foreign experience) | 83 |
| Ю. М. Лазовикова. Информационный образ музея: терминологический аспект (Julia M. Lazovikova. Information image of museum: terminological aspect) | 88 |
| Н. В. Елисеева. Мультимедийные технологии интерпретации исторических событий в музейном пространстве (Natalya V. Eliseeva. Multimedia technologies for the interpretation of historical events in the museum space) | 93 |
| П. В. Грошева. Танец в музейном пространстве на примере проектов «Танцующие музеи» и «Слепок» (Polina V. Grosheva. Dance in the museum space on the example of the projects „Dancing museum” and „Cast”) | 97 |
| Е. А. Беспальченко. Партиципаторные практики в отечественных музеях (Ekaterina A. Bespalchenko. Participatory practices in domestic museums) | 101 |
| Н. А. Кукшина, Ю. М. Сохарева. Музей истории вуза как средство развития студенческого сообщества (Nadezhda A. Kukshina, Yulia M. Sokhareva. Museum of the history of the educational institution as a tool for the development of the student community) | 106 |

| | |
|---|-----|
| А. С. Санькова. Работа с посетителем в музее «ОДК-Климов» (Anna S. San'kova. Work with a visitor at the museum «OEC-Klimov») | 111 |
| А. Л. Оганнисян. Создание и развитие историко-культурного музея-заповедника «Кумайри» (Artur L. Hovhannisyán. Creation and development of the Kumayri Historical and Cultural Museum-Reserve) | 116 |
| А. И. Егорова. Предметность в творчестве японских режиссеров анимации Х. Миядзаки и М. Синкай (Alyona I. Egorova. Thingness in the works of Japanese animation directors H. Miyazaki and M. Shinkai) | 121 |
| Л. Ш. Чобан. Отражение повседневности поэта Иосифа Бродского в выставочных проектах Санкт-Петербурга (Lyaden Sh. Choban. Reflection of the everyday life of the poet Joseph Brodsky in the exhibition projects of St. Petersburg) | 127 |
| Д. В. Gladкая, Т. Д. Должиков, Д. Н. Юрченко. Музеефикация археологического наследия неолита и раннего железного века Охтинского мыса (Daria V. Gladkaya, Timofey D. Dolzhikov, Dmitrii N. Yurchenko. Museumification of archaeological heritage of the Neolithic and the Early Iron age of the Okhtinsky Cape) | 131 |
| М. С. Черячукин. Применение системы мотиваций А. С. Уиттлин к сохранению и интерпретации военно-технического наследия (Maxim S. Cheryachukin. Application of A. S. Wittlin's motivation system to the preservation and interpretation of military-technical heritage) | 137 |

КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

| | |
|---|-----|
| Л. А. Володина. Репрезентация России в творчестве Акиры Куросавы (Lyubov A. Volodina. Representation of Russia in the films of Akira Kurosawa) | 144 |
| И. В. Кириллов. Осмысление петровских преобразований в работах С. А. Нефедова (Igor V. Kirillov. Comprehension of Peter's reforms the works of S. A. Nefedov) | 147 |
| М. Курницкая. Немецкий язык в культурном пространстве Санкт-Петербурга в XVIII в. (Margarita Kurnickaja. The German language in the cultural area of St. Petersburg in the XVIII century) | 150 |
| Ю. А. Плещач. Рецепция традиций русской художественной культуры в творчестве китайских художников (Julia A. Pleskach. Reception of the Traditions of Russian Artistic Culture in the Works of Chinese Artists) | 152 |
| С. К. Сюняева-Лобачева. Технично-технологические методы исследования иконы Божия Матерь «Иверская» (Svetlana K. Syunyaeva-Lobacheva. Technical and technological methods of research of the Icon of the Mother of God of Iver) | 157 |
| С. М. Устюгова. Обряды жизненного цикла в китайских пословицах (Sofya M. Ustyugova. Life Cycle Rites in Chinese Proverbs) | 162 |
| С. Я. Г. Хагвердиева. Развитие детской студии «Оюг» в рамках Азербайджанского государственного театра кукол им. А. Шаига (Saida Y. G. Hagverdiyeva. Development of children's studio Oyug within the framework of the Azerbaijan State Puppet Theatre named after A. Shaig) | 166 |

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

| | |
|--|-----|
| А. С. Быкова. Организация библиотечного наставничества: сложности и препятствия (Anna S. Bykova. Organization of library mentoring: Challenges and Obstacles) | 170 |
| Д. Д. Федорова. Роль YouTube в популяризации научного знания (Dar'ya D. Fedorova. The role of YouTube in popularizing scientific knowledge) | 176 |
| Е. Л. Шаронова. Региональные библиотечные программы в стратегическом развитии библиотек (Ekaterina L. Sharonova. Regional Library Programs in the Strategic Development of Libraries) | 179 |
| В. А. Шаповалова. Оценка эффективности деятельности библиотеки в социальных сетях (Viktoriya A. Sharovalova. Evaluation of the effectiveness of the library in social networks) | 184 |
| Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors | 189 |

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

УДК 75.041-055.2"1869/1954"(=511.1)

А. А. Ананьева

Интерпретация женских образов в работах Эллен Теслефф

Эллен Теслефф – финская художница конца XIX в – первой половины XX в. Значимое место в ее творчестве занимают женские образы, которые представлены в различных жанрах: портреты, автопортреты, бытовой и мифологический жанры. Художница также использует различные техники: масло на холсте, ксилография, графика, смешанная техника, однако возвращается всегда к маслу как к основной технике своих работ. В творчестве Теслефф можно выделить три периода: в ранние работы отличаются лиризмом и символическим подтекстом, позже художница акцентируется на цветовом воплощении, а в поздних работах возвращается к более объективной, реалистичной передаче облика. Женские изображения Эллен Теслефф отличает деликатное отображение чувственности, отсутствие идеализации и эротизации телесности и наготы, интерес к аспектам личности, а не к общественной роли, функции и статусу. Большое влияние на художницу оказали идеи символизма, и, используя их, Эллен Теслефф представляет женские образы как неотъемлемую часть космической гармонии.

К исследованию «Эхо» 1891 г. (масло, холст); портрет «Thyra Elisabeth» 1892 г. (масло, холст); «Скрипачка» 1896 г. (масло, холст); автопортрет 1895 г. (карандаш); La Rossa 1915 г. (цветные ксилографии, масло с темперой, холст); «Девушки на лугу» 1906 г. (масло, холст); «Жница» 1922 г. (килография); автопортрет 1916 г. (масло, холст), автопортрет в шляпе 1935 г. (масло, холст).

Ключевые слова: финское искусство, живопись, символизм, женственность, женский взгляд

Alina A. Ananyeva

The interpretation of feminine images in the works of Ellen Tessaflaff

Finnish artist Ellen Thesleff worked in the late of XIXth century – the first half of the XXth century. Female figures which are presented in various genres (portraits, self-portraits, genre and mythological painting) are one of the most significant her works' subjects. The artist also masters various techniques: oil on canvas, woodcuts, graphics, but always returns to oil as the main technique of her work. One can notice her stylish evolution: from early works which are distinguished by lyricism and symbolic overtones to more expressionistic strand of colourism and at last objective, realistic rendering of appearance in her later works. Female images of Ellen Thesleff are distinguished by a delicate display of sensuality, the absence of idealization and eroticization of physicality and nudity. The ideas of symbolism had a great influence on the artist, and using them, Ellen Thesleff presents female images as an integral part of cosmic harmony.

To research: «Echo» 1891 (oil, canvas); portrait «Thyra Elisabeth» 1892 (oil on canvas); «Violinist» 1896 (oil, canvas); self-portrait 1895 (pencil); La Rossa 1915 (colour woodcuts, oil with tempera, canvas); «Girls in the Meadow» 1906 (oil, canvas); «Reaper» 1922 (woodcut); self-portrait 1916 (oil on canvas), self-portrait in a hat 1935 (oil on canvas).

Keywords: Finnish art, painting, symbolism, femininity, female gaze

Данное исследование посвящено финской художнице первой половины XX в. Эллен Теслефф. Ее творчество мало известно в России: отсутствуют научные работы отечественных искусствоведов, а также не переведены статьи и книги зарубежных специалистов. Этим фактом обуславливается актуальность выбранной темы.

Также стоит принять во внимание, что в 2019 г. исполнилось 150 лет со дня рождения Эллен Теслефф, и к этому моменту было опубликовано несколько новых исследований искусствоведов, а также организована масштабная выставка Эллен Теслефф в Хельсинкском музее искусств (HAM).

В скандинавском искусствознании работы Эллен Теслефф изучала шведская исследовательница Моника Шалин: в 2004 г. вышла подробная монография, основное внимание в которой было уделено технической стороне работ художницы. Хельсинкский музей

искусств к юбилею Эллен Теслефф в 2019 г. выпустил книгу Ellen Thesleff, подготовленную совместно с искусствоведом Ханной-Риттой Шрек.

В это же время Риика Стивен опубликовала статью «О феноменологии воздуха и движения – Эллен Теслефф, Айседора Дункан, Эдвард Гордон Крейг» в финском научном журнале *Tahiti* об истории искусства, в которой раскрыла мотивы воздуха и движения в искусстве на примере творчества Эллен Теслефф и ее современников – Айседоры Дункан и Эдварда Крейга.

Женские образы занимают значительное место в творчестве Эллен Теслефф. Она владела значительным количеством художественных техник, и часто одну и ту же идею мы можем увидеть выраженным различным образом. Основные техники Теслефф, которыми представлены женские образы в ее творчестве – масляные краски, графические рисунки карандашом, а также ксилография.

Нельзя не отметить разнообразие жанров: женские образы мы видим на портретах, автопортретах, жанровых и мифологических картинах. В разные периоды Эллен Теслефф обращалась к образу деревенской девочки или девушки.

Одна из самых значимых ее работ раннего периода – картина «Эхо» 1891 г (масло, холст). Мягкими, но в то же время яркими цветами Теслефф создает атмосферу раннего утра. Главная героиня картины списана с реальной девушки – Виры Бломмерус, дочери лесоруба в Муроле. Природа, окружающая девушку, также очень точно воплощает окрестности деревни: холм Сипиланокка, на котором стоит девушка, река Паловеси, виднеющаяся между деревьями, а лес на заднем плане – это лес Хеккаперя.

Примечательна композиция: голова девушки изображена высоко над вершинами деревьев и спусками, повторяющимися на заднем плане, в воздухе, простирающемся до бесконечности во всех направлениях, что подчеркивает, с одной стороны, безграничность воздуха и пространства, а с другой стороны – представляет зрителю героиню как существо особенное, обладающее необыкновенной силой и волей. Девушка передана в движении: она зовет или откликается на чей-то крик; она воспринимается не просто деревенской девушкой, а олицетворением эха.

На это указывает и название картины, вызывающее ассоциацию к нимфе Эхо из древнегреческой мифологии. В этом проявляется влияние символизма, однако Эллен Теслефф трактует его несколько иначе. Если символисты обращались к иррациональным мечтам, зыбким фантазиям, связанным с идеями романтизма, мистике, то у Теслефф другая опора – художница воплощает в своих работах то, что имеет непосредственное отношение к реальному миру – звук, пространство, движение как философские категории. Эллен Теслефф восприняла идеи реализма и символизма и воплотила их в своей собственной лирической живописи, наполненной естественностью, легкостью и свежестью.

В этом же ключе интересно рассмотреть ее более позднюю работу маслом на холсте «Девушки на лугу» 1906 г. На картине запечатлены две девушки, запечатленные в моменте движения: одна наклонилась поднять букет цветов, вторая кричит кому-то через широкое пространство луга.

В фигуре кричащей девушки чувствуется переключка с картиной «Эхо» 1891 г.: как будто сначала девушка смотрит направо, вперед, а спустя пятнадцать лет оглядывается назад, к себе более юной.

В «Девушках на лугу» продолжает развиваться мотив движения: Эллен Теслефф продолжала работать над живописным выражением воздуха как метафизической, иррациональной концепции: воздух полон энергией и движениями вселенной, ряби света и звука, действий невидимых богов. Движение выражается в основном так же, как в «Эхо», – изображением движения по отношению к гравитации земли. Однако цвета становятся более насыщенными и яркими, потому что в понимании художницы цвет – это место, где происходит движение.

Позже, в 1917 г., в своей записной книжке Эллен напишет: «Только цвет, ничего, кроме цвета, цвет = движение»¹, и в своих дальнейших работах будет искать движение, которое возникает из цвета.

Образ работающей деревенской девушки Эллен воплощает также в черно-белой ксилографии – «Жница» 1922 г. Художница изображает молодую женщину в рабочей одежде, которая стоит на коленях и косит траву. Здесь можно отметить влияние не-

мецкого экспрессионизма: контраст изображения, искаженная передача форм и линий, динамизм. Эллен Теслефф использует двойной контур в этой ксилографии: белая женская фигура на черном фоне дополнительно выделяется белым контуром, что создает вокруг нее как бы метафизическое свечение, а сама жница воспринимается не просто как работница в поле, а как воплощение женского божества, олицетворение силы и плодородия.

Ряд портретов воплощают идею о музыке как виде искусства, воздействующему напрямую на душу человека, воспринятую от символистов. Считалось, что музыка по своему воздействию на человека похожа на изобразительное искусство.

В семье художницы все в той или иной степени музицировали или, по крайней мере, интересовались музыкой. В картине 1896 г. «Скрипачка» Эллен Теслефф изобразила свою сестру Тайру. Мягкие цвета, мерцающий неяркий свет, неконтрастные тени, а также нежный взгляд девушки и ее погруженность в игру на музыкальном инструменте создают образ, олицетворяющий музыку.

Другой, более ранний портрет Тайры 1892 г. также является ярким примером символизма в живописи Эллен Теслефф. Художница изображает девушку, удобно опирающуюся на спинку стула левой рукой, в которой держит белую лилию. Ее лицо выражает умиротворение и безмятежность, глаза закрыты.

Мягкое впечатление от картины в целом зависит отчасти от очень разбавленного цвета, отчасти от мягкой цветовой гаммы и от отсутствия разграничения цветовых полей. На монохромном фоне при внимательном осмотре можно заметить намек на нимб, очертания которого повторяет закругленная в верхней части позолоченная рама портрета. Сам нимб при этом обозначен не цветом: художница соскоблила краску.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что это не просто портрет сестры художницы, а продолжение традиции изображения Мадонны. Эллен Теслефф изучала художников Ренессанса в Италии, и в этом портрете можно заметить влияние Боттичелли в мягких линиях руки и в изогнутом стебле лилии. Также изображение святой с закрытыми глазами напоминает картину прерафаэлиты Россетти Beata Beatrix («Блаженная Беатриса»).

Двумя годами позже, в 1894 г. Мунк напишет свою Мадонну, которая очень похожа по эмоциональному состоянию на портрет Тайры – вполне вероятно, что и Эллен Теслефф, и Эдвард Мунк были вдохновлены одними и теми же образами.

Работа Теслефф выделяется прежде всего тем, что женственность представлена через призму женского же взгляда, который сильно отличается от мужской интерпретации женственности. Телесность Тайры тонко завуалирована по сравнению с эротизированными женскими телами, представленными мужчинами-символистами. Чувственность девушки передана через выражение ее лица, свободно ниспадающими волосами, безвольной рукой, едва придерживающей между пальцами белый цветок, который выступает как несколько ироничный знак невинности.

Серия портретов посвящена рыжеволосой флорентийке Наталине Росса по прозвищу La Rossa, художница пишет ее как в технике ксилографии, так и маслом и темперой. La Rossa изображена стройной молодой женщиной на монохромном фоне. У нее преувеличено длинная и узкая шея, ассоциирующаяся с итальянским маньеризмом, высокий лоб, маленький рот и серьезное выражение лица.

Теслефф воплощает в этих портретах не реальность, а визуализированный сон: отсутствие перспективы, чистая цветовая гамма, плавные переходы, нечеткие контуры и слабые тени у линии роста волос, на щеках и шее усиливают ощущение нереальности. В письмах Эллен не раз называет свою модель Наталину «марионеткой» – в этом проявляется влияние ее друга Эдварда Крэга, английского режиссера и художника, который выстроил собственную теорию театра, основанную на трех компонентах – действие, сверхмарионетка, маска.

В письме от 9 апреля, вероятно, 1914 г., сестре Тайре Эллен пишет про La Rossa: «я рисую только то, что мне нужно рисовать в данный момент – и теперь кукла – это просто я – это мой автопортрет, не имеющий и следа подобия»². Серия работ La Rossa – больше, чем просто портреты, – в ней художница воплощает театральную маску как символ ее художественной личности и творческой философии.

Отдельно стоит выделить автопортреты Эллен, созданные в разные периоды ее творчества. Автопортрет 1894–95 гг. написан карандашом и сепией, техника восходит к sfumato и кьяроскуро итальянских мастеров эпохи Ренессанса и барокко, а также является собственной интерпретацией «черного колоризма», популярного в 1890-х гг. Теслефф создает аскетичный образ художницы: освещено только лицо, которое появляется из темного фона картины. Серьезный медитативный взгляд устремлен прямо на зрителя, художница как будто запечатлела свою задумчивость.

К 1890 гг. относят следующие строки Эллен Теслефф: «Три человека в одном (я):

1 – первобытный человек во мне, который всегда существовал

2 – тот, кто знает и живет живой жизнью

3 – гений тот, кто может выйти из себя и заглянуть внутрь себя.

Бог существует в каждом из нас»³.

Теслефф осознавала дело художницы как священное и метафизическое, а главным для нее была не передача портретного сходства, а изображение сверхличности, сверхиндивидуального духовного начала.

В автопортрете 1916 г. маслом на холсте у Теслефф также не было цели передать портретное сходство. Художница создает образ умной женщины-профессионала, самокритичной, и в то же время, уверенной в себе, ее образ излучает спокойствие и внутреннюю силу.

Цветовая палитра этого автопортрета – яркие и чистые оттенки голубого и синего – вдохновлена идеями фовистов, а также теорией о цвете Кандинского, чья выставка в Хельсинки в 1916 г. произвела глубокое впечатление на Теслефф. Изображение содержит не только технику рисования в сложной многослойной росписи контрастных цветов и свежий выбор цвета, но и упрощенное художественное выражение, основанное на общих сходствах марионетки с оригиналом.

Как было отмечено ранее, идеи выражения человеческой души через театральную маску были восприняты Теслефф от Эдварда Крэга: используя маску или марионетку, она создала духовное выражение, свободное от реализма или натурализма, которые воспринимались Теслефф лишь как слабые копии, а не новые творения.

«Автопортрет в шляпе» (1935 г., масло, холст) относится к позднему творчеству Эллен Теслефф. В этот период художница приходит к реалистической живописи: исчезает рефлексивное выражение раннего автопортрета карандашом и сепией 1894–95 гг. и эксперименты с цветом работы 1916 г.

Здесь изображена ухоженная дама шестидесяти шести лет в простой, но стильной шляпке. Цветовая гамма сдержанная: преобладают оттенки серого и коричневого. Художница перешла от 1894–95 гг., пытаясь изобразить свою душу, от 1916 г, описывая себя как обобщенный тип через образ «марионетки», к более объективному изображению себя здесь.

Теперь она изображает себя женщиной в зрелом возрасте. На первый план выходит частное лицо, ранее скрытое от публики, а не художница. Выражение картины простое и неприязнительное. Этот автопортрет отличается новизной и сдержанной элегантностью и в то же время содержит в себе большую серьезность.

Эллен Теслефф – разносторонняя художница, которая владела большим количеством различных техник, в разные периоды творчества испытывала влияния многих направлений в изобразительном искусстве, благодаря чему созданные ей женские образы многогранны и разнообразны.

Посвященные им работы можно разделить на три периода. До 1905 г. Теслефф из техник изобразительного искусства предпочитала либо масло на холсте, либо графику. Стиль художницы в это время испытывает влияние в большей степени реализма, а также символизма. Ее ранняя живопись, с одной стороны, лирическая, передает настроение умиротворения, безмятежности и естественности, а, с другой стороны, стремится к воплощению сверхличности в женских образах.

После 1905 г., восприняв идеи фовистов, Эллен Теслефф акцентируется на выразительности цвета, экспериментирует с чистыми цветами, при этом портретное сходство в женских образах отходит на второй план. Художница продолжает работать маслом, а также большую значимость приобретает техника цветной гравюры на дереве, иногда встречается черно-белая ксилография.

В поздний период после 1928 г. художница реже обращается к женским образам: живопись становится более реалистичной, возвращается портретное сходство, прекращаются эксперименты с цветом и формой, появляется задача передать объективный облик женщины. Несмотря на обращение в разные периоды к графике и ксилографии, основной техникой Теслефф всегда оставалось масло на холсте.

Примечания

¹ Riikka Stewen Ilman ja liikkeen fenomenologiasta – Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig // Tahiti. 2019. P. 40–52.

² Schreck, H., 2014. Ellen Thesleffin maalarin ruumis – Kuinka kertoa taiteilijan elämä?. Ennen ja nyt: Historian tietosanomat, Vol. 14(No. 2: Yksilö, kertomus, historia. 1800-luvun tutkimuksen päivien antia). Date Views 14.01.22 journal.fi/ennenjanyt/article/view/108585/63589.

³ Schalin Monica Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck/ Schalin Monica// Åbo: Åbo akad. förl., 2004. 306 p.

У. А. Васильева

Деконструкция как метод в творчестве Владимира Абиха

В статье творчество российского уличного художника Владимира Абиха детерминируется путем разбора методов деконструктивизма. Современный российский стрит-арт представляет собой уникальную для мирового уличного искусства комбинацию наследия советского концептуального искусства и европейской традиции стрит-арта.

Ключевые слова: стрит-арт, Владимир Абих, деконструктивизм, деиндустриализация, городское искусство

Ulyana A. Vasileva

Deconstruction as a method in the work of Vladimir Abikh

In the article, Vladimir Abikh's works are determined by analyzing the methods of deconstructivism. Modern Russian street art is unique piece of contemporary art – combination of the heritage of Soviet conceptual art and the European tradition of street art.

Keywords: street-art, Vladimir Abikh, deconstructivism, deindustrialization, urban art

Современное уличное искусство России отличается большим разнообразием и активной реакцией на различные информационные поводы, оно чувствительно к социокультурным событиям.

Своей способностью к рефлексии и аналитике стрит-арт во многом обязан московскому концептуализму, от которого взяло виртуозное обращение со смыслами, стереотипами и текстом.

Деконструктивизм в искусстве – это метод работы с выявлением наложения метафор, понятий, а также устоявшихся приемов визуального порядка, и включения их в новый контекст, в поисках вторых и третьих смыслов, что особенно ярко проявляется в актуальной живописи.

Впервые сформулированный в трудах Жака Деррида, а именно в «Грамматологии», деконструктивизм в первую очередь обратился к языку¹. Основным тезисом Деррида было следующее: мир как текст, который состоит из набора устоявшихся, традиционных элементов. Путем применения метода деконструкции Деррида предлагал пересобирать этот набор, чтобы открывать и создавать новое.

Применение мысли «мир как текст» возможно и в отношении к городскому пространству, которое формировалось продолжительное время и впитывало в себя различные временные маркеры. Вмешательство в эту ткань текста началось с граффити-райтеров, которые стремились оставить свой след.

С развитием уличного искусства стремление заявить о себе трансформировалось в стремление к разговору со зрителем, к художественному высказыванию, которое все также реализовывалось через метод деконструкции. Современные российские стрит-артисты активно его используют и переосмысливают городское пространство, дополняя его новыми визуальными элементами.

Отдельное внимание стоит уделить тому, что уличные художники в последние десять лет стремятся говорить своими работами со зрителем именно через буквы, слова и текст.

Среди художников, в творчестве которых текст занимает лидирующую позицию стоит назвать Максима Иму, Кирилла Кто, Мишу Маркера, Владимира Абиха, Тимофея Радя.

Каждый из них по-своему обращается с текстом, но всех их объединяет стремление к диалогу с городским жителем и активное включение в пространство. Это дает повод к разговору том, кто уличное искусство в России давно вышло за пределы граффити и тэгов – сегодня оно в большей степени существует в парадигме актуального искусства и имеет больше работающих инструментов во взаимодействии со зрителем.

В этом контексте стоит вспомнить о том направлении искусства, где текст является ключевым художественным приемом, а именно о концептуализме. Концептуализм – это искусство о понятиях, об идеях и для художника основной задачей становится передача самой идеи.

В качестве примера можно вспомнить множество работ Джозефа Кошута, в работах которого идея представляется зрителю посредством вырезок из словарных статей. Таким образом, зритель видит перед собой слова, которые представляются в музее, что уже лишает их привычного значения и назначения, заставляя зрителя размышлять о них под другим ракурсом.

В отечественной традиции московский концептуализм реализует те же идеи, но с добавлением к нему практики разрушения соцреалистической традиции. Интересно, что один из представителей московского концептуализма Вадим Кругликов говорит так: «Русская культура в своих высших достижениях — это, прежде всего, литература и русский авангард, литературные до предела»².

Действительно, литературность большого количества работ московских концептуалистов, по мнению филолога Михаила Рыклина, «в том, что он реагировал на литературоцентризм нашей культурной среды, который достался нам в наследство от XIX в. и перешел в советское время, приобретая уродливые идеологические формы. Наше зрение затуманено языком, мы повсюду видим высказывания, слова»³. Такое объяснение позволяет взглянуть на современный российский стрит-арт как на логичное развитие актуального российского искусства.

Один из представителей современной петербургской сцены стрит-арта Владимир Абих работает, совмещая различные медиа и направления: уличное искусство, видео и фотография, при этом текст в его работах является основным художественным приемом.

На личном сайте художника, сказано, что художник «постоянно экспериментирует с новыми способами взлома городского пространства»⁴, при этом используя, деконструктивистские методы, чем роднит свое творчество с работами концептуалистов.

Интервенция в городское пространство для уличного искусства является неотъемлемым инструментом и каждый стрит-артист по-своему использует городской медиум, опираясь на личное видение и художественные способности.

С начала XXI века стрит-арт начинает децентрализовываться и «появляться в неожиданных урбанистических зонах, не наделенных устойчивым культурным статусом»⁵, что можно наблюдать на примере работы Абиха «Хоть на стену лезь» (2019 г.), которая находится в провинциальном городе Канск, Красноярский край на стене молодежного центра «Восход».

Простая шрифтовая композиция в одну строчку «работает» именно в этом урбанистическом контексте, пересобирая привычное значение простой белой стены с лестницей.

Значение самого фразеологизма рифмуется с образовавшейся композицией и большое для человека расстояние от земли до нижнего уровня лестницы становится одним из ее элементов.

Концептуальность в творчестве Абиха ярко проявляется в работе «Вандализм» (Санкт-Петербург, 2020), которая отчасти выглядит как парафраз на работу Джозефа Кошута «Titled (Art as Idea as Idea) The Word «Definition»» (MoMA, 1966–1968 гг.).

Работа создана на стене особняка и, судя по вензелям в верхней части стены, по пилястрам и аркам, это особняк конца XVII – начала XIX в.

Можно заметить, что пол и стены особняка уже довольно поврежденные, а на стенах имеются тэги. Произведение представляет из себя выписку определения слова «вандализм», черным шрифтом поверх всех декоративных элементов стены.

Таким образом, простой в реализации работой, Абих предлагает обратить внимание на суть термина «вандализм», которым до сих пор часто попрекают уличных художников, и размещает его определение на стене исторического здания, которое остается без внимания и постепенно приходит в упадок.

В итоге, путем деконструкции смысла слова и привычного его использования, появляется новое произведение, затрагивающее неожиданную сторону отношений уличных художников и зрителей.

Шрифтовые композиции на стенах муниципальных зданий в некотором роде приобретают сайт-специфичность, то есть работают только в том контексте, в котором созданы.

Работа «Главное не повторяться» была создана в период проведения стрит-арт фестиваля «Морфология улиц» в Тюмени в 2019 г. Основываясь на деконструктивистском приеме бинарных оппозиций, в данном случае – единичное-множественное – сама фраза повторенная несколько раз как будто нивелируется, становясь узором, заключенным в прямоугольную рамку.

Также фраза обращает на себя внимание из-за того, что переключается с назначением здания – театральным искусством, а театральные постановки повторяются снова и снова, но в этом и есть их суть.

Немного иной подход к зданию с работой «Мы – буквы, с нами текст» (Томск, 2021 г.) – автор в качестве главной фразы выбирает слова полководца Александра Суворова в 1799 г. («Мы – русские! С нами Бог!»), но меняет ее в угоду поверхности, на которой выполнена работа.

Работа становится не только визуально текстоцентричной, но и ее смысл крутится вокруг текста, согласуясь с предназначением библиотечного строения.

Таким образом, автор пересобирает известную большей доле населения фразу, заменяя в ней два слова и включает в контекст местности, которая доступна неподготовленному зрителю.

Отдельного внимания заслуживают работы, которые содержат в себе существенную долю использования популярных символов постмодернистской эпохи. Среди них работа «Используй силу» (Екатеринбург, 2015 г.), которая создана за счет использования рекламного баннера, а именно за счет люминесцентных ламп, которыми он оснащен. Только при добавлении графичных обозначений рукояток меча на внешнее стекло баннера, с правильной точки зрения лампы выглядят как световые мечи, которые были главным оружием во вселенной фильмов «Звездные войны» (реж. Джордж Лукас). Шрифт ключевой надписи «Use the force not weapon» также сымитирован под шрифт, который использован на плакатах кинофраншизы.

Таким образом, использование яркого узнаваемого элемента переосмысливает его изначальную задумку, интегрируя в городское пространство и получая новый продукт визуальной культуры.

Другая работа – «Поле чудес» (Нижний Новгород, 2019 г.) – использует элемент из массовой телевизионной культуры, который широко известен на всем постсоветском пространстве. Синие клетки и белые буквы, которые извлечены из сопутствующего контекста сюжета телепередачи и вставлены в городскую среду Нижнего Новгорода на стену полуразрушенного одноэтажного дома.

Развлекательная телепрограмма, которая отличается красочными костюмами и яркими декорациями перенесена на предмет реальной жизни и довольно остро с ним резонирует, отчасти кажется чем-то инородным.

Уже имеющиеся буквы в синих ячейках формируют ироничный ореол всего произведения, сталкивая между собой два разных устоявшихся смысла, и рождая при этом новый. Ирония выражает себя в культуре постмодернизма и старается оперировать завершенными формами и стилями художественной тематики, обращенными к популярным сюжетным линиям и темам. И вкуче с традициями концептуализма, тяготением к тексту и способами осмысления реальности получается совершенно новый плод визуальной культуры.

Подводя итог, стоит сказать, что деконструктивистские приемы в культуре постмодернистской эпохи находят применение практически во всех визуальных практиках. Современная российская стрит-арт сцена не исключение, так как она во многом наследует традиции советской неофициальной живописи 1970–1980-х гг., а также использует взлом системы стереотипов и символов.

Работы Владимира Абижа являются отличным тому примером, так как сочетают в себе и обращение к художественному наследию позднесоветской России, и аналитику текущих событий посредством деконструкции популярных символов постмодернистской эпохи и включения их в городской медиум, который сегодня является солидной площадкой в коммуникации художника и зрителя.

Примечания

¹ Деррида Ж. О грамματοлогии / Ж. Деррида. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с.

² Adindex: сетевое издание. – Московский концептуализм. Слово, слово, слово и дело. Опять слово – URL: <https://adindex.ru/publication/gallery/2013/12/20/105275.phtml> (дата обращения 29.02.2022).

³ The Village: городской интернет-сайт о культуре. Москва. Что нужно знать о московском концептуализме / Е. Петровская. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/the-village-university/252653-concept> (дата обращения 30.02.2022).

⁴ Владимир Абих: личный сайт. Санкт-Петербург. Биография. URL: <http://abikh.art/bio> (дата обращения 03.04.2022).

⁵ Заславская А. Ю., Серова М. М. Стрит-арт или искусство уличных интервенций / А. Ю. Заславская, М. М. Серова // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. Самара, 2012. № 1. С. 12.

А. Н. Говорина

Визуальные коды киноязыка Сергея Параджанова

Сергей Параджанов – яркий представитель авторского поэтического кинематографа XX в. Фильмы режиссера обладают запоминающейся визуальной составляющей, насыщены скрытыми смыслами и кроме того они практически всегда посвящены этническим группам. В статье рассматриваются культовые киноработы Сергея Параджанова с точки зрения визуальных кодов и авторской истории их осмысления. Произведена попытка анализа фильмов как формы философствования режиссера. Визуальные образы подвергаются попытке декодирования. Проведен сравнительный анализ с кинокартинами таких режиссеров как Андрей Кончаловский и Андрей Тарковский. В статье рассмотрены клипы поп-звезд XX и XXI в., в которых найдены отсылки к фильмам Сергея Параджанова. На основе анализа творчества Параджанова раскрыта тема визуальных кодов киноязыка режиссера, через такие понятия, как коды авторского кино, концептуализм, этнические культуры.

Ключевые слова: авторский кинематограф XX в., визуальные коды кинофильмов Сергея Параджанова, «Тени забытых предков», «Цвет граната», этнические культуры, взаимодействие киноискусства и клипмейкеров, концептуализм

Anastasia N. Govorina

Visual codes of the cinematic language of Sergey Paradjanov

Sergey Parajanov is a bright representative of the author's poetic cinema of the XX century. The director's films have a memorable visual component, are saturated with hidden meanings, and besides, they are almost always devoted to ethnic groups. The article examines the cult film works of Sergei Parajanov from the point of view of visual codes and the author's history of their comprehension. An attempt is made to analyze films as a form of the director's philosophizing. Visual images are subjected to decoding attempts. A comparative analysis with the films of such directors as Andrei Konchalovsky and Andrei Tarkovsky is carried out. The article examines clips of pop stars of the XX and XXI centuries in which references to the films of Sergei Parajanov are found. Based on the analysis of Parajanov's creativity, the topic of visual codes of the film language of the director is revealed, through such concepts as the codes of the author's cinema, conceptualism, ethnic cultures.

Keywords: the author's cinematography of the twentieth century, the visual codes of Sergei Parajanov's films, «Shadows of forgotten Ancestors», «The Color of Pomegranate», ethnic cultures, the interaction of cinematography and clip makers, conceptualism

Вклад Сергея Параджанова в авторский кинематограф бесспорен. Ему удалось создать кино со своей эстетикой, которой до него не существовало и до сих пор не существует. Исследования же киноязыка режиссера искусствоведами, культурологами, киноведами начали проводиться сравнительно недавно. Удивительно, что такой мощный и оригинальный феномен в области изобразительных искусств как Параджанов и при жизни был чужд зрителю и до сих пор является малоизученным и непопулярным. Во многих списках, называющих лучшие киноработы мира, очень часто как представитель СССР встречается режиссер Андрей Тарковский и его фильм «Зеркало», Сергей Параджанов практически никогда. Скорее всего яркая самобытность стиля, непохожесть, сложность в декодировании визуального языка – ставшие отличительной чертой его творчества сыграли свою роль в восприятии миром фильмов этого автора. С другой же стороны, можно предположить, что, вследствие строгой цензуры конца 1960-х гг. и, следовательно, возведении идеологии вновь на первый план, когда фильмы Сергея Параджанова заново монтировали, запрещали к показу и во-вторых, в результате политических моментов в биографии режиссера случилось в какой-то степени забвение и разрушение образа и памяти этого автора.

Родившись в Грузии – теплой и яркой стране, впитав наследие горного края, взрослея в доме театрально одаренной матери и антиквара отца, находясь под влиянием

окружения, местности, колорита, обычаев творческое мировоззрение Сергея Параджанова естественным образом сформировалось. Параджанов говорил: «Я ближе всего по произведению – это все-таки «Саят – Нова». Это красота моего детства, красота моей миниатюры – армянская. Эта красота моих ритмов, пластики, отношения к женщине, отношение к мужчине. Это история смерти»¹.

Если обратиться к творчеству двух педагогов Параджанова – Игорю Савченко и Александру Довженко, то вышесказанное предположение о развитии и окончательном формировании в юности режиссерской эстетики подтверждается. Киноязык обоих преподавателей, как и киноязык Параджанова был новаторский, поэтический, но по-своему. Их фильмы тоже наполнены национальным колоритом, но тема национальности не является в них центральной. В первую очередь для Савченко и Довженко было важно рассказать о таких крупных событиях как гражданская война 1920 г., борьба за коллективизацию, социальные процессы начала XX в. Монументальность, эпичность, историческая часть в их творчестве перевешивает интимную, личную, о фильмах Параджанова можно сказать прямо противоположное. Поэтому можно сделать вывод, что скорее всего техническое и теоретическое образование Параджанов получил в институте, но все-таки основы были заложены в детстве. В фильме Рона Холлоуэя 1994 г. Сергей Параджанов сказал: «Мне кажется, что режиссером надо родиться. ... Режиссера не выучишь даже в таком идеальном институте как ВГИК. Это не выучишь. Это надо родиться в утробе матери. И мало, что ты родишься аффективно такой лабильный, мать должна быть актрисой, она должна передать тебе»².

Можно предположить, что вследствие взросления Сергея Параджанова в Грузии, в стране, чтящей собственное культурное наследие, гордящейся им и старающейся следовать обычаям и ритуалам, режиссер питал особую любовь к малым этническим группам. Так, картина «Тени забытых предков» рассказывает об украинских горцах – гуцулах, живших на Карпатах, «Цвет граната» об армянах, «Легенда о Сурамской крепости» о грузинах, «Ашик-Кериб» повествует об иранцах. Таким образом обращение к определенному этносу занимает в фильмах Параджанова одно из центральных мест. Во многих сценах кинолента можно увидеть не только реальных представителей народности, но и настоящие обряды. Фильм «Тени забытых предков» начинается словами: «Фильм вводит нас в мир народных легенд и быта старых Карпат». Например, глава «Иван и Палагна» интересна свадебным обрядом, проводимым гуцулами. На протяжении всего фильма звучат народные песни. Костюмы, музыка и декорации точно передают все особенности быта этого немногочисленного, но сохранившего древние традиции народа. То, что тема жизни народа интересовала Параджанова, подтверждают его собственные слова: «Я на Украине сделал 8 фильмов, 9 был „Тени забытых предков“. Это уже было время, когда я взошел на свой материал, на свое понимание, на свою народную тематику, где была этнография, где был Бог, где была любовь и где была трагедия»³.

Не менее важным элементом в творчестве Параджанова становится история любви своя для каждого фильма. Картины Параджанова отличаются декоративностью изобразительного ряда. Известно, что костюмы, пространство кадра Параджанов придумывал и осуществлял сам. «Все эти художники по костюмам, я знал многих, были просто его помощниками. На самом деле костюмы делал сам Параджанов. Все»⁴.

Цвета автор в своих фильмах использует очень красочные – это сочетание обычно темного синего, яркого красного с белым и зеленым. При этом нельзя обобщать, потому что в каждом отдельном фильме эти цвета приобретают свой оттенок, характер – в одном они мягкие и спокойные, в другом очень контрастные и яркие. Дважды режиссер создает не характерное для него черно-белое изображение. Впервые оно появляется в картине «Тени забытых предков», глава «Одиночество» единственная во всем фильме становится черно-белой. Главный герой переживает утрату любимой и жизнь теряет краски. Здесь можно провести аналогию с фильмом «Романс о влюбленных» режиссера Андрея Кончаловского, где вследствие похожей потери героем Сергеем возлюбленной жизнь становится черно-белой, пропадает возвышенность чувств. При этом обратный переход к цветному изображению, к вновь обретенной жизни в фильме Параджанова случается в тот момент, когда Иванко лезет по дереву за яблоком и срывает его. Библийская история продолжается. Такой способ перехода от многоцветия к двум оттенкам позволяет режиссерам передать внутренний мир героя, перелом в жизни. Второй же раз

Параджанов обращается к черно-белому изображению в фильме «Легенда о Сурамской крепости», когда показывает архивные кадры сооружения.

Отдельно хотелось бы отметить, что мотив таинственного, потустороннего так же является неотъемлемой частью творчества режиссера. Фильм «Тени забытых предков» полностью построен на взаимосвязи живых и мертвых. С самых первых кадров перед зрителем разворачивается трагичный случай – смерть Алексея брата Иванко, который словно предвещает будущие беды. Музыкальный инструмент трембита начинает звучать. Позже умирает отец главного героя и взмывают вверх огненные кони, которые выполняет функцию переноса персонажа в некое тридцатое царство. Самой горькой для Ивана становится смерть его возлюбленной, которая позже появляется призраком то в окне, то отражается в реке. Фильм же заканчивается сценой, когда мертвая Маричка тянется руками к Иванко и забирает его лишая жизни, красивый очеловеченный образ смерти. Мотив таинственного появляется и в фильме «Легенда о Сурамской крепости». Сергей Параджанов показывает момент взорвания юноши Зураба, принесшего себя в жертву во благо родины и его обучение религии, как метафору что такой жертвенный поступок может совершить только самый верующий, любящий Бога и «чистый» человек. Мать Зураба, придя к стене, в которой покоится ее сын, достала голубое покрывало. Цветовая символика христианства толкует голубой цвет как символ набожности, искренности, благоразумия.

Религиозная тема звучит во всех поздних фильмах режиссера. Всадник на белом коне появляется в трех фильмах – «Цвет граната» 1968 г., «Легенда о Сурамской Крепости» 1984 г., «Ашик-Кериб» 1988 г. Слово проводник он переключивается из одного кинофильма в другой, разрыв между которыми порой более десятка лет. В первых двух картинах герои взывают с мольбой к Святому Георгию Победоносцу, который считается небесным покровителем Грузии, в третьем же фильме никто не произносит вслух имя всадника, некоторые авторы утверждают, что им является Святой Саркис, армянский мученик, например, к такому выводу приходит Левон Рачикович Григорян в своей книге «Параджанов»⁵. Действительно, этот Святой так же, как и Святой Георгий Победоносец изображается на белом коне. Но если обратиться к одноименному рассказу М. Ю. Лермонтова написанному в 1837, то поэт называет своего всадника Хадерилиазом и в скобках поясняет «св. Георгий». Есть у Параджанова и коллаж с изображением мученика, сделанный из осколков чашек.

В подтверждение обращения Параджановым к религиозной теме, можно разобрать самые первые кадры фильма «Цвет граната». Куст терновника – является символом страданий, боли, принесенной жертвы Иисуса Христа. Виноград, раздавленный на плите – вино, хлеб, рыба – также являются символами Христианства. Чаша – символ единства и символ спасения. Первый кадр с поэтом сопровождается звуком молнии и закадровым голосом, читающим строки из Библии о сотворении мира Богом. Знакомство Арутюна с духовной сферой происходит, когда он рассматривает книгу с Христианскими образами святых.

Параджанов часто в интервью говорил о ренессансе, о золотом веке кино. Есть подтверждения, что режиссер очень хорошо разобрался в живописи эпохи Возрождения. Поздние статичные фильмы режиссера похожи на работы мастеров XIV в. Похожи если не сюжетами, то декорированностью, позами, жестами, проявлением эмоций. Выделить можно такого автора как Джотто ди Бонде и его картины «Оплакивание Христа» и «Возвращение Иоакима к пастухам». Одним из самых смелых шагов Джотто была замена золотого фона на синий, картины обрели театральный характер, пейзаж смотрится словно красивая декорация, что так часто встречается у Параджанова. Каждые отдельные кадры фильмов режиссера похожи на постановку – со своими декорациями и костюмами. При этом не стоит забывать о том, что Параджанов занимался помимо кинорежиссуры еще и другими видами искусства, например, созданием коллажей, цветов, шляп, кукол, рисунков и др. Фильмы Параджанова и есть застывшие картины. «Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свылся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворится в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила»⁶.

Режиссер очень тщательно относился к пластике своих героев, к их костюмам, чем наполнено было искусство Возрождения. Наряду с этим, каждый предмет составлял для

художников северных стран одинаковую ценность. Как и в средневековой традиции большинство предметов имеет символическое значение. Так, белая лилия в работе «Благовещение» Рогира ван дер Вейдена – художника Северного Возрождения означает чистоту Девы Марии. Сергей Параджанов в фильме «Цвет граната» тоже использует метафору сравнивая девушку и цветок – царевну Анну и белую розу, что говорит об изысканности, хрупкости женщины. Игра актеров в поздних фильмах Параджанова минимальна – они мало двигаются, их позы и жесты очень картинны, выверены, мимика практически отсутствует, диалогов нет. «Кинематограф для меня – это великий немой. Чем меньше будет слов, тем больше будет пластики, выразительности»⁷.

Помимо предположения об обращении к живописи эпохи ренессанса, с точностью можно утверждать, что Сергей Параджанов любил местных мастеров, например, таких как Акоп Овнатанян, которому посвящен одноименный фильм или Пиросмани, в честь которого создан фильм «Арабески на тему Пиросмани» и др. В свои киноработы режиссер зачастую включал фрагменты картин, например, в фильме «Ашик-Кериб» показаны изображения восточных девушек, персидских влюбленных – мусульманские миниатюры. В фильме «Цвет граната» представлены армянские фрески, аскетичные образы Христиан. Все это помогает в раскрытии сюжета.

Не только визуальный ряд определяет будущий образ картины, но и операторская работа. Оператором в фильме «Тени забытых предков» был Юрий Ильенко. Есть мнения, что динамический подход к съемкам Ильенко приобрел у своего учителя во ВГИКе Сергея Урусевского. Уже в упомянутой первой сцене – гибели брата Иванко камера словно внутреннее душевное состояние главного героя становится динамичной – взмывает вверх, переворачивается вокруг оси. Таких примеров много. И все же стремление Параджанова к статичным кадрам, как к основе режиссерского метода будет проследиваться в следующих работах, благодаря чему в том числе фильмы и приобрели театральный оттенок.

Параджанов скрупулезно выстраивает внутрикадровую композицию, работает с цветовыми сочетаниями. В этом выявляется натура художника. Природная способность к искусствам создала новый язык в кино. Вся нагрузка, все повествование в фильмах Параджанова основано на визуальной составляющей, которую необходимо расшифровать зрителю – это метафоры, аллегории, символы.

Трудно назвать последователей режиссерского направления Параджанова. Конечно, есть примеры, но полного соответствия никто не достиг. В 1965 г. на экраны выходит фильм «Родник для жаждущих» режиссера Юрия Ильенко. Фильм является кинопритчей, он многослоен, метафоричен, сюжет развивается образно. Надо сказать, что в процессе сравнения данного фильма с картиной Параджанова, можно обнаружить много схожего – начиная от выбора актрисы на главную роль и заканчивая повтором кадра у окна (в фильме «Тени забытых предков» эпизод, когда Маричка видится Иванко). При этом Ильенко останавливает свой выбор на черно-белой съемке в высоком ключе. В 1989 г. Юрий Ильенко снимает фильм «Лебединое озеро. Зона», по сценарию Сергея Параджанова. Это страшный фильм о тюрьме, любви. В одном из интервью Параджанов сказал: «У меня в доме примерно до 30 сценариев, не снятых»⁸.

В 2020 г. Леди Гага выпустила песню «911». Клип на песню насыщен отсылками к фильму Параджанова «Цвет граната» – это целиком повторяемые кадры и как будто некоторая тема продолжающая и развивающая по-новому язык Параджанова. Если перевести песню на русский язык, ее смысл заключается в том, что от тяжелой жизни Гага принимает нейролептики и плачет. Какое отношение смысл песни имеет к Параджанову, остается тайной. Кроме Леди Гаги к творчеству Параджанова обращались Мадонна в клипе к песне «Bedtime Story», группа Juno Reactor в клипе «God Is God» и другие.

Список последователей Сергея Параджанова не велик, если исключить из него клипы, которые не являются полнометражными фильмами, то в нем от силы найдется пара имен. Скорее всего такой процесс заключается в том, что его творческую индивидуальность просто невозможно повторить, ей невозможно подражать.

«Кино пытается не просто отразить реальность в виде зеркала, оно пытается его преобразить. То есть то, что делает поэзия со словом». Кино Параджанова поэтично, у него свой колоритный язык. Для Параджанова очень важна визуальная часть, он говорит не языком слов, а языком метафор, ассоциаций, образов, символов. Режиссура

Параджанова очень лаконична, точна, выверена, выразительна. В фильмах Сергея Параджанова всегда свет, к которому он тяготел, красной нитью в его творчестве проходят одни и те же темы – любовь к ближнему, к вере, уважение к народу, традициям, восхищение красотой мира.

Примечания

¹ Я умер в детстве // Георгий Параджанов 2004. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JoZlfUt2dX8> (дата обращения 30.02.2022).

² Параджанов: реквием // Рон Холлоуэй 1994. URL: https://yandex.ru/video/preview/?text=Пон%20Холлоуэй%20«Параджанов%3A%20реквием»%201994.&path=yandex_search&parent-reqid=1652991506357491-6338052494023832627-vla1-3851-vla-l7-balancer-8080-BAL-7517&from_type=vast&filmId=3246866408558715089 (дата обращения 30.02.2022).

³ Параджанов: реквием // Рон Холлоуэй 1994. URL: https://yandex.ru/video/preview/?text=Пон%20Холлоуэй%20«Параджанов%3A%20реквием»%201994.&path=yandex_search&parent-reqid=1652991506357491-6338052494023832627-vla1-3851-vla-l7-balancer-8080-BAL-7517&from_type=vast&filmId=3246866408558715089 (дата обращения 30.02.2022).

⁴ Григорян Л. Р. Параджанов. Жизнь замечательных людей. 399 с.

⁵ Сергей Параджанов. Вечное движение // Искусство кино. 2001. № 12.

⁶ Пресс-конференция: Я – экспонат перестройки // Новое русское слово. 1988.

⁷ Интервью Сергей Параджанов // Тбилиси 1989. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CIPmw9h73L4> (дата обращения 30.02.2022).

⁸ Наум Клейман. Сергей Эйзенштейн. Кино и поэзия // Сеанс. 2019.

А. Е. Гузанова

Трансформация визуального языка кинокомикса на примере фильма «Майор Гром: Чумной Доктор»

Настоящая статья посвящена рассмотрению трансформации визуального языка кинокомикса в киноискусстве на примере фильма «Майор Гром: Чумной Доктор». Комикс использует эстетику поп-арт, но ориентирован на возвращение к предметности, а потому тяготеет к большему жизнеподобию, узнаваемости характеров и аналогий с действительностью. Язык кино способен трансформировать сюжет, атмосферу, образы персонажей, однако в экранизации кинокомиксов часто так или иначе прочитывается определенная отличительная особенность оригинала, нередко связанная с яркими деталями, свойственными поп-арту, архетипическими героями. Фильм «Майор Гром: Чумной Доктор» не является полной реконструкцией событий первых двух томов комиксов одноименной линейки издательства BubbleComics, однако визуальный образ героев, основная сюжетная линия воссозданы близко к первоисточнику.

Ключевые слова: кинокомикс, поп-арт, российское современное киноискусство

Anastasia E. Guzanova

Transformation of the visual language of a movie comic book on the example of the film «Major Grom: Plague Doctor»

This article is devoted to the consideration of the transformation of the visual language of the movies based on comics on the field of art of cinematography on the example of the film "Major Grom: The Plague Doctor". The comic uses the aesthetics of pop art, but is focused on restitution to objectivity, and therefore tends to more lifelike, recognizable characters and analogies with reality. The language of cinematography is able to transform the plot, atmosphere, and images of characters, however, in the film adaptation of comics, a certain distinctive feature of the original is often determined in one way or another, often associated with vivid details characteristic of pop art, archetypal heroes. The film "Major Grom: Plague Doctor" is not a complete reconstruction of the events of the first two volumes of the comics of the same name by BubbleComics publishing house, however, the visual image of the characters, the main storyline are recreated closely to the original source.

Keywords: film comics, pop art, Russian contemporary cinema

Начиная с 1940-х гг., с выхода в свет черно-белого сериала «Приключения Капитана Марвел» (1941 г.), экранизация комиксов начинает занимать заметное место в индустрии киноискусства. Язык комикса основан на узнаваемости характеров, жизнеподобию за счет графичности, условности рисунка, сложных ракурсов. Его эстетика повлияла на такое направление в искусстве как поп-арт, который сегодня часто становится основой для кинокомиксов. Язык кино способен трансформировать сюжет, атмосферу, образы персонажей, однако в кинокомиксах часто так или иначе прочитывается определенная отличительная особенность оригинала.

Фильм «Майор Гром: Чумной Доктор» (2021 г.) стал первой полнометражной кинолентой, основанной на российских комиксах в жанре супергероики. Кинокартина является экранизацией первых двух томов одноименной линейки комиксов (2012 г., художники К. Тарасов, А. Старцев, А. Счастливая, А. Ким) от издательства BubbleComics^{1,2}. Как и комикс, фильм стал отдельным культурным феноменом, получившим широкий отклик у поклонников, создающих множество интерпретированных версий персонажей, сюжетных линий. Трансформация визуального языка обусловлена в том числе изменением сюжета, получившего в киноадаптации новую интерпретацию. Нарочитая декоративность визуального ряда фильма контрастирует с реалистичным образом персонажей, их поведением. В сравнении с первоисточником, архетипические черты характеров двух главных героев были трансформированы: майор Игорь Гром стал более резким в своих высказываниях и действиях, а миллиардер-филантроп Сергей Разумовский – менее

эпатажным и более замкнутым. Отказ от оригинальных характеров вызван решением абстрагироваться от привычного клише «супермена» и «талантливого негодяя»³ в пользу большей реалистичности поведения, для разрыва привычного шаблона супергероики.

Отражение особенностей стиля поп-арт происходит преимущественно через освещение локаций, графичность и контрасты. К тому же, мотив повтора, рефрена, характерный для данного направления в искусстве, прослеживается и в ходе композиции фильма, когда одна и та же сцена, обдумываемая героем, представляется несколько раз с измененным ходом действий.

Свет и цвет играют основополагающую роль, подчеркивая в том числе психологическое состояние персонажей. Так, например, в развязке, над антагонистом размещен мигающий источник света, создающий визуальный акцент и подкрепляющий общее чувство волнения, неразрешенности ситуации. При этом положительный герой расположен в неосвещенной части внутрикадрового пространства, что является отражением его несправедливого по меркам закона желания убить Разумовского, и разрывает образ справедливого «супергероя».

Естественного света в картине очень мало; по большей части он используется в экспозиции и эпилоге. В целом, цветовая гамма фильма достаточно темная, сопоставимая с фильмами нуар и ориентированная на первоисточник. Однако, как и в комиксе, акцент при использовании света сделан на желтые и оранжевые оттенки, связанные с тематикой огня.

Цвет, как отдельное средство выразительности, играет большую роль не только в формировании образа персонажей, но и становится маркером их эмоционального состояния. «Белый шум» в одной из сцен – аллегория внутреннего беспокойного состояния страха и паники Разумовского. За счет изменения цвета «шума» на красный, создается внешнее обострение состояния персонажа, ощущение настоящей опасности.

Графичность, присущая комиксу, воссоздается с помощью преобладания контраста, четкости линий и темных оттенков в костюмах. Вместе с тем, у героев остаются свои отличительные черты, заимствованные от комиксного прототипа.

Костюм Игоря Грома в сравнении с комиксной версией воссоздан без кардинальных изменений: стандартные джинсы прямого покроя, футболка нейтрального серого оттенка, коричневая кожаная куртка и кепка-картуз. В оригинале первой сюжетной арки майор носит серый шарф, от которого пришлось отказаться, по всей видимости, из-за непрактичности в динамичных сценах. Однако в расширенной версии фильма, вышедшей на платформе «Кинопоиск» в январе 2022 г. есть кадры персонажа с этой деталью оригинального костюма. Кроме того, оригинальные брови-молнии майора Грома, создаются с помощью царапин для большего жизнеподобия образа.

Особенностью стажера Димы Дубина является внешнее сходство с Шуриком, персонажем кинофильма Леонида Гайдая «Кавказская пленница или Новые приключения Шурика» 1966 г., подчеркивающееся с помощью безободковых очков и светлых желтоватых волос. Их роднит и архетипический характер «нашего соседа»³, то есть человека, более близкого по духу зрителю. Как в комиксе, так и в киноадаптации, цветовая гамма одежды Димы Дубина строится на пассивных сине-голубых оттенках.

Переработан во многих отношениях в сравнении с комиксом костюм Юлии Пчелкиной, журналистки и видеоблогера. Сексуальный образ оригинала мог пойти в разрез с возрастным ограничением. Несмотря на то, что в ее гардеробе присутствует большое количество брюк и джинсов, Юля создает впечатление женственной девушки за счет преобладающей теплой цветовой гаммы в одежде. Именно в этом персонаже заложена идея мирного социального протеста против несправедливости: не прибегая к насилию, она стремится изменить мир своими расследованиями. Данная позиция и подчеркнута с помощью костюма – серой футболки с ярким принтом «редакция требует крови», являющейся отсылкой к современным реалиям и, в частности, судебному процессу над журналистом Иваном Голуновым. Отличительной чертой персонажа осталась прическа – красное каре, воссозданное в фильме с помощью парика.

Костюмы Сергея Разумовского, из-за определенных изменений в характере персонажа, утратили оригинальный эпатаж, вычурность. Важной оказалась постепенная градация цвета в них, демонстрирующая принятие второй личности: белая рубашка сменяется серой футболкой – отсылкой к комиксу «Майор Гром: Игра»⁴, затем следует

темно-серый домашний костюм, после которого персонаж переодевается в черную футболку и черный халат в восточной стилистике, а в финале предстает в костюме Чумного Доктора.

Представленная броня воплотила в себе как веяния западного кинематографа, в частности, трилогии о Бэтмене Кристофера Нолана, так и средневековую традицию костюма чумных докторов с подобием птичьей маски. Вместе с тем, костюм Чумного Доктора в первой арке имеет совершенно другой вид: фиолетовое длинное пальто, не предполагающее каких-либо защитных пластин, белые перчатки и птичья маска, скрывающая только половину лица. Изменение костюма в киноадаптации вызвано не только необходимостью тщательно скрыть личность антагониста, но и ориентацией на зрителя, знакомого с примерами похожих костюмов западного образца. Броня напоминает рыцарские доспехи, имеющие в основе каркас с защитными пластинами. В комиксах и их киноадаптациях броня становится атрибутом преимущественно героев, либо персонажей с просматривающимися положительными чертами характера, по большей части связанными в их биографии с прошлым. Использование антагонистом или злодеем брони – это разрыв шаблона, отход от образа «талантливого негодяя», мыслящего себя неуязвимым. Разумовский в фильме, в отличие от комикса, изначально считает себя героем, и потому носит броню. Однако этот мотив находит свое отражение и в первоисточнике: обновленная броня, схожая с костюмом из кинокартины, появится уже в другой линейке – «Чумной Доктор: Книга 1. Капкан» 2020 года⁵, у нового Чумного Доктора, студентки Валерии Макаровой, обладающей архетипическими чертами «супермена».

Черный цвет преобладает в костюме Олега Волкова, а точнее, галлюцинации Разумовского в виде друга детства. Черный цвет воспринимается как «отрицательный», цвет зла и злодеев. В случае Волкова, которого видит только Разумовский – это вовсе не дресс-код телохранителя, а указание на более глубокую, негативную природу персонажа. В его образе особенностью стал кулон в виде серебряного клыка с головой волка. Акцент также делается на прическе Волкова: графичные пряди уложены ровными и четкими «штрихами», которые можно сопоставить с детскими рисунками перьев птицы, ипостаси Чумного Доктора, у Разумовского. Такая связь образа Волкова, а впоследствии и самого Разумовского, с птицами, конкретно с воронами, не случайна: в первоисточнике альтер-эго Сергея имеет образ человека-ворона, дополненного птичьей маской.

В фильме, как и в комиксе, значительную роль играют произведения искусства. Однако в первоисточнике они существуют по большей части в виде упоминания восхищения Сергеем Разумовским художниками Возрождения и, в частности, Сандро Боттичелли². Не вошедший в киноадаптацию фрагмент с «Садом Грешников», изобилует различными скульптурными группами, намеки на которые есть во вступительных титрах. От аллегорических параллелей, проведенных в комиксе, в контексте фильма не отказываются, выбирая другие произведения искусства.

В кинофильме, в кабинете Сергея Разумовского есть ряд художественных произведений, самыми известными из которых являются «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли и фрагменты с Пергамского алтаря – «Битва Афины с Алкионом» и «Битва Зевса с Порфирионом».

Пергамский алтарь, согласно историческим трактовкам, является символом независимости пергамцев после победы над галлами⁶. Однако сюжет гигантомахии с большого фриза не только осмысливается как восстановление государственности, мира на их землях, но и как противостояние двух миров, божественного и хтонического, в чем можно найти аллегорическое сравнение с властью и подражателями Чумного Доктора в реалиях фильма. Вместе с тем, гигантомахия отражает идею братоубийственной войны: Зевс, внук Геи, вместе с дочерью Афиной и другими богами боролся против гигантов, детей Геи. В фильме к уголовным беспределам неизбежно привели разруха и хаос, учиненные на улицах города Чумным Доктором.

По другой версии, Пергамский алтарь, так же называемый «престолом Сатаны», соорудился с целью ежедневных жертвоприношений. Нахождение его фрагментов в кабинете Разумовского может иметь другой символический подтекст: антагонист готов был пойти на любые жертвы, погубить множество жизней ради своей идеи «очищения» города, а вследствие этого, как и все ликвидированные им миллионеры, укрепить свою империю.

Предполагаемый выбор между добром и злом оказывается иллюзорным: фризы с гигантомахией Пергамского алтаря здесь – своеобразное средство игры, не миротворчество, а необходимость жертв во имя осуществления своих идеалов; вероятно, по этой причине плиты горельефа перепутаны.

Картина «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли находится ровно напротив горельефа, что не раз демонстрируется кадрами с панорамой кабинета. Заключенная в произведении идея рождения⁷ находит свое отражение в принятии и единении со своим альтер-эго Разумовским, показанное через постановку кадра и движение камеры. Через соотношение двух произведений, их трактовки, показано становление персонажа: Чумной Доктор визуально закрывает собой только образ богини, символически оказываясь на ее месте. Перерождение завершается окончательно, когда Разумовский подходит к картине вплотную для того, чтобы открыть тайник с костюмом.

Через соотношение двух рассмотренных произведений, их трактовки, показано становление и раскрытие персонажа, его идей.

В кабинете Разумовского также находятся другие предметы искусства, в том числе относящиеся к современному масс-маркету – две статуэтки, «Молчание», созданное по подобию плаката Нины Ватолиной «Не болтай!» 1941 г., и «Время». Обе они принадлежат одной серии, в которую входит «Стыд».

«Молчание» символично демонстрируется зрителю в преддверии появления майора Грома в кабинете Разумовского. Разумовский – преступник, которого ищет Гром, и о действиях которого на данный момент повествования он не должен ничего знать. Статуэтка «Время», поддерживая эту концепцию, подразумевает в свое время обман будет обличен. Именно эту статуэтку разбивает Разумовский во время рассказа второй личности о произошедших в действительности событиях: таким образом время разоблачения настает.

Произведения искусства в фильме призваны не только отражать идеи персонажей, но и черты их характера. Это прослеживается в наличии у одной из жертв Чумного Доктора, главы банка Ольги Исаевой, собственного портрета, стилизованного под произведение Александра Рослена «Графиня д'Эгмонт-Пиньятели в испанском костюме» 1763 г. Исаева в своей империи видела себя некой «просвещенной аристократкой». Подделкой является не только данная картина – фальшь станет характерной чертой самой Исаевой, проявляющейся и в ее обещаниях.

В этой связи возникает вопрос подлинности произведений искусства, находящихся в кабинете Разумовского. Соседство фризов Пергамского алтаря, «Рождения Венеры» со статуэтками массового производства принижает роль шедевров, обесценивая их. Подделка в данном случае способна указать на двуличность антагониста, приравняв его к остальным бизнесменам, с которыми он и боролся. Сходство с планами по созданию личной империи Разумовским находит свое подтверждение в другом комиксе, объединяющем основные линейки – «Точка невозврата» 2017 г.

В целом, трактовка общей идеи комиксов позволила по-новому представить сюжетную линию, ввести дополнительных персонажей, а также включить в повествование множество отсылок к кинофильмам и мультфильмам разных периодов развития мировой киноиндустрии.

Так, костюмы и маски бандитов, фигурирующие во второй сцене фильма, связаны с образами хоккеистов из советского рисованного мультфильма Бориса Дежкина «Шайбу! Шайбу!» 1964 г. Кроме того, именно эти бандиты стали главными противниками майора в короткометражном фильме BubbleStudios 2017 г.

Отсылки на отечественные фильмы представлены не только в визуальном ряде, но фигурируют и в произносимых персонажами фразах. Одной из самых известных становится фраза: «Наш суд – самый гуманный суд в мире», которую произносит Трус (актер Георгий Вицин) в кинофильме Л. Гайдая «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика». В «Майоре Громе» эту же реплику произносит несправедливо оправданный сына миллиардера Кирилл Гречкина, ставший первой жертвой Чумного Доктора. Трус у Л. Гайдая – гиперболизированный персонаж, основная черта которого – трусость – проецируется в рассматриваемом кинофильме на Гречкина. Роль данного персонажа по сравнению с оригиналом несколько меняется, однако основная архетипическая черта остается прежней.

Наиболее важными отсылками к известным произведениям зарубежного кинематографа становятся: к кинофильму Дэвида Финчера «Бойцовский клуб» 1999 г., примером чему служит сцена разговора Сергея Разумовского со своей второй личностью, Чумным Доктором, и к сериалу Брайана Фуллера «Ганнибал» (3-й сезон, 6-я серия) 2013–2015 гг., когда на фоне картины Боттичелли происходит диалог Разумовского и его друга детства, Волкова. В последнем случае кадр выстроен схожим образом: средний план, захватывающий двух сидящих персонажей и целиком полотно за ними.

Помимо отсылок к кинематографу в фильме присутствуют и особые детали, введенные для аудитории, знакомой с различными линейками комиксов Bubble. Так, например, в разговоре с генерал-полковником Федором Прокопенко, главный герой упоминает о покупке шарфа. Это прямая отсылка к комиксу «Майор Гром: Чумной Доктор. Книга первая»¹ и, в частности, дополнительной мини-истории «Ва-банк», освещающей события до начала основной серии. Искусственный интеллект Марго, созданный Разумовским, является отсылкой к белой вороне из первоисточника, питомице антагониста. Фраза Евгения Стрелкова, следователя из Москвы, о киллере с крысой тоже не лишена подтекста – так называли главного героя и его помощника-демона из другой линейки комиксов Bubble, «Бесобой». Не столь явной отсылкой стал акцент, сделанный с помощью крупного плана Разумовского, держащего пешку. В целом шахматы не единожды присутствуют в кадре в качестве косвенного намека на сюжет комикса «Майор Гром: Игра»⁴.

Фильм «Майор Гром: Чумной Доктор» не является полной реконструкцией событий первых двух томов комиксов одноименной линейки. Трансформация визуального языка фильма происходит за счет попытки создать более правдоподобные образы персонажей, используя элементы стиля поп-арт, характерных для комикса. Наряду с этим происходит трансформация архетипических черт характеров персонажей, ломающих рамки привычных шаблонов супергероики. Роль некоторых персонажей, таких как Гречкин, Исаева или Стрелков в фильме изменена, а характеры двух главных персонажей, Игоря Грома и Сергея Разумовского, скорректированы для ухода от привычных клише. Визуальный язык комикса преобразился, обогатился в киноадаптации новыми образами, ориентированными в том числе и на уже знакомые зрителю прототипы из западной супергероики. Трансформация визуального языка фильма в целом связана с актуализацией содержания первоисточника, привязкой к реалиям современности, что, несомненно, оправдано.

Примечания

¹ Майор Гром: Чумной Доктор. Книга первая / А. Габрелянов, Р. Котков. М.: BubbleComics, 2021.

² Майор Гром: Чумной Доктор. Книга вторая / А. Габрелянов, Р. Котков. М.: BubbleComics, 2021.

³ Кузнецов Д. Язык кино. Как понимать кино и получать удовольствие от просмотра / Д. Кузнецов. М.: Бомбора, 2019. 112 с.

⁴ Майор Гром: Игра / А. Габрелянов, Р. Котков. М.: BubbleComics, 2021.

⁵ Чумной Доктор: Книга 1. Капкан / Р. Котков. М.: BubbleComics, 2021.

⁶ Климов О. Ю. Пергамское царство: проблемы истории и государственного устройства / О. Ю. Климов. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 331–332.

⁷ Всеобщая история искусств. Т. 3. Искусство XVII–XVIII века / Под общ. ред. Ю. Колпинского и Е. Ротенберга. М.: Искусство, 1963. 1003 с.

М. С. Евсеева

Тема покоя в марокканской живописи Анри Матисса

Марокканский период в творчестве А. Матисса (1869–1954) приходится на 1912–1913 гг. Его значение в эволюции художника связано с отступлением от программы фовизма и формированием менее экспрессивного индивидуального стиля. Образно-смысловые аспекты марокканской живописи Матисса изучены недостаточно – в частности, художественная реализация мотива покоя, созерцательного состояния в рамках работы этого мастера с ориентальной и бытовой тематикой. В марокканских картинах из отечественных собраний («Арабская кофейня» и др.) для передачи нужного содержания художник использовал упрощение формы, композиционное равновесие и статику, гармонию колорита.

Ключевые слова: французское искусство, живопись XX в., тема покоя в искусстве, Марокко в искусстве, Анри Матисс

Maria S. Evseeva

The theme of rest in the Moroccan paintings by Henri Matisse

The Moroccan period in the art of H. Matisse (1869–1954) falls on the 1912–1913. Its importance in the evolution of the artist is associated with the abandon of Fauvism and the formation of a less dramatic his creative style. Figurative and semantic aspects of Matisse's Moroccan painting have not been studied enough: in particular, the artistic realization of the motif of rest and contemplative state in his works with oriental and everyday themes. In Moroccan paintings from domestic collections («Arab Coffee House», etc.), the artist used simplified forms, compositional balance, static and harmony of color to convey the desired content.

Keywords: French art, painting of the XX century, the theme of rest in art, Morocco in art, Henri Matisse

А. Матисс (1869–1954) – ключевая фигура европейской живописи начала XX в., чьи эксперименты интересовали русских коллекционеров его времени и существенно повлияли на рождение отечественного авангарда. Особое значение в творчестве художника имеет небольшой марокканский период (1912–1913), который открывает путь от раннего этапа к формированию индивидуального узнаваемого стиля Матисса. Именно в Марокко он отступил от концепции фовизма с его буйством цвета и экспрессивным началом и сосредоточился на новом содержании – теме восточной экзотики и менее исследованных образах покоя и созерцательности. Корпус произведений, связанных с марокканским периодом, насчитывает 23 живописных полотна, 8 из которых хранятся в российских коллекциях (ГМИИ им. А. С. Пушкина и Государственном Эрмитаже). В контексте заявленной темы важны «Марокканский триптих» (1912–1913, Москва, ГМИИ) и «Арабской кофейни» (1913, Санкт-Петербург, ГЭ). Названные картины относятся к разным временным отрезкам: триптих начат во время первой поездки, «Арабская кофейня» – результат осмысления второго путешествия. По своим стилистическим особенностям они являются квинтэссенцией творчества Матисса в период его поездок и работы в Марокко (непосредственно в г. Танжере). Цель настоящей статьи – анализ художественного замысла этих произведений и взаимодействия в них содержания и формального решения. Специального внимания требует реализация у художника темы покоя – вопрос, не поднимавшийся в научном исследовании, несмотря на большое количество литературы о творчестве Матисса (включая статьи каталога выставки 1990 г., посвященной марокканскому периоду¹).

В жанровом отношении марокканские картины Матисса достаточно разнообразны и соответствуют задаче художественной экспедиции: натюрморты, пейзажи, а также изображения марокканцев и их быта в Танжере. Все композиции основаны на натуральных наблюдениях, однако художник не стремился к документальности, а скорее создавал обобщенную репрезентацию чужой страны. Такой подход к экзотической тематике в

начале XX в. не уникален. В определенной мере Матисс следовал по пути важнейшего своего предшественника – постимпрессиониста П. Гогена. Натурные впечатления для Матисса сохраняли свое значение, но становились фундаментом для новаторских экспериментов с декоративными возможностями живописи. Важной особенностью его работы над выразительными марокканскими полотнами стал отказ от повествовательности и избыточных деталей, что создает впечатление медленного течения времени и созерцательного настроения наблюдателя.

«Марокканский триптих» формально не является триптихом, так как картины предполагают интервальную развеску. В процессе выполнения заказа для И. Морозова Матисс объединил их в серию и рекомендовал определенный порядок размещения. Слева «Вид из окна. Танжер» (композиция со взглядом в даль), посередине «Зора на террасе» (изображение человека с лицом, обращенным к зрителю), справа «Вход в Касбу» (проем, затягивающий во внутреннее сложное пространство). Главные средства визуального объединения полотен – связанные между собой размеры композиций и общий колорит.

Первой была написана картина «Вид из окна. Танжер», соединяющая в себе элементы натюрморта и пейзажа. За распахнутым окном гостиничного номера под ясным голубым небом видна часть города. Картина построена на контрастном сочетании цветовых пятен синего и оранжевого. Ярко освещенные солнцем стены зданий на дальнем плане переданы розоватыми и нежно-голубыми оттенками. Краска в этом месте положена с интервалами, тонким слоем, сквозь который просвечивает грунт. С помощью этого, по сути, фовистского приема художник добился эффекта свечения красок, который усиливается контрастной синевой. Чтобы подчеркнуть глубину синевы, Матисс поместил в центр еще одну контрастную деталь – терракотовый горшок с красными цветами. Его оттеняет голубой кувшин слева с черно-белым цветком. Цветок в свою очередь перекликается с ярко освещенными фигурами справа – они не детализированы и носят стаффажный характер. Вместе с тем, их наличие уравнивает композицию и дает эффект глубины. Общее цветовое решение пейзажа и геометрия его частей достаточно четко отражают погодное состояние и эмоциональный отклик художника на увиденное: тихое утро, безмятежность, обитаемый и прекрасный в своем спокойствии мир. Можно предположить в композиции задачу символизации и интерпретировать мотив окна как образ географического и духовного открытия.

Центральная картина, «Зора на террасе» написана в более светлой гамме с доминированием оттенков голубого и холодного зеленого. Яркий треугольник света на стене указывает на жаркий солнечный день. Композиция тяготеет к симметрии относительно центральной вертикали. На плоскости картины продуманным образом расположены контрастные светонесущие участки: узор джеллабы, туфли-бабуши и золотые рыбки в аквариуме. Фигура юной Зоры и ее лицо исполнены спокойствия и кротости. Мимика и глаза свидетельствуют о контакте с субъектом наблюдения и отражают скупыми средствами состояние героини (приветливость, добродушие, парадоксальное сочетание задумчивости и живости). Сложенные руки едва намечены, а узорчатая одежда скрывает формы тела – фигура сближается по смыслу со статуэткой, предметом декоративного искусства, которым можно любоваться, рассматривая. Рядом с девушкой стоит стеклянный сосуд с золотыми рыбками – популярный в Марокко объект созерцания. Рыбки, окруженные розовым ореолом, кажутся сияющими. В левой части картины у коврика оставлены орнаментированные бабуши. Они развернуты к зрителю с нарушением перспективы и выглядят парящими в толще бирюзовой воды, что придает им сходство с рыбками из аквариума. Эти два мотива поддерживают друг друга в общей сцене и визуально, и в смысловом отношении. Матисс трактовал здесь задачу бытового жанра так, что картина воспринимается скорее как натюрморт, собрание экзотических драгоценностей. Этот замысел подкрепляется выраженной статикой композиционного построения и живописной манерой с очень высокой степенью упрощения реальной формы и освещения.

Правая часть «Марокканского триптиха» изображает арочный проем, за которым видна часть города Касба. В этой выражено плоскостной композиции впечатление пространственности создается преимущественно средствами цвета. Светотень практически не использована. Разные цветовые участки формируют представление о прохладном пространстве внутри и солнце снаружи. Геометрия их расположения вызывает ассоци-

ации с непонятно устроенным лабиринтом, запретной частью города или восточного дома, которая вот сейчас приоткроется для чужестранца. В колорите главенствует контраст синего и красного. Яркая пунцовая дорожка солнечного света словно приглашает пройти дальше, к домику с цветущим садом за плетеной изгородью. Слева у ворот, на первом плане – силуэтный рисунок сидящего человека со склоненной головой. В его позе угадывается состояние задумчивости. В ходе рентгенологического исследования² было обнаружено, что справа от ворот также была изображена фигура, но впоследствии Матисс записал ее. Сцена приобрела пейзажно-интерьерный характер, однако призрачные очертания мужской фигуры слева словно бы доказывают, что это место населено людьми.

Снова вернемся к общему виду триптиха и рассмотрим ряд элементов, придающих законченность всей композиции. Как выяснили московские исследователи, при подготовке картин для продажи Морозову Матисс специально корректировал их колорит, добавив в каждую розовый цвет для усиления цветовой связи³. Для картин были изготовлены одинаковые простые серые рамы⁴ (к настоящему моменту утрачены). Сходство размеров, единый колорит с доминирующей ролью синего цвета, одинаковое обрамление – позволяют ставить задачу смысловой интерпретации проанализированных выше полотен как целостного художественного текста. Важное значение имеет порядок рассматривания картин слева направо и предлагаемые художником сюжеты и пространственные ситуации (общий вид на местность с прорывом взгляда в глубину дальнего плана; статичная центральная композиция с женским образом, репрезентирующим народ, местную культуру и характер; городское пространство, увиденное вплотную). Очевидно, что художником поставлена цель создания обобщенного образа Марокко. Д. Элдерфилд заметил также, что триптих соответствует временам дня: утро, полдень и сумерки⁵.

При всей привычности прочтения творчества Матисса как случая преимущественно формального новаторства, при анализе «Марокканского триптиха» уместнее обратить внимание на работу художника с задачей символизации. Ключевой образ триптиха, – проем (окно, арка), – фиксирует содержание, связанное с открытием нового неизведанного места и репрезентацией его зрителю. Для характеристики образа Марокко и отчасти собственной реакции на увиденное Матисс привлек различные ситуации и атрибуты покоя и созерцания. Выбранные им композиционные и живописные средства действуют умиротворяюще и дают впечатление сказочной экзотики.

В картине «Арабская кофейня» мотивы созерцательности и покоя воплощены еще более явно и лаконично. Основное отличие от «Марокканского триптиха» – отказ от контрастного колорита и тонового решения. Вновь толчком для работы Матисса послужили натурные впечатления – созданию картины предшествовал ряд натуральных зарисовок марокканцев в кофейне, где посетители проводили долгие часы, никуда не торопясь.

Манера изображения в этой композиции близка к абстрактной. Фигуры марокканцев, особенности их одежды и интерьер, состоящий из поверхности пола и ряда арок, трактованы максимально упрощенно, вплоть до отсутствия проработки частей лица и конечностей. Выразительность картины достигается компоновкой элементов, убедительностью естественных поз героев (особенно лежащего мужчины), а также работой с выбором цветовых оттенков, хорошо согласованных между собой. Лица и тела написаны охрой, одежда и интерьер в целом – холодными, сильно разбеленными оттенками серого и зеленого. Для деталей использованы белый и черный цвет (тюрбаны и архитектурный мотив, превращающийся в орнамент). Для объектов на первом плане, которые рассматривают два марокканца в центре, выбраны оранжевый и насыщенный розовый цвет. Простая по числу элементов сцена подчеркивает сложность отбора всего, что представлено в ней: две рыбки, как бы общающиеся между собой и лежащим мужчиной, три цветка в вазе. Аквариум и листья изображены контурным рисунком. За фигурой сидящего мужчины – легкая, полупрозрачная тень. Три сидящие фигуры на дальнем плане образуют группу музыкантов, один из них держит инструмент, похожий на скрипку.

Первое впечатление небрежной, приблизительной работы с изображением голов и лиц оказывается обманчивым – персонажи живые, смотрят, размышляют, взаимодействуют между собой. У зрителя, тем не менее, нет возможности конкретизировать

направление взглядов, а также вычленив индивидуальные характеры. Таким образом формируется обобщенный образ Марокко, его жителей с присущим им национальным характером, типичным в этом регионе бытом и ритуалами. «Я иногда не даю глаз и рта моим персонажам, это потому, что лицо анонимно. Потому что выражение заключено во всей композиции. Руки, ноги – это линии, которые действуют, как в оркестре: регистр, движения, разные тембры. [...] Воображение зрителя идет по лабиринту этих многочисленных элементов, и тогда воображение свободно от ограничивающих его оков», – так охарактеризовал этот свой прием Матисс в беседе с Ж. Шарбонье⁶.

Содержание картины отражено в ее структурных элементах: в центре происходящего – золотые рыбки и цветы, нечто самоценное вследствие своей красоты и редкости. Мы любуемся ими и одновременно видим, как из пространства картины на них смотрят два марокканца в центре. В этой сцене практически отсутствует действие, благодаря чему время замирает. Внимание созерцателя приобретает свойство подмечать мельчайшие детали и события, такие, как едва заметные колебания ярких рыбок, застывших в воде. Фоном для центральной группы служат фигуры второго плана, которые вводят в картину мотив звучания музыки. Как мы знаем по композиции «Музыка» (1910, ГЭ), Матисс интересовался парадоксом изображения звука в живописи, когда зритель вслушивается, но картина все равно объективно звучит только, как тишина. В «Арабской кофейне» иконография музицирования подталкивает наблюдателя к большей сосредоточенности восприятия и переходу в медитативное состояние.

Живопись марокканского периода А. Матисса (1912–1913) – яркий эпизод в эволюции его уникального стиля и творческого метода. Возникшие в результате осмысления реальных впечатлений марокканские картины (такие, как «Марокканский триптих» и «Арабская кофейня») сложным образом реализуют взаимодействие новаторской формы и обобщенного, философского содержания, не чуждого задаче символизации разных идей. Особая тема этих произведений – состояние покоя, медленно текущего времени, безмятежности, созерцания красоты. Реализована она при помощи простых, но тщательно подобранных средств и приемов (работы с цветом, отказом от доминирования светотени, упрощенным конструированием формы без деталей). Необходимое впечатление усиливается уравниваемостью композиций и отсутствием в них действия и развития сюжета. Простота исполнения дает простор для фантазии и заставляет концентрировать внимание на изображенных мотивах (цветах в вазах и др.). Этим достигается эффект вовлечения зрителя в созерцательно-медитативное состояние. По аналогии в объекты неторопливого любования превращаются и сами картины Матисса.

Примечания

¹ Matisse in Morocco: the paintings and drawings, 1911-1913: a catalogue of the Exhibition, National gallery of art, Washington, 18 March – 3 June 1990 / Jack Cowart [et al.]. Washington: Nat. gallery of art, 1990. 293 p.

² Там же. P. 278.

³ Там же. P. 82.

⁴ Семенова Н. Ю. Московские коллекционеры: С. И. Щукин, И. А. Морозов, И. С. Остроухов: три судьбы, три истории увлечений. / Н. Семенова. М.: Молодая гвардия, 2019. С. 221.

⁵ Matisse in Morocco: the paintings and drawings, 1912-1913: a catalogue of the Exhibition, National gallery of art, Washington, 18 March – 3 June 1990 / Jack Cowart [et al.]. Washington: Nat. gallery of art, 1990. P. 230.

⁶ Мастера искусства об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. Т. 5: Искусство конца XIX – начала XX века: Кн. 1 / Под ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. 1968. С. 243.

Ю. О. Евтушик, С. П. Кучерявенко

Эксперименты и поиск нового изобразительного языка в творчестве современного палехского художника Яра Пикулева

Яр Пикулев – современный художник, чье творчество связано с экспериментальными художественными практиками в области творческого переосмысления традиционного палехского искусства. Его индивидуальный стиль представляет синтез переработанной иконописной манеры, орнаментальных элементов русского народного искусства с мотивами живописи Средневековья, Северного Возрождения, также опирается на наследие авангарда, русского барокко, прерафаэлизма. Произведения художника наполнены сложной символикой и требуют личного осмысления и рефлексии от зрителя.

Ключевые слова: Палех, иконопись, народное искусство, современное искусство, Яр Пикулев

Iuliia O. Evtushik, Sofya P. Kucheryavenko

Experiments and the search for a new pictorial language in the artworks of contemporary Palekh artist Yar Pikulev

Yar Pikulev is a contemporary artist whose work is associated with experimental artistic practices in creative rethinking of traditional Palekh art. His individual style is a synthesis of a reworked icon-painting style, ornamental elements of Russian folk art with the motifs of medieval art, the Northern Renaissance, and is also based on the heritage of the avant-garde, Russian baroque, Pre-Raphaelitism. The artist's works are filled with complex symbolism and require viewer's personal comprehension and reflection.

Keywords: Palekh, icon painting, folk art, contemporary art, Y. Pikulev

Яр Пикулев – современный русский художник, который живет и работает в Палехе, известном центре лаковой миниатюры и иконописи. Его творчество представляет особый интерес в контексте изучения экспериментальных художественных практик в области творческого переосмысления традиционного палехского искусства. Актуальность данного исследования обусловлена отсутствием научных публикаций о творчестве этого современного художника, активно участвующего в выставочных проектах и широко известного в сети. Главным источником информации о творческой деятельности Яра Пикулева является его персональный блог, который содержит многочисленные и развернутые комментарии мастера о его произведениях и проектах и предоставляет возможность коммуникации с художником.

Творчество Яра Пикулева неразрывно связано с палехскими живописными традициями, на базе которых мастер сформировал собственный узнаваемый изобразительный язык. Палехская школа иконописи и декоративно-прикладного искусства активно развивалась начиная с XVII в., но события XX столетия значительно повлияли на местные художественные тенденции¹. Ради сохранения классических традиций, имеющих тесную связь с религиозным искусством, конфликтующим с советской идеологией, палехские мастера после 1924 г. изменили привычную изобразительную программу и перешли к созданию агитлака. Они обратились к новым образам – изображениям рабочих и крестьян, героических красноармейцев и космонавтов. Содержательность новых произведений, полных идеологического пафоса, позволяла сохранить передаваемые из поколения в поколение старинные техники и соответствующую палехскую стилистику.

Ряд современных палехских мастеров, включая Яра Пикулева, занимается переосмыслением компилятивного исторического опыта, креативной переработкой традиционных художественных практик в совокупности с синтетическим восприятием старинных и актуальных тем и образов.

В отношении живописной техники и выбора материалов Яр Пикулев остается верным сторонником многовековых палехских традиций. Художник работает в технике яичной темперной живописи и использует натуральные краски, позволяющие добиться

наиболее ярких цветов. Основой для живописи чаще всего служат старые деревянные доски, которые, по словам художника, можно легко найти в заброшенных и разрушенных избах².

Выразительные средства, используемые Яром Пикулевым, роднят его искусство с произведениями палехских мастеров прошлого. Во-первых, это насыщенный, но мягкий колорит с многотональными цветовыми переходами, основанный на переключках красного, желтого, зеленого и синего цветов. Во-вторых, отсутствие пространственной глубины в сочетании с подробной прорисовкой светотеневой моделировки фигур и тщательной детализацией. В-третьих, характерные для иконописи типажи и вытянутые силуэты. В-четвертых, использование часто встречающихся в палехской лаковой миниатюре точечного орнамента и растительных мотивов. Однако творчество Пикулева не ограничивается стилистическими повторениями и интерпретациями старинных образов палехского искусства. Произведения мастера эклектичны и разнообразны: символизм, условность в изображениях, обожествление природного ландшафта и соответствующая иерархия образов отсылают к живописи Средневековья и Северного Возрождения³.

На ранних этапах творчества Пикулев вдохновлялся искусством модерна и ар-деко, испытывал особый интерес к авторскому стилю Альфонса Мухи. Живописец отталкивался от создания соответствующих детализированных, пестрых и графически сложных композиций и фантазийного экзотизма. В частности, декоративные элементы и орнаментальное оформление ранних работ Пикулева, а также характерная постановка изображаемых фигур, демонстрирует интерес мастера к искусству Востока.

Несмотря на обширный спектр разнородных реминисценций, обусловивших эклектичность ранних произведений, связь с палехскими иконописными традициями в живописи Пикулева не ослабевала даже в условиях активного взаимодействия с другими художественными влияниями. Это демонстрирует дипломная работа мастера «Робинзон Крузо», написанная по окончании Палехского художественного училища в 2011 г. В ее колорите, композиционном решении, манере изображения людей и природы прослеживаются иконописные традиции.

Наиболее важное место в творчестве Яра Пикулева занимает образ природы. Она обожествляется и становится главным героем сюжета множества его работ. Флоральные мотивы также изображаются в соответствии с палехскими традициями, с их условностью, декоративностью, яркими цветовыми сочетаниями и золотыми вставками.

Сказочный мир на работах мастера зачастую населен волшебными существами, отсылающими зрителя к русскому фольклору и средневековым bestiариям. Например, в его творчестве неоднократно встречаются образы дивных птиц Сирина и Алконоста, изображения единорогов, грифонов и других мифологических существ. Необходимо отметить, что художник не встраивает фантастических персонажей в состав определенных фольклорных сюжетов. Он настаивает на том, что зритель должен дополнять произведение собственными идеями, личными смыслами и интерпретациями.

В живописи Яра Пикулева отдельное место занимают религиозные мотивы. Влияние иконописи не могло не сказаться на сюжетной составляющей его произведений. Художник часто обращается к христианским образам, представляя новые трактовки старинных иконографических схем. Например, особой выразительностью отличаются работы с ангелами, представленными в соответствии с древнерусской иконографией крылатых серафимов и херувимов.

Художник по-своему интерпретирует персонажей – в «вихре крыльев» остаются только пронзительно смотрящие глаза или же появляются ноги и руки. Современные художественные средства позволяют вывести экспрессию рассматриваемого образа на новый зрительный уровень.

Важнейшим лейтмотивом, художественным рефреном в творчестве Пикулева является образ Троицы. Отходя от традиционной религиозной трактовки, живописец склоняется к его персональному переосмыслению. Пикулев называет свою Троицу «постсоветской». В роли ангельский существ и в традиционной композиции предстают женщины, глубоко тоскующие о потере культурных корней, трагическом разрыве с историческим прошлым и гибели русской деревни. «Троица постсоветская», по словам художника, выступает «образом нашего времени» и отражает современные проблемы культурной идентичности.

Другой важной темой для художника является созидательность женского начала, которое представляется в тесной взаимосвязи с природными и божественными силами. Наиболее ярким примером является «Мерянская Мадонна» – произведение, посвященное теме этноэкологии, проблемам влияния культурной и этнической принадлежности на взаимоотношения человека и природы⁴. Образ лесной девы, созданный Пикулевым, символизирует величие жизни и созвучен образу Богоматери. Оттенок сакрализации усиливается благодаря введению золотого фона, приближающего значение произведения к иконе.

Отдельного внимания заслуживают изображения единорога и грифона, расположенные рядом с фигурой Мадонны. Они вдохновлены композицией знаменитой шпалеры конца XV в. «Дама с единорогом». Пикулев отмечает сохранение первоначального символического значения в контексте настоящего произведения: единорог символизирует чистоту лесной девы, а грифон выступает ее хранителем и защитником⁵.

На другой знаковой работе художника, «Успение Евфимии», женский образ включен в состав размышлений о судьбе русской деревни. Яр Пикулев нередко затрагивает проблему провинциального запустения, оттока людей из малых поселков в крупные города. Старица Евфимия, лежащая на земле, олицетворяет саму русскую деревню. Недостроенный дом на заднем плане, отрешенность героини, статичность композиции иллюстрируют фразу художника о том, что развитие современных сел «фиксировано находится на нуле». Сюжет навеян поездкой автора со своей бабушкой в родовую деревню, на месте которой были обнаружены лишь небольшие холмики с заросшими кустами и травой по пояс.

В завершение необходимо отметить, что Яр Пикулев не встраивает персонажей своих произведений в конкретные фольклорные сюжеты. Художник черпает вдохновение из личных переживаний, фантазий и сновидений. В совмещении со склонностью к образной эклектичности рождается соответствующий творческий метод, позволяющий создавать столь красочное и декоративное визуальное повествование. Мастер отмечает, что конкретизирующие описания к его произведениям излишни – зритель должен дополнить его работы собственными смыслами и интерпретациями. Данный подход доказывает принадлежность Пикулева к актуальному искусству, базисом которого является переосмысление старинных живописных традиций.

Примечания

¹ Вальчак Д. От иконописцев до ремесленников, или как после Октябрьской революции палехские мастера превратились в производителей сувениров / Д. Вальчак, Е. В. Никольский // Studia Humanitatis. 2020. № 1. С. 5.

² От Перми до Палеха: «старообрядец современного искусства» Ярослав Пикулев о Боге и творчестве. URL: <https://59.ru/text/gorod/2017/04/12/62698711/> (дата обращения 03.03.2022).

³ Яр Пикулев. URL: <http://patriart.ru/yar-pikulev.html> (дата обращения 03.03.2022).

⁴ От Перми до Палеха: «старообрядец современного искусства» Ярослав Пикулев о Боге и творчестве. URL: <https://59.ru/text/gorod/2017/04/12/62698711/> (дата обращения 03.03.2022).

⁵ Там же. От Перми до Палеха: ... (дата обращения 03.03.2022).

К. С. Ефимова

Творческий метод скульптора-анималиста Рембрандта Бугатти

Бугатти был одним из первых скульпторов XX в., преодолевшим устаревшие традиции анималистической пластики XIX столетия. Несмотря на значимость его опытов с образом животного, творчество Бугатти практически не затрагивается в отечественных исследованиях. Анализ тематики, принципов работы и сопоставление их с тематикой и принципами работы его «учителей» помогает выявить уникальность и новаторство творческого метода Бугатти.

Ключевые слова: Рембрандт Бугатти, анималистическая скульптура, отношение к природе, Паоло Трубецкой, анималистическая пластика XIX–XX вв.

Kseniya S. Efimova

The creative method of the sculptor-animalist Rembrandt Bugatti

Bugatti was one of the first in the 20th century to overcome the outdated traditions of the 19th century's animalistic sculpture. Despite the significance of his work on the image of an animal, Bugatti's artistic activity isn't considered in the texts of Russian researchers. The analysis of the subject matter, attitudes and comparison with the subject matter and attitudes of his «teachers» helps to reveal the innovation of Bugatti's original method.

Keywords: Rembrandt Bugatti, animalistic sculpture, Paolo Troubetzkoy, attitude to nature, animalistic sculpture of the 19–20th centuries

На рубеже XIX–XX вв. анималистический жанр в искусстве переживал метаморфозы. Они были связаны с формированием нового сострадательного отношения к животным, с отходом от устойчивых связей животного образа с геральдикой, а также с растущим иррациональным интересом человека к уникальности и архаичности каждого создания природного мира, которые он начал обнаруживать и осознавать.

Подобное требовало от анималиста постановки новых задач и поиска новых подходов. Как справедливо заметила Е. А. Усова, скульптурная анималистика рубежа веков находилась в ошутимом застое, будучи скованной рамками бронзовой кабинетной пластики и традицией садово-парковых монументов¹. Реформы в области отношения к природе и работы с формой набирали силу в актуальных художественных практиках, однако одним из первых новое прочтение анималистического жанра предложил в своем творчестве Рембрандт Бугатти.

Рембрандт Бугатти (1884–1916) считается одним из выдающихся скульпторов-анималистов XX в., хотя его карьера была краткосрочной и оборвалась вместе с жизнью. Будучи сыном мебельного мастера, добившегося признания в Италии, Бугатти с детства был знаком со многими деятелями искусства, среди которых можно выделить Паоло Трубецкого, влиявшего на молодого скульптора на протяжении длительного времени (с перерывами).

Мир живой природы и тяга к натурному впечатлению очень рано стали для Бугатти основным направлением творчества. Это прослеживается уже в первой его глиняной модели, появившейся из-за желания 14-летнего юноши запечатлеть пастуха, пасущего коров – то, что он увидел неподалеку или в окрестностях Милана. Это же заставляло его дневать и ночевать в Парижском зоологическом саду и Антверпенском зоопарке, где он полностью погружался в наблюдение за животными и птицами, выпрашивал разрешение зрителей залезть в клетку, потрогать или присутствовать на кормежке.

И в Париже, и в Антверпене Бугатти заручился поддержкой руководства, а с директором бельгийского зверинца М. Л'Оестом вовсе завел крепкую дружбу, благодаря которой он получил не только возможность тесно работать с обитателями, но и разрешение поселить на некоторое время в своем доме двух антилоп. Практика посещения зоологических садов являлась неотъемлемой частью жизни анималиста в XIX в., становясь бесценным источником образцов для изучения и копирования.

Однако Бугатти не находил удовлетворения в зарисовках с натуры с последующей длительной работой в мастерской: он лепил сразу на месте, видя перед глазами своих героев. Быстро затвердевающий гипс не подходил для плэнера, поэтому Бугатти в качестве материала для моделей избрал новаторский по тем временам пластилин (собственная рецептура). Он легко приобретал необходимую форму и долго оставался податливым и мягким. Таким образом, зоопарк превратился для него не только в место вдохновения, но и в площадку для ежедневной работы, плодами которой оказались сотни скульптур, отлитых и распространенных А. Эбрардом.

Главной задачей творчества Бугатти стала попытка передать психологию, особенности поведения и уникальные черты характера животных в материале. Проводя с ними все свое время, он следил за повадками, за привычками, за манерой перемещаться или взаимодействовать друг с другом.

Казалось, в этом его можно сравнить с А.-Л. Бари (1795–1875 гг.), стоявшим у истоков самостоятельной анималистической скульптуры и накопившим за свою жизнь огромное количество заметок о наблюдаемых.

Однако для Бари исследование животных было сопряжено с научным подходом, с тщательным изучением анатомии через препарирование, с заботой о пропорциональном совершенстве. Подобное уже не мыслимо и устарело для Бугатти, чей мир сформировался под влиянием импрессионизма и содрогался от модернистских революций в отношении формы. Он условно следует пропорциям, передает скорее силуэт животного, прорабатывая только характерные черты, только самое важное – перед ним стояли иные задачи.

Для Бари физиологическая точность и натуралистический подход были инструментом создания нужной формы – сосуда для романтического содержания: он создал образ, где напряжение мышц и сухожилий в изломанных или пружинистых фигурах доведено до крайности, но при этом выглядит естественным и настоящим, а не гротескной эффектной выдумкой художника.

При этом то самое «романтическое содержание» было ничем иным как фантазией скульптора, ярким примером чему можно считать сцены терзаний.

Бугатти не нуждался в фантазийных сюжетах, не стремился к аллегорическим подтекстам и не старался поразить зрителя математически просчитанной анатомией (хотя, несомненно, имел о ней представление) и эффектными сценами.

Показательно то, что настольные энциклопедии анималистов, служившие подспорьем мастерам еще с XVII в., вроде «Истории животных» Аристотеля и Гесснера, оказались Бугатти неинтересными, изобилующими какими-то мифами и легендами, за которыми едва ли можно разыскать в тексте информацию о разнообразии видов². Хотя, вероятно, биологическое разнообразие звериного мира волновало его только в значении многоликости.

Бугатти в отличие от большинства своих предшественников и коллег именно портретировал животных, наблюдая за ними в клетках и подмечая особенности поведения каждого, причем этот портрет часто подается как случайно пойманное мгновение. Такковы, например, его «Зевающая львица» (ок. 1903 г.) или «Лань, кормящая грудью своих детенышей» (ок. 1905, гипс, Музей Орсе, Париж).

Несмотря на все указанные несоответствия виденья Бари методу Бугатти, молодой скульптор ценил гений своего предшественника.

Однако в фаворитах Бугатти был и другой мастер анималистики XIX в., чьи бронзы украшали многие интерьеры. Если Бари погрузился в мир яростных и беспощадных зверей, то П.-Ж. Мэн (1810–1879 гг.) избрал для себя в качестве основного деликатный и во многом сентиментальный образ животного³.

Помимо популярных охотничьих сцен он часто изображал домашний скот, собак, лисиц в их непосредственности – прогуливающимися, отдыхающими, играющими («Пасущаяся коза», 1844 г., Лувр, Париж). Вероятно, Бугатти чувствовал близость с Мэном как раз за счет подобного «естественного» представления героев в виде обычных оленей, лошадей и пр., лишенных угрожающих мускулов и первобытной необходимости ежедневно бороться.

Наконец, третьим оказавшим влияние на Бугатти скульптором считается Паоло Трубецкой, знавший его семью и поддерживавший с ним отношения. Современники

нередко ставили успех Бугатти в заслугу именно Трубецкому, который показал юному товарищу новый подход к работе с формой, основанный на живом наблюдении, экспрессивной лепке и несущий в себе черты импрессионистического восприятия.

Это стало своеобразным клише, и французская периодика (особенно консервативно настроенная, в лице критика Луи Вокселя) даже писала о Бугатти как о подражателе⁴, что, конечно, не совсем справедливо. Об особенностях метода Бугатти и его отличии от Трубецкого будет сказано позже. Сейчас же важно отметить разное отношение к природе, которое лежит в основе произведений этих двух выдающихся скульпторов. Без сомнений, и Трубецкой, и Бугатти любили животных, изучали их и признавали за ними не меньше разума, чем у человека.

Однако в понимании Трубецкого мир зверей во всем уступал людскому, что наглядно подтверждает его идея о необходимости их «правильно воспитать и освободить от страха перед человеком»⁵. Несмотря на признанную им у животных разумность, Трубецкой все равно воспринимал их как существ, несовершенных от природы и требующих «доработки».

Он содержал у себя диких зверей (взрачивал волка с рождения) и пытался их изменить, будучи увлеченным ими. Как справедливо заметил французский критик Андре Сальмон, князь Трубецкой мог с одинаковым энтузиазмом лепить как маленькую фигурку Толстого, так и петуха⁶. Бугатти, наоборот, лелеял своих героев, ценил такими, какими они есть, и пытался показать животных во всем их природном очаровании, не стараясь сравнивать с человеком или улучшать их.

В связи с таким подходом к изображению животных определился соответствующий круг мотивов и композиционных решений, к которым скульптор обращался и которые черпал из повседневной жизни зверей и птиц.

По большей части это однофигурные изображения отдыхающих, идущих и занимающихся своими звериными делами животных, а кроме того – довольно обширный пласт двух- и многофигурных жанровых композиций, иллюстрирующих различные способы взаимодействий обитателей зверинцев друг с другом («Сидящий леопард» 1912 г., «Два пеликана», 1907 г., «Играющий со змеей тигр», 1915 г.).

Стоит отметить, что показанные скульптором отношения между его героями миролюбивы, если не дружелюбны, затрагиваются темы материнства, партнерства – довольно часто встречающиеся в рядовой французской бронзовой пластике конца XIX в.

И все же было бы неверно утверждать, что мотив борьбы, срезонировавший в художественной среде прошлого столетия, прошел незамеченным для Бугатти, поскольку в его ранних парижских работах такие сцены встречаются и вполне коррелируют с разработками Бари.

Речь идет, например, о скульптурной группе «Лев и львица, пожирающие добычу» и о «Пантере, пожирающей добычу» (1906 г.) Любопытно, что индивидуальность животных, которую подчеркивал Бугатти, отмечали и современники как несомненное достоинство его работ. Замечания подобного рода можно встретить не только в некрологах⁷, но и в статьях, вышедших при жизни скульптора⁸.

Можно сказать, что Бугатти был зависим от натурального импульса, все его творчество было построено на всматривании, вглядывании и запечатлении животных такими, какими они были – уникальными в своей естественной красоте и повадках, определяющихся не просто инстинктами, а особым темпераментом, и при этом независимыми и самодостаточными.

По этой причине ключевым становится не то, что делают персонажи Бугатти, а как они это делают. Очевидным средством выразительности для скульптора становится плавная линия силуэта фигуры, акцентированность на ее абрисе, которые вместе с упрощением формы, отказом от тщательной детализации добавляют образу определенную обобщенность, отчетливо ощутимую в стоячих позах. Так, «Большой муравьед» (1909 г.) изогнулся (возможно, чтобы почистить шкуру) таким образом, что его хребет образовал дугу, стремящуюся завершить круг.

Другим ярким примером будет причудливый контур «Пантеры, вылизывающей лапу»: хищник замер в позе, лишенной уверенной опоры, но синхронный взмах хвоста и передней лапы привносит баланс, отчего вся композиция приобретает изящество и игривость.

Любопытно то, как мастер работает с конкретной частью тела – конечностями. Они кажутся чрезмерно длинными относительно горизонтали тулова, а обобщенная передача мышц, сухожилий, суставов подчеркивают их несущую, опорную функцию в конструкции скульптуры. Из-за этого создается ощущение вытянутости, напряженности лап или ног изображенных зверей.

Кроме того, они задают особый ритм всей композиции, особенно в случаях, когда Бугатти изображает животных в движении. Например, «Прогуливающийся маленький леопард» (модель 1911–1912 гг.) движется будто на ходулях, но это добавляет эффектности и динамики его размашистым, широким шагам и – что, вероятно, важнее всего – доносит до зрителя специфику походки хищника, которая в силу характерного для этого вида небольшого веса пружинистая и легкая.

Так, Бугатти схватывает не очевидные обывателю особенности, а мелочи, формирующие уникальные впечатление.

Для сравнения можно вспомнить другие работы – «Нубийская львица» (1909–1910 гг.) или «Королевский тигр» (1913 г.), демонстрирующие те же вытянутые, негнувшиеся лапы. В обоих случаях скульптор передает характерные для этих хищников черты: массивная шея и морда с выступающей лицевой частью и бакенбардами у своенравного, рычащего тигра, мощный плечевой отдел и широкие лапы у будто переминающейся с ноги на ногу львицы.

Подобная утрированность конечностей особенно сильно выделяется в скульптурах птиц и копытных животных, причем в последнем случае редукция объема иногда доходит до такой степени, что можно провести параллель с бестелесными фигурами А. Джакометти, который знал (но позже) семью Бугатти и имел представление о работах скульптора.

Бугатти работает с материалом экспрессивно и не стремится к натуралистической передаче поверхности тела животного. Он не отказывается насовсем от имитации фактуры шерсти, однако она приобретает у скульптора заметную декоративность.

Например, «Першеронский жеребец» (1907 г.), чья морда утопает в обилии кудряшек его гривы, или знаменитый слон, чьи складки кожи превратились в своеобразный живописный объем, или «Гамадрил» (1910 г.), пушистая шерсть которого передана расходящимися круговыми движениями параллельными линиями, образованные бороздками и напоминающие своей геометричностью орнамент ар-деко.

Авторы, упоминающие о Бугатти, характеризуют его манеру как импрессионистическую, близкую к творчеству П. Трубецкого, из-за текучести форм, их обобщения, свободной моделировки и связанной с ней игрой света и тени. Об этом же скульптурном импрессионизме говорит и Усова, и куратор персональной выставки Бугатти 2014 г. в Старой национальной галерее Берлина⁹.

Вместе с тем нельзя не отметить, что Бугатти тяготеет к хотя условной, но реалистической, сбалансированной передаче объема в узнаваемых образах.

Эффектная работа с материалом не превалирует над геометрией формы, а дополняет ее, декорирует.

Рембрандт Бугатти предвосхитил обновление анималистического жанра в скульптуре, которое произошло в конце 1910–1920-х гг. Ему удалось отойти от опытов своих предшественников в лице А.-Л. Бари и П.-Ж. Мэна, определявших развитие анималистической пластики в XIX в.

Несмотря на то, что его произведения также становятся предметами интерьеров кабинетов, Бугатти предложил публике посмотреть на животный мир иными глазами.

Непосредственная работа с натурой являлась ядром творческого метода Бугатти и источником его вдохновения. Штудированию трактатов и анатомических исследований – накоплению подсобного материала в виде зарисовок – он предпочитал ежедневный контакт с природой и животным миром, не прерывающийся даже в процессе создания модели.

Бугатти наблюдал за повседневной жизнью обитателей зоопарков, передавал специфику их поведения. При этом он не стремился строго следовать натуралистическому методу и создавать иллюзию, довольствуясь приблизительной достоверностью.

Примечания

¹ Усова Е. А. Французская анималистическая скульптура эпохи модернизма / Е. А. Усова // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 482.

² Franzosini E. Questa vita tuttavia mi pesa molto / E. Franzosini. Milano: Adelphi, 2016. P. 50–65. (Piccola biblioteca Adelphi, 680).

³ Pierre-Jules Mêne // Sladmore Gallery. URL: <https://sladmore.com/artists/pierre-jules-mene/#a> (дата обращения 21.02.2022).

⁴ Vauxcelles L. Exposition Rembrandt Bugatti / L. Vauxcelles // Gil Blas. Paris, 1907. 18 Mai. P. 2.

⁵ Булгаков В. Ф. Встречи с художниками / В. Ф. Булгаков. Л.: Художники РСФСР, 1969. С. 10.

⁶ Salmon A. Rembrandt Bugatti / A. Salmon // Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne. Paris: Librairie centrale des Beaux Arts, 1913. Т. XXIV. p. 163.

⁷ Rembrandt Bugatti // L'Homme enchaîné: journal quotidien du matin. Paris, 1916. 11 Janvier. P. 2; Mort dramatique du sculpteur R. Bugatti // Le Petit Parisien: journal quotidien du soir. Paris, 1916. 10 Janvier. P. 3.

⁸ Crucy F. Le salon de la Société Nationale des Beaux-Arts / F. Crucy // L'Aurore: littéraire, artistique, sociale. Paris, 1905. 14 Avril. P. 2.

⁹ Philipp Demandt on Rembrandt Bugatti at The National Gallery: [видео] / Z. Kingdon. URL: <https://vimeo.com/133603783> (дата обращения 21.02.2022).

К. В. Квашнина

Эволюция «Я-концепции» в творчестве Александра Лобанова

В истории интереса к психопатологической экспрессии и становлении отечественного ар брют фигура Александра Лобанова занимает особое место. Представитель «классического ар брют», наряду с Алексом Хаткевичем и Алексеем Сахновым, Лобанов вследствие глухонемоты обладал ограниченным восприятием реальности, жил и действовал по законам внутренней, понятной только ему логики.

Александр Лобанов – первый отечественный душевнобольной художник, работы которого представлены не только в художественных музеях страны, но и в Музее de Art Brut (Лозанна), музее современного искусства Вильнев д'Аск (Франция), коллекциях «abcd» и галерее С. Цандер (Кельн). Творчество Александра Лобанова с трудом поддается периодизации, однако приведенный анализ развития техники художника позволяет проследить становление его «Я-образа» и поиск «Миссии».

Ключевые слова: ар брют, искусство душевнобольных, психопатологическая экспрессия, А. П. Лобанов, Ярославль, коллекция ИНЫЕ, «Я-концепция»

Kseniia V. Kvashnina

The evolution of "I-conception" in Alexander Lobanov's work

Alexander Lobanov's figure occupies a special place in the history of interest in psychopathological expression and the evolution of domestic art brut. As a representative of the "classical art brut", along with Alex Khatkevich and Alexey Sakhnov, Lobanov, due to deafness, had a limited perception of reality, lived and acted according to the laws of internal logic, which only he could understand.

Alexander Lobanov is the first domestic insane artist whose works are represented not only in art museums of the country, but also in the Collection de l'Art Brut (Lausanne), the Museum of Modern Art Villeneuve-d'Ascq (France), the "abcd" collections and Susanne Zander Gallery (Cologne). Although Alexander Lobanov's work is difficult to divide into periods, this analysis of the development of the artist's technique allows us to trace the formation of his "I-image" and the search for "Mission".

Keywords: art brut, art of insane, psychopathological expression, A. P. Lobanov, Yaroslavl, INYE Collection, I-conception

Произведения искусства, создаваемые душевнобольными, – явление сложное и достаточно малоизученное в искусствоведении, особенно отечественном. М. М. Бахтин, русский философ и культуролог, отмечал, что любое произведение искусства – это промежуточное звено на пути от понимания мира автором (создателем произведения) к сознанию зрителя, слушателя, читателя¹. Однако творчеству душевнобольных ближе мнение Василия Кандинского: «...рождение подлинного искусства есть тайна. Если жива душа художника, ... Она сама найдет, что сказать; сам художник при этом может в ту минуту и не осознавать, что именно»².

Интерес к творчеству людей с ментальными отклонениями появляется в научных трудах с XVIII в. Однако работы Уильяма Брауна «Искусство в безумии», Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство», Марселя Режа «Искусство душевнобольных» носили медицинский, а не художественный характер. В сюжете рисунка душевнобольного психологи и психиатры искали ключ к познанию и отвлечению больного, а не эстетическую ценность. Лишь с выходом исследований Вальтера Моргенталера «Душевнобольной как художник» и Ханца Принцхорна «Искусство душевнобольных» это особое направление творчества привлекло внимание сюрреалистов и авангардистов, ищущих способы преупить культурные границы.

Данные труды оказали влияние на французского художника и скульптора Жана Дюбюффе, который в 1949 г. ввел термин «ар брют» – сырое, необработанное искусство. В своей статье «Ар брют предпочтительнее культурного искусства» Дюбюффе дает следующее определение: «...работы, выполненные людьми, уцелевшими от художественной

культуры, в которых, в отличие от интеллигенции, мало или вовсе отсутствует чувство подражания, имитации. В результате, авторы берут темы, материал, средства выражения и передачи, ритм, манеру из внутренних резервов, а не из штампов классического, модного искусства»³.

В представлении Дюбюффе ар брют не обременен условностями, традициями, общественным мнением, самооценкой автора, медицинскими препаратами, влиянием лечащего врача. То, что видит зритель на рисунке душевнобольного, представляет чистую истину, выплеск собственного «Я». Создатель произведения не осознает себя художником, а свое творение – картиной. В этом заключается уникальность ар брют.

По мнению швейцарского психиатра и основателя экзистенциальной психологии Людвиг Бисвангера, человек не является только тем, кем он вынужден быть. В частности, невротик не является только невротиком. Прежде всего, это личность, человек, со своими взглядами, мыслями, восприятием окружающего мира, даже если оно кардинально отличается от нашего. Таким был Александр Павлович Лобанов, пожалуй, один из самых известных и масштабных представителей ар брют в России.

Александр Лобанов родился 30 августа 1924 г. в небольшом городе Молога Ярославской губернии. Детство будущего художника было омрачено событиями 1930-х гг. В период раскулачивания он перенес сильный испуг. Кроме того, переболел менингитом, в результате чего потерял слух. Однако Александр активно мастерил игрушки, чинил вещи и, конечно, рисовал: цветы, портреты, дома.

В 1935 г. ЦК ВКП(б) и Совет Народных Комиссаров СССР приняли решение о строительстве Рыбинской ГЭС и затоплении Мологи. В 1938 г. семья Александра Лобанова переехала в Ярославль. Именно тогда в поведении Александра появились тревожные нотки: повышенная обидчивость, озлобленное отношение к другим детям. Иногда он на виду у всех сжигал свои рисунки. В 1939 г. родители отправили сына в интернат для глухонемых детей, но уже в 1941 г. Александр Лобанов вернулся в Ярославль.

Семья Александра, как и многие другие семьи, в годы войны жила тяжело: отца не взяли на фронт, Ярославль находился под постоянным огнем, продовольствия и топлива не хватало. В доме Лобановых были расквартированы красноармейцы, один из которых показал Александру винтовку Мосина, дал подержать в руках и в шутку пообещал подарить. Это событие на всю жизнь отложилось в памяти будущего художника. Он действительно восхищался оружием и неоднократно просил мать купить настоящее ружье. Так стрелковое оружие, чаще различные модификации винтовки Мосина, стало основной темой рисунков Александра Лобанова.

В 1945 г. состояние здоровья Александра заметно ухудшилось. Он не слушал родственников, стал взвинчен, агрессивен. После консультации в Ярославской психиатрической больнице в 1947 г. мать определила его в загородную психиатрическую лечебницу «Афонино», где Лобанов провел всю оставшуюся жизнь.

Творчество Александра Лобанова составляют огромное количество зарисовок, рисунков, фотографий и фотоколлажей. Тем не менее, выделить четкие периоды достаточно сложно: художник страдал глухонемой, работы не подписывал или ставил давно прошедшие даты, иногда рисовал новый сюжет на обороте старого. Попытку проследить творчество Лобанова в развитии сделали В. Гаврилов и И. Ивенская, которые в 2001 г. провели исследование и предположили три основных периода развития творчества Александра Лобанова⁴: «протестный» – до 1960-х гг.; «самореализация» – с 1960 до 1970-х гг.; «золотой» – 1970–1980-е гг.⁵

Первые годы, проведенные в больнице, были наиболее тяжелым периодом для художника. Отказываясь от коммуникации с персоналом, больными, Александр Лобанов общался через свои записи, выражавшие протест, неприятие окружающей обстановки: «молоко плохо», «коровье масло бросаю топтать плохо», «г. Ярославль плохо», «г. Афонино плохо». Несмотря на малограмотность, он стремился рассказать о своих волнениях и переживаниях.

Записки Лобанова являются неотъемлемой составляющей творчества автора, благодаря которым можно проследить начало смены его настроения, критический переходный период, своеобразный первый шаг на пути к рисованию. Ведь аккуратные текстовые подписи – часть его будущих сюжетов, без которых цельность и смысловая глубина изображения теряются.

В 1960-х гг. поведение Александра Лобанова в больнице постепенно изменилось. Он понял, что вернуться в Ярославль не представляется возможным. Делая первые спонтанные рисунки, Лобанов строил свой собственный микромир с помощью туши, шариковых ручек, простых и цветных карандашей, а позже – фломастеров. Работы этого периода являются прямым отражением личных переживаний художника посредством переписовок плакатов о соблюдении техники безопасности, создания сюжетов, демонстрирующих защиту от нападения хищников или ситуации несчастного случая. Ружье выступает средством защиты, оно стреляет или наведено на врага, которым может почувствовать себя сам зритель. Выстрел – граница, черта, стена между автором работы и созерцателем, не допускает последнего к внутреннему миру художника, прямо или косвенно обвиняя во всех злоключениях.

В 1970-е гг. в работах Александра Лобанова появились герои – доблестные защитники Родины. Это было время активной советской пропаганды: власть призывала людей строить новые электростанции и дома, помогать в освобождении народа Кубы, охранять границы страны. С плакатов на зрителя взирали настоящие мужчины-воины, главное стремление которых было защитить свой дом и семью. Эти сюжеты, лозунги, обращения окружали Александра Лобанова, встречались ему на страницах журналов, например, «Охотник и охотничье хозяйство», «Огонек», «Смена». Поэтому в рисунках художника красноармейцы и пограничники выглядят теми героями, на которых стоит равняться. В их образах заключено желание художника быть таким же смелым, гордым, бесстрашным. Их лицам Александр Лобанов постепенно придавал собственные черты. Это еще не автопортрет, но уже стремление к самовыражению, заявление о себе окружающему миру, смена акцентов мироощущения. В руках у защитников обязательно винтовка, к изображению которой Лобанов подходил с особой тщательностью. Пристальное внимание уделял затвору, украшая его декоративными элементами, изображениями животных. Любое оружие в работах Александра Лобанова – это средство обороны субъективного идеального мира его рисунков. Инструмент, придающий силу, а согласно предположениям В. В. Гаврилова, «допустимы физиологические аналогии: выстрел – источник сильного звукового эффекта, который в состоянии услышать и глухой»⁶. Возможно, поэтому изображений затвора в последующих работах становится все больше, чтобы выстрел Александра Лобанова услышало как можно больше людей.

К концу 1970-х гг. поведение Александра Лобанова изменилось. Причиной тому стало не только рисование, но дружба с водителем больницы – Геннадием Герасимовым. Удивительным образом больной и новый сотрудник понимали друг друга, создав собственный язык общения. Александр сопровождал Геннадия в поездках за продуктами и хозяйственными товарами для нужд лечебного учреждения, крепил свои рисунки внутри кабины и в гараже водителя, словно стремился создать вернисаж. Геннадий Герасимов стал первым другом художника, которого В. В. Гаврилов называет «Значимый Другой»⁷. Данный термин был впервые введен американским психиатром, психоаналитиком Гарри Стеком Салливаном в 30-х гг. XX в. В переводе с английского *significant other* означает личность, оказывающую влияние на других людей, изменяя их мотивационно-смысловую и эмоциональную сферы.

Еще одно примечательное событие в жизни художника – симпатия к женщине, которая работала в столовой больницы. Александр Лобанов не понимал разницы между сочувствием и влюбленностью, поэтому воспринял знаки женского внимания как нечто большее. Чувства художник перенес в рисунок, изображая работницу больничной столовой с красивым головным убором внушительного размера, напоминающим русский кокошник. Головной убор играл существенную роль для художника, выступая символом статусности, важности героя изображения. Термин «кокошник» происходит от древнеславянского слова «кокош» – курица-наседка. Этот «птичий» головной убор считался связующим звеном между небом и землей, повторял форму купола, что придавало ему сакральное значение⁸. Конечно, Александр Лобанов мог не знать об этом, тем не менее, рисунки женщины во всевозможных вариациях кокошника наполнены цветами, зеленью, яркими оттенками. Отдельного внимания заслуживает лицо героини, вобравшее в себя черты матери художника и его самого, будто он считал себя единым целым с той, которая оказывала ему знаки внимания. Он тоже выбрал ее через собственное посвящение, «вручив» усовершенствованную винтовку Мосина.

Отдельная тема творчества Александра Лобанова – образы И. Сталина и В. Ленина. Страдая глухотой и немотой, Александр Лобанов воспринимал личности вождей только через то, что видел: агитационные плакаты, фильмы, фотографии в печати. Победа в Великой Отечественной войне превратила Сталина в спасителя Отечества. Художники того времени в картинах и плакатах стремились подчеркнуть его монументальную сдержанность, в которой «читался» патриотизм, несгибаемая преданность людям, невероятная сила⁹. И. Сталин воспринимался Лобановым не просто как «Отец народов», а как отец, которого он лишился. В своих рисунках художник представил Сталина заступником, отказавшись «от «Я»-идеала, заменяя его массовым»¹⁰. Несмотря на то, что И. Сталин, как и В. Ленин, никогда не изображались с оружием в руках, Лобанов исправно вверял им ружья, потому что в его сознании настоящий мужчина и оружие – неотделимы¹¹.

1980-е гг. характеризуются развитием уверенности в адаптации Александра Лобанова в больнице. Изображая себя рядом с вождями, он начал активно трудиться над собственными парадными изображениями. Лобанов уравнивал себя со своими героями. Как у Иеронима Босха в центральной части триптиха «Сад земных наслаждений» персонажи одинаково нагие, так у Александра Лобанова они «на равных» за счет форменной одежды, знаков отличия, декоративного оформления фона, права на владение оружием. Ружье больше не представляет опасности для зрителя. Отвернутое в сторону от зрителя, подтверждает тот факт, что художник открыт внешнему миру и готов общаться. Это ключевой этап эволюции «Я-образа» художника в его работах, когда он ассоциировал себя с героем, протагонистом жизни.

К концу 1980-х гг. окончательно сформировалась «Миссия» Александра Лобанова. Многочисленные автопортреты являются свидетельством самоуважения, принятия себя. Художник сочинял собственные гербы, а в некоторых рисунках убирал рамки, словно открываясь навстречу миру. Лобанов продолжал работать над затворами ружей, которые стали своеобразным фетишем. Художник «увекочил» затвор в памятниках, охраняемых часовыми или самим автором в компании «понимающего» друга человека – собаки. По всей видимости, Александр Лобанов посчитал, что достиг совершенства в создании затвора.

В 1997 г. состоялось важное событие – первая выставка арт-проекта ИНЫЕ, где были представлены работы Александра Лобанова. Это был сложный период в жизни больницы «Афонино», переживавшей кризис. Выставка привлекла внимание не только жителей Ярославля, но и иностранных журналистов. Благодаря этому о проблемах учреждения узнали и оказали помощь.

В 1999 г. организована первая персональная выставка Александра Лобанова «Аутсайдер», приуроченная 75-летию художника. В торжественной обстановке Ярославского художественного музея Александру вручили паспорт¹². В то время художник стал реже использовать листы формата А3, переходя на маленькие листы А4. Сюжеты его произведений перекликались с первыми работами. Александр Лобанов продолжал рассматривать журналы, в частности, «МАСТЕРРУЖЬЕ», «Оружейный двор», «Магнум» и др. Отдельные фразы и изображения подписывал, словно «визировал стоящие образцы»¹³.

22 апреля 2003 г. Александр Лобанов скончался.

Глядя на работы Александра Павловича Лобанова, сложно представить некую временную линию, на которой отмечены начало, развитие и закат его творчества. Можно лишь предполагать, что коммуникация автора изначально представлялась текстом и постепенно, по мере самообучения, эволюционировала в рисунок. Поначалу он был незамысловатым, практически лишенным ярких цветов ввиду отсутствия необходимых инструментов. В нем не просматривались личностные качества художника, он прятался за спины героев: охотников, пехотинцев, моряков. Заменяя свое «Я» героическими образами, Александр Лобанов стремился походить на них, быть наравне. Военным он вручал неизменный атрибут – ружье, в изображении которого стремился достичь максимального совершенства. Оно защищало его и семью от беды, негативного влияния извне, обобщенного образа врага – зрителя, представлявшего ему источником несчастий.

Манера художника изменилась не только по мере совершенствования техники, но и под влиянием дружбы, теплых чувств к женщине. Александр Лобанов включил в подписи к рисункам свои инициалы, что явилось первым существенным сдвигом в принятии своего «Я-образа». Оружие, ранее развернутое в сторону зрителя, было отведено,

не стреляло. В его рисунках появились образы вождей, олицетворяющие заботу, какую может дать отец сыну. Вторым сдвигом можно считать изображение художника рядом с И. Сталиным или В. Лениным, будто он позиционировал себя на равных. Такая уверенность развивалась и далее, когда рисунки Лобанова стали автопортретами с огромным количеством занятых, самобытных деталей. Данный переход можно считать свидетельством некоего приглашения зрителя во внутренний мир автора, желанием поделиться своими находками. Это финальная точка в поиске себя, когда Александр Лобанов и его «Миссия» стали единым целым под названием «Я-рисование».

Примечания

¹ Петренко В. Ф. Основы психосемантики. 2-е изд., доп. СПб.: Питер, 2005. С. 228.

² Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 102. URL: <https://goo.su/0rRD> (дата обращения 27.02.2020).

³ Antonia Dapena-Tretter. Jean Dubuffet & Art Brut: The Creation of an Avant-Garde Identity. Platform. Vol. 11. Authenticity'. Autumn 2017. P. 16–17.

⁴ Гаврилов В. «Под крышей дома моего... (Попытка систематизации творчества А. П. Лобанова)» // Сборник «Философия наивности» / сост. А. С. Мигунов. М.: Из-во МГУ. 2001. С. 269–275.

⁵ Гаврилов В. В. Александр Лобанов: монологи самоутверждения / Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XIX веке: история, практика, перспективы. Материалы научной конференции. Москва: Издание Государственного учреждения культуры города Москвы «Музей наивного искусства», 2007–2008. С. 79–83.

⁶ Гаврилов В. В. «Давно - хорошо...» (история жизни художника – диалог психопатологии и творчества) // Прикладная психология и психоанализ: электрон. науч. журн. 2008. № 1–2. URL: [http:// http:// medpsy.ru/inue/inue012.php](http://http://medpsy.ru/inue/inue012.php) (дата обращения 01.02.2020).

⁷ Там же. Гаврилов В. В. «Давно - хорошо...» ... (дата обращения 01.02.2020).

⁸ Бердник Т. Шапка-ушанка – символ тоталитаризма? // Журнал «Кто главный». URL: https://kg-rostov.ru/city/knowledge_power/shapka-ushanka-simvol-totalitarizma/ (дата обращения 27.02.2020).

⁹ Руцинская И. И. Типология образов Сталина в советском искусстве послевоенной эпохи // Человек и культура. 2019. № 6. С. 47–53.

¹⁰ Гаврилов В. В. «Давно – хорошо...» (история жизни художника – диалог психопатологии и творчества) // Прикладная психология и психоанализ: электрон. науч. журн. 2008. № 1–2. URL: [http:// http:// medpsy.ru/inue/inue012.php](http://http://medpsy.ru/inue/inue012.php) (дата обращения 01.02.2020).

¹¹ Там же. Гаврилов В. В. «Давно - хорошо...» ... (дата обращения 01.02.2020).

¹² Гаврилов В. В. «Давно – хорошо...» (история жизни художника – диалог психопатологии и творчества) // Прикладная психология и психоанализ: электрон. науч. журн. 2008. № 1–2. URL: [http:// http:// medpsy.ru/inue/inue012.php](http://http://medpsy.ru/inue/inue012.php) (дата обращения 01.02.2020).

¹³ Гаврилов В. В. Александр Лобанов: монологи самоутверждения / Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XIX веке: история, практика, перспективы. Материалы научной конференции. Москва: Издание Государственного учреждения культуры города Москвы «Музей наивного искусства», 2007–2008. С. 79–83.

О. А. Кондратьева

Стиль модерн в архитектуре Шуи: к вопросу о своеобразии

Исследование посвящено анализу стиля модерн в архитектуре провинциального города Шуи в Ивановской области. Архитектурный облик бывшего уездного города Владимирской губернии сформировался в первой половине XIX в. во время регулярной классицистической застройки, среди которой выделяются постройки эпохи модерна. В статье дана краткая характеристика последнего «большого стиля», отмечены особенности модерна в Шуе, приведены и проанализированы конкретные памятники архитектуры. Проведенный анализ позволяет сделать выводы о том, что модерн в Шуе представлен исключительно частными особняками, относящимися чаще всего к так называемому «ретроспективному модерну», а также к романтическому и национальному направлениям модерна.

Ключевые слова: русская архитектура, модерн, XX в., провинциальная архитектура, Ивановская область, Шуя

O. A. Kondratyeva

Art nouveau style in the architecture of Shuya: to the question of originality

This research is focused on analysis of the Art Nouveau style in the architecture of the provincial town of Shuya in the Ivanovo region. The architectural appearance of the former district town of Vladimir province was formed in the first half of the XIX century during the regular classicist development, among which the buildings of the Art Nouveau period stand out. The article provides a brief description of the Art Nouveau, highlights the features of Art Nouveau in Shuya, presents and analyzes specific architectural monuments. As a result, the Art Nouveau style in Shuya is represented exclusively by private mansions, most often related to the so-called «retrospective modern», as well as to the romantic and national trends of the Art Nouveau style.

Keywords: Russian architecture, Art Nouveau style, 20th century, provincial architecture, Ivanovo region, Shuya

Модерн – это художественный стиль в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, зародившийся в Европе и распространившийся по всему миру в период с конца XIX в. до начала Первой мировой войны.

С одной стороны, модерн сформировался как «антиэклектическое» движение, в связи с негативным отношением к копированию стилей прошлых эпох и желанием создать новый. С другой стороны, формы эклектики в некоторой степени повлияли на развитие форм модерна¹.

Благодаря такой обширной географии, идейному богатству, разнообразию явлений и направлений эпоха модерна в последние годы стала одним из актуальных объектов исследования в отечественном и зарубежном искусствоведении.

Особый интерес у отечественных искусствоведов вызывает архитектура русско-го модерна, расцвет которой пришелся приблизительно на середину 1890-х – конец 1910-х гг. Ее основой было «обращение к национальным народным традициям и идея объединения, синтеза, взаимодействия различных видов искусств, а также идеи и формы европейского модерна»².

Исследователи русской архитектуры выделяют несколько основных направлений развития этого стиля в России. В данном исследовании за основу была взята классификация Е. И. Кириченко, которая делит этот период на: ранний романтизм, или время обращения к традициям европейского средневековья; национально-романтическое направление, вылившееся в так называемый неорусский стиль; интернациональный вариант модерна, свободный от использования форм прошлого; и поздний модерн – он же ретроспективизм или неоклассицизм³.

В России модерн имел широкое распространение не только в столичных городах, но и в провинциях, где данный стиль развивался по собственному уникальному пути, как, например, в старинном уездном городе Шуе в Ивановской области. Эти памятники архитектуры до настоящего времени не были систематизированы или исследованы с искусствоведческой точки зрения, несмотря на то, что на данный момент возрастает роль русских провинциальных городов, особенно в центральной части России, в качестве хранителя уникальных традиций и создателя различных новаций в современной социокультурной ситуации.

В литературе по указанной теме единственным и ключевым источником является «Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Ивановская область. В 3 частях. Часть 3», где представлены лишь данные о времени постройки и местоположении шуйских сооружений, а также емкие обобщенные их описания.

В 2011 г. И. А. Герасимовым и Ю. Н. Расстегаевым была опубликована статья «Провинциальный модерн. Город Шуя Ивановской области», в которой лишь переработана информация из «Свода памятников...» и преподнесена в виде туристического буклета.

Прежде чем говорить о своеобразии модерна в архитектуре Шуи, необходимо сказать несколько слов о самом городе.

Шуя – это один из древнейших городов Ивановской области, ранее входивший в состав Владимирской губернии, первое упоминание о котором связано с Никоновской летописью и относится к 1539 г., хотя Шуйское княжество существовало еще в XIV в.⁴ Благодаря своему расположению на судоходной в то время реке Тезе, город к XVII в. становится крупным торговым центром, куда стекались купцы со всей страны, и постепенно начинает застраиваться⁵.

Большинство памятников архитектуры здесь относятся к первой половине XIX в. и связаны с регулярной застройкой города по разработанному в конце XVIII в. плану в рамках градостроительной реформы Екатерины II 1763 г.

Эти классицистические постройки (жилые особняки местных купцов и фабрикантов, культовые постройки и общественные сооружения) сформировали облик города, где причудливые здания эпохи модерна выделяются среди строгих классицистических сооружений, схожих по своим конструктивным и декоративным решениям.

Говорить о наличии модерна в архитектуре как Шуи, так и многих провинциальных городов в целом, можно, начиная только примерно со второго десятилетия XX в., что обусловлено завершением формирования стиля в столицах, откуда новые формы легко перенимались.

На формирование данного стиля во многом повлияли знатные горожане, которые заказывали у местных архитекторов отличающиеся от классицистической застройки города собственные жилые дома с целью демонстрации своего состояния. Поэтому модерн в Шуе представлен только частными особняками.

В связи с тем, что модерн проник в Шую только в 1910-х гг., то постройки этого периода следует отнести к последнему этапу развития модерна – ретроспективизму, или неоклассицизму.

Однако в отличие от столичного ретроспективизма, идущего в противовес модерну, в Шуе, наоборот, видно совмещение черт модерна и неоклассицизма.

Это обусловлено и влиянием регулярной классицистической застройки города начала XIX в., привычной местному жителю, и в то же время желанием заказчиков выделиться из нее следованием столичной моде. Поэтому в отношении этих построек уместнее будет применить термин «ретроспективный модерн», который ввел искусствовед М. В. Стновичек⁶.

Ярким примером этого стиля служит особняк Ермилова. Это двухэтажное Г-образное в плане сооружение, находящееся в новой, Заречной, части города, на углу пл. Революции и 1-й Московской улицы.

От модерна здесь асимметрия в декоре фасада. Она заключается в оригинальных аттиках, венчающих угловой и фланкирующий ризалиты. Угловой ризалит завершен высоким аттиком с нишей в форме полуэллипса с вертикальным чердачным окном и лепниной в виде растительных побегов.

Левый, западный, ризалит завершен щипцовым аттиком с лепными волютами и круглым окном, разделенным простенками на три части. Другой фланкирующий ри-

залит имеет простую ступенчатую форму, треугольное завершение и три небольшие четырехугольные ниши, облицованные керамической плиткой. Асимметрия читается также в разных по форме окнах западного фасада. К модерну здесь также отсылают лепнина в виде растительных мотивов и облицовка подоконных ниш синей керамической плиткой.

Что касается классицистической традиции, то она читается в строгом трехчастном делении боковыми ризалитами каждого из фасадов, в равномерном ритме узких вытянутых в высоту прямоугольных окон, в крупной полочке венчающего карниза большого выноса, в имитации рустовки на цоколе здания. Кроме того, неоклассицистическим декором выделяется строгий лаконичный северный ризалит.

Другим интересным образцом «ретроспективного модерна» является двухэтажный дом Маурцева, возведенный в 1917 г. по проекту ивановского архитектора А. Ф. Снурилова⁷.

Основные его работы выполнены в стиле модерн, относятся к дореволюционному времени и располагаются в городе Иваново. Особняк Маурцева – это единственное сооружение архитектора, возведенное за пределами областного центра, чем представляет еще больший интерес для анализа.

В нем видна та же присущая модерну асимметрия в конструктивном решении и декоре главного фасада, разных по форме аттиках и окнах.

В этом сооружении можно отметить ряд черт, касающихся планировки и декорирования здания, которые характерны для более ранних проектов А. Ф. Снурилова. Это и витринные окна нижнего этажа, и фланкирующие ризалиты, и несколько повышенная левая часть здания, как у дома З. Л. Чернова (1904 г.), и завершающие по бокам аттик небольшие башенки или выступы как у магазина Торгового дома братьев Куражевых (1912 г.).

Чрезвычайно редкой и интересной для шуйской архитектуры является проездная арка в правой части здания, которая дополнительно подчеркивается плавной линией подковообразного оформления.

В целом же декор главного фасада достаточно строг, выполнен в духе неоклассицизма: четкое трехчастное деление слегка выступающими ризалитами, прямоугольные окна, отмеченные прямым сандриком и веерным замком, имитация руста по всей плоскости фасада, выделение основных декоративных элементов белым цветом.

Проездная арка встречается в более скромном в декоративном решении двухэтажном, прямоугольный в плане жилом доме на Стрелецкой улице. Находясь в правой части здания, она создает характерную для модерна асимметрию на строгом главном фасаде.

Эта часть выделена также нишей, в которой располагается прямоугольное окно. К модерну, помимо арки, здесь отсылают лишь плавные изгибающиеся линии металлической балконной решетки, контрастирующие своей легкостью и невесомостью с массивностью и тяжеловесностью фасада, и облицовка керамической плиткой квадратных ниш над аркой, схожая с облицовкой особняка Ермилова.

В остальном же этот дом сильно напоминает классицистические шуйские особняки начала XIX в., например, дом Китаева-Трехгорнова, располагающийся на той же улице.

Схожесть этой постройки с сооружением XIX в. заключается в равномерном ритме прямоугольных окон без декора, скромном венчающем карнизе, сдержанной, лаконичной пластике фасадов, а также в отмечающих углы здания пилястрах, выкрашенных в белый цвет, что традиционно для классицистической архитектуры начала XIX в.

Вероятно, возводя это сооружение, местные архитекторы и заказчик ориентировались именно на архитектурный ансамбль Стрелецкой улицы или классицистическую застройку города Шуи начала XIX в. в целом.

Кроме так называемого «ретроспективного модерна» в шуйской архитектуре встречаются единичные образцы романтического и национального направлений модерна, выраженные готическим и неорусским стилями соответственно.

Примечательно, что в провинцию, в отличие от столиц, они пришли уже переработанными во втором десятилетии XX в. одновременно с другими направлениями. Эти постройки возводились преимущественно из дерева в силу отсутствия высоко

квалифицированных зодчих в провинциальных городах, простоты исполнения и дешевизны этого строительного материала.

Так, в декоре двухэтажного Г-образного в плане деревянного дома фабриканта А. Я. Балина можно увидеть обращение к традициям средневековой архитектуры, а именно готической.

Поэтажные и фланкирующие пилястры делят главный фасад здания на три неравные части. Верхние пилястры дополнительно украшены резными деревянными элементами, напоминающие вершину стрельчатой арки в виде трилистника. В самой узкой, левой, части располагается высокое стрельчатое окно и небольшое прямоугольное окошко под ним, переплет которого декорирован стрельчатыми арками. Самую широкую, среднюю, часть фасада равномерно делят три оси прямоугольных окон, декорированных стилизованными под готику наличниками: «нижние в виде уплощенной арки, верхние – с полуколонками и треугольным сандриком, наложенным на стрельчатую аркатуру»⁷.

Аналогично декорированы широкие окна правой части фасада. В основании межэтажного карниза проходит фриз из стрельчатых арок, аналогичных с теми, которые располагаются на пилястрах.

А вот в усадебном доме Жинкина сочетаются элементы неоклассицизма, модерна и его национально-романтического направления, представленного неорусским стилем⁷.

Первый каменный неоклассицистический этаж был возведен во второй половине XIX в. Сооружение деревянного второго этажа относится к 1910-м гг. Черты модерна здесь прослеживаются в виде оригинальных аттиков лучковой и ступенчатой формы с башенками, отмечающих фланги главного фасада, в растительных мотивах, украшающих наличники окон второго этажа и капители поэтажных пилястр, в крупном тройном окне с лучковой перемычкой в правой части здания, а также в растительном рисунке металлических зонтов на кронштейнах первого этажа над входами.

Неорусский стиль угадывается в башенках в виде усеченных пирамид на флангах кровли, в относительно высокой двускатной крыше, в резных кронштейнах под венчающим карнизом и наличниках окон второго этажа.

Но при всем этом разнообразии декоративных элементов убранство второго этажа сохраняет связь с классицистической архитектурой. Это строгое трехчастное деление главного фасада фланкирующими ризалитами, и мерный ритм оконных осей в центральной части здания, и широкая выносная плита карниза с кессонами и розетками по центру, и прямые прямоугольные карнизы, и профилированные сандрики, и ионические капители пилястр, и, наконец, резной декоративный элемент левого окна, напоминающий акротерий в виде пальметты.

Таким образом, в архитектуре провинциального города Шуи модерн появился в 1910-х гг. Он представлен только частными особняками знатных горожан, стремящихся продемонстрировать свое положение в обществе и свое состояние.

Во всех постройках модерн угадывается в необычных по форме окнах, растительном орнаменте и асимметрии. Характерные черты различных направлений модерна видны преимущественно в декоративных элементах главных фасадов зданий. Большинство построек относятся к так называемому «ретроспективному модерну», который соединял в себе черты как модерна, так и неоклассицизма.

На это повлияла регулярная классицистическая застройка города XIX в., сформировавшая его облик, и желание заказчиков следовать столичной моде. Одновременно с этим развивались романтическое, следующее европейской средневековой архитектурной традиции, и национальное, представленное неорусским стилем, направления. Эти сооружения, в отличие от «ретроспективного модерна» возводились исключительно из дерева.

Примечания

¹ Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. – 2-е изд. СПб.: Стройиздат СПб., 1994. С. 359.

² Груздева Е. А. Стиль модерн в архитектуре сибирских городов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения 17.00.04 / Груздева Евгения Александровна; НГАХА. Новосибирск, 2009. С. 25.

³ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. М.: Искусство, 1978. 399 с.

⁴ Татищев В. Н. История российская с самых древнейших времен / неусыпными трудами чрез тридцать лет собранная и описанная покойным тайным советником и астраханским губернатором, Васильем Никитичем Татищевым. Кн. 4. СПб.: Императорский Московский университет, 1784. С. 595.

⁵ Купеческое строительство Ивановской области. Каталог. Выпуск 3. М., 2004. 258 с.

⁶ Стовичек М. В. Архитектурная среда русской провинции в эпоху модерна (Кострома, Рыбинск, Ярославль): монография / М. В. Стовичек; М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского». Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет, 2008. С. 127.

⁷ Щеболева Е. Г. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Ивановская обл.: в 3 ч. Часть 3 / Е. Г. Щеболева. / М.: Наука, 2000. С. 813. (Свод памятников истории и культуры России).

А. И. Магадеева

Мотив пары в творчестве скульптора Линна Чедвика

Парные изображения людей – одна из важнейших отраслей скульптурного творчества Линна Чедвика (1914–2003), крупного представителя британского экспериментального искусства второй половины XX в., который прославился своими пластическими и техническими новациями. Интерес к парной скульптуре у Чедвика переживает эволюцию, сосредотачиваясь на теме взаимодействия и контраста мужского и женского начала. При создании обобщенного образа человека в своих «парах» художник прибегал преимущественно к приемам полуабстрактного искусства – упрощению и геометризации объемов, рудиментации частей тела, утрированию характерных телесных признаков и выразительных особенностей костюма. Опираясь на опыт чистой абстракции, Чедвик интерпретировал головы мужских и женских персонажей как различающиеся по формам геометрические тела, что привносит в произведения символическое звучание.

Ключевые слова: английское искусство, скульптура XX в., скульптурный авангард, парная скульптура, Линн Чедвик

Alina I. Magadeeva

The motif of the «couple» in the work of the sculptor Lynn Chadwick

Images of the couples of people are one of the most important themes of the sculptural work of Lynn Chadwick (1914–2003). Chadwick is a major representative of the British experimental art of the second half of the XX century. He became famous for his sculptural and technical innovations. Chadwick's interest in paired sculpture undergoes an evolution and focuses on the theme of the interaction and contrast of masculinity and femininity. Creating a generalized image of a human in his «pairs», the artist used mainly the methods of semi-abstract art – simplification and geometricization of volumes, rudimentation of body parts, exaggeration of characteristic body features and expressive features of the costume. Chadwick was led by the experience of pure abstraction and interpreted the heads of male and female characters as differently shaped geometric bodies, bringing a symbolic meaning to Chadwick's works.

Keywords: English art, sculpture of the XX century, sculptural avant-garde, couple sculpture, Lynn Chadwick

Британский художник Линн Чедвик (1914–2003) – один из самых важных представителей европейской экспериментальной скульптуры второй половины XX в. На протяжении своей длительной творческой карьеры Чедвик неоднократно обращался к парным обобщенным изображениям людей – женщины и мужчины, варьируя тематику произведений и их образно-стилистические решения. Значимость этого мотива для художника делает его специальное исследование и интерпретацию актуальными задачами научной истории искусства, особенно отечественной, где творческое наследие Чедвика еще не получило полноценной характеристики. Среди английских исследователей, касавшихся значения и содержания парных изображений в творчестве Чедвика, необходимо выделить Д. Фарра¹, автора первой монографии о художнике и самого авторитетного современного специалиста М. Берда².

Парные изображения мужчины и женщины можно определить как особую отрасль и тему в истории мировой скульптуры. Художники обращались к ней еще на этапе искусства Древнего мира, создавая сакральные образы супругов. В эпоху формальных и жанровых экспериментов XX в. произведения парной скульптуры могли визуализировать идеи гармонии и единства отдельных людей, представителей разных полов, а также обобщенно представлять образ нации или человечества. В частности, эта тема нашла яркое воплощение в произведениях таких скульпторов, как К. Брынкуш и, в особенности, Г. Мур, чьи работы оказали заметное влияние на формирование и развитие творческого метода Л. Чедвика.

Творчество Чедвика впервые получило широкую известность и отклики критики в 1952 г., когда произведения художника экспонировались в Британском павильоне на Венецианской биеннале вместе со скульптурой К. Армитиджа, Р. Батлера и других современных художников. Представленные этими мастерами объекты были охарактеризованы Г. Ридом как «геометрия страха»³ – новое художественное направление, воплощающее в своих жестких геометризированных формах одну из тенденций развития искусства послевоенного времени, тяготеющую к абстракции, но все же сохраняющую изобразительное начало. Большинство участников выставки при этом уже к 1960-м гг. отошли от выработанных ими ранее принципов полуабстрактного изображения человека в скульптуре, выбрав более натуралистичный подход или же, наоборот, метод органической абстракции. В отличие от них, Чедвик последовательно придерживался принципов, характерных для его творчества в 1950-е гг., и развивал их. Таким образом, можно сказать, что основная задача его деятельности как скульптора-экспериментатора связана с воплощением обобщенного, упрощенного, но, вместе с тем, узнаваемого образа человека.

Важным фактором, определившим специфические черты творчества Чедвика, стало его отношение к скульптурным материалам и техникам. В молодости Чедвик не получил необходимого узкоспециального художественного образования – по настоянию семьи он выбрал не интересную ему профессию архитектора и в 1930-е гг. работал в архитектурной фирме, делая чертежи для проектов зданий⁴. В начале Второй мировой войны был мобилизован и стал летчиком в авиации флота⁵. После окончания войны у Чедвика появилась возможность поменять сферу деятельности, и с 1946 г. он начинает создавать свои первые скульптурные мобили – абстрактные конструкции из металла, визуально напоминавшие произведения американского скульптора-экспериментатора А. Колдера. Эти ранние скульптурные произведения, несмотря на их абстрактный характер, своими названиями зачастую отсылали к образам животных или насекомых. На этом этапе творчества Чедвик исследовал принципы создания физического равновесия и баланса форм в скульптуре и пробовал использовать динамические свойства легких и плоских металлических деталей.

Вскоре, в 1950 г., после опытов по конструированию мобилей, Чедвик поставил перед собой задачу создания более крупных произведений с трехмерной формой. Он специально освоил сварку железа⁶, что стало определяющим для его дальнейшего метода скульптурных работ. Чедвик сваривал железные и стальные прутья, создавая каркасы фигур, а затем заполнял их специальным промышленным составом «Столит» из железных опилок и гипса или бетона, который можно обрабатывать мокрым и сухим, индивидуально работая с поверхностью каждой скульптуры. Скульптурные объекты, изготовленные таким новаторским образом, приобретали уникальные выразительные средства, в частности, узнаваемую угловатую пластику каркаса с тонкими ножками-опорами, физическую основательность и тяжесть общей массы, необычную фактуру. Соответственно, такая технология предопределяла и решение изобразительной задачи – изображение не могло достигнуть натуралистического воспроизведения природы, оставалось примитивистским. В дальнейшем сочетание сварки и «Столита» стало привычной для скульптора техникой, которой он пользовался как минимум на этапе макета будущей композиции (далее используя отливку в бронзе). Помимо этого новшества, Чедвик отказался в своем творчестве от этапа создания графического проекта произведений, предпочитая импровизировать в процессе сварки железа и действовать интуитивно в зависимости от обстоятельств создания конкретного произведения⁷.

Мотив «пары» появляется у Чедвика в 1950-х гг. при работе над скульптурами, связанными с отражением современной жизни. «Две танцующие фигуры III» (1954) и «Тедди-бой и тедди-герл» (1955) – композиции, близкие к абстракции, но, тем не менее, эффективно показывающие телесную разницу персонажей и их характер в контексте действия. А во втором случае – также особенности модной молодежной одежды (брюки-дудочки и сюртук у мужчины, юбка-карандаш и удлиненный жакет у женщины). Как отмечал сам автор, парная скульптура позволяет показать контраст телесных форм и одновременно искать композиционный баланс и физическое равновесие⁸. В названных произведениях представители разных полов представлены очень обобщенно. Внимание зрителя притягивается к гиперболизированно жестким силуэтам фигур и деталей костю-

мов, эффектам поверхности, которая ассоциируется с примитивными, даже древними способами обработки материала.

Те же принципы работы были реализованы в «Крылатых фигурах» (1955–1957). К парной скульптуре Чедвик добавляет крылья – композиция меняется в отношении пластики и по содержанию. Фигуры противопоставлены друг другу и одновременно соединены между собой в области бедер в единую устойчивую конструкцию, что создает ощущение связи и даже интимности. Пространство между фигурами становится значимой частью композиции – пространством диалога персонажей. В этом произведении также проявляется стремление художника подчеркнуть дифференциацию полов через упрощенное изображение женской груди, ставшее позже обязательным атрибутом женских персонажей.

В 1960-е гг. Чедвик продолжил экспериментировать с формой, разъединяя скульптурные массы и представляя человека в виде отдельных геометрических тел. В технических решениях появляется использование отполированного металла, в поверхностности которого зритель мог увидеть свое отражение. К этому же периоду относится ряд чисто абстрактных произведений (например, «Пирамида» (1965). Однако художник утверждал, что и тут отправной точкой для творческой работы послужил образ человека⁹, в частности, отверстия трубчатой формы символизируют всевидящее око¹⁰.

Опыт Чедвика по созданию геометрических скульптур, своим художественным языком близких к символической абстракции, сказывается в принципах представления человеческого тела в скульптуре конца 1960-х и 1970–1980-х гг. Впервые замена головы геометрическим телом используется в серии женских образов «Электра» (1960-е гг.). Примером адаптации абстрактного метода к изобразительной задаче в парной скульптуре может служить композиция «Мужчина и женщина в высоких шляпах» (1968–1969). Это произведение представляет собой отдельно стоящие объекты с тремя опорами и завершениями призматических очертаний. Они имеют при этом очевидные признаки пола: округлые грудь и живот на корпусе женской фигуры и противопоставленные ей жесткие грани тела мужчины. Область груди и живота у обеих фигур покрыты отполированным золотистым металлом. То же – на лицевой стороне голов-шляп, в которых зрители могут видеть свои отражения.

Наличие трех опор у человеческой фигуры является характерным признаком скульптур Чедвика 1960-х гг. Обусловленная отчасти техническими моментами, третья опора в произведениях 1960-х гг. придает парным композициям большую уравновешенность и статику, чем это было в предшествующих произведениях. Проблемой создания физически сбалансированных, устойчивых скульптур Чедвик был увлечен и на этапе 1970–1980-х гг., когда он внедрял в изображения людей сложные, декоративные по своей пластике формы, передающие элементы одежды и драпировки, что изначально его интересовало лишь как прием подчеркивания различий мужского и женского образов.

Помимо стоящих фигур, скульптор работал над композициями, в которых пары изображены в других позах – лежащими, идущими, сидящими. Часто тела имеют соединение между собой. Например, «Второй макет двух лежащих фигур» (1971), где тело лежащей на правом боку женщины сварено в области спины с лежащей на спине мужской фигурой. Здесь снова женщина представлена в полуабстрактном, сильно облегающем ее фигуру одеянии, так, что грудь и живот проступают через ткань, подчеркивая хрупкость и нежность персонажа в отличие от угловатого мужского. Головы заменены геометрическими телами, как и в предыдущих примерах. Постепенно этот прием, наряду с подчеркиванием округлости и жесткости женского и мужского тел, начинает работать на символизацию уже не только одного телесного контраста между представителями разных полов.

В конце 1970-х и в 1980-е гг. Чедвик продолжил развивать свой подход к парной скульптуре – в частности, в композициях «Пара идущих фигур» (1977) и «Назад в Венецию II» (1988). Большое внимание уделено общей пластике пар – позы персонажей визуально акцентируют их единство и взаимодействие. В «Паре идущих фигур» длинные, развевающиеся от движения и ветра плащи функционируют как опора и одновременно элемент пластической выразительности, создающий образ единого согласованного действия. Конечности редуцированы, и общая масса скульптурного объекта визуально облегчается, как бы подчеркивая способность героев к изображенному здесь движению

вперед. Прием акцентирования груди и живота женщины сохраняется, но особенности пола и телесно-духовный контраст между героями реализованы в большей степени с помощью абстрактной геометрии голов. Их формы можно рассматривать двояко – как трехмерные тела и геометрические фигуры, изображающие собою лицевую поверхность. Мужские персонажи – имеют головы-призмы и лица в виде прямоугольников и трапеций. Женские – соответственно, пирамиды и треугольники. По предположению Д. Фарра, это перекликается с архетипами К.-Г. Юнга Анимой и Анимусом, внутренними образами женщины и мужчины¹¹. Выбор Чедвика можно интерпретировать и при помощи формального метода. В очертаниях женского тела повторяется треугольная, заостренная конструкция, ассоциирующаяся с интуицией, эмоциональным порывом, сосредоточенностью на одной важнейшей цели. Геометрия мужского образа у Чедвика указывает на идею основательности, устойчивости, порядка, многоаспектности и взвешенности подхода. Таким образом, геометрическая абстракция позволила художнику внести в его композиции более сложное содержание, сохранив излюбленную им основную тему: взаимодополнения и диалога фундаментально различных героев.

Впервые обратившись к мотиву пары в 1950-х гг., Линн Чедвик создавал полуабстрактные образы с признаками пола, переданными через гиперболизированные особенности молодежного костюма. На более поздних этапах творчества парная скульптура стала для Чедвика отраслью, в которой он разрабатывал принципы скульптурного воплощения идеи единства, диалога и баланса двух контрастирующих между собой сил. Человеческие образы стали более обобщенными, не связанными с конкретным культурным контекстом и приобретающими смысл внеисторических архетипов. Формальные и технические средства, использованные художником, можно назвать скупыми: он использовал рудиментацию и геометризацию форм тела, акцентирование признаков пола у женских фигур, физический баланс и соединение отдельных объектов в единое целое. Важной для художника находкой стал прием замены лица геометрическими фигурами, усиливающий обобщенный характер представления человека. Кроме того, этот опыт искусства символической абстракции, использованный Чедвиком в рамках решения изобразительной задачи, привел и к усложнению содержания произведений, появлению многомерности в трактовке темы мужского и женского начала.

Примечания

¹ Farr D. Lynn Chadwick. Sculptor / D. Farr. Aldershot, Hampshire; Burlington, VT: Lund Humphries, 2006. 457 p.

² Bird M., Sullivan M. R. Lynn Chadwick: A sculptor on the international Stage / M. Bird. M. R. Sullivan. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2019. 232 p.

³ Exorcising the Fear: British Sculpture from the '50s & '60s [catalogue of exhibition, Jan 11 – March 3, 2012 / author P. Bielecka]. London: Pangolin London, 2012. P. 3.

⁴ Bird M., Sullivan M. R. Lynn Chadwick: A sculptor on the international Stage / M. Bird. M. R. Sullivan. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2019. P. 23.

⁵ Там же. P. 23–24.

⁶ Farr D. Lynn Chadwick / D. Farr. London: Tate, 2003. P. 22.

⁷ Chadwick L. Artists' Lives [Transcript]: [interview with Lynn Chadwick] / L. Chadwick; interviewed by C. Courtney // National Life Stories in partnership with British Library, 1995. P. 277.

⁸ Там же. P. 279.

⁹ Lynn Chadwick: Out of the shadows. Unseen sculpture of the 1960s [catalogue of exhibition, Sept 15 – Nov 8, 2009 / R. Kingdon]. London: Pangolin London, 2009. P. 13.

¹⁰ Там же. P. 14.

¹¹ Farr D. Lynn Chadwick / D. Farr. London: Tate, 2003. P. 76–77.

Е. А. Мирэн

Загробный мир «Калевалы» в финской живописи конца XIX – начала XX в.

В финском искусстве конца XIX – начала XX в., как и во всей культуре Финляндии, большое значение приобрела проблема поиска национальной идентичности и актуализации исторического наследия народа. В этом контексте понятна особая роль художественной интерпретации содержания эпоса «Калевалы» у финских живописцев – в частности, мотивов, связанных с фантастическими образами загробного существования и реки смерти Туонелы. К этой философской теме, предполагающей большое разнообразие трактовок, обращались такие крупные мастера, как А. Галлен-Каллела, П. Халонен и Х. Симберг. Их индивидуальные прочтения общей темы тяготеют к символистскому методу и демонстрируют вариативность формально-стилистических решений в рамках этого периода в развитии финского искусства.

Ключевые слова: финская живопись, искусство конца XIX – начала XX вв., Аксели Галлен-Каллела, Пекка Халонен, Хуго Симберг, Калевала в искусстве, Туонела

Eva A. Miren

Kalevala in Finnish painting of the late XIX – early XX centuries: the theme of death and afterlife

In the Finnish art of the late XIX – early XX century, as in the whole culture of Finland, the problem of searching for national identity and actualization of historical heritage has acquired great importance. In this context, the interpretation of the content of the epic «Kalevala» in Finnish painting is of particular importance. Of special interest are the motifs associated with fantastic images of the afterlife and the Tuonela River in the works of Finnish artists. Such great masters as A. Gallen-Kallela, P. Halonen and H. Simberg addressed this philosophical topic. Their individual interpretations of the common theme tend to symbolism and demonstrate the variability of formal and stylistic solutions within this period in the development of Finnish art.

Keywords: Finnish painting, art of the late XIX – early XX centuries, Akseli Gallen-Kallela, Pekka Halonen, Hugo Simberg, Kalevala in art, Tuonela

Среди тем и сюжетов финского изобразительного искусства конца XIX – начала XX в. особое место принадлежит содержанию карело-финского эпоса «Калевалы». Поэтические образы калевальских рун позволяли художникам отразить актуальные идеи эпохи, связанные с духовным и политическим курсом Финляндии, направленным на утверждение национальной самобытности финнов. Яркие и запоминающиеся события «Калевалы» пересекались с современным объективным представлением об истории и географии родины финнов и усложняли его. Отдельные мотивы (такие, как граница между миром живых и миром мертвых) давали почву для современных философских размышлений общечеловеческого плана, значимых и вне национально-патриотического контекста. Так, изображение обители мертвых стало общей темой произведений крупных финских художников А. Галлен-Каллелы (1865–1931), П. Халонена (1865–1933) и Х. Симберга (1873–1917). Эти мастера по-разному подходили к интерпретации образа загробного мира, по-разному осуществляли выбор иконографических и стилистических решений, что свидетельствует об индивидуальности их подходов и глубине затронутой темы.

Сравнительный анализ произведений финских живописцев, посвященных образу загробного мира в «Калевале», можно считать актуальной задачей современного исследования, нацеленной на выявление и своеобразие творческих подходов названных художников, и их общей связи с важнейшими тенденциями национальной культуры Финляндии. В научной истории искусства такой анализ специально не проводился, но по отдельности картины этих художников анализировались в публикациях М. Безруковой¹, Е. В. Васиной², М. Валконена³, Дж. Б. Смита⁴ и других.

В финской культуре конца XIX – начала XX в. содержание «Калевалы» воспринималось как аналог древнегреческих мифологии и эпоса – доказательство ценности и самобытности вклада финского народа в общий опыт цивилизации. Научное изучение и духовное осмысление «Калевалы» способствовало росту национального энтузиазма. Наличие в тексте разных сюжетных линий и героев, изобилие красочных деталей, связанных с пространством и природой, сделали «Калевалу» важным источником вдохновения для людей искусства. Живописцы А. Галлен-Каллела, П. Халонен и Х. Симберг обратили внимание на образ реки Туонелы, отделяющей в «Калевале» мир живых от обители мертвых. Этот мотив перекликался с содержанием древнегреческих представлений о жизни и смерти и мог быть понятным для зрителя, не знакомого с деталями карело-финского эпоса, в том числе, вне Финляндии. Вместе с тем, сложная проблематика смерти, продуктивная в разных интерпретациях (от мифологических до личных), могла стать достойной темой для художников, претендующих на создание оригинального художественного языка, соответствующего актуальным европейским тенденциям – модерну и отчасти уже постимпрессионизму.

Одна из самых известных картин, связанных с содержанием «Калевалы» – «Мать Лемминкяйнена» (1897) А. Галлен-Каллелы. Композиция является непосредственной иллюстрацией эпизода, в котором мать Лемминкяйнена находит тело сына на берегу Туонелы и оживляет его. Художник представил героиню с выражением возвышенного страдания на лице, однако в ее взгляде и мимике прочитываются также мудрость, стойкость и способность к решительному действию. Это не только соответствует тексту «Калевалы», но и конструирует образ поведения, присущий финскому характеру⁵. Кроме того, образ матери Лемминкяйнена можно трактовать как архетипичный для мировой культуры. В замысле и иконографии картины прочитывается сходство с Пьетой⁶, хотя суровый облик героини Галлен-Каллелы отражает позицию скорее богоборческую, чем христианскую. Выбранная художником манера демонстрирует характерный для модерна прием: сочетание плоскостных орнаментальных полей с детализированными объемами самых значимых по содержанию элементов изображения. Пятна крови на камнях, цветы, темная гладь воды и лучи света трактованы стилизованно, в то время как лицо и руки матери, а также мертвенно бледное тело Лемминкяйнена – отличаются использованием светотени и цвета с эффектом средневекового натурализма.

При создании сцены Галлен-Каллела в целом следовал непосредственному содержанию «Калевалы»: взгляд матери направлен на пчелу, несущую волшебную мазь для оживления героя. На темной поверхности воды изображен Туонельский лебедь, зазывающий людей в реку смерти. Цветы, проросшие на каменной почве, символизируют противостояние живого и мертвого на этом берегу. Сломанный цветок возле тела Лемминкяйнена становится его атрибутом и метафорой его кончины. Явное отступление от текста «Калевалы» – свойства воды, как бы вязкой и непрозрачной, тогда как в эпосе Туонела описана как бурная река. Это изменение позволило добиться формальной лаконичности и строгости сцены. Вместе с тем, этот актуальный для эпохи символизма мотив омота со стоячей, неживой водой подкрепляет ключевое содержание картины. Таким образом, задача создания иллюстрации у Галлен-Каллелы привела к появлению самоценного шедевра, сочетающего в себе признаки яркого авторского подхода и, одновременно, тесной связи с актуальными идейными, эстетическими и стилистическими явлениями эпохи.

В контексте данного исследования важна также более поздняя фреска Галлен-Каллелы – «По реке Туонела» (1903). Она является частью цикла росписей, посвященного теме победы смерти над материей. Художник работал над ним в мавзолее в Пори, построенном для захоронения дочери заказчика, умершей в возрасте 11 лет⁷. В основу композиции фрески легли эскизы для станковой картины Галлен-Каллелы «Отъезд Вяйнямейнена» (1895–1906). Есть сходство и с решением полотна «Мать Лемминкяйнена». В частности, повторяется мотив водной глади, однако лебедь на дальнем плане приобретает характер символического знака. Его зловещая роль подчеркивается красным цветом. Выбор цвета интригует и заставляет искать естественные объяснения – что это, свет заката или снова свойство воды, представляющей собой темную кровь, окрашивающую более светлое оперение? На первом плане изображены люди, готовящиеся отправиться в последний путь по реке, и живые, скорбящие о своих близких. Мотив

обнажения позволяет зрителю найти умерших в этой многофигурной сцене, вычленив их действия и реакции. Снятие одежд символизирует прощание с материальным миром. Группа живых ассоциируется с жизнью благодаря сохранению привычного, обыденного облика их одеяний.

Галлен-Каллела, потерявший в 1895 г. дочь, ввел в композицию свой автопортрет. На художнике надет рабочий фартук, в руках – мастерок. В толпе есть и лицо художника П. Халонена, тоже похоронившего свою маленькую дочь. Важным для замысла является то, что группа живых представляет разные человеческие типы и разные реакции. Особенную выразительность приобретает прием использования разнонаправленных взглядов персонажей. Этим подкрепляется фантастический и духовный характер изображенной сцены – перед нами пространство воспоминаний и несбывшихся надежд, в котором каждый герой обнаруживает что-то личное, не видимое остальным. Задача иллюстрирования «Калевалы», связь с национальным романтизмом в этом произведении Галлен-Каллелы уходят на второй план. Мотивы эпоса интерпретированы свободно и в символистском ключе, с указаниями на личную драму художника и общий опыт осмысления феномена смерти.

Образ Туонелы встречается также в творчестве видного финского живописца П. Халонена, тяготевшего в целом к повседневной тематике и реализму. В творческом наследии художника есть два полотна под названием «У реки Туонелы», 1900 и 1902 гг. Первая картина отличается выраженной примитивизацией пространства и объема, декоративностью больших плоскостей локального цвета. Стилистическое решение отсылает как к приемам европейского модерна, так и к новаторской живописи с выраженной тенденцией примитивизма. Идея пограничности берега подчеркнута диагональным разделением земли и реки. Фигуры скорбящих тянутся к девочке в лодке, делающей прощальный жест. Картина 1902 г. отличается по манере живописи. Халонен уделяет большее внимание убедительности объемов и работе с участками чистого насыщенного цвета. Пространство снова разделено на смысловые части. Ведущая к реке узкая, теряющаяся в траве тропа – центральный элемент композиции, визуализирующий неизбежность смерти в этом почти идиллическом пейзаже. На первом плане изображены женщина с младенцем на коленях и мальчик постарше, который размещен в проекции тропы. В его облике и позе присутствуют черты болезненности – создается впечатление, что он уже захвачен движением в сторону Туонелы. Обе картины Халонена можно отнести к аллегорическому жанру и символистскому методу, при этом их стилистическое определение не однозначно, что не удивительно для периода одновременного развития модерна и постимпрессионизма в европейском искусстве. Обращение к содержанию карело-финского эпоса в этих примерах не привело к воспроизведению сюжетов. Топоним из «Калевалы», появляющийся на уровне названия картины, всего лишь помогает зрителю определить общее философское и мистическое содержание произведений.

В отличие от Халонена, Х. Симберга можно назвать последовательным приверженцем символистского метода в финской школе. Тема смерти в его живописи и графике занимает ключевое место. Часто смерть представлена у него антропоморфно или в виде скелета⁸, как в средневековой иконографии. Вероятно, с этим интересом художника связано то, что из всех рун «Калевалы» Симберг выбрал для воплощения именно историю о Туонеле. Его картина называется «У врат Туонелы» (1898), и ее связь с повествованием «Калевалы» отнесительна. Как и у Халонена, для концепции картины был существенен только упрощенный образ реки смерти, разделяющий в мироздании мир живых и загробный мир. Оригинальным моментом является выбор момента прибытия умерших на дальний берег Туонелы.

Композиционное решение, использованное Симбергом, можно назвать экспериментальным: сильно вытянутый по вертикали формат позволяет расположить на плоскости картины необходимые элементы ландшафта (река, подчеркнута протяженный берег, врата, ведущие в загробное царство Маналу, зеленый холм с елями). Художник интерпретирует аллегорию смерти как поэтапное, ритуально размеренное действие в этом фантастическом пейзаже: слева идут к реке персонафикации смерти – одинаковые, безучастные ко всему скелеты в подобии монашеских роб. Справа – прибывающие разного возраста, бредущие в сторону Маналы. Некоторые из людей проходят свой последний путь самостоятельно, других ведут проводники. Один из скелетов несет на

руках собаку. На первом плане выделяется пара: маленький ребенок и смерть, ведущая его заботливо, подобно матери. Обе части берега разделены забором, спускающимся в воду. Его форма подчеркивает статичность и симметрию представленной сцены, а также подкрепляет характерное для Симберга осмысление феномена смерти как неустрашимой и закономерной части мирового порядка, которая не должна вызывать страха. Упрощенное представление пространства и форм, а также новаторство общей организации композиции приводит в данном случае к удачным ассоциативным эффектам: «примитив» средневековых рукописей или икон, народная картинка, ковер, карта. Персонализации смерти имеют трогательный, почти комический облик – таким образом зрителю предлагается взглянуть на феномен смерти и загробное существование через призму наивного зрения.

Итак, содержание «Калевалы» и описание загробного мира в ней занимают особое место в кругу тем финского искусства конца XIX – начала XX в. Образ реки Туонелы и страны мертвых Маналы оказался продуктивным в разных отношениях: он привлекал внимание к достоинствам финского характера и одновременно способствовал интеграции финского искусства в европейскую художественную жизнь. Тема, имевшая заведомо большой философский потенциал, потребовала неординарных иконографических и стилистических решений. А. Галлен-Каллела в двух своих живописных произведениях, посвященных Туонеле, отталкивался скорее от задач историзма и национального финского романтизма, сложным образом используя выразительные средства модерна. Вместе с тем, уже его «Мать Лемминкяйнена», задуманная как картина-иллюстрация, содержала в себе актуальные для европейского символизма недосказанность и прямой расчет на зрительскую свободную интерпретацию. В еще большей степени можно считать символистскими картинами произведения П. Халонена и Х. Симберга. В их подходе следование оригинальному тексту уступило место философской аллегории, непосредственно включающей образ мифической Туонелы в мир ассоциаций современного человека. Живописная манера обоих мастеров имеет общий признак примитивизации и исключения явных указаний на исторические и этнические обстоятельства.

Примечания

¹ Безрукова М. Искусство Финляндии: основные этапы становления национальной художественной школы / М. Безрукова. М.: Изобразительное искусство, 1986. 256 с.

² Васина Е. В. Виктор Васнецов и Аксели Галлен-Каллела. Версии национального романтизма // Художественная культура. 2019. № 4. С. 276–295. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-vasnetsov-i-akseli-gallen-kallela-versii-natsionalnogo-romantizma> (дата обращения 20.03.2022).

³ Valkonen M. The Golden Age: Finnish Art 1850–1907 / M. Valkonen. Porvoo: WSOY, 1998. 311 p.

⁴ Smith J. B. The Golden age of Finnish art: Art Nouveau and the national spirit / J. B. Smith. Helsinki: Otava, 1985. 237 p.

⁵ См. Нявянен С. Г. Карелианизм как механизм национальной идентификации народов Карелии и Финляндии // Вече. 2018. № 30. С. 247.

⁶ См. Васина Е. В. Виктор Васнецов и Аксели Галлен-Каллела. Версии национального романтизма // Художественная культура. 2019. № 4. С. 289. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-vasnetsov-i-akseli-gallen-kallela-versii-natsionalnogo-romantizma> (дата обращения 20.03.2022).

⁷ См. Безрукова М. Искусство Финляндии: основные этапы становления национальной художественной школы / М. Безрукова. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 113.

⁸ Smith J. B. The Golden age of Finnish art: Art Nouveau and the national spirit / J. B. Smith. Helsinki: Otava, 1985. P. 98.

П. Н. Сафронова

Особенности дизайна внешнего оформления азиатской литературы на примере российских изданий

Читательский интерес к азиатской литературе в России сопровождается большим количеством изданных книг, особенностям оформления которых и посвящена данная статья. В ней подробно рассмотрены методы, которыми пользуются дизайнеры, создавая обложки, а также выявлены тенденции, которые существуют в книгоиздательстве в целом и как они распространяются именно на азиатскую литературу. Книги Китая, Кореи и Японии часто теряются на полках российских магазинов, так как их издатели не находят нужного приема для оформления внешнего вида издания. Все эти проблемы и возможность их решения рассмотрены в данной статье.

Ключевые слова: графический дизайн, издательство, азиатская литература, книжные обложки

Polina N. Safronova

Peculiarities of the design of the books' covers of Asian literature on the example of Russian publications

The reader's interest in Asian literature in Russia is accompanied by a greater number of the published books, the design of which is the subject of this article. It details the methods that designers use when creating covers, and also identifies trends that exist in book publishing in general and how they apply specifically to Asian literature. Books from China, Korea and Japan are often lost on the bookshelves of Russian bookstores, as their publishers do not find the right way to design the appearance of the book. All these problems and the possibility of their solution will be discussed in this article.

Ключевые слова: графический дизайн, издательство, азиатская литература, книжные обложки

В последнее десятилетие в российской издательской сфере происходят значительные изменения. Крупные издательства расширяют свои интересы, а небольшие прицельно выбирают литературу Азии, тем самым и подчиняясь трендам, и создавая их. В книжных магазинах азиатская литература занимает все большее пространство на полках.

В связи с этим развивается сфера графического дизайна, связанная с созданием обложек именно для азиатской литературы. Перед дизайнерами возникает задача создать такой визуальный образ, который способен будет передать общее настроение книги, привлечь потенциального покупателя или читателя к произведению, а также не противоречить общему стилю издательства.

Если обратиться к истории дизайна дальневосточной литературы в России, то можно отметить серийность выхода книг. Издательства оформляли книги в серии с близкими дизайнерскими решениями, так как предполагалось, что будет куплена сразу вся серия и она должна хорошо смотреться на книжной полке советского читателя. Такой является серия «Классическая литература Востока», включающая в себя значимые произведения Китая, Кореи, Японии, Индии и арабского мира. В обложках применяется единая композиция, но заполняется она традиционными орнаментами региона.

Особенностью всего дизайна обложек советских книг является игра со шрифтами. Сильная советская школа художников-шрифтовиков позволяла создавать интересные решения для оформления обложек. Книги в твердом переплете имели достаточно минималистичный дизайн, основой которого становился леттеринг и углубленная печать. Художники стилизовали шрифты под иероглифическую письменность, а само композиционное решение обложки делали вытянутым по вертикали, подражая особенностям восточной письменности.

Минимализм в оформлении советскими издательствами азиатской литературы особенно ярко раскрывается в издании произведений писателей XX в. Здесь художники уже не используют стилизацию и леттеринг, а пользуются шрифтами, отражающими

серьезность произведений. В дополнение к надписи обычно идет небольшое изображение, представляющее собой композицию из нескольких геометрических фигур. Так, например, в сборнике рассказов о событиях 1945 г. в Хиросиме в качестве декора на обложке используется изображение двух искаженных арок разной толщины, которые по своему силуэту повторяют памятник посвященный жертвам ядерной бомбардировки, расположенный в центре Хиросимы¹.

Проблемой современных изданий является несоответствие обложки содержанию, и это в большей степени выражается в непонимании дизайнерами значимости произведения. Так роман нобелевского лауреата Мо Яня «Красный гаолян» был оформлен издательством «Текст» как бульварное чтение, это выражается в использовании достаточно популярного в массовой культуре образа кровавых слез². Лицо девушки на обложке напоминает лицо актрисы в экранизации романа, но дизайнер предпочел добавить ей вызывающий макияж, нетипичный для традиционных китайских женщин, из-за чего и складывается представление о книге, как о любовном романе в азиатских декорациях, вместо исторического произведения о японской оккупации Китая.

Другие произведения Мо Яня издавались в разных вариантах оформления, так как издательства решали либо делать всю серию книг автора в одном стиле, либо же прикрепляли романы писателя к уже действующим сериям. Так издательство «Inspiria» включило роман Мо Яня «Сорок одна хлопущка» с серию книг нобелевских лауреатов³. Все книги этой серии выдержаны в едином минималистичном стиле, где помимо текста не используется никаких дополнительных украшений. Сам же шрифт отсылает к рукописному письму широким пером (профессиональное название этого типа шрифтов – ленточная антиква), что одновременно подчеркивает важность этих произведений, так как общий вид обложки напоминает оформление сборников классической литературы, о которой писалось выше, но в то же время размер этого шрифта и отсутствие деления букв на заглавные и строчные делает обложку стильной и современной⁴.

Китайские же издательства относятся к оформлению этой книги более серьезно, не пытаются выделить в дизайне какую-либо сюжетную линию, а отдают предпочтение абстракции и работе со шрифтом. Так как в Китае использование каллиграфии для дизайна остается популярным методом, то часто можно встретить различные книжные обложки, в которых авторы в попытке передать атмосферу старого Китая или деревенской жизни используют рукописный шрифт или же переводят иероглифическую композицию бумаги в формат диджитал иллюстрации⁵. Таким образом, они передают настроение книги и не умаляют ее достоинства.

С другой стороны, существуют неудачные попытки апроприации оригинального дизайна. Так произошло с книгой «Прошу, найди маму» Син Генсук издательства «Inspiria»⁶. Дизайнеры российской обложки переняли основной мотив одиноко стоящей женщины с наклоненной головой и также включили в дизайн название книги на корейском языке. Но этот вариант в значительной мере проигрывает оригиналу, так как автор оформления использует слишком много разноразмерного текста, превращая обложку в рекламный плакат. Кроме того, дизайнер использует шрифты из разных семейств, такие эксперименты редко могут быть удачными, и добавляет помимо этого на задний план склеенное из нескольких изображений подобие индустриального пейзажа с уходящим в даль перроном.

Корейский оригинал в этом плане более удачен, так как весь уточняющий текст заметен, только когда книга уже находится в руках потенциального читателя, а сама обложка достаточно минималистична. Графический оформитель этой книги расположил текст и темный силуэт женщины в правом верхнем углу, предполагая, что взгляд потенциального читателя будет двигаться сначала по названию слева направо, а затем спустится немного вниз, чтобы рассмотреть силуэт героини. Такой метод оформления является приемлемым в корейском дизайне и в азиатском дизайне в целом, так как в этих регионах иное отношение к пустому пространству. Оно не пугает ни зрителя, ни дизайнера, так как пустота – это основа дальневосточной философии, и жизнь в гармонии с этой пустотой является важным элементом организации жизни в целом.

Но существуют издательства, чьи дизайнерские решения в оформлении книжных обложек более удачны, чем на родине произведений. Так произошло с романом Сон Вон Пхен «Миндаль» издательства «Поляндрия»⁷. Корейский и японский варианты обложек

представляют собой портрет главного героя, выполненный в стиле манхва (корейский цветной комикс). Мальчик выглядит больше сонным, чем равнодушным (в неумении испытывать эмоции и состоит главная особенность героя). Российский вариант более минималистичный в плане цветовой гаммы, но при этом более динамичный. Герой повернут затылком, и мы не можем угадать какой персонаж нас ожидает. Кроме того, дизайнер издательства «Поляндрия» использовал единые параметры шрифта: насыщенность, ширину и межбуквенное расстояние. Благодаря решению дизайнера и грамотной стратегии издательства книга стала популярной и была отмечена изданием *The Blueprint* как один из хитов корейской литературы в России⁸.

Стоит отдельно отметить издательства, которые прицельно занимаются изданием дальневосточной литературы. Петербургское издательство «Гиперион» выпускает как художественную, так и научную литературу. К оформлению обложек редко приглашаются дизайнеры, работающие в разных стилях, поэтому в издательстве выпускаются книги в близкой стилистике и мало удачных экспериментов. Общий стиль напоминает советские книги, оформители используют привычные визуальные образы, связанные с культурой Азии, будь то сакура, гора Фудзи или красный круг на светлом фоне.

Уже несколько лет главным художником-оформителем книг издательства является Павел Лосев петербургский художник-график. Часто в дизайне книжных обложек он использует собственную графику: брутальную линогравюру, которая часто выглядит неактуально, отсылая стилистически обложки к творчеству неофициальных художников 1980–90-х гг., так как на эти годы и пришелся расцвет творчества художника⁹.

Его авторству принадлежит большое количество обложек книг, выпущенных издательствами Санкт-Петербурга. Среди них много интересных и крайне удачных художественных решений, но последние его работы для издательства «Гиперион» выглядят невыразительно и слабо по разным причинам. В первую очередь заметно однообразие композиционных решений: если в более ранних работах художник экспериментировал с положением текста, то теперь все его работы выглядят похожими друг на друга. Второй аспект – это неудачно выбранная цветовая гамма. Особенно это явно в оформлении романа Токутоми Рока «Куросиво»¹⁰. Художник берет в качестве основы для оформления гравюру эпохи Мэйдзи иллюстрирующую открытие рокумэйкана, клуба в западном стиле¹¹. Художник намеренно вырезал фигуры персонажей сделав силуэт полупрозрачным на бежевом фоне, тем самым он нарушил единое цветовое решение гравюры, сделав изображение на обложке разрозненным по цвету, а увеличение насыщенности оттенков сделало дизайн аляповатым и непривлекательным.

Другой проблемой этого издательства является работа со шрифтами. Японский, корейский и китайский языки более пиктографичны, чем русский и потому текст, набранный кириллицей, сложнее вписать в композицию, чем иероглифы или знаки корейской азбуки, которые помимо горизонтального чтения традиционно легко читаются вертикально. Дизайнеры используют пестрый фон и непривычное русскоговорящему читателю расположение текста. Это может быть светлый шрифт с засечками на пестром фоне или же сознательное размещение большого количества текста вертикально для чтения снизу вверх, при общем строе композиции, не предполагающем горизонтально ориентированную композицию.

Неудачным с точки зрения японистики оказалась обложка к повести Нацумэ Сосэки «Мальчуган»¹². К работе над ней пригласили молодого иллюстратора Ярославу Мурашко, которая взяла для иллюстрации за основу одноименную мангу (японский монохромный комикс) и создала оформление в собственном стиле. Но так как Ярослава не была знакома с тонкостями японского костюма, то изобразила юкату (легкое летнее кимоно) на герою запахнутой не на ту сторону, из-за чего сообщество востоковедов высказало претензии относительно обложки. Но если опустить этот факт, то в целом обложка выглядит ярко, привлекательно и заметна на полках книжных магазинов.

Отдельно стоит отметить небольшие самобытные издательства на чьем счету менее десятка книг, такие как «сеbook» и «Желтый двор». Это объединения молодых переводчиков и издателей, неравнодушных к азиатской литературе. Так как их деятельность не подвластна большому начальству со своим видением, то ребята создают тот дизайн, который считают нужным. На счету *сеbook* четыре книги, три из которых включают в себя произведения японских авторов. Внешнее оформление передает надрывность и

мрачность произведений. Дизайн был поручен веб-художнику из Ижевска, который включил азиатскую эстетику более аккуратно, чем это делается в издательстве «Гиперион». Текст незначителен и превращен в подпись к картинке, которая и должна в первую очередь ухватить взгляд читателя и заинтересовать его.

Дизайн сборника рассказов «Гудбай» выполнен в двух вариантах¹³. Оба варианта представляют собой растровые иллюстрации, созданные в стиле масляной живописи. В обоих присутствует мотив воды, льда и стекла сквозь которые просматриваются лица персонажей, переживающих состояние надрыва или полного безразличия.

То, что под обложкой находятся произведения именно японских писателей раскрывается во внешности персонажей. Так на одном варианте сборника изображена девушка с макияжем и волосами, убранными в прическу, так, что ее образ напоминает образ гейши. А во втором варианте читатель видит молодого человека с азиатскими чертами лица.

Сборник рассказов «Женщина из дома с олеандрами»¹⁴ выполнен в похожей стилистике, но здесь изображение является собирательным образом всех японских женщин, так как сама книга является сборником рассказов, написанных японскими писательницами. Лицо, изображенное на обложке нечеткое, в нем невозможно различить какие-либо характерные черты лица и тем самым оно объединяет в себе всех героинь.

Иной путь выбрало издательство «Желтый двор», их пока единственная книга «Красная птица» в визуальном оформлении опирается на иллюстрации из одноименного детского японского журнала начала XX в., поэтому созданная ими обложка выглядит соответствующе содержанию, но при этом актуально, несмотря на то, что иллюстрации были созданы практически сто лет назад¹⁵.

Дизайнер Алиса Цыганкова выбрала для вытянутого по вертикали формата книги иллюстрацию с двумя танцующими девушками, расположив их фигуры на насыщенном желто-горчичном фоне¹⁶. Так как сама по себе иллюстрация контрастная с четкими толстыми контурами, то книга стала особенно заметна среди другой детской литературы на книжных полках магазинов. По словам издателей, Алиса Цыганкова всегда тщательно читает произведения прежде, чем начать создавать визуальное оформление к ним. В этом они видят успех их книги среди читателей, несмотря на то что для издательства «Желтый двор» это первая книга.

Подводя итог можно отметить, что успех имеют те произведения, в дизайне обложек которых нет места клише и избыточности форм. На сегодняшний момент в графическом дизайне все еще побеждает лаконичность и минимализм. Поэтому даже небольшие издательства с грамотными дизайнерами способны потеснить на книжных полках и в руках покупателей таких гигантов, как «Эксмо» или «Гиперион». Решение этой проблемы видится в более глубоком погружении дизайнеров в материал, оформление к которому им предстоит создавать и возможность развивать дизайнерами в себе оригинальность мышления, отход от общеизвестной символики.

Примечания

¹ Хиросима: Романы, рассказы, стихи: Пер. с яп. К. Рехо; Предисл. М. Демченко. М.: Худож. лит., 1985. 574 с.

² Мо Янь. Красный гаолян: история одного рода: роман / Мо Янь; перевод с китайского Наталии Власовой. М.: Текст, 2018. 476 с.

³ Мо Янь. Сорок одна хлопущка: [роман] / Мо Янь; перевод с китайского Игоря Егорова. М.: Inspiria: Эксмо, 2021. 541 с. (Нобелевские лауреаты).

⁴ Шрифт / Б. Воронцов, Э. Кузнецов. – 2-е изд., испр. и доп. Л.: Художник РСФСР, 1975. С. 14.

⁵ Чжоу Чен. Китайская каллиграфия в современном научном дискурсе. // Вестник харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2015. № 7. С. 85.

⁶ Прошу, найди маму / Син Генсук; перевод с корейского Татьяны Залесской. М.: Эксмо: Inspiria, 2022. 284 с.

⁷ Сон Вон Пхен. Миндаль: [роман] / Сон Вон Пхен; перевод с корейского: Георгий Новоселов. СПб.: Polyandria NoAge, 2021. 286 с.

⁸ Корея в четырех романах. Независимое издание The Blueprint. URL: <https://theblueprint.ru/culture/paper/hity-koreiskoy-literatury> (дата обращения 25.05.22).

⁹ «Тоталитарная культура» выросла из авангарда! Авторский блог Редакция Завтра. 31 июля 2000. URL: <https://zavtra.ru/blogs/2000-08-0182> (дата обращения 24.05.2022).

¹⁰ Токутоми Рока. Куросиво: роман / Пер. с яп. И. Львова. СПб.: Издательский Дом «Гиперион», 2022. 320 с.

¹¹ Хованчук Ольга Александровна. Японский национальный костюм (конец XIX – 60-е годы XX в.) // Вестник ДВО РАН. 2005. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yaponskiy-natsionalnyy-kostyum-konets-xix-60-e-gody-xx-v> (дата обращения 24.05.2022).

¹² Нацумэ С. Мальчуган: повесть / Нацумэ Сосэки; перевод с японского Р. Г. Карлиной. СПб.: Гиперион, 2021. 237 с.

¹³ Гудбай: рассказы: сборник / перевод: Гуленок П. [и др.; составитель: Полина Гуленок] предисловие: Хронопуло Л. СПб.: icebook, 2021. 331 с.

¹⁴ Женщина из дома с олеандрами: рассказы: сборник / перевод: Гуленок П. [и др.; составитель: Полина Гуленок] предисловие: Хронопуло Л. СПб.: icebook, 2019. 208 с.

¹⁵ Carter, Nona L. A study of Japanese children's magazines 1888–1949 // University of Pennsylvania. 2009. P. 83.

¹⁶ Красная птица: детская литература Японии: антология детских рассказов / Акай тори; [перевод с японского: Анна Слащева и др. [составители: Екатерина Рябова и Полина Гуленок]. СПб.: Изд-во книжного магазина «Желтый двор», 2020. 218 с.

У. С. Смелова

Карельский период в пейзажном творчестве Николая Рериха

Пейзажи карельского периода – малоизученный эпизод в творчестве Николая Рериха (1874–1947), относящийся к 1916–1919 г. Большой корпус живописных и графических произведений этого времени связан с непосредственным изучением природы, что подтверждается архивными документами. Однако суровая северная природа Карелии интерпретирована художником обобщенно, с упором на монументальность и декоративность образного решения.

Ключевые слова: пейзаж, русское искусство начала XX в., Русский Север, Карелия в искусстве, Николай Рерих

Uliana S. Smelova

The Karelian period in the art of Nicholas Roerich

Landscapes of the Karelian period is an almost unexplored episode in the work of Nicholas Roerich (1874–1947), relating to 1916–1919. A large number of paintings and graphic works of this period is associated with a direct study of nature, which is confirmed by archival documents. However, the harsh northern nature of Karelia is interpreted by the artist in a generalized way, with an emphasis on the monumentality and decorativeness of the figurative solution.

Keywords: landscape, Russian art of the early 20th century, Russian North, Karelia in art, Nicholas Roerich

Карельский период Н. К. Рериха (1874–1947) относится к зрелой фазе творческой деятельности этого выдающегося художника. Известно, что в годы, проведенные Рерихом в Карелии (1916–1919), было создано более двухсот картин и этюдов, запечатлевших натурные виды Северного Приладожья и ладожских островов. Таким образом, этот эпизод имеет особую жанровую специфику и актуален для исследования эволюции пейзажной живописи Рериха в целом. Произведения этого времени разрозненны, находятся в России, Финляндии и США – зачастую в частных коллекциях. Это затрудняет их систематизацию и искусствоведческое изучение. Написанные в Карелии пейзажи ранее не рассматривались специально с целью установления значения карельского периода в общей картине творчества художника. Вместе с тем, очевидно, что этот этап – показатель для его дальнейшего развития и предвосхищает работу над горными пейзажами Гималаев. Кроме того, анализ карельских пейзажей может быть значим и в контексте общего понимания принципов творческой работы Рериха, его отношения к различным жанровым задачам, а также к задаче формальной выразительности. Можно предположить, что именно по данному корпусу произведений можно установить значение натурального впечатления для этого мастера и определить характерные для него принципы подбора визуальных решений для воплощения в живописи натурального (объективно существующего) ландшафтного мотива.

Степень изученности карельских пейзажей Рериха в науке на данный момент не высока. Им посвящены архивные публикации и ряд исследований преимущественно культурологического и краеведческого характера. Важнейшим является издание архивных материалов, собранных Е. Г. Соини, карельским биографом Н. К. Рериха: «Николай Рерих и Север» (1987). Важные сведения представлены в кратком путеводителе «Памятные места семьи Рерихов в Северном Приладожье» А. П. Соболева (2009) – прежде всего, фотографические подтверждения конкретных мест работы Рериха над карельскими видами. Единственная публикация, дающая краткую характеристику карельского периода с позиций научной истории искусства – очерк Б. А. Смирнова-Русецкого «Приладожские годы Рериха», впервые опубликованный в газете «Красное знамя» (г. Сортавала, 1984). Таким образом, существует необходимость в дальнейшем искусствоведческом исследовании пейзажной живописи Рериха, связанной с его работой в Карелии. Цель данной статьи – анализ метода работы художника над картинами пейзажного жанра

на этом этапе и характеристика их выразительных средств, образных и стилистических особенностей.

Культурная жизнь России последних десятилетий XIX в. отличалась ростом национального самосознания и обсуждением идеи национального характера русского искусства. Представителями разных художественных лагерей, действовавших во времена формирования Н. К. Рериха как художника, исследователя и мыслителя, проявляли большой интерес к различным пластам истории России и ее самобытных регионов. В частности, зародилась волна увлечения Русским Севером, что стало существенным и для содержания искусства Рериха. Возможно, какое-то влияние на обращение к изображениям Русского Севера оказал его учитель, знаменитый мастер пейзажной живописи А. И. Куинджи, которым был написан целый ряд карельских видов. В ранней поездке 1907 г. Рерих посетил западную Карелию и Финляндию и выполнил серию «финляндских этюдов», в том числе, полотно «Седая Финляндия» (ГРМ, Санкт-Петербург), отличающееся лаконичностью северного колорита и простотой форм. В длительных путешествиях по Карелии в 1916–1919 гг. Рерихом был создан большой корпус живописных и графических произведений, авторские названия которых непосредственно свидетельствуют о его маршрутах. Художник исследовал всю шхерную зону Северного Приладожья и Ладожского озера, окрестности Сердоболи (ныне г. Сортавала). Вся серия этюдов и эскизов к пейзажам была написана с натуры, что подтверждает представленная в путеводителе А. П. Соболева фотоиконография видов островов Валаама и Тулолансаари, залива Юхинлахти и других мест.

Карельские пейзажи Н. Рериха выполнены преимущественно темперой, реже маслом и пастелью. Часто применялась смешанная техника. Можно предположить, что работа велась как с натуры, так и по памяти, на этапе коррекции и дополнения первичного этюда. Материалы основы: холст, фанера, дерево и оргалит. Размеры карельских картин – скромные, характерные для работы художника-пленэриста.

Все карельские пейзажи Рериха можно разделить на три группы по композиционным и иконографическим признакам: пейзаж с доминированием плоскости неба и заниженной линией горизонта; традиционные по решению пространства пейзажи, где в фокус внимания попадает средний план с открытой холмистой поверхностью или водными просторами с островами; горные пейзажи с изображением скал или утесов в качестве главного мотива. Формальное решение карельских пейзажей отличается единством и в целом характеризуется такой особенностью, как монументально-декоративный подход к передаче объема, контуров и цветовых характеристик. Это приводит к появлению обобщенного образа карельской природы, вневременного характера ее представления, несмотря на то, что за основу изображения взят конкретный ландшафт и погодное состояние.

О характере визуальной переработки Рерихом натурального мотива можно судить, например, по этюду маслом «Утро. Карельская сюита» (частное собрание, 1917), где изображен вид на залив Юхинлахти. Представление ландшафта свелось к зонированию изображения – простым горизонталям воды, земли и неба, ассоциирующимся с участками ковра или пейзажным фоном фрески. Воздушная перспектива и светотень отсутствуют, только на холмах слегка намечен объем. Краски разбелены, но цвет остается интенсивным и чистым. Полное отсутствие теплых зеленых или коричневых оттенков создает впечатление ирреальности, либо, как минимум, далекого экзотического места со скудным освещением и суровым климатом. Таким образом, этап пленэрной работы Рериха над пейзажами уже включает в себя значительную трансформацию ландшафтного мотива и создание художественного образа местности. Вместе с тем, сохраняются и признаки связи художника с натурным впечатлением – пейзажи достоверны; композиции и кадрирование сцен отличаются особой элементарностью и естественностью, характерной для пленэра.

Стилистические особенности карельской живописи Рериха подчеркивают изначальную связь его индивидуальной манеры со стилем модерн. Можно сказать, что перед нами образцы самобытной адаптации модерна к задачам пейзажной станковой картины. Глубина пространства чаще всего реализована при помощи четкого деления на три плана. Светотень задействована мало, кроме случаев проработки форм большими участками света и тени без полутонов. Для дали используются осветление тона и хо-

лодный цвет, но очертания остаются четкими. Ключевое значение для художественной выразительности имеют геометрия и графичность контуров и больших участков локального цвета, а также декоративные эффекты цветовых сочетаний. Примером может служить пастель «Юхинниemi» 1917 г. (собрание Р.-М. Валмари, Хельсинки) с выраженно декоративным подходом к компоновке элементов ландшафта и использованию цвета. Картина приобретает характер, близкий к геометрической абстракции, хотя перед нами мыс Юхинниemi, который был виден из окон дома О. Реландера, где жил и работал Рерих. Распространено мнение, что кроме актуальных стилей XX в., в творчестве Рериха можно видеть и интерпретацию приемов древнерусской иконописи и книжной миниатюры, также отличавшейся плоскостностью. Это соответствует упоминавшемуся выше общему увлечению национальным художественным наследием, особенно ярко проявившемся в идеологии мирискусников, к кругу которых Рерих был причастен.

Карельский цикл играет особую роль в общем эволюционном развитии творчества художника, занимая промежуточное место между этюдными пейзажами 1900-х гг. и произведениями 1920–1930-х гг. Уникальность карельской живописи предопределена задачей изучения и воплощения в искусстве образа конкретного региона мира. Пространственно-композиционные и колористические особенности картин всегда подчеркивают эту трактовку. Отдается предпочтение холодному суховатому колориту, присущему северной природе – он складывается преимущественно из серебристо-голубых, синих, зеленоватых и лиловых оттенков. Погодная ситуация представлена также через освещение, всегда лишенное интенсивности. О климатических и погодных обстоятельствах убедительно свидетельствуют формы облаков, сложные и имеющие ярусное расположение. Этот мотив в целом был интересен Рериху как художнику. В пейзаже «Карелия» (частное собрание, 1916) с явным доминированием зоны неба Рерих изобразил открытую водную гладь, над которой разворачивается динамичная сцена с взаимодействием по-разному освещенных, сложно изрезанных облаков. В достаточной мере отражен сезон года – весенняя зелень на равнине, яркое солнце, однако природа остается скупой. Элементы композиции, кроме облаков, выглядят плоскими и пустынными. Принцип обобщения формы и малой степени детализации позволяет управлять зрительским вниманием, показывая главное: суровый характер региона и изменчивый характер ветреного климата. По собранным А. П. Соболевым фотоматериалам в данном ландшафте легко опознать фиорды Ладоги.

Интересным образом сочетание динамического и статического начал представлено в картине 1917 г. «Озеро» (Художественный музей, Хямеэнлинна), где мотив облачного неба отсутствует. Этот пейзаж вместе с рядом других этюдов был написан на берегах карельского озера Хюмпелянъярви. В композиции главенствует изображение темно-синей береговой линии, могущей послужить иллюстрацией к современной фрактальной геометрии и теории формообразования. Поверхность берега на первом и среднем плане показана с высокой точки – это пустынная изрезанная земля со слоистостью почвы, которая одновременно оказывается декоративным приемом, усложняющим простые плоскости ландшафта. Количество мелких форм (камней, растительности) ограничено, они лишены объема и не выделяются в орнаментальном решении поверхностей. В содержании картины появляется новая тема: неспешная работа природных стихий (воды и ветра); геология и тектоника. Таким образом через пейзажную задачу воплощается образ древности, многовековой истории земли и мироздания без людей и других форм жизни, не сопоставимых по длительности существования с горами и скалами. В более поздние периоды творчества Рериха на этом фундаменте возникает такая трактовка пейзажного жанра, которая имеет задачу религиозно-философской аллегории и использует ландшафтную ситуацию для прямого представления духовного содержания. Ландшафт переосмысливается как место обитания богов, как лицо природы и вечности, вступающей в диалог с героем-человеком.

Определенный вклад в художественную выразительность карельских пейзажей Рериха вносит использование темперной техники. Это влияло на характер колорита с преобладанием холодных оттенков, сужало возможности светотеневой обработки и детализации, подталкивая мастера к лаконичности. Корпусная живопись темперой на участках воды и неба усиливала впечатление непроницаемости и холода в пейзажной сцене. Рерих использовал широкие экспрессивные мазки крупными кистями,

придающие простые геометричные очертания большим заливкам цвета и обводке деталей. Разные приемы нанесения краски, а также использование смешанной техники в одном этюде помогали реализовать обстоятельства, связанные с особенностями фактуры камня, почвы, или впечатление от растительного покрова на земле. В какой-то степени Рерих переходил к арсеналу приемов, характерных для графики – с линиями и растушевками, эффектно передающими фактуру и свет самыми минимальными средствами. Особенно четко это прослеживается в многочисленных этюдах и рисунках со скалами и утесами, взятыми в качестве главного мотива пейзажа (например, в изображениях скал острова Каарнесаари).

Таким образом, карельские пейзажи Н. К. Рериха представляют собой показательный эпизод развития пейзажной концепции этого мастера. Натурное наблюдение художником конкретных мест Карелии в 1916–1919 гг. воплощено в большом цикле живописных этюдов, отличающихся выраженным отходом от реализма в пользу обобщения и упрощения формального решения, а также усиления декоративных эффектов живописи. Произведения карельского периода предвосхищают работу Рериха над пейзажем-аллегорией в 1920–1930-е гг. Они нацелены на фиксацию уникального характера местности с суровым климатом и пустынными ландшафтами со скалами, островами, озерами, облачным небом. Декоративный характер этюдов отчасти спровоцирован методом работы над ними и техническими аспектами использования материалов, но одновременно он связан с общим ходом стилистической эволюции творчества Рериха. В его манере чувствуется связь с средневековым искусством (стеннопись, книжная миниатюра) и актуальным в начале XX в. стилем модерн. Опосредованно художественные приемы Рериха перекликаются с общей тенденцией примитивизма в европейской новаторской живописи, а также характерным для этого периода акцентом на выразительность цвета в картине. Вариации композиционных решений карельских пейзажей заставляют зрителя сосредоточиться на отдельном главном «герое» (бурное небо, утес, крупная линия берега и др.). Лаконичность и живописная красота этих объектов облегчают переход зрителя к обобщенным философским интерпретациям изображенного: образ Севера, действие разных по характеру стихийных начал, собственная длительная история природы.

Примечания

¹ Бердяева Т. Ю. Осенний подарок сортавальцам [2007] // Петербургский Рериховский сборник: Вып. XI. СПб.: Издание СПбГМИСР, 2018. С. 239.

² Сойни Е. Г. Николай Рерих и Север. Петрозаводск: Карелия, 1987. 164 с.

³ Памятные места семьи Рерихов в Северном Приладожье: краткий путеводитель / [Отв. ред. и сост.: А. П. Соболев]. СПб.: ООО «ИПК «Коста», 2009. С. 46.

⁴ Смирнов-Русецкий Б. «Приладожские» годы Рериха // Петербургский Рериховский сборник: Вып. XI. СПб.: Издание СПбГМИСР, 2018. С. 190–192.

⁵ Колесникова С. Выставка закончила работу... [2008] // Петербургский Рериховский сборник: Вып. XI. СПб.: Издание СПбГМИСР, 2018. С. 241.

⁶ Памятные места семьи Рерихов в Северном Приладожье: краткий путеводитель / [Отв. ред. и сост.: А. П. Соболев]. СПб.: ООО «ИПК «Коста», 2009. С. 48.

⁷ Там же. С. 43.

⁸ Там же. С. 49.

⁹ Там же. С. 51.

П. А. Тавостина

Взаимовлияние европейской и японской традиций в кинематографе жанра ужасов

Современные фильмы ужасов соединяют в себе множество национальных особенностей, но наиболее явное взаимовлияние прослеживается между европейской и японской кинематографическими традициями. Европейский хоррор берет свое начало из готического романа, тогда как японские ужасы тесно связаны с национальной мифологией. Сколь бы ни были разными данные традиции, особенности визуального языка каждой из них гармонично соединились в современном хоррор-кинематографе.

Ключевые слова: ужасы, хоррор, европейский хоррор, японский хоррор, европейские ужасы, японский ужасы, японская мифология, готический роман, Альфред Хичкок, Хидео Наката, европейский кинематограф, японский кинематограф

Polina A. Tavostina

Interaction of european and japanese traditions in horror cinematography

Modern horror films are united by special features, but the most noticeable mutual influence can be traced between European and Japanese historical traditions. European horror originates from the gothic novel, while Japanese horror is closely related to national mythology. No matter how these traditions are affected, the features of the impact of the language on each of them are combined in the composition of the horror cinematography.

Keywords: horror, horror, European horror, Japanese horror, European horror, Japanese horror, Japanese mythology, gothic novel, Alfred Hitchcock, Hideo Nakata, European cinema, Japanese cinema

Страшные истории всегда являлись неотъемлемой частью культуры и имели свое отражение в фольклоре и мифологии, а затем были организованы в отдельный жанр ужасов. Данный жанр являл собой фантастическое произведение, призванное напугать, шокировать или вызвать чувство отвращения у аудитории. Ужасающие сюжеты находили свое отражение в искусстве, но наиболее полно были выражены в литературе.

С появлением технологий фото- и видеосъемки конкуренцию литературе стал составлять кинематограф. И, несмотря на киноведческий интерес к хоррор-кинематографу, с искусствоведческой точки зрения данная тема изучена мало. Визуальный язык искусства обогатился возможностями кинематографа – появились новые способы напугать и шокировать зрителя.

Основными рычагами давления на психику аудитории становятся цветовые и световые контрасты, особенности композиции, необычные ракурсы, быстрая и неожиданная смена кадров, особенности грима и костюмов героев. Все это направлено на передачу ужаса происходящего на экране и создание ощущения страха у зрителя.

Несмотря на общность технических приемов, каждая национальная школа имеет свои особенности в хоррор-кинематографе, что не исключает взаимовлияния. Так европейская и японская традиции оказали друг на друга наиболее явное воздействие. Однако это взаимовлияние произошло не сразу, а прошло полувековой путь формирования.

Европейский хоррор-кинематограф построен в первую очередь на готическом романе. Так местом действия являются пугающий замок, окруженный неухоженным садом, кладбище, темный лес или горные ущелья.

Ужасающие события происходят обычно ночью, в сумерках или в грозу. В произведении фигурирует мистический персонаж – привидение или монстрообразный злодей, а также часто присутствует девушка в беде.

Наиболее ярко элементы европейского ужаса отражены в кинокартинах немецкого экспрессионизма. Такими фильмами являются культовые «Кабинет доктора Калигари» 1920 г. Роберта Вине и «Носферату, симфония ужаса» 1922 г. Фридриха Мурнау. В первом

из названных фильмов впервые показано измененное состояние человеческого сознания, что достигается за счет игры света и тени, необычных геометризованных декораций, приема «съемки с острого угла», а также с помощью так называемой «субъективной камеры». Так основные действия фильма, которые отражают мнимые воспоминания героя, намеренно показаны в искусственных декорациях.

Зритель, как и слушатель главного героя, будто наблюдает театральный спектакль, картонную историю. А искаженность и геометризованность декораций показывает измененное психическое состояние рассказчика. Также в этой киноработе присутствует монстрообразный антагонист-сомнамбула Чезаре, похищающий возлюбленную главного героя. А прием «субъективной камеры» используется, чтобы создать ощущение, будто сам зритель находится внутри истории в момент похищения.

Все это происходит в мрачной и пугающей обстановке городской ярмарки, на который представлен загадочный кабинет доктора Калигари, где спрятан главный экспонат – сомнамбула. Однако в конечном счете выясняется, что происходящее лишь фантазия душевнобольного, находящегося в психиатрической лечебнице вместе со всеми героями его воображаемой истории.

Мрачная атмосфера показана и в киноработе Фридриха Мурнау «Носферату, симфония ужаса» 1922 г., в которой также присутствует монстрообразный антагонист – вампир Орлок, девушка в беде, а также иконический готический замок, в котором происходят ключевые действия фильма. Мрачная атмосфера здесь достигается за счет колористических решений. Так дневные сцены показаны в желтом цвете, ночные – в голубом, а первое появление вампира, знаменующее переломный момент в истории и символизирующее попадание в иной мир, показано в негативе.

Ключевые моменты европейского ужаса поныне закреплены в традиции хоррор-кинематографа. Это можно проследить в повсеместном внедрении образа вампира в массовую культуру, а также в постмодернистских аллюзиях, таких как «Бульварные ужасы» 2014 г. Антонио Байона или «Призраки усадьбы Блай» 2020 г. Майка Флэнагана.

С появлением фильмов Хичкока окончательно формируется понятие саспенса, которое теоретизировал режиссер. Слово «саспенс» происходит от латинского глагола *suspendere*, что переводится как «подвешивать»², то есть сам термин обозначает некое «подвешенное состояние».

Таким образом понятие саспенса в киноискусстве говорит о некотором напряжении, отображенном на экране. При этом зритель должен быть осведомлен чуть больше, чем герой истории, тем самым возникает состояние напряженного ожидания неизбежного, предчувствие чего-то страшного, но до конца неизвестного.

Для создания саспенса режиссер использует такие приемы, как чередование крупных планов, динамический монтаж, игру со временем (замедление или ускорение), все это сопровождая напряженной музыкой. Так, например, одна из самых известных работ режиссера «Психо» 1960 г. выполнена с элементами ранних фильмов ужасов, но с явным использованием системы саспенса.

Основное действие фильма также происходит в загородном особняке, жертвой опять становится женский персонаж, но появляется ощущение напряженного ожидания ужасных событий. Так в кульминационной сцене фильма зрителя сначала медленно и напряженно готовят к убийству, используя параллельный монтаж и «субъективную камеру», а затем показывают ключевой момент в динамичной смене кадров.

Также в данной работе впервые появляется образ маньяка-убийцы, который в дальнейшем станет ключевым антигероем поджанра фильмов-слэшеров, таких как серия фильмов «Крик» и «Хэллоуин».

Чуть позже в европейском хорроре появляется тема экзорцизма, что тесно связано с христианской парадигмой. В центре событий таких фильмов оказывается одержимый демоном или самим дьяволом герой, который переживает мучительные трансформации и не контролирует свои действия. Часто такой одержимый наносит вред не только себе, но оказывается опасен для окружающих.

В таких фильмах главным спасителем становится священник или человек, обладающий знаниями практики экзорцизма и вынужденный проводить ее без одобрения церкви. По сути в данных кинокартинах показана вечная тема противостояния добра и зла, Бога и Дьявола.

Часто проявления одержимости проявляются в ночной время. Авторы также используют световые и цветовые решения, динамичный монтаж, ручную камеру и необычные ракурсы. Так в кинокартине «Изгоняющий дьявола» 1973 г. Уильяма Фридкина для усиления напряженности ключевой сцены экзорцизма использованы световые эффекты мерцания лампы, отображающие момент борьбы света и тьмы. Чтобы показать ужас одержимости, создатели фильма акцентируют внимание на лице героини с помощью крупного плана, жуткого грима и мерзких выделений, а страх и изумление экзорцистов – быстрой сменой кадров.

Хорроры про экзорцизм являются одними из самых популярных фильмов ужасов современности (серия фильмов «Заклятие» и «Проклятие Аннабель» Джеймса Вана, «Шесть демонов Эмили Роуз» 2005 г. Скотта Дерриксона и т. д.). Таким образом особенностями европейской традиции фильмов ужасов становятся: мрачная атмосфера (место действия, время суток, погодные условия), динамичный монтаж, световые контрасты, «скримеры», антагонист – монстр, одержимый или маньяк, субъективный монтаж, эстетизация безобразного.

Японский хоррор строится на национальной мифологии и городских легендах «тоси дэнсэцу», мистические события в которых пронизывают японскую культуру. Традиционно японские городские легенды посвящены различным паранормальным явлениям с присутствием сверхъестественных существ «екай» или мстительных духов «онре» (которые чаще встречаются в японских хоррорах).

Так сформировался литературный жанр «кайдан», включающий произведения, призванные напугать читателя или слушателя¹. Однако в японских фильмах ужасов существо или дух не всегда являются чисто отрицательными персонажами, зачастую они просто выполняют свою функцию.

Это можно проследить в одной из ключевых японских кинокартин второй половины XX в. «Сказки туманной луны после дождя» 1953 г. Кэндзи Мидзогути. Мрачный и медитативный фильм нарративно указывает на различия между мужским импульсивным и женским спокойным началом. Здесь мужчины предстают глупцами, которые под властью личных амбиций забывают про свои обязанности и уходят в путешествие, оставляя своих жен. На пути им встречаются призраки, формально олицетворяющие заблуждения странников. Духи здесь показаны с помощью грима (белое лицо и высоко посаженные широкие брови) и белых длинных одеяний, что отличает их от обычных людей. Мистическая и мрачная атмосфера создается за счет тумана и образа лодки, символизирующих переход между миром живых и мертвых.

Эта история символически показывает дорогу на пути к мудрости, так как мужчины в конце концов возвращаются обратно домой.

Отличительной особенностью фильма и в принципе японского кинематографа является медитативность и созерцательность, что достигается за счет длинных кадров и отсутствия резких динамичных переходов.

Следует отметить, что европейская повествовательная традиция следует трем принципам построения: завязка (событие), кульминация (конфликт) и развязка. Герой в таких историях преследует какую-то цель, с этого и начинается повествование, а заканчивается оно достижением этой цели.

Таким образом строится западный кинематограф, четко ориентирующийся на сценарий. Что же касается японского повествования, то оно следует по другой системе. Началом истории служит некое состояние и событие, которое вынуждает героя на определенную реакцию, затем история получает свое развитие и окончание. В японской традиции повествования важен не сам конфликт, а причинность действий. История развивается за счет решений героев или обстоятельств, неподвластных влиянию. Но мотивы персонажей часто не имеют никакого отношения к истории, а ее развитие идет не за счет целей протагонистов как на Западе, а за счет целей антагонистов.

Такое построение основано на буддийском миропонимании, в котором основной ценностью считается отрешенность от всего мирского. Поэтому японский протагонист обычно бесцелен и тем самым положителен в системе буддийских ценностей. Например, известный японский режиссер-мультипликатор Хаяо Миядзаки создает свои работы без предварительного сценария и сам не знает, чем закончится та или иная история¹. Все зависит от действий героев или воздействия событий и явлений.

Для создания эффекта ужаса японские авторы используют цветовую коррекцию фильма, отделяя тем самым потусторонний мир от реального. Что касается темы жестокости, то в данной традиции насилие и безобразное усиливаются, превращаясь в гротеск. Так ключевым фильмом в развитии японского хоррора становится «Ад» 1960 г. Нобуо Накагавы, в котором уже чувствуется западное влияние, но особенности национальной традиции проявлены в своем апогее.

Фильм повествует о человеческих грехах и наказании за них после смерти. Во второй части фильма зрителям показаны путь и мучения души в аду, этапы ее наказания японскими богами. Загробный мир отделен от мира живых с помощью цветовых решений с преобладанием красного и синего, а наполнение его похоже на пугающие волшебные декорации. Герой двигается по аду, встречая на своем пути мучительные наказания и устрашающих богов. Композиция загробного мира построена по театральному принципу, тем самым зритель будто наблюдает красочный мистический спектакль.

Авторы используют множество визуальных символов, созданных с помощью тел, мимики и костюмов героев. Так мы видим блуждающие души людей в длинных свободных одеждах и черно белой окраске кадра, они идут по миру ада опустив головы и свесив безнадежно руки. Мучения же показаны с помощью крупных планов искаженных от ужаса и крика лиц, окруженных ярким пламенем, и кровавых истязаний. Одно из наказаний героя – воспоминания о содеянных им преступлениях, которые воспроизводятся в круглых композициях, окруженных туманом. Здесь, как и в «Сказках туманной луны после дождя» 1953 г., используется образ реки, лодки и тумана, что также отражает переход между миром живых и мертвых. Данная работа открывает новый подвид японского хоррора с мучениями и кровавой жестокостью, что в дальнейшем будет проявлено в японском кинематографе.

В отличие от европейской традиции, в японском хорроре ощущение страха создается не за счет динамики, а за счет медленного, медитативного повествования. Длинные кадры и долгая подводка к ключевому моменту погружает зрителя в происходящее на экране, создает эффект напряжения, что также можно назвать саспенсом, но не в традиции Хичкока.

Так, например, в полюбившемся европейскому зрителю японском «Звонке» 1998 г. Хидэо Накаты к моменту убийств мстительным духом героев подводят длинные напряженные сцены, а сама кульминация показана с помощью стоп-кадра крупного плана искаженных ужасом лиц жертв в негативе.

Это еще одна отличительная черта японских хорроров – показывать насилие, жестокость, момент смерти и мертвые тела с искаженными от ужаса и боли лицами и телами. Вероятно такая традиция основывается на японском театре «кабуки» и позднем «буто», где характер персонажа показан с помощью маски или яркого грима, а действие передается выразительными движениями, что рождает гротескность эмоционального выражения в хорроре.

И так как Япония является одной из самых технически развитых стран, то и фильмы ужасов становятся технологизированными – видеомагнитофоны, мобильные телефоны и компьютеры становятся источниками передачи сверхъестественных посланий, что показано и в «Звонке» 1998 г., а также в «Кинопробах» 1999 г. Такаси Миикэ, «Чате» 2010 г. Хидэо Накаты.

Влияние европейской традиции на японский хоррор-кинематограф началось в 1960-х гг. с падения цензурных ограничений в Западной Европе и США. Влияние видно уже в киноработе «Ад» 1960 г. Н. Накагавы, где показаны полуобнаженные женские тела и образ соблазнительной женщины-вамп. Тогда же в Японии стали появляться «эксплэйтшн-хорроры» – малобюджетные динамичные фильмы с тематикой, привлекающей массового зрителя.

Такие фильмы в основном были построены на сексуализации происходящего с большим количеством монстров, насилия и жестокости. Однако в традиции японского кино, в отличие от европейского, насилие имело бесцельный и безудержный характер с максимальным количеством различных сексуальных перверсий, что доходило до кровавого абсурда.

Так, например, в кинокартине «Слепое чудовище» 1969 г. Я. Масумура повествуется о слепом маньяке, который похитил главную героиню, чтобы сделать ее натурщицей для

своего собрания скульптур. Основное действие фильма происходит в принадлежащем антагонисту подвале, стены которого заполнены скульптурами разных частей женского тела, а посередине помещения находятся две огромные скульптуры обнаженных женских тел. Кинокартина наполнена абсурдной сексуальностью и жестокостью. Так в конечном счете и маньяк, и его жертва стали получать удовольствие от истязания друг друга. Кульминацией жестокости становится убийство маньяком своей избранной в него жертвы с помощью отсечения у нее рук и ног. Героиня сама попросила своего убийцу об этом, так как посчитала это лучшим наказанием за их моральное падение.

Тем самым авторы обращают внимание зрителя на постепенное моральное разложение персонажей и искривление их психики, что показано с помощью съемки с острого угла и диагонального искривления композиции кадра, которые применяются в моменты сцен близости героев. Фильм выполнен в театральных традициях, так как основные действия происходят в декорациях – на огромной скульптуре обнаженной женщины. Такая тенденция кровавой жестокости и сексуализации хорроров была популярна до конца XX в., затем начался новый виток развития японских ужасов.

В 1990-х гг. японский кинематограф стал возвращаться к своим традиционным хоррорам и оказал сильное влияние на европейскую традицию ужасов, переосмысленную Голливудом.

Так появляются фильмы «Звонок» 1998 г., «Темные воды» 2002 г. Хидэо Накаты, основанные на японской мифологии, и их голливудские ремейки. Один из самых известных западному зрителю японский «Звонок» 1998 г. Хидэо Накаты – экранизация одноименного романа Кодзи Судзуки о кассете-убийце. Сюжет фильма строится вокруг городской легенды, по которой один подросток попытался записать на кассету телепередачу, но ошибся в настройках и записал необычную видеозапись. После просмотра данного видео подростку раздается звонок, где голос говорит: «Ты это видел». После этого звонка герой умирает через неделю. По сюжету эта легенда оказывается реальной. Кассета по какой-то причине распространяется среди молодежи, и все, кто ее посмотрел, умирают загадочной и ужасной смертью через семь дней.

В фильме появляется традиционный для японского искусства образ мстительного духа-убийцы, который и забирает жизни героев. Напряжение в кинокартине поддерживается за счет традиции японского саспенса. Длинные напряженные кадры подводят зрителя к кульминационным сценам убийств, а ужас ситуации показан с помощью резких крупных планов искаженных лиц и тел жертв в негативе.

Западный кинематограф органично встроил в свою систему образы японских мстительных духов. Голливуд переработал японские истории таинственных и пугающих смертей, сделав повествовательную структуру более понятной для западного зрителя и добавив динамики в происходящее.

Так голливудский «Звонок» 2002 г. Гора Вербински показал историю о кассете-убийце более понятно для западного зрителя. Убийства становятся динамичными, добавляется резкая смена кадров и «скримеры», а также паранормальные явления.

Так в эпизоде первого убийства зрителя готовят к кульминационному моменту напряженными кадрами. Сначала на телеэкране, расположенном в гостиной жертвы, появляется белый шум, а съемка его показана с помощью ручной субъективной камеры, выезжающей из-за стены и постепенно открывающей телевизор. Так показано движение жертвы, которая в скором времени будет убита.

Затем следует крупный план героини, которая в панике приблизилась к телевизору в попытке его выключить. Напряжение поддерживается с помощью быстрого движения ручной камеры, показывающей направление взгляда девушки, которая начинает слышать странные звуки. Затем самовольно открываться дверь холодильника, что вводит героиню в еще большую панику. Потом девушка поднимается наверх и видит лужу воды, вытекающую из-за закрытой двери, напряжение поддерживается с помощью необычного нижнего ракурса съемки. Девушка открывает дверь, видит видеоряд на телевизоре, и в резкой смене кадров хип-хоп монтажа показано искаженное от ужаса лицо героини и кадры, записанные на кассете.

В фильмах также присутствует японский мстительный дух в образе девушки с длинными закрывающими лицо мокрыми волосами, одетой в белую сорочку. Жертвы, как и в японской традиции, показаны с искаженными от ужаса лицами, но в более натурали-

стической манере. Тенденцию показывать искаженные лица переняли и более поздние западные киноработы. Так, например, в мини-сериале «Призрак дома на холме» 2018 г. Майка Флэнагана искажение лица используется для передачи страданий призрака одной из умерших героинь сериала.

А в «Призраки усадьбы Блай» 2020 г. присутствует мстительный дух, образ которого очень похож на «онре» в фильмах «Звонок» – женский персонаж, лицо которого закрыто длинными темными мокрыми волосами, одетый в белую сорочку в пол. Дух также убивающих людей и выходит из воды приусадебного озера.

В современном хоррор-кинематографе элементы данных традиций переплетаются между собой, не теряя национального колорита. Европейскую традицию в значительной мере перенял и переосмыслил Голливуд, добавив в кинокартины образы японской мифологии, мистическую атмосферу и искаженные лица и тела жертв. Японская традиция переняла более динамичный монтаж, монстров, резкие «скримеры» и кровавую жестокость. Таким образом, несмотря на разность традиций, особенности визуального языка европейской и японской традиций гармонично соединились в современном хоррор-кинематографе.

Примечания

¹ Катасонова Е. Л. Новое японское кино: в споре с классикой экрана: очерки современной японской массовой культуры / Е. Л. Катасонова. М.: АИРО-XXI, 2020. 329 с.

² Разлогов К. Э. Планета кино: история искусства мирового экрана / К. Э. Разлогов. М.: Эксмо, 2015. 407 с.

А. В. Трухан

Трансформация образа главной героини в нуар-киноискусстве второй половины XX–XXI вв.

Во второй половине XX–XXI вв. в нуар-киноискусстве происходит трансформация образа главной героини от архетипа роковой женщины к архетипу героя. Это выражается через изменение личностных свойств персонажа в сторону профессионализма и стремления к справедливости, его костюма, ставшего функциональным и неброским, манеры поведения, основанной на мужественности и уверенности, через приобретение собственного пространства и через стиль визуального киноязыка. Киноязык стилистики нуар акцентировал перемены через композицию (планы с главенствованием персонажа в кадре и выводом его на первый план; планы-детали, раскрывающие характер героини; нейтральный ракурс), светотень (жесткий и естественный свет) и колористическое решение (контрасты, ахроматические пары).

Ключевые слова: кинематограф, роковая женщина, нуар, образ, архетип, герой

Alisa V. Trukhan

Transformation of the image of the main heroine in noir-film art of the second half of the XX–XXI centuries

In the second half of the XX–XXI centuries in noir cinema, the image of the main character is transformed from the archetype of the femme fatale to the archetype of the hero. This is expressed through a change in the personal characteristics of the character in the direction of professionalism and the desire for justice, his costume, which has become functional and discreet, a manner of behavior based on masculinity and confidence, through the acquisition of his own space and through the style of visual cinema language. The film language of the noir style emphasized changes through composition (plans with the predominance of the character in the frame and bringing it to the fore; plans-details revealing the character of the heroine; neutral angle), chiaroscuro (hard and natural light) and coloristic solution (contrasts, achromatic pairs).

Keywords: cinematography, femme fatale, noir, image, archetype, hero

Традиционно в фильме-нуар образ главной героини характеризуется термином *femme fatale*, что представляет собой древнейший архетип мировой культуры и сложившуюся кинематографическую традицию применительно к созданию образа женского персонажа. Рассматриваемые в статье примеры демонстрируют трансформацию этого архетипа в нуар-киноискусстве. Изменение прослеживается через обращение к актуальным модным тенденциям в визуальном облике персонажа, поведенческому аспекту, выраженному через пластику и мимику актрисы, через внешний вид окружающей среды. В исследовании затрагивается смысловое наполнение образа, выраженное через перемены в характере и отношениях героини с другими персонажами, подчеркивается роль стиля визуального киноязыка в способе отображения женщины.

Как замечает Е. Д. Новикова, «главное орудие *femme fatale* нуара – не пистолет, а собственная эротическая привлекательность»¹. Это выражается во внешнем виде и манере поведения героини 1940–1950-х гг. Роковая женщина носит яркий макияж, ее волосы всегда распущены, костюм подчеркивает фигуру. Наряд многосоставен и не является откровенным или пошлым. Дополнением к нему становятся каблуки, накрашенные ногти и украшения. Женщина не предстает обнаженной, что связано с Кодексом Хейса, но ей свойственно частичное оголение частей тела, подогревающих сексуальное желание. Соблазнительность героини подчеркивается через нижние ракурсы, планы-детали с изображением ног, доминирующее расположение в композиции кадра и акцентную светотень в соотношении с пространством.

Поведение роковой женщины основано на привлекательности и женственности в сочетании с хрупкостью и недоступностью, что подчеркивается частыми общими и крупными планами. Общий план акцентирует изящную и контрастную по светотени

фигуру героини в практически пустом пространстве. Крупный план совместно с мягкой светотеневой моделировкой выделяет наивно-невинное лицо. К финалу фильма в поведении персонажа начинают главенствовать властные жесты, а в руках появляются мужские атрибуты: сигарета, алкоголь и пистолет. В связи с этим фигура женщины в общих планах чаще уходит в тень, а в редких крупных планах лицо освещается жестким и контрастным светом. В композиции кадра персонаж начинает занимать меньше пространства, а ракурс с нижнего сменяется на верхний.

«Роковая женщина, безусловно, сексуальна, но не доступна в принципе»,² – пишет К. Н. Озорбаев о женщине классического нуара. С 1970-х усиливается тенденция к сексуальному раскрепощению женского персонажа, что влияет на изменение отношения к репрезентации внешности и поведения: героиня демонстрирует частичное или полное обнажение, начинает участвовать в длительных сценах секса, которые к 1990-м выходят за пределы спален в иные локации. К общим и крупным планам добавляются средние, где имеется возможность детально рассмотреть оголенные части женского тела. Длительность кадров с изображением обнаженной героини увеличивается. При этом, если в 1970-е гг. обнажение маскируется через помещение фигуры героини в тень или перемещение в глубину кадра, то к 1990-м обнаженное тело персонажа демонстрируется отдельными крупными планами и освещается наравне со всей сценой. Появление цвета в фильмах смещает активную роль светотени, что ведет к снижению изобразительности в обозначенный период.

Переломными становятся 2010-е гг. с появлением Лисбет Саландер из «Девушки с татуировкой дракона» (Дэвид Финчер, 2011) – актуального типа женского персонажа, ознаменовавшего отход от архетипа роковая женщина к архетипу герой. С этого времени главные героини открыто демонстрируют разные виды сексуальности, воспринимают секс как одну из базовых потребностей, а обнаженное тело перестает быть синонимом сексуальной привлекательности и становится физиологическим подтверждением принадлежности персонажа к определенному полу. Это задает направление изменению костюма персонажа, где объединяющей чертой с роковой женщиной 1940–1950-х гг. остаются распущенные волосы, макияж глаз и влияние тенденций современной моды. Активность актрисы на съемочной площадке повлияла на упрощение костюма, исчезновение многосоставности образа и наличие в нем обтягивающих элементов. В 1990-х возвращается многослойность наряда, основанная на заимствовании элементов мужского костюма. С 2010-х стиль унисекс захватывает лидирующие позиции в создании женского образа в нуарном киноискусстве. В композиции героиня начинает располагаться наравне с героем-мужчиной, в некоторых случаях постепенно превалировать в ней, и выводиться на передний план в кадре. В крупных планах с изображением лица женщины используется нейтральный ракурс и контрастная светотень, основанная на противопоставлении тепло-холодности цвета или ахроматических пар. Доминируют планы-детали с изображением глаз. Длительность и наличие кадров с обнажением или эротическими сценами диктуется необходимостью в развитии сюжета или личности героини. При их присутствии обнаженное женское тело вновь уходит в тень или показывается «неидеальным» в полумраке при помощи средних планов, планов-деталей, силуэтности и угла наклона камеры.

Особенности манеры поведения претерпевают изменения в создании образа женщины, но неизменным остается ее пристрастие к курению и алкоголю, а также заимствование атрибуты мужских персонажей (пистолет). С 1970-х женский персонаж совмещает раскрепощенность с властностью, а к 2010 гг. заимствует традиционную манеру поведения мужских персонажей: не привязывается к партнерам, строит карьеру, двигается уверенно и брутально, концентрирует власть над ситуацией в своих руках. Превалирующее место в визуализации силы и властности героини занимают крупные и детальные планы, сосредоточенные на ярких эмоциях и атрибутах силы, а также жесткая светотень.

Героиня нуарного фильма в период с 1940-х по 2020-е прошла путь от роскошной дамы в классических костюмах, являющейся эталоном женственности и таинственности, к властному и бойкому персонажу, чей внешний вид и манера поведения балансируют между мужским и женским, что проявилось в изменении визуального языка: активная роль крупных планов и планов-деталей, жесткая светотень, равноценное расположе-

ние в композиции кадра, выделение цветом по принципу тепло-холодности или ахроматических пар. Решительность, уверенность и активность поведения в сочетании с функциональностью и незаметностью одежды фиксирует трансформацию архетипа роковой женщины в архетип героя.

В нуаре 1940–1950-х женщина находится в интерьерах особняков, которые выполняют роль золотой клетки, где, как пишет К. Н. Озорбаев, «владелец особняка неспособен предложить своей избраннице ничего, кроме роскоши»³. В композициях интерьерных пространств превалирует пустота и симметрия. Решающий акцент ставит светотень, стремящаяся к полумраку или отсутствию света. К ощущению холода и замкнутости места добавляется атмосфера напряженности, задаваемая диагональными или ажурными тенями. К 1970 г. наравне с особняками женщины начинают существовать в собственных пространствах. Данные пространства стремятся к композиционной наполненности деталями, характеризующими героиню, и к созданию атмосферы хаоса, проявляющемуся через динамичное расположение отельных предметов или гор вещей. Динамика может быть задана как характером героини, так и сюжетными событиями. Светотень основывается на единственном источнике света или естественном освещении, что определяет атмосферу уюта и спокойствия. В колористическом аспекте пространство стремится к определению единого цвета, с которым героиня может слиться. С 2010 г. женский персонаж к началу сюжетного действия всегда владеет собственным пространством, в визуальной характеристике которого главенствующую роль выполняют детали и колористическое решение. Отдельными планами-детальными показываюются определенные предметы, очерчивающие характер героини. Цветовое решение основывается на контрастах, где само пространство является ярким на фоне монохромной героини или сама героиня становится частью контрастной пары по отношению к интерьеру.

Окружающая среда вокруг женского персонажа с классического периода фильма нуар по настоящее время трансформировалась от одиноких и изысканных особняков к своим пространствам, что выразилось в визуальном киноязыке через смещение роли светотени в сторону колористического решения. Пройденный образом путь от нахождения в опасных пространствах к собственному дому также засвидетельствовал изменения в архетипе. Архетип героя непременно стремится после «побед» вернуться домой, в то время как роковая женщина лишена этого места изначально.

Со времен классического периода нуара в характере и взаимоотношениях женского персонажа произошли качественные изменения, но неизменными остались стремление к независимости и высокий интеллект. В 1940–1950-е гг. роковая женщина стремилась к обретению финансовой независимости. В 1970–1990-е гг. – к сексуальной свободе, что наметило зарождающееся желание авторов фильма создать сложного героя. С 2000 г. наблюдается тенденция к построению карьерной независимости, которая через 10 лет формируется в устойчивую потребность быть профессионалом в своем деле. Данное устремление накладывает отпечаток на характер героини, делая ее властной, местами – грубой, самоуверенной и противоречивой. Это смещает архетип роковой женщины в построении образа главной героини в сторону архетипа героя, для которого характерны мужество, непоколебимость, идеализм и профессионализм.

Взаимоотношения с другими персонажами также подтверждают изменение архетипа. Если в нуаре 1940–1950-х гг. роковая женщина использовала других персонажей для достижения собственной выгоды, являясь антагонистом истории, то к 2010-м женщина занимает устойчивое положение протагониста, стремящегося восстановить справедливость и решить сюжетную проблему, используя профессиональные умения. Сосредоточенность на цели и улучшении реального мира сталкивает персонажа с внутренними проблемами, аналогами «чудовищ», что также обозначает принадлежность к архетипу героя.

За рассматриваемый временной промежуток главная героиня нуара, начав с обретения финансовой независимости, обрела свободу в личной и карьерной сферах жизни. Это повлекло за собой закономерные проблемы в их совмещении и усложнение характера персонажа, что позволило архетипу роковой женщины трансформироваться в противоположный ему архетип героя.

Со второй половины XX по XXI в. образ главной героини в нуарном киноискусстве трансформировался от архетипа роковой женщины, представленному через призму

сексуальности и опасности, к архетипу герой, для которого свойственны мастерство, сила духа и стремление к справедливости. Актуальный женский герой надел функциональный и неброский костюм, сместил манеру поведения в сторону мужественности и решительности, приобрел собственное пространство, а также стал стремиться к восстановлению правильного порядка в мире. Визуальный киноязык стилистики нуар акцентировал перемены в воплощении женского образа через композицию (планы с главенствованием персонажа в кадре и выводом его на первый план; планы-детали, раскрывающие характер героини, нейтральный ракурс), светотень (жесткий и естественный свет) и колористическое решение (контрасты, ахроматические пары). Все это в итоге привело к превращению женского персонажа из антагониста в протагониста, а *femme fatale* – в архетип героя.

Примечания

¹ Новикова Е. Д. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов / Е. Д. Новикова // *Артикульт*. 2015. № 1. С. 45–54.

² Озорбаев К. Н. Аспекты телесности в американском «фильме нуар» (1945–1955) / К. Н. Озорбаев // *Вестник ВГИК*. 2017. № 3. С. 132–143.

³ Озорбаев К. Н. Стилистика интерьера в американском фильме нуар 1940–1950-х годов / К. Н. Озорбаев // *Художественная культура*. 2019. № 1. С. 174–191.

⁴ Перевозкина Ю. М. Архетипы современной женщины / Ю. М. Перевозкина, С. Б. Перевозкин, Н. В. Дмитриева // *Мир науки, культуры, образования*. 2014. № 1. С. 267–270.

МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

УДК 727:[069:7]

Ю. Е. Казакова

Рецепции архитектурной программы Нового Эрмитажа в современной выставочной деятельности

Здание Нового Эрмитажа – первое в России, построенное специально для художественного музея. В статье рассматривается принцип оформления фасада здания и его интерьеров. Подчеркивается особенность восприятия музея в эпоху романтизма как храма искусств, воспроизведенная и в музейном строительстве. Особое внимание уделяется отражению архитектурной программы Нового Эрмитажа в современной выставочной деятельности музея.

Ключевые слова: Новый Эрмитаж, музейная архитектура, Лео фон Кленце, публичный музей, выставочная деятельность

Yulia E. Kazakova

Receptions of the architectural program of the New Hermitage in modern exhibition activity

The building of the New Hermitage is the first in Russia built especially for an art museum. The article discusses the principle of designing the facade of the building and its interiors. The peculiarity of the perception of the museum in the era of romanticism as a temple of arts, reproduced in museum construction, is emphasized. Particular attention is paid to the reflection of the architectural program of the New Hermitage in the contemporary exhibition activity of the museum.

Keywords: New Hermitage, museum architecture, Leo von Klenze, public museum, exhibition activities

Современная выставочная деятельность Эрмитажа довольно многообразна. Имея за плечами богатую историю, музей может позволить себе не только наполнить выставку произведениями искусства из различных уголков мира, уникальными документами, археологическими находками, но и обратиться к собственному зданию, его интерьерам, музейно-обстановочной мебели как к отдельным объектам, заслуживающим внимания посетителя. Возможным это стало во многом благодаря настроениям эпохи, в которую музей формировался.

Музей романтизма – это храм, со всеми присущими этому понятию эмоциональными и семантическими коннотациями и соответствующей организацией внутреннего пространства и архитектурного облика¹. Подхваченный XIX в. из в. XVIII просветительский пафос утвердил восприятие искусства как инструмента социального преобразования жизни, морально изменяющего личность. Этим и определяется особое отношение к музею, который приобретает «сакральное значение эстетической церкви»².

В первой половине XIX в. художественные собрания российских императоров постепенно стали превращаться в публичные музеи. Долгий путь такого превращения прошел и Эрмитаж, назвать который публичным музеем можно только лишь с 1865 г. – времени, когда были приняты новые правила посещения, отменяющие входные билеты и снимающие ограничения относительно внешнего вида посетителей. Но важным шагом на этом пути стало решение о строительстве Нового Эрмитажа, принятое в 1837 г.³

Архитектором Нового Эрмитажа стал Лео фон Кленце, у которого уже был опыт строительства музейных зданий (Глиптотека и Пинакотекa в Мюнхене). Он понимал, что, помимо утилитарной функции хранения и выставления предметов коллекции, музейное здание несет в себе еще и функцию коммуникативную – воздействуя на уровне знаков и символов, способствует процессу осмысления посетителем всего увиденного.

Новый Эрмитаж стал первым в России зданием, построенным специально для художественного музея. Это очень остро чувствуется, если посмотреть на фасады здания и его интерьеры. Каждая деталь здесь создана с тем пониманием, что художественный музей – явление для человека XIX в. новое, не до конца понятное. Поэтому внутрен-

нее и внешнее оформление призвано эту проблему решить. Скульптурам на фасадах и интерьерах здесь отведена не только эстетическая, но и программная роль – они раскрывают наполнение того или иного зала.

Так, например, в нишах первого этажа левой части южного фасада Нового Эрмитажа размещено три статуи мужчин в античных одеяниях. В руках у них предметы, напоминающие молоток или киянку.

Задача понять, кто они и зачем здесь представлены, значительно упрощается наличием надписей на цоколях. Первая – Daidalos – отсылает нас к мифическому герою Дедалу, который знаменит не только тем, что соорудил крылья для Икара, но и тем, что построил Кносский дворец на острове Крит. Вторая надпись – Smilis – раскрывает личность не только мужской фигуры, но и женской, расположенной на уровне колен мужской, ведь Смилид изготовил статую Геры для Самосского храма этой богини, следовательно, скорее всего, скульптор представлен вместе со своим творением. Две из трех статуй, изображающие античных скульпторов, уже подвели нас к тому, чтобы сделать вывод: за этой стеной располагается зал античной скульптуры, – и третья статуя с надписью Онат (Onatas) только подтверждает эту теорию.

Оказавшись внутри, можно заметить, что интерьер удивительным образом рифмуется с фасадом. Балочные перекрытия поддерживаются восьмью колоннами и двумя столбами, выполненными из каррарского мрамора, стены отделаны стюком (искусственным мрамором), пол украшен орнаментальными композициями из разноцветного мрамора, потолок декорирован лепниной – зал напоминает внутренний дворик богатого эллинистического или римского дома (перистиль).

В нишах правой части первого этажа южного фасада здания также расположены три скульптуры. Первая изображает мужчину в костюме эпохи Возрождения с альбомом в руке – это Маркантонио Раймонди (Marc Antonio), итальянский рисовальщик и гравер. Вторая скульптура представляет нам тоже мужчину и тоже с альбомом в руке, но в костюме уже эпохи Просвещения – это Рафаэль Морген (Raphael Morghen), итальянский гравер.

Третья же статуя изображает мужчину в рубашке с жабо, сюртуке и башмаках XVIII столетия. Вокруг его бедер обернут античный гиматий. Правой рукой он опирается на античный юношеский торс, левая – демонстрирует ораторский жест. Если бы не надпись на цоколе, определить имя и даже род занятий этого человека, эпоху, когда он жил, было бы затруднительно. Но надпись гласит: Winkelmann, – и мы понимаем, что это идеализированный портрет немецкого историка искусств Иоганна Иоахима Винкельмана, труды которого, по выражению Раймунда Вюнше, служили для Кленце «эстетической Библией»⁴.

В работах Винкельмана расцвет древнегреческого искусства связывается с установившейся там демократией, поэтому он в годы Французской революции был довольно популярным автором. Следуя идее Винкельмана о необходимости свободы, Лео фон Кленце не страшится новаторства в музейном строительстве. Строя в 1815–1830 гг. Глиптотеку в Мюнхене он предлагает размещать экспонаты хронологически, а не тематически, как это было принято раньше.

Таким образом, подчеркнутое различие в оформлении залов выстраивало бы в голове посетителя последовательную цепочку, помогающую более глубоко понимать искусство античности.

Хронологическая концепция реализуется и в оформлении внешнего фасада. На стенах глиптотеки в эдикулах появляются великие художники из мифических правремен, из античности, из постантичной истории вплоть до современности, говоря короче: от Прометея через Фидию и Микеланджело до Кристиана Даниэля Рауха⁵. При декорировании фасада Нового Эрмитажа Кленце также обращается к этой идее.

Гравер эпохи Возрождения, гравер эпохи Просвещения, историк искусств-антиковед – за стеной с этими скульптурами располагался Первый зал Библиотеки. Внутри же, в люнетах стены, противоположной окнам, размещены парами медальоны с портретами Аристотеля и Мартина Лютера, Платона и Юстиниана, Цицерона и Фенелона. Библиотека занимала не один зал, поэтому, к примеру, в залах № 4, 6 можно было увидеть другие медальоны с портретами античных философов и ученых, гуманистов и деятелей культуры эпохи Возрождения.

На консолях левой части южного фасада второго этажа размещены две скульптуры. Первая изображает Питера Пауля Рубенса (Rubens), нидерландского художника, дипломата, коллекционера и, что особенно важно для нас, копииста. Он копировал работы Тициана, Корреджо, Рафаэля, других античных и современных авторов.

Вторая скульптура представляет Альбрехта Дюрера (Durer), немецкого живописца, гравера и графика, работы которого часто копировались или даже подделывались современниками. Массовость этого явления подтверждается тем, что летом 2021 г. Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларк, США, открыл выставку «Dürer & After», объединившую работы художника и его подражателей⁶.

Итак, зал за этой стеной предназначался для работ копиистов, поэтому внутри свободные от картин стены расписывались орнаментом. Фрагмент такой росписи был найден при одной из последних реставраций⁷.

В правой части южного фасада второго этажа можно увидеть статуи, изображающие Пирготела (Pyrgoteles), знаменитого древнегреческого резчика по камню, единственного, кто имел право вырезать изображение Александра Македонского, и Иогана Пихлера (Pichler), австрийского художника.

С восточной стороны, выходящей на Зимнюю канавку, размещены фигуры греческого художника и мозаичиста Диоскорида (Dioskorides) и Фейдона (Feidon), правителя Аргоса, с именем которого связано начало чеканки монет на Пелопоннесе. Здесь располагается Двенадцатиколонный зал, который предназначался для коллекции нумизматики, что, конечно, отражено в его декоре: стены украшены рельефами с профильными изображениями известных медальеров и сценами из античных сюжетов (Иосиф Герман по моделям Иенсена, Клейна, Реймесера). В следующем зале размещалась коллекция монет и медалей – во фризе этого интерьера расположены двадцать два медальона: в торцах зала – изображения анфас Гомера и Сократа, а по периметру стен – профильные портреты, среди которых как мифологические персонажи – Аякс, Антиной, так и исторические фигуры – Александр, Птолемей, Митридат.

На западном фасаде Нового Эрмитажа, обращенном на Шуваловский проезд, в нишах первого этажа, в левой его части, можно увидеть пять фигур античных художников: Парасия (Parasius), Апеллеса (Apelles), Зевксиса (Zeuxis), Тиманфа (Τίμανθος) и Полигнота (Polignotos). За их спинами располагается Двадцатиколонный зал, названный в проекте залом греко-этрусских ваз. Здесь, пожалуй, наиболее полно изложено представление Лео фон Кленце об интерьерах музейного здания. Зал с двумя рядами колонн, балочным перекрытием потолка напоминает греческих храм. На стенах расположен цикл из двенадцати композиций, одиннадцать из которых изображают античных персонажей с вазами в руках. В их основе – росписи стен этрусских гробниц. Сюжетное разнообразие довольно широко: можно встретить бытовые, эпические, религиозные картины, а также сцены из жизни богов. Завершается цикл двумя сценами торжества Аполлона. Двери из кленового дерева с амарантовым декором в сочетании с фанерованным березой мебельным гарнитуром напоминают охристые тона античных ваз, а декор мебели в виде волют и акантов отсылает к мотивам древнегреческого искусства. Так, архитектурное и живописное оформление зала создает некий синтез древнегреческой культуры.

В правой части западного фасада расположены три античных скульптора: Поликлет (Poliklet), Фидий (Fidias), Скопас (Scopas), и два скульптора эпохи Возрождения: Микеланджело (M. Angelo.) и Бенвенуто Челлини (B. Cellini.). Они изображены со своими известнейшими творениями: рядом с Фидием сидит его Зевс, рядом с Микеланджело – Моисей, рядом со Скопасом стоит Ниоба, рядом с Челлини – Персей. За этой стеной был запланирован зал Новейшей скульптуры. Внутри же, в центре сводов располагаются барельефы выдающихся скульпторов: Микеланджело Буонарроти, А. Кановы, А. Торвальдсена, Х. Д. Рауха и И. П. Мартоса.

На центральном ризалите западного фасада установлено четыре фигуры. На втором этаже – Рафаэль (Raphael) и Леонардо да Винчи (Leonard de Vinci), на третьем этаже – Рембрандт (Rembrandt) и Адриан ван Остаде (Ostade). Согласно плану здесь располагались залы с живописью немецкой и голландской школ.

Поскольку вскоре после строительства Нового Эрмитажа коллекция пополнилась крупнейшим собранием антиков маркиза Кампана, в первоначальный проект экспози-

ции внесли значительные изменения. И впоследствии перегруппировки экспозиций случались неоднократно, поэтому восприятие некогда хрестоматийных, легко узнаваемых образов скульптур, декора фасадов и интерьеров сейчас частично утрачено. В бывшем первом зале Библиотеки теперь представлена коллекция искусства Древней Греции периода архаики и ранней классики, в зале, первоначально предназначенном для работ копистов, размещена коллекция голландской и фламандской живописи, а в зале греко-этрuscoв ваз в наши дни можно увидеть искусство Древней Италии. Поэтому код, оставленный Лео фон Кленце, призванный раскрыть связь между предметами, художниками, скульпторами, читается уже не так легко.

Представить, как выглядели интерьеры Нового Эрмитажа на момент его открытия, мы можем только благодаря Константину Ухтомскому, Эдуарду Гау и Луиджи Премацци – в декабре 1852 г., вскоре после открытия музея, им было поручено написать картины с видами залов, зафиксировав их облик.

Из акварели К. А. Ухтомского «Зал древностей Боспора Киммерийского» мы видим, что для экспонирования древностей Северного Причерноморья использовались шкафы-витрины и три витрины-обелиска. Основную часть экспозиции составляли предметы, найденные в Керчи (древнем Пантикапее) и на берегах Керченского пролива, который древние греки называли Боспором Киммерийским: мраморные саркофаги, надгробные стелы, статуи, фрагменты архитектуры, сосуды.

Сейчас зал древностей Боспора Киммерийского называется залом эллинизма (№ 121), и витрин-обелисков там уже нет. Но Эрмитаж помнит свою историю и нередко обращается к ней в процессе современной выставочной деятельности. Так, в год 250-летия музея была открыта выставка «История Эрмитажа в зеркале витрин», где были представлены свыше 50-ти образцов музейно-обстановочной мебели. Музей обратился к витрине как к экспонату. Опустошенные от резных камней, монет и медалей, они впервые стали главным объектом внимания. Подчеркивалась не только важность коллекции, но и ее оболочка, ведь витрина своей формой, высотой, декором, наряду с убранством помещения и украшением фасадов, призвана усилить впечатления посетителя, стать неким катализатором увиденного. Витрины оказались прекрасным приемом для рассказа о развитии музея и изменениях в музейном подходе к миру⁸.

По проекту Лео фон Кленце в зале Херсонеса Таврического, который впоследствии стал называться «Зал древностей Боспора Киммерийского», планировалось разместить три витрины в форме обелиска, одну восьмиугольную и две витрины-шкафа. Обелиски и восьмиугольные витрины, конструкции которых предложил Ф. Жиль, должны были быть фанерованы кленом и украшены фигурами резных золоченых грифонов. Однако в итоге вместо клена использовали красное дерево, а восьмиугольная витрина так и не была выполнена⁹.

Но акварель К. А. Ухтомского ценна для нас не только изображением витрин. С помощью нее мы можем увидеть полное решение интерьера этого зала, проследить, как растительный орнамент из побегов и пальметт соответствует декору стен и потолка. И здесь Эрмитаж снова находит способ превратить свою историю в концепцию выставки. Так, на выставке «В поисках античного Боспора», посвященной 150-летию М. И. Ростовцева, акварель К. А. Ухтомского «Зал древностей Боспора Киммерийского» была представлена как часть экспозиции. Увидев это изображение, посетитель мог представить, как выглядел зал для размещения древностей Северного Причерноморья первоначально, сравнить его нынешнее наполнение с запланированным по проекту. Таким образом, человек, пришедший на выставку, встретился не только с археологическими находками, но и с их воплощением в художественной форме.

По выражению Людвига Баварского, который в 1818 г. приказал построить новую скульптурную галерею в Мюнхене, интерьеры музейного здания должны быть точно рассчитанным великолепием, «способным передать зрителю ощущение значительности и поклонения, которого заслуживают шедевры античности»¹⁰. Точно рассчитанным великолепием можно назвать и оформление Нового Эрмитажа, умело моделирующее переживания посетителя. Но современная выставочная деятельность Эрмитажа показывает, что расчет был куда более точным, чем может показаться на первый взгляд, ведь решения интерьеров, музейная мебель становятся полноправными экспонатами, самостоятельными объектами выставки.

Примечания

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: «Петрополис», 2001. С. 84.

² Цит. по: Сурикова К. В. Музей: Архитектурная история. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. С. 48.

³ Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. М.: «Русское слово – РС», 2003. С. 240–247.

⁴ Цит. по: Шаде К. Лео Кленце и статуя Винкельмана в фасаде Нового Эрмитажа в контексте портретных статуй. URL: <http://pushkinskijdom.ru/wp-content/uploads/2019/03/BS-17-Schade> (дата обращения 08.05.2022).

⁵ Там же. Шаде К. Лео Кленце и статуя Винкельмана ... (дата обращения: 08.05.2022).

⁶ Официальный сайт института искусств Стерлинга и Франсин Кларк. Press room. URL: <https://www.clarkart.edu/About/Press-Room/Press-Room-Archives/2021-Archives/Durer-After> (дата обращения 08.05.2022).

⁷ Официальный сайт государственного Эрмитажа. Зал фламандской и голландской живописи. URL: <https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoa/main/#node33> (дата обращения 10.05.2022).

⁸ История Эрмитажа в зеркале витрин: каталог выставки / Государственный Эрмитаж: сост. Т. Б. Семенова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. С. 7.

⁹ Там же. С. 62.

¹⁰ Цит. по: Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: «Петрополис», 2001. С. 85.

И. Д. Духов

Немузеефицированные дворцы в социокультурном пространстве Санкт-Петербурга

Автором рассматриваются немусеефицированные памятники культурного наследия на территории Санкт-Петербурга. В работе проводится анализ феномена дворца в городском пространстве и в смысловом поле культуры. На примере конкретных объектов прослеживается влияние общественно-исторических процессов на сохранность и социокультурную значимость дворцов.

Ключевые слова: культурное наследие, дворцы Санкт-Петербурга, немусеефицированные памятники, социокультурное пространство

Ivan D. Dukhov

Non-museified palaces in the socio-cultural space of St. Petersburg

The author considers non-museified monuments of cultural heritage on the territory of St. Petersburg. The paper analyzes the phenomenon of the palace in the urban space and in the semantic field of culture. On the example of specific objects, the influence of socio-historical processes on the safety and socio-cultural significance of palaces is traced.

Keywords: cultural heritage, St. Petersburg palaces, non-museum monuments, socio-cultural space

Динамика социально-политических и культурных процессов влияет на обострение проблемы сохранения и использования историко-архитектурного наследия. Данное исследование посвящено дворцу как неотъемлемой части городского ландшафта Санкт-Петербурга.

Любое здание возводится с утилитарной целью, которое выражается в его функциональном предназначении. Архитектурную среду можно воспринимать как одну их составляющих процесса репрезентации человеком самого себя, своих убеждений и идей через формирование некой «вторичной» природы. Архитектура представляет собой некую систему преобразования окружающего мира и человека, отражая социокультурный опыт города. Пространственно-временные характеристики архитектуры являются отправными точками для исторического и эстетического анализа дворцов.

Столичный статус Петербурга в XVIII – нач. XX в. обуславливает обилие дворцовых ансамблей, которые продолжают оставаться основными художественными и градостроительными элементами облика города. Дворцы являлись образцами в строительстве, их облик ассоциировался с российской государственностью. За дворцовыми стенами развивалась отечественная бытовая и праздничная культуры, трудились выдающиеся деятели искусства. В контексте дворцовой культуры повседневности необходимо отметить исключительный статус императорского двора, выполнявшего ряд функций: утилитарно-бытовую, функцию досуга и представительскую. Двор являлся инструментом интеграции политических и культурных сил общества, а его внутренние связи реализовывались, в том числе, в пространствах столичных дворцов.

Большой вклад в изучение феномена дворца внесла Л. Н. Никифорова, которая в своих работах рассматривает дворец в смысловом поле культуры, учитывая политические факторы при исследовании художественной сферы. Исследователь отмечает терминологическое многообразие данного феномена. С позиции архитектуры дворец представляет собой сооружение, которое отвечает целям представительности и парадности, стоит отметить, что такое определение справедливо только для европейской архитектуры. По функциональному признаку дворец можно определить как жилище правителя или лица, имеющего высокий социальный статус, при этом, дворцами также считаются центральные общественные сооружения индустриальной и постиндустриальной эпохи (Дворец советов, Дворцы пионеров). В советский период монархический

образ дворцов потерял актуальность. В это время больший интерес у исследователей вызывают стилистические особенности архитектуры. В 1990-е гг. развивается культурологический подход к изучению дворцов, уделяется внимание поискам новых контекстов, благодаря которым архитектурный памятник анализируется с позиции памятника культуры. Интересы исследователей направлены на изучение семантики дворцов и дворцовую повседневность, что позволяет применить к архитектурному материалу потенциал гуманитарных наук¹. Л. В. Никифорова определяет дворец как «один из важнейших топосов культурного пространства», «место локализации политической власти», «художественная репрезентация сущности политического в культуре»².

В наши дни дворцы и дворцовые комплексы ассоциируются с музейными институциями. Единство музеев и дворцов прослеживается в городском пространстве Санкт-Петербурга: Михайловский, Мраморный, Строгановский дворцы и Михайловский замок – филиалы Русского музея; Шереметевский дворец – Музей театрального и музыкального искусства; Меншиковский дворец – филиал Эрмитажа³. Помимо популярных туристических дворцовых комплексов в Петербурге располагаются немусеефицированные дворцы-памятники, которые представляют интерес в контексте исторической городской среды и коллективной памяти. На примере нескольких дворцов проанализируем историко-культурную значимость данного феномена для Санкт-Петербурга.

Таврический дворец возводился с 1783 по 1789 г. как петербургская резиденция фаворита императрицы Екатерины II князя Г. А. Потемкина-Таврического по проекту архитектора И. Е. Старова. Дворец в стиле русского классицизма стал эталоном облика дворянских усадеб по всей стране, что свидетельствует о значимости данного архитектурного памятника для истории отечественного зодчества. В разные исторические эпохи дворец переживал периоды подъема и забвения. В XVIII в. современников поражал эффект, производимый архитектурным сооружением – за скромным фасадом скрывались залы и галереи с обилием зеркал, декоративных элементов из стекла, а также многочисленные люстры и фонари. После смерти Потемкина Екатерина въехала во дворец (в 1792 г.), именно по распоряжению императрицы дворец был переименован в Таврический (здесь она проводила осень и часть весны перед Пасхой). В 1795 г. дворец был предоставлен в знак монаршей милости А. В. Суворову, но уже в 1799 г. подписано распоряжение о передаче здания Конногвардейскому полку под казармы⁴. В 1802 г. дворец вновь приобрел статус императорской резиденции, за время правления императора Александра I в Таврическом дворце состоялось только два масштабных мероприятия – маскарады с фейерверком и иллюминациями (1809 г. и 1816 г.)⁵. Император Николай I не уделял особого внимания дворцу, какое-то время здесь даже жил писатель Н. М. Карамзин. С 1837 г. дворец стал представлять собой некий склад, когда после пожара из Зимнего дворца сюда перевезли спасенное имущество. Только иногда царская семья останавливалась в восточном флигеле. На рубеже XIX–XX вв. у комплекса не было определенного функционального назначения: в залах производился ремонт декораций императорских театров, реставрировались предметы из коллекции Эрмитажа, проходили художественные выставки. В 1905 г. происходит знаковое событие – Таврический дворец входит в историю российского парламентаризма, так как именно это здание было решено отдать под размещение будущей Государственной думы. Изначально планировалось, что дворец будет лишь временно приспособлен для новой функции, поэтому все работы по реконструкции проводились с условием возможности приведения помещений в прежний вид (для заседаний был отведен бывший зимний сад). Современники активно интересовались судьбой дворца, журналисты обсуждали затянувшиеся работы по реконструкции, используемые технологии и материалы⁶. Таким образом, новый статус дворца обусловил возросший общественный интерес к памятнику, что напрямую связано с социально-политическими процессами в стране. В революционное время здесь находились Временное правительство и Петроградский совет. В советский период во дворце располагалась Высшая партийная школа, а также проходили партийные съезды и международные научные конференции. В наши дни в здании дворца располагается штаб-квартира Межпарламентской ассамблеи СНГ. Таврический дворец иллюстрирует закономерность: актуализация историко-культурной значимости памятника и поддержание его в надлежащем состоянии напрямую зависит от владельца⁷. Сейчас с историко-культурным наследием дворца можно ознакомиться

только во время экскурсий для организованных групп («Обзорная», «Усадьба Таврического дворца», «Повседневная жизнь в Таврическом дворце», «Повседневная жизнь в Таврическом дворце в XIX – начале XX вв.»). Также на базе дворца проводятся деловые игры, которые позволяют донести особенности историко-политических процессов в более увлекательном формате и расширить информационно-образовательный потенциал дворца.

Судьба Мариинского дворца парадоксальна, почти все знают, что это за здание, а его историю немногие. Здание является частью ансамбля Исаакиевской площади, оно замыкает ее с южной стороны, что образует композиционное единство с Исаакиевским собором. Дворец и его история являются неотъемлемой частью истории Санкт-Петербурга и всей России. Строительство Мариинского дворца велось по проекту А. И. Штакеншнейдера с 1839 по 1844 г. для дочери императора Николая I, великой княгини Марии Николаевны (как подарок на свадьбу с герцогом Лейхтенбергским). Во время строительных работ были снесены соседние постройки, в результате чего новый дворец занял целый квартал на левом берегу реки Мойки, между Новым переулком и Вознесенским проспектом.

По требованию императора особое внимание уделялось пожарной безопасности, что привело к замене дерева на негорючие материалы (металлические стропила и балки, использование кирпича в сводах). Штакеншнейдер стремился обеспечить максимальный комфорт для обитателей, создавая высочайший уровень благоустройства для своего времени (устройство водопровода, ватерклозетов, пневматические печи для обогрева здания и др.).

Во дворце учитывалось значение и условия каждого этажа, поэтому распределение помещений было очень рациональным. Личные покои и парадные залы располагались в бельэтаже. Комнаты детей и их воспитателей, канцелярия, помещения для секретаря и адъютанта герцога занимали первый этаж. На самом верхнем этаже располагались помещения для гувернанток, фрейлин (у великокняжеской четы был собственный «Малый двор»), докторов и прислуги⁸.

Сразу же после заселения Мариинский дворец стал одним из важных центров государственной и светской жизни. Здесь проводились официальные, светские и семейные встречи, благотворительные мероприятия. Обширная научная и общественная деятельность герцога и великой княгини естественным образом отражалась на повседневной жизни дворца. Для благоустройства и украшения собственной резиденции княгиня приобретала предметы антиквариата, живопись и скульптуру из Италии и Франции.

Наследникам Марии Николаевны, которые стали владельцами дворца после ее смерти (братья Лейхтенбергские), не хватало средств на содержание резиденции, поэтому встал вопрос о продаже здания. Освобождая резиденцию, потомки великой княгини перевезли часть имущества и декоративного убранства в свои дома (Евгений Максимилианович в дом на Английской набережной, 44, а Георгий Максимилианович в особняк на Сергиевской, 46). Из Мариинского дворца были вывезены картины, скульптуры, гобелены, мебель, столовое серебро, фарфоровая посуда, предметы антиквариата и фамильные реликвии⁹. Таким образом, внутреннее убранство дворца частично утратило тот предметный мир, который создавался на основе личных предпочтений и вкусов владельцев.

С середины 1880-х гг. Мариинский дворец, купленный в казну, стал пристанищем для многих госучреждений (Государственный Совет, Государственная канцелярия, Кабинет министров и др.), что потребовало впоследствии перепланировки некоторых помещений. С марта по июль 1917 г. во дворце размещалось Временное правительство¹⁰. Потом последовала череда временных владельцев: Всероссийская комиссия по формированию Красной Армии, «Трансбалт», акционерное общество «Советский турист». В 1929 г. Мариинский дворец решили отдать Ленинградскому отделению Промакадемии ВСНХ СССР, которая располагалась здесь до 1940 г. В годы Великой Отечественной войны в здании дворца располагалась редакция газеты ЛАНО «На защиту Ленинграда», которая внесла вклад в моральную и боевую подготовку защитников и жителей города. Также в годы войны во дворце находился военный госпиталь. Уже в 1944 г. начались реставрационные работы, а с 1945 г. Мариинский дворец занимал Исполнительный комитет Ленинградского городского Совета депутатов трудящихся, по инициативе которого

была проведена существенная перестройка дворца. С 1994 г. в здании располагается Законодательное собрание Санкт-Петербурга. В наши дни посетить Мариинский дворец можно в составе организованных экскурсий, которые осуществляются только по предварительным заявкам. Экскурсионная программа строится на рассказе об истории и архитектурных особенностях дворца, парламентаризме в нашей стране, деятельности Законодательного собрания. Основная цель проведения экскурсий – повышение уровня политической культуры граждан.

Среди великокняжеских резиденций Санкт-Петербурга выделяется своей хорошей сохранностью Владимирский дворец, построенный по проекту А. И. Резанова в 1867–1872 гг. для сына императора Александра II. При создании дворца прототипом выступали памятники флорентийского ренессанса (схема фасада, рисунок окон, сплошной руст стены). Дворец был освящен 10 августа 1874 г., а 16 августа состоялось венчание князя Владимира Александровича с дочерью великого герцога Мекленбург-Шверинского (в православии Мария Павловна).

Жизнь великокняжеской семьи была связана с этим дворцом вплоть до 1917 г. Весь ансамбль формировался под влиянием одного поколения, поэтому весь Владимирский дворец много говорит о вкусах своих владельцев и иллюстрирует эпоху в целом. Интерьеры представляют собой вольные трактовки разных стилей: готики, ренессанса, рококо, мавританского и древнерусского (некоторые интерьеры были переделаны под руководством архитектора М. Е. Месмахера). Исследователи выделяют одну из главных достопримечательностей во дворце – это парадная лестница из мрамора, которая оформлена в стиле французского ренессанса. Лестницу украшают монограммы хозяина дворца с элементами фамильного герба Романовых (растительный орнамент и грифоны со щитами). Владимир Александрович и Мария Павловна имели репутацию радушных хозяев, во дворце устраивались балы, парадные обеды с многочисленными гостями. В связи с этим стоит упомянуть Большую столовую (Банкетный зал), оформленную в русском стиле и сохранившуюся до наших дней без существенных изменений. В оформлении столовой используется лепнина, имитировавшая резьбу по дереву, а также живопись (пять полотен В. П. Верещагина по мотивам русских былин)¹¹. Интерес к допетровской эпохе проявлялся не только во внутреннем убранстве, но и в проведении исторических балов. Именно во Владимирском дворце состоялся первый костюмированный исторический бал (25 января 1883 г.). Современникам казалось, что «вся допетровская Русь воскресла и послала на этот бал своих представителей»¹². В 1909 г. после смерти мужа наследницей дворца стала Мария Павловна. Великая княгиня была в центре политической и культурной жизни города. Так, во время Первой мировой войны ее салон во дворце стал центром «великокняжеской фронды», здесь обсуждались оппозиционные политические течения, принимали иностранных дипломатов. После революционных событий здание дворца было отдано под Дом ученых им. А. М. Горького, который располагается здесь и в наши дни. Деятельность Дома ученых обширна: библиотека, научные секции, кружки, студии, выставки, образовательно-музыкальные проекты, семинары и др. Сейчас Владимирский дворец является популярным туристическим объектом: проводятся индивидуальные и групповые экскурсии, организуются специальные мероприятия (ужины, концерты, конференции). Таким образом, помимо своего официального назначения как Дом ученых, дворец также является частью социокультурных процессов города.

Дворец как феномен социокультурного пространства тесно связан с представлениями о системах ориентации общества, историческими событиями, биографиями выдающихся деятелей государства. Рассмотренные дворцы являются шедеврами архитектуры Санкт-Петербурга. Эти здания были свидетелями революций, первых лет советской власти, блокады Ленинграда, а сейчас они активно используются государственными учреждениями.

В исследовании истории любого здания важное место занимает не только анализ архитектурных особенностей, но и судьбы тех людей, которые были связаны с этим местом на всех этапах его существования, характеристика располагавшихся здесь учреждений. Задача современного исследователя – интерпретировать культурное наследие Санкт-Петербурга, основываясь на принципе раскрытия всего исторического потенциала памятников.

Примечания

- ¹ Никифорова Л. В. Чертоги власти. Дворец в пространстве культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2011. С. 4–6.
- ² Там же. С. 8.
- ³ Кальницкая Е. Я. Новые пути музеефикации памятника архитектуры: Михайловский замок / Е. Я. Кальницкая // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 75. С. 123–131.
- ⁴ Ухналев А. Е. Дворцы Санкт-Петербурга / А. Е. Ухналев. СПб.:Издательский дом «Литера», 2003. С. 27–28.
- ⁵ Гутенберг Р. О. Повседневные аспекты праздничной культуры Таврического дворца в царствование Александра I / Р. О. Гутенберг // Вестник СПбГИК. 2017. № 1 (30). С. 62–65.
- ⁶ Патрикеева О. А. Подготовка Императорского Таврического дворца к работе Государственной думы России (1906–1917 гг.) / О. А. Патрикеева // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2015. № 4. С. 20–25.
- ⁷ Ухналев А. Е. Дворцы Санкт-Петербурга... С. 29.
- ⁸ Марголис А. Д. Дворцы Санкт-Петербурга / А. Д. Марголис. М.: Издательство «Слово», 2003. С. 453.
- ⁹ Там же. С. 207.
- ¹⁰ Крюковских А. П. Дворцы Санкт-Петербурга. Художественно-исторический очерк / А. П. Крюковских. СПб.: Лениздат, 2004. С.205.
- ¹¹ Марголис А. Д. Дворцы Санкт-Петербурга... С. 481–512.
- ¹² Там же. С. 513.

А. А. Захарова

«Музей города»: к вопросу терминологической дефиниции в контексте отечественного и зарубежного опыта

Автор отмечает такую проблему, как отсутствие определения сущности музея города, выделение присущих ему специфических черт, разграничение понятий «музей города» и «городской музей», city museum, urban museum, civic museum и пр. Музей города ускользает из существующей классификации музеев, так как в настоящее время он не только отражает историю, но также работает с настоящим и будущим, движется в сторону активной социальной вовлеченности как гостей города, так и местных сообществ.

Ключевые слова: музей города, классификация музеев, общественный институт, территориальная идентичность, местное сообщество

Anastasia A. Zakharova

«Museum of the city»: on the issue of terminological definition in the context of domestic and foreign experience

The author signs out a problem of missing definition for the city museum's essence. It is important to figure out its peculiar features and to draw the line between such abstract ideas as «city museum», «urban museum», «civic museum» etc. City Museums drops out of standard museum classification, as now they deal not only with past, but also with present and future, and move towards active social involvement.

Keywords: city museum, museum of the city, museum classification, social institute, local identity, local communities

Существует представление о «Музее города» как об учреждении, исторически ответственном за презентацию города, документирование всех его преобразований, сохранение памяти, однако четкое определение отсутствует, хотя, по мнению Франчески Ланц «мы понимаем, что это музей города, как только мы заходим в него»¹. В международном музейном сообществе активно идет процесс пересмотра понятийного аппарата, само понятие «музей», формулировка его цели и функций по-прежнему не выработаны окончательно.

Следовательно, объект исследования автора, ближайшим термином для которого на данный момент является «Музей города», также нуждается в пристальном изучении и более полном и точном описании. Международный комитет коллекций и деятельности музеев городов (САМОС) акцентирует свое внимание на недостаток статей и монографий о музее города как особом типе общественного института со своими проблемами и задачами. Поэтому в данной статье автор затрагивает следующие взаимосвязанные проблемы: определение сущности «Музея города», выделение присущих ему специфических черт; разграничение понятий «музей города» и «городской музей», city museum, urban museum, civic museum и пр.; поиск более подходящего определения для данного феномена.

Современный музей города ускользает из существующей классификации музеев. Достаточно сложно провести четкую дифференциацию «настоящего» Музея Города и других городских музеев. В городе могут размещаться крупные музеи федерального значения, но отсутствовать Музей самого города, который бы работал непосредственно с городским наследием и являлся центром городской памяти. Не всегда музей города можно определить по типу хранящихся в нем объектов или по типу собственности его коллекций, или по способу финансирования.

Сложности добавляет и то, что в разных регионах и странах территориальное деление осуществляется по-разному, репрезентация региона местными музеями определяется локальными традициями и особенностями культуры (например, «краеведческий музей», «музей города», city museum, museo regionale и др.). В этот ряд можно поставить

и музеи городской среды, сохраняющие памятники городской архитектуры и культуру городского сословия (по определению Е. Н. Мастеницы – «урбоскансенсы»²).

Наименование музея может отражать региональную специфику и сущность данного музея. Если взять в пример Италию, то можно заметить, что небольшие локальные музеи (по-английски *civic museums* – «гражданские / городские / общественные») также могут отражать специфику места, быть связаны с территорией и ее идентичностью, памятью сообществ в силу своего происхождения и характера коллекций. То же самое можно сказать про некоторые музеи в России, часто относимые к самым разным типам традиционной музейной классификации. Большую роль играет история возникновения каждого отдельного музея, время и условия его создания, поставленные цели и задачи. Во время коллоквиума DASA Working World под названием «Музей и город – Город и музей» в 2016 г., где рассматривалась роль музеев в городских пространствах, Теодор Грюттер охарактеризовал Рурский музей в Эссене «краеведческим музеем нового типа» («*new type of local history museum*»), усиливающим идентификацию людей со своим регионом и занимающим пространство между исторической памятью о культуре и формированием будущего самосознания³.

Проблема терминологии становится еще глубже, если поставить под сомнение не только термин «музей города», но и само определение «музей». Особенное значение этот вопрос имеет для музеологов Латинской Америки, где разные грани и понятия составляют тесный союз между теорией и практикой и связаны с региональной спецификой.

Например, исследователь Жанетт С. де ла Серда Доносо, рассуждая о формальных определениях, терминах и конструкциях, предлагает адаптировать новое определение музея к региону, принимая во внимание природу музея и сопоставляет понятия международных организаций и локальных сообществ в музеологии.

Формальные определения представляют собой структуру с определенными значениями, над которыми существуют дескрипторы или классы, такие как «институт», и поэтому могут появляться новые варианты этих значений. Де ла Серда Доносо предлагает проанализировать лексические единицы (термины) с морфосинтаксического, семантического, когнитивно-концептуального и аксиологического уровней, основываясь на лингвистике. Наиболее подходящим и включающим в себя текущие проблемы вариантом разработки нового определения она считает схему с классом *sprase* (пространство), что соответствует направлению теоретических разработок латиноамериканских антропологов и социологов⁴.

Возвращаясь к проблеме кажущейся на первый взгляд схожести названий («музей определенного места»), мы обнаруживаем, что действительное строение и суть этих музеев различается как в мировом масштабе, так и в пределах одной страны.

Например, французское *ville* и английское *city* имеют не совсем одинаковое значение. То же самое относится и к ряду других языков. Французы привыкли проводить различие между *ville* и *cit *, причем *cit * – это особое место, идея, противопоставленная реальности *ville*. *Ville* может означать практически любое место, большое или маленькое, кроме деревни или *hameau* (поселок / хутор).

В английском языке *city* обычно относится к большой территории, хотя значение слова «большое» тоже относительно. Слово *town* в обычном его использовании – это нечто меньшее. Город в русском языке может означать практически любое место, где живут люди, кроме «деревни». САМОС придерживается определения «города» как место обитания людей независимо от его размера. «*Mus e de ville... это слова на бумаге. Связанное с момента своего создания с идеей музейной сети, это выражение затем попадает в определенное общественное пространство, связанное с музейным сообществом... Первоначально появившаяся в строго неформальной обстановке, эта концепция постепенно распространяется на музеологических форумах...»⁵.*

Консультант Национального музея истории Нидерландов Джаспер Виссер (Амстердам) говорит о том, что «современные музеи города – это памятники городской истории и самобытности. Они предназначены для создания возможности активного взаимодействия по всему городу или региону».

Одно из определений «музея города» было дано Стивеном Тилемансом в 2000 г.: «музей о городе и в городе [...], связанный как со стратегией города, так и с его жите-

лями». Тилеманс объясняет музей через его объект исследования и действия: город. Предполагается, что подобный музей играет активную роль в городской жизни, и его физических аспектах, таких как пространство для размышлений и дискуссий, роль архитектуры и городского планирования.

Современные музеи городов могут и должны играть важную роль, не только фиксируя городские преобразования, но и выступая в качестве культурных инструментов, способных влиять на них и управлять ими.

Еще одно определение принадлежит Николе Джонсон: «Лучшие музеи города служат отправной точкой для знакомства с городом, могут побудить людей взглянуть свежим, более информированным и толерантным взглядом на богатство современной городской среды и представить за ее пределами истории прошлого и возможного будущего» (ЮНЕСКО, 1995). Коллекции музеев городов включают в себя не только предметы, относящиеся к идентичности и истории города, но и различные объекты, связанные с социально-политическим контекстом (цифровой контент, современные произведения искусства, аудио, видео и так далее). Однако основной аудиторией Музея города не обязательно должны быть туристы. Это могут быть местные жители, которые, в свою очередь, могут являться не просто аудиторией, а активными участниками, если музей рассказывает не просто об истории города, а представляет город сегодняшнего и даже завтрашнего дня.

Таким образом, фиксированного определения того, что такое городской музей, не существует в том числе и потому, что определение находится в процессе разработки, а сами музеи городов непрерывно эволюционируют. Все существующие определения не являются единственными, всеобъемлющими или окончательными, но они расширяют границы области, позволяя включать музеи, которые сосредоточены на городском регионе или мегаполисе, а также другие музеи, которые не называют себя «музеями города», но на самом деле раскрывают его идентичность и социокультурное развитие. Некоторые иностранные исследователи предлагают сместить фокус обсуждения с поиска подходящей дефиниции для музея города на анализ его фактической реализации⁶.

Музеи города претерпевают радикальные трансформации под воздействием стремительных общественных изменений, пересматривают свою роль и миссию. Музеи – это институты, «находящиеся на службе общества и его развития» по определению ICOM. Теперь музей – это не статичное хранилище исторических и художественных ценностей и объектов, а активный социальный агент, принимающий во внимание современные проблемы и реагирующий на них. Большой акцент сегодня ставится на ответственность музея перед жителями, основанной не только на важности трансляции историко-культурного наследия новым поколениям, но и на попытках задокументировать и включить в процесс музейной коммуникации всё, что составляет сферу культурного наследия данной территории.

В отечественной музеологии активно обсуждается трансформация системы «человек – музей – город» и новый ракурс краеведческих исследований – смещение акцента с изучения города как совокупности объектов историко-культурного и архитектурного наследия к работе с частной памятью и локальными историями, от архитектуры к антропологии.

Жители города продолжают создавать и менять экспонаты этого музея, они живут в городе и заинтересованы в его настоящем и будущем. «Музей играет особую роль не только в попытках собрать образ города, но и в создании аутентичности. Современному музею, как идеальной модели, следует работать сразу в трех направлениях: 1) сохранять историческое и культурное наследие, мифологию и образы территории (прошлое); 2) формировать местное сообщество как свою базу (настоящее); 3) создавать бренд города, что является вектором развития (будущее)»⁷.

Роберт Арчибальд, президент Исторического общества Миссури в Сент-Луисе, говоря о памяти, чувстве общности и преемственности, отмечает музеи города как «особенные, потому что они расположены именно в тех местах, где мы создаем будущее»⁸.

Музей города вносит свой вклад в формирование общества и становится местом для диалога, способным принимать разные точки зрения и помогать находить общий язык. Ж. Резерфорд говорит о музеях как «контактных зонах» и использует понятие «третьего пространства»⁹, которое «позволяет появляться другим мнениям». Джанет Марстейн

называет воплощение такого типа музея «пост-музеем», который «четко формулирует свою повестку, стратегию и процессы принятия решений и постоянно пересматривает их таким образом, чтобы они соответствовали политике того, что он представляет [...]». Пост-музей активно стремится делиться властью с сообществами, которым он служит, включая информационные сообщества. [...] ... пост-музей прислушивается и чутко реагирует, поскольку призывает различные группы становиться активными участниками музейного дискурса. [...] Пост-музей не уклоняется от сложных вопросов, но обнажает конфликты и противоречия. [...] пост-музей может способствовать социальному взаимопониманию»¹⁰.

Музеи города – это живые институции, глубоко уходящие корнями в общество, и, в то же время, постоянно развивающиеся. Современные отечественные исследователи поднимают темы интерпретации открытого музея как места диалога и постоянного взаимодействия с посетителем, предметность истории, город и память, взаимодействие публич-арта и городских пространств, экспонирование будущего в музее. Наблюдается стремление музеев городов к становлению неотъемлемой частью самого города в его непрерывном развитии»¹¹.

В научных трудах российских авторов появляется термин «музей без границ», затрагивающий не только музеи города как таковые, но и сами города, поднимаются вопросы о роли музея в социокультурном и экономическом развитии города.

Один из главных трендов развития современного города – работа с темой памяти, местным контекстом, когда история оказывается доступной для изучения и дополнения¹². «Как показывает современная практика, музеи могут с одинаковым успехом формировать как национальную, так и городскую идентичность, таким образом, становясь основой сложноорганизованной системы локальных образов и нарративов. Сегодня бренд как идентичность формируется не только на уровне публичных заявлений, сделанных представителями администрации, наряду с использованием официальной символики (логотипа, цветов), но и в бытовой среде, что подчеркивает необходимость вхождения музея в городское пространство и его музеефикации»¹³.

По словам Яна Джонса, автора «Краткой истории САМОС», музей города может выполнять множество функций, но основное его назначение – это быть независимым свидетелем жизни в городе, освещать трудный выбор, с которым сталкивается город, излагать варианты для города сейчас и в будущем, открывать дебаты и привлекать граждан к участию¹⁴. «Музеи городов, применяя свои особые навыки, могут многое рассказать относительно современного общества. Музеи городов должны интерпретировать и объяснять городское общество и процессы изменений, происходящие в нем»¹⁵. САМОС отмечает междисциплинарный характер своей деятельности, принимая в свои члены как сотрудников музеев, так и градостроителей, историков, экономистов, архитекторов или географов и других граждан, которые могут поделиться своими знаниями, опытом, идеями как лучше всего представить город, большой или маленький, во всех его аспектах.

Автор предлагает такое определение, как «музей урбанистической локации», под которым подразумевает музей, находящийся в определенном историко-культурном посвященном ему пространстве, осуществляющий специфическую деятельность, не всегда ограничивающуюся только музейной сферой, и представляющий особую значимость для данной территории и ее жителей.

Углубленное и целенаправленное осмысление сущности данных музеев, подходов и методов их работы в рамках теоретической и прикладной музеологии, а также в широком спектре культурологической проблематики, несомненно, имеет большие исследовательские перспективы и практическое значение, например, взаимодействие музеев урбанистических локаций непосредственно с городскими жителями и их становление как инструментов единения общества, развивающих местную культуру. Представляется важным раскрыть деятельность музеев городов как общественных институтов, репрезентирующих определенную музейную локацию, вне зависимости от их названия и профиля. Такие музеи предоставляют информацию жителям и вносят вклад в устойчивое развитие территории, сотрудничая с местными сообществами, позволяя жителям делиться своей точкой зрения на различные региональные проблемы и совместно находить приемлемые решения¹⁶.

Примечания

¹ Lanz F. City Museums: Reflections on a missing definition // Camoc Museums of cities review; ed. by J. Savic, 2019. N. 2. P. 4–7.

² Мастеница, Е. Н. Музеефикация городской среды: подходы и методы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 10 (36): в 2-х ч. Ч. I. С. 137–141.

³ Starzinger M. Museum and City // CAMOC news /ed. by S. Aksoy. 2016. № 2. P. 27–28.

⁴ De la Cerda Donoso J. C. «Museo», término, nudo de conocimientos y epistemología latinoamericana. Los arduos caminos de su definición // Hacia una definición de museo en perspectiva latinoamericana y caribeña: Fundamentos epistemológicos: ICOFOM LAM. Argentina, 2020. P. 69–97.

⁵ Postula J.-L. Le musée de ville: histoire et actualités // La Documentation française. Paris, 2015. 198 p.

⁶ Lanz F. City Museums: Reflections on a missing definition // Camoc. Museums of cities review. 2019. N. 2. P. 4–7.

⁷ Grinko I. Branding of the city and museumification of urban space: the experience of Russian museums // The Future of Museums of Cities. Camoc Annual Conference 2018. URL: https://camoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/4/2020/04/FRANKFURT_CONFERENCE_-_BOOK_OF_PROCEEDINGS_Final_LR__2_.pdf (дата обращения 10.04.2022).

⁸ Jones I. Understanding cities // A brief history of CAMOC, an international committee about cities. URL: <https://camoc.mini.icom.museum/about/about-camoc/> (дата обращения 10.04.2022).

⁹ Rutherford J. The Third Space. Interview with Homi // Bhabha. In: Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990. P. 207–221.

¹⁰ New Museum Theory and Practice: An Introduction / ed. by J. Marstine. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 332 p.

¹¹ Галла, А. Городская музеология – идеология примирения // Museum. 1996. № 187. С. 40–45.

¹² Музей в городе – город в музее. Сборник материалов третьей научно-практической конференции / Под ред. Катановой Н., Любимовой П. Москва: Музей Москвы, 2018. 48 с.

¹³ Grinko I. Branding of the city and museumification of urban space: the experience of Russian museums // The Future of Museums of Cities. Camoc Annual Conference 2018. URL: https://camoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/4/2020/04/FRANKFURT_CONFERENCE_-_BOOK_OF_PROCEEDINGS_Final_LR__2_.pdf (дата обращения 10.04.2022).

¹⁴ Jones I. Understanding cities // A brief history of CAMOC, an international committee about cities. URL: <https://camoc.mini.icom.museum/about/about-camoc/> (дата обращения 10.04.2022).

¹⁵ Hebditch M. Museums about Cities // Museum international, UNESCO, 1995. V. 47. P. 7–11.

¹⁶ Hiromi T. What can a science museum do for the local community as a «city museum»? // Museums of Cities as Cultural Hubs: Past, Present and Future; ed. by J. Savic and C. Chiu: CAMOC, 2019. P. 42–45.

Ю. М. Лазовикова

Информационный образ музея: терминологический аспект

В ходе сравнительного анализа трактовок и подходов к изучению понятия образа в различных научных дисциплинах выявлены общие характеристики. На их основе предпринята попытка сформулировать понятие информационного образа музея. Охарактеризованы структурные составляющие информационного образа. Акцент сделан на инструментах, используемых при его создании. В общих чертах затронута тема восприятия информационного образа музея посетителями.

Ключевые слова: образ, информационный образ музея, структура образа, виртуальная реальность

Iuliia M. Lazovikova

Information image of museum: terminological aspect

In the course of a comparative analysis of the interpretations of the concept of an image in various scientific disciplines, common characteristics were revealed. Based on them, an attempt was made to formulate the concept of the information image of the museum. The structural components of the information image are characterized. The emphasis is on the tools that are used to create it. In general terms, the theme of the perception of the information image of the museum by visitors is presented.

Keywords: image, information image, information image of museum, image structure, virtual reality

В современном мире музей, несмотря на его доступность, открытость и желание сотрудников приблизить музей к человеку, а человека к музею, все же, остается для многих закрытым научным центром со своей понятной только «избранным» спецификой. Поэтому объяснимо неугасающее стремление современных музейных сотрудников в поиске новых эффективных способов, методов и практик трансляции специфического научного музейного знания в ненаучные сферы. Это подтверждают и нынешние гносеологические исследования, немалое место в которых занимают размышления об образных формах репрезентации знания. Активный интерес к образным формам связан, прежде всего, с развитием PR-технологий и рекламы и, несомненно, с появлением феномена виртуальной реальности.

Понятие «образ» является одной из универсалий, которая входит в сферу исследования многих теоретических и прикладных наук (философии, литературоведения, искусствоведения, психологии, информатики и пр.), однако определение данной дефиниции в каждой из дисциплин формулируется самостоятельно в зависимости от конкретных целей, задач и понятийного аппарата, присущим этим наукам.

Но несмотря на то, что образ – это полисемантический термин, за которым скрываются десятки понятий, «объем которых находится в интервале от материальных объектов до зрительных представлений»¹, мы попытаемся выделить схожие черты и характеристики, свойственные специализированным конкретным понятиям образа, и на основании их сформировать целостное представление об образе информационном, а конкретнее, информационном образе музея.

Наиболее широко определение образа представлено в искусстве и литературе. Здесь он трактуется как образ художественный. Он объясняет, какие связи существуют между действительностью и искусством, показывает, как художник (или писатель) участвует в создании произведения и самого образа, определяет, как искусство интерпретируется с точки зрения самих воспринимающих. Образ является не только «языком» искусства, то есть способом, при помощи которого транслируются значение и смысл искусства, но также образ становится целым «высказыванием», имеющим самостоятельное содержание и значение². В литературоведении образ представляет собой пересечение предметного и смыслового рядов, словесно-обозначенного и подразумеваемого. Литературный,

словесный образ, по определению Федотова О. И., создает «совершеннейшую – в меру таланта писателя – иллюзию бытия»³. Таким образом, при создании литературного образа невозможно абстрагирование автора от его создаваемого произведения и в том числе, образов. Поскольку, как указывает А. А. Потебня, «значение образа беспредельно, то в поэтическом образе «понимающий» создает себе значение сам»⁴. Читатель выступает в роли самостоятельного творца («инверсивного художника»), который создает поэтическую вещь, но поскольку он «перерабатывает», интерпретирует уже созданное писателем, поэтом, художником произведение, то есть его материал уже вторичен.

В музыковедении предлагаются множественные трактовки понятия «музыкальный образ», поэтому универсального однозначно правильного определения, которое удовлетворяло бы всех специалистов, пока не существует. Это и «эмоциональный образ действительности» (А. Сохор), и «обобщенное отражение действительности, данное через конкретное, чувственно воспринимаемое явление» (Л. Мазель), и «целостная интонационная система, результат отражения действительности в музыкальном искусстве» (Н. Очеретовская), и «действительность, эмоционально пережитая и идейно осмысленная композитором» (В. Ванслов)⁵. Во всяком случае, главная особенность музыкально-художественного образа подтверждается всеми – это беспредметность, абстрактность образа.

Образы психологами рассматриваются как копии какой-либо конкретной информации. Их можно условно разделить на две группы: объектные образы (которые могут существовать сами по себе, вне зависимости от субъекта) и психические образы, относящиеся к образам мысленным и имеющие внутренний информационный источник. При этом А. Н. Леонтьев говорит о том, что образ не может быть изображением или только картинкой, поскольку «становление образа мира у человека есть переход за пределы непосредственно чувственной картинке»⁶. В качестве примера данной позиции – «образ не картинка!» – можно привести воспроизведение музыкального произведения, которое ориентировано на формирование слухового образа, прежде всего, а затем уже могут возникать другие образы – зрительные, осязательные и даже обонятельные. Отсюда можно сделать вывод о том, что объектный образ в психологии – это результат всех «чувственных сигналов, которые сходны по содержанию с объектом, но и переживаются в качестве самого объекта»⁷.

Присущие образу характеристики носит и термин «имидж». Имидж, как и образ – категория, которую можно применить к абсолютно любому объекту. Имидж, в представлении имиджологов, в частности, Волковой В. В. – это и есть «образ, непосредственно или преднамеренно создаваемое визуально-аудиальное впечатление о социальной структуре»⁸. Имидж включается в категорию мысленных представлений и, как и психологические образы, «располагается» в подсознательной сфере психики. Поэтому понятие имиджа для человека доступно и понятно.

Если мы рассматриваем образ музея как его имидж, то, согласно О. В. Ермолович, можно говорить о том, что – это «заявленная социально-культурная позиция, основанная на собирании, изучении, хранении и экспонировании предметов-памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, то есть такая, которую данное учреждение спланировало и намеревается продвигать в целевые группы с целью формирования их определенного (позитивного) отношения к этому учреждению»⁹.

Чтобы сформировать образ, нужны данные или информация, которые бы давали целостное и достоверное представление об объекте (в нашем случае музея). В результате сбора, анализа, переработки и интерпретации этих данных формируется информационный образ музея. Употребляя термин «информационный образ» человек подсознательно имеет в виду содержание объекта, которое отражено в образе.

Информационный образ объекта – это «максимально полный перечень характеристик (атрибутов), дающих целостное представление об объекте и позволяющих моделировать контент (содержание) в зависимости от его типа и функций»¹⁰. Семантическая формула информационного образа отдельного объекта позволяет определить, каким образом происходит процесс передачи информации: «Что?» + «Где?» + «Когда?» + «Как?» + «Кому?». То есть информационный образ есть совокупное представление того, какую информацию («что?») мы передаем, в каких условиях и обстоятельствах («где?») это происходит; указание временного промежутка передачи информации («когда?»), каким

образом, при помощи каких вспомогательных инструментов («как?») осуществляется процесс передачи информации и какому объекту или субъекту («кому?») информация передается. Мы добавили бы еще один элемент в эту семантическую формулу – «кто?», то есть субъект, который формирует информацию, интерпретирует ее, также важен, на наш взгляд, для целостности информационного образа.

Структура образа включает то, что преобразуется, то есть объект, процесс, явление, то, что преобразует (инструменты, при помощи которых происходит преобразование) и то, что возникает в результате – собственно, сам образ¹¹.

Первым компонентом структуры информационного образа музея становится его деятельность во всех представленных в музее направлениях. Это и есть «то, что преобразуется»: научно-фондовая, экспозиционно-выставочная, рекреационно-образовательная, научно-исследовательская виды деятельности. Данные направления, в свою очередь, состоят из элементов – информационных источников – письменных, изобразительных, вещественных, графических, вербальных, визуальных и пр., которые формируют состав информационного образа и «живут благодаря лежащему на них отпечатку целого»¹².

Охарактеризуем инструменты, при помощи которых создается информационный образ. К ним относятся средства массовой информации (телевидение, радио, пресса), издательская и полиграфическая деятельность самого музея, книги отзывов посетителей музея, источники внутренней музейной информации (различные виды документации, нарративные, изобразительные источники и пр.) и Интернет-пространство (сайт, различные информационные порталы, мобильные приложения, социальные сети).

Взаимодействие со СМИ является эффективным PR-инструментом для продвижения музея и создания его информационного образа. Главным преимуществом таких отношений для музея является бюджетное или бесплатное размещение информации о музее на информационных порталах, а также большой охват аудитории. Информационный образ музея, создаваемый СМИ, позволяет посетителю получать расширенную картину о музее, которая, несомненно, влияет на создание положительного имиджа музея в обществе в целом.

Полиграфическая продукция – это источник информации, при помощи которого создается визуальный информационный образ музея. Еще одним таким источником о музее, создаваемым самим музеем, является музейный сувенир, который является традиционным инструментом маркетинга, презентующим и повышающим известность самого музея.

Книга отзывов является информационным источником музея, который формирует восприятие образа музея самими посетителями. То есть анализ речевых характеристик реальных посетителей в книге отзывов позволяет составить образ музея глазами его посетителей. Также могут быть изучены отзывы и комментарии виртуальной аудитории в группах музея в социальных сетях. Полученные данные позволяют выявить наиболее и наименее развитые направления музейной деятельности, зафиксировать категории, на которые больше всего обращают внимание посетители при посещении музея, а что, наоборот, не привлекает аудиторию. Благодаря отзывам посетителей формируется вербальный информационный образ музея.

И, наконец, рассмотрим, каким образом и из каких элементов формируется информационный образ музея в Интернет-пространстве. На сегодняшний день Интернет-ресурсы – группы, страницы, порталы, сайты, блоги, где представлен музей, в своей совокупности становятся «своеобразной квинтэссенцией актуального имиджа музея»¹³. Главным условием продвижения музея в цифровой среде остается сайт, поскольку он является визитной карточкой музея в виртуальной реальности.

Одной из форм представления музея в виртуальной реальности являются мобильные приложения. Они позволяют потенциальному посетителю взаимодействовать с коллекциями музейных собраний, материалами и информационными источниками искусствоведческого содержания, визуализируют пространственное представление о работе музея, его экспозициях и тематических разделах.

Результаты работы одного из самых «невидимых» простому посетителю музейных направлений деятельности – учетно-хранительской и фондовой работы – представлены на сайте Государственного Каталога Музейного фонда Российской Федерации. Благо-

даря данному portalу актуализируется информация по составу музейных коллекций, публикуются данные о музейных предметах и информация о музеях России. То есть с помощью Госкаталога можно сформировать предметный, вещественный образ музея, что также входит в состав информационного образа музея.

Современным ресурсом, главной функцией которого выступает коммуникативная функция, являются социальные сети. Наиболее крупные в России социальные сети – это во «ВКонтакте», «Одноклассники», Facebook и Instagram (*Facebook и Instagram – запрещенные в России соцсети, принадлежат компании Meta, признанной экстремистской организацией и запрещенной в РФ*). При их помощи музеи могут транслировать информацию о своей деятельности, а также формировать сообщества, группы единомышленников, объединенных музеем.

Социальные сети – одна из перспективных площадок для Интернет-продвижения музеев. Популяризация способствует распространению информации и охвату вторичных аудиторий, которые ранее даже не были в границах целевой аудитории музея. Пожалуй, главным недостатком представления музея в виртуальной реальности является сильная конкуренция музея с другими информационными и культурными площадками. Однако и это можно преодолеть, создавая уникальный, не похожий на других контент, что любому музею под силу ввиду уникальности его коллекций и своеобразной подачи музейной информации.

Таким образом, рассмотрев общее понятие информационного образа, изучив его структуру, свойства и функции, можно сделать вывод о том, что информационный образ музея во многом соответствует понятию имиджа музея и представляет собой совокупность оценок и впечатлений, основанных на восприятии всех вещественных, письменных, вербальных, визуальных, звуковых, числовых, текстовых и прочих информационных источников о музее.

Примечания

¹ Рахматуллин Р. Ю. Понятие образа / Р. Ю. Рахматуллин, Э. Р. Семенова, Д. Хамзина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12-2. С. 167–170. URL: <https://www.gramota.net/materials/3/2012/12-2/39.html> (дата обращения 16.02.2022).

² Образ художественный. Краткая литературная энциклопедия. Русская литература и фольклор. Фундаментальная электронная библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения 05.02.2022).

³ Федотов О. И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. - Ч.1 - URL: https://classlit.ru/publ/teoria_literatury_i_dr/teoria_literatury_literaturnyj_obraz_osobennosti_i_primery/87-1-0-449 (дата обращения 11.02.2022).

⁴ Бережная Е. П. Теория образа А. А. Потемби: подступы к формальной школе // Сибирский филологический журнал. 2009. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-obraza-a-a-potebni-podstupy-k-formalnoyshkole> (дата обращения 15.02.2022).

⁵ Воронцов Г. Музыкально-художественный образ как категория эстетики. URL: <https://libmonster.ru/m/articles/view/%D0%9C%D0%A3%D0%97%D0%AB%D0%9A%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D...> (дата обращения 01.02.2022).

⁶ Березина Т. Н. Психические образы высших порядков в структуре образной формы // Психология и психотехника. 2012. № 1. С. 13–24. URL: <http://experiment4.narod.ru/psobraz.pdf> (дата обращения 16.02.2022).

⁷ Рахматуллин Р. Ю. Понятие образа / Р. Ю. Рахматуллин, Э. Р. Семенова, Д. Хамзина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12–2. С. 167–170. URL: <https://www.gramota.net/materials/3/2012/12-2/39.html> (дата обращения 16.02.2022).

⁸ Взаимодействие музеев и СМИ. Техника и технологии PR. Использование PR в искусстве. URL: <https://3ys.ru/tekhnika-i-tekhnologiya-pr-spetsifika-ispolzovaniya-pr-viskusstve/vzaimodejstvie-muzeev-i-smi.html> (дата обращения 14.03.2022).

⁹ Ермолович О. В. Исследование имиджа музея [Электронный ресурс] / О. В. Ермолович // Гуманитарные науки в современном мире/Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Уфа, 2014. 22 с. URL: <https://izron.ru/articles/gumanitarnye-nauki-v-sovremennom->

mire-sborniknauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdunarodnoy-nauchno-prak/... (дата обращения: 02.02. 2022).

¹⁰ Там же.

¹¹ Гаврилов К. Информационный образ сюжета // Как делать сюжет новостей. URL: <https://design.wikireading.ru/308> (дата обращения 01.02. 2022).

¹² Образ художественный. Краткая литературная энциклопедия. Русская литература и фольклор. Фундаментальная электронная библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения 05.02. 2022).

¹³ Шестак О. В. Источники для изучения имиджа музея: к формированию междисциплинарного подхода // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 44. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istochniki-dlya-izucheniya-imidzha-muzeya-kformirovaniyu-mezhdistsiplinarnogo-podhoda> (дата обращения 02.03.2022).

Н. В. Елисеева

Мультимедийные технологии интерпретации исторических событий в музейном пространстве

Мультимедиа в современном музейном пространстве в последнее время занимает значительное место. Технические новшества все чаще используются при создании новых экспозиций и усовершенствовании уже существующих. В данной статье предлагается рассмотреть различные варианты использования аудиовизуальных технологий в музейной экспозиции, положительные и отрицательные стороны, и обозначить насколько актуально их присутствие в музейной среде.

Ключевые слова: мультимедиа в экспозиции, музейное пространство, ГМЗ «Петергоф», звук в музее, аудиозаписи, аудиовизуальные технологии

Natalya V. Eliseeva

Multimedia technologies for the interpretation of historical events in the museum space

Multimedia in the modern museum space has recently occupied a significant place. Technical innovations are increasingly being used to create new exhibits and improve existing ones. This article proposes to consider various options for the use of audiovisual technologies in a museum exhibition, positive and negative sides, and to indicate how relevant their presence in the museum environment is.

Keywords: multimedia in exhibition; audio effects; sound in the museum, Petergof, museum space

Мультимедийные проекты, выставки, аудиовизуальные технологии – стали давно привычным явлением в стенах не только музеев, посвящённых современному искусству, но и в музеях других типов и профилей. Мультимедийные представления способствуют повышению аттрактивности музея и вызывают положительный отклик у посетителей. Технически оснащенные проекты дают возможность в большей степени развивать культуру участия, повышать инклюзивность и расширять круг гостей музея, привлекая разные категории посетителей: учащихся, студентов, людей с ограниченными возможностями. «Внедрение идеи инклюзивности в посетительский менеджмент современных культурных институций приводит к появлению тактильных программ и экскурсий, предназначенных для незрячих и слабовидящих, но также доступных в принципе всем посетителям музея»¹. В какой-то степени мультимедиа иногда выступает комментарием к экспозиции, компенсируя тем самым отсутствие экскурсионного сопровождения. Технические новшества могут как служить вспомогательным элементом в экспозиции, так и быть самостоятельным объектом. Аудиовизуальные эффекты, применяемые для презентации артефактов культуры, позволяют приблизить представляемый объект к музейному посетителю, преодолеть экспозиционную дистанцию. В данной статье предлагается рассмотреть различные возможности и приемы использования аудиовизуальных технологий в экспозиционном пространстве, также актуальность их применения в наши дни.

В последние годы одним из часто встречающихся приемов при создании проекта с применением аудиовизуальных технологий, является рассказ от первого лица, имитация ожившего пространства или предмета. Ярким примером может послужить мультимедийный спектакль «Рождение русской оперы», расположенный в музее Картинный дом² в Ораниенбауме. Музей посвящен личности императора Петра III и его увлечениям, в которые входило в том числе, театральное искусство. При создании проекта определенной сложности вызвало отсутствие достаточной информации о том, как выглядел театр при великом князе Петре Федоровиче в середине XVIII в. Однако сохранившиеся архивные документы позволили проследить, какие мастера работали над созданием театра, кто выступал на его сцене, какой был репертуар, вся эта информация была использована при создании мультимедийного представления. Уместно согласиться с

мнением В. Д. Эваллье, что «мультимедийные технологии позволяют решить и практические задачи реконструирования утраченных (или частично утраченных) объектов культурного наследия»³. Повествование продумано и построено таким образом, что театр от первого лица рассказывает гостям (голосом О. В. Басилашвили) об истории своего создания, постановках, которые устраивались на его сцене, музыкальных направлений, художественных тенденциях и о ведущих специалистах разных профессий. Над созданием музея «Картинный дом» долгие годы трудился целый ряд специалистов разных профессий, мультимедийное представление оперного театра подготовила студия Show Consulting. Экспозиция была разработана на строго научной основе, в представлении демонстрируются реконструируемые элементы машинерии театрального зала, художественные образы эпохи, театральные декорации. Мультимедийный спектакль позволяет усилить эмоциональное впечатление у зрителя, создать иллюзию диалога посетителя и музейного объекта, способствует более глубокому погружению в атмосферу соответствующей эпохи. «Музей начал постепенно превращаться в живую, постоянно изменяющуюся художественную среду, в пространство диалога и познания. Этот процесс, который музейные специалисты назвали «театрализацией», выразился в создании экспозиций и выставок с внутренней драматургией и инновационным художественным дизайном»⁴. Согласно многочисленным откликам и отзывам на различных Интернет-ресурсах и книге отзывов при музее, большинство гостей остаются довольны представлением и рекомендуют посетить Картинный дом ради мультимедийного проекта. Важно отметить, что в Картинном доме мультимедиа служит логичным и эффективным финалом общего экскурсионного маршрута. Предполагается, что сначала посетители знакомятся с классической экспозицией в сопровождении экскурсовода или самостоятельно, а затем проходят в Оперный театр смотреть спектакль.

Другим примером использования аудиовизуальных технологий является наличие звуков в экспозиции Александровского дворца⁵ в ГМЗ «Царское Село». Если в случае с Картинным домом мультимедийное представление существует автономно от основной экспозиции музея, никак не перекликаясь с экспонатами, которые представлены в парадных залах, то в Александровском дворце аудио-эффекты мы встречаем прямо в экспозиционном пространстве. Звуковые эффекты появились после окончания масштабных реставрационных работ и открытия музея в 2021 г. Для гостей стало доступно 13 парадных интерьеров, которые можно увидеть как в составе экскурсионной группы, так и самостоятельно. Задействование звука в экспозиции можно считать относительно новым явлением, ведь до сих пор для большей части аудитории гораздо привычнее, когда в музее царит тишина, сродни библиотеке. Невозможно переоценить звуковые эффекты в экспозиции, звук оживляет интерьер, служит дополнением к восприятию музейного пространства. Автор Г. А. Янковская необыкновенно точно подчеркнула, что звуки «...фундаментальные и неуловимые маркеры культуры, времени и места...»⁶. В одном из интерьеров при входе раздается телефонный звонок, что сразу заставляет обратить внимание на старинный телефон, расположенный в экспозиции, такой прием не мешает экскурсионному рассказу, а скорее наоборот служит вспомогательным фактором. У людей сразу зарождается интерес и на мгновение возникает иллюзия того, что они находятся в настоящем жилом пространстве, а не музее. Далее в Гостиной звучит тихая музыка, как будто кто-то из владельцев дворца играет на фортепиано где-то за ширмой, а в Мавританской уборной слышны звуки каплюющей воды из крана. Казалось бы такие маленькие детали, едва заметные, но кардинально меняющие впечатление от экспозиции. Пространство оживает и становится ближе к нам, когда человек слышит «родные» звуки, которые могут встретиться не только в дворцовых покоях, но и в его доме, тогда невидимая дистанция между гостем и музеем становится гораздо меньше.

Помимо крупных государственных музеев, опыт использования аудиовизуальных эффектов активно внедряют и малые, в том числе частные музеи. Среди них одним из самых молодых является музей «Голландская кухня» в Кронштадте, открытый 1 декабря 2021 г. Здесь подобно тому, как и в Картинном доме, был создан рассказ от первого лица. Голландская кухня – памятник архитектуры XIX столетия расположена между Купеческой гаванью и Итальянским прудом. Здание было построено в 1805 г. на месте бывшей деревянной кухни, созданной в XVIII в. На протяжении десятилетий в здании готовили пищу для команд торговых судов, которые останавливались в гавани в Кронштадте.

В начале XX столетия назначение постройки изменилось, в здании оборудовали в 1913 г. электростанцию. Генераторы, расположенные внутри работали вплоть до начала Великой Отечественной войны, после здание было передано обратно в ведение моряков и долгие годы использовалось в качестве склада. В 2018 г. было передано в 20-летнюю аренду ООО «Нордфизнегрупп»⁷. Идею создания музея предложил предприниматель Шпедер Андрей Филиппович. Первоначально предполагалось оборудовать здание под ресторан, но позже было принято решение провести реконструкцию памятника и в одной из его частей организовать музей, а в другой – выставочный зал, а также помещения для аренды. Например, в стенах Голландской кухни снимали выпуск программы «Ещепозднер», посвященная творчеству Яна Вермеера.⁸

Во время сбора информации по данному музею удалось задать несколько уточняющих вопросов самому создателю. Андрей Филиппович объяснил, почему остановились на формате мультимедиа: он оказался более подходящим для музея, где главным артефактом является здание, его кирпичи. В таком формате оказалось гораздо проще подать информацию и погрузить в историю посетителям разных категорий, взрослым и детям. Отказаться от экскурсионного обслуживания был целый ряд причин, начиная с неподходящей площади здания (невозможности вместить несколько групп одновременно) и заканчивая финансовыми аспектами (заработная плата сотрудникам).

При посещении экспозиции «Голландской кухни» гостю выдаются персональные наушники с приемником, и ближайшие полчаса посетитель самостоятельно путешествует по музейному пространству, знакомясь с богатейшей историей этого места. Здесь наглядно реализуется то, о чем в своей статье упоминает Е. Я. Кальницкая «новым методом вовлечения посетителя музея в активное взаимодействие с экспозицией стало ее превращение в особое мультимедийное пространство»⁹. Вместо привычного рассказа экскурсовода, создатели организовали настоящий аудиоспектакль. Здесь следует отметить, насколько важную роль аудиовизуальные технологии могут играть при создании экспозиции, что отмечают авторы А. В. Переходина и В. С. Волков в своей статье «...в экспозиционном дизайне стало актуальным использование аудиовизуальных разработок. Новейшие технологии дают возможность осмысленной коммуникации в рамках выставки, способствуют более полному восприятию экспозиции, помогают сориентироваться в экспозиционном пространстве»¹⁰. Мужской голос (читает мастер дубляжа Станислав Концевич) выступает рассказчиком от лица самого строения, а женский голос добавляет различные комментарии. В данном случае современные технические средства дают возможность оживить пространство без использования каких-либо исторических предметов, обилия экспонатов. Единственными экспонатами можно считать восстановленные печи в пространстве кухни, внутри каждой печи расположены экраны, которые транслируют визуальное сопровождение к рассказу аудиогuida. В экскурсионном изложении повествуется о жизни, которая кипела в стенах старинного здания, об истории самой постройки и о том, как менялось ее назначение вместе с историей города. Содержание рассказа ярко иллюстрирует ту сторону жизни Кронштадта, которая для большинства туристов часто остается неизвестной, и помогает лучше понять и представить как жил город на протяжении первых двухсот лет своего существования. Путешествие по экспозиции Голландской кухни ярко рисует в воображении картину ушедшего быта этого портового города. Когда-то в гавани Кронштадта стояло более 100 иностранных судов, были слышны громкие эмоциональные разговоры моряков, царила совершенно иная жизнь, повсюду ароматы готовящейся еды, оживленные улицы, некогда это место сопровождал огромный денежный оборот, во что сегодня трудно поверить, так как современный Кронштадт совершенно другой. Сегодня по первому впечатлению Кронштадт – это тихий спокойный город с малоэтажными зданиями, размеренной жизнью, где изредка можно увидеть мужчин в военной форме. Только узнавая больше о богатейшем прошлом этого места, можно понять весь масштаб истории Кронштадта. Эту задачу как раз пытается решить экспозиция музея «Голландская кухня». Поразительно, как создателям музея в рассказе о бытовании лишь одного здания удалось переплести множество разных фактов, событий, ключевых точек в истории города. Режиссером и сценаристом проекта стал Владимир Копцев, идеи по наполнению мультимедийных зон, эмоциональному окрасу, принадлежат Андрею Филипповичу. Реализацией проекта занималась Варвара Лукинова.

Отмечая положительные стороны в использовании технических средств в музейном пространстве, нельзя забывать и о рисках, которые могут возникнуть при работе оборудования, что отмечает в своей работе Т. А. Смирнова «распространены примеры экспозиций, когда размещения цифровой аппаратуры не является удачным для раскрытия экспозиционного замысла, нарушает идейную целостность экспозиции. Например, производится установка ЖК-дисплея в неудобном для глаз посетителя месте (гораздо выше (ниже) уровня глаз), а демонстрирующийся материал неактуален в рамках данного экспозиционного проекта»¹¹. Также Т. А. Смирнова обращает внимание на сбои в работе оборудования, зависания системы и звука, что может негативно сказаться на впечатлении посетителей музейной экспозиции. Техническое оборудование мультимедийных представлений требует постоянного обслуживания и усовершенствования, соответственно и больших финансовых затрат, к которым музей не всегда может оказаться готов. Например, пандемия COVID-19 поставила под угрозу срыва работы многих мультимедийных проектов в музеях Петербурга из-за резко сократившегося финансирования музеев и невозможности обслуживать технику и программное обеспечение. Несмотря на существующие сложности в работе с техническими новинками в музейном пространстве, положительных аспектов гораздо больше. Использование аудиовизуальных технологий в настоящее время более чем актуально, что подтверждает постоянный прогресс и усовершенствование технической стороны мультимедиа.

Примечания

¹ Киселева-Аффлербах Е. И. От «гаптического» зрения к «осозательной эстетике». О соотношении визуального и тактильного опыта в партиципаторных музейных практиках // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 104.

² Государственный музей-заповедник «Петергоф»: официальный сайт. URL: https://peterhofmuseum.ru/objects/oranienbaum/kartinniy_dom (дата обращения 11.05.2022).

³ Эваллье В. Д. Интерактивность и иммерсивность в медиасреде. К проблеме разграничения понятий // Художественная культура. 2019. № 3. С. 256.

⁴ Кальницкая Е. Я. Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8 Вып. 3. С. 480–507.

⁵ Государственный музей-заповедник «Царское Село»: официальный сайт. URL: <https://tzar.ru/objects/alexandrovsky> (дата обращения 11.05.2022).

⁶ Янковская Г. А. Эфемеры для музея: звуки и запахи, заводы и университеты // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 115–165.

⁷ Голландскую кухню в Кронштадте капитально ремонтируют // Канонер. Строительные новости Санкт-Петербурга. URL: <http://kanoner.com/2019/03/27/162620/> (дата обращения 11.05.2022).

⁸ Аккаунт «ещенепознер» на You-tube: Выпуск «Ян Вермеер ... и великая история обмана». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=руHyVZLiZhU> (дата обращения 13.05.2022).

⁹ Кальницкая Е. Я. Театральная режиссура ... С. 480–507.

¹⁰ Переходина А. В., Волков В. С. Современные тенденции в дизайне экспозиций музеев // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ) 2020, № 4 (73). С. 37–41.

¹¹ Смирнова Т. А. Цифровые технологии в экспозиционном пространстве музея: современные тенденции и перспективы развития. // Вестник ЯрГУ. Серия Гуманитарные науки. 2012. № 4/1 (22/1). С. 14–18.

П. В. Грошева

Танец в музейном пространстве на примере проектов «Танцующие музеи» и «Слепок»

Исследование включает в себя анализ опыта взаимодействия музеев с экспериментальными танцевальными постановками молодых хореографов, которые все чаще определяют как «танцевальные выставки». Танец рассматривается как многогранный и многофункциональный объект нематериального культурного наследия, как новый экспериментальный способ интерпретации музейного пространства и музейных экспонатов. Ставится вопрос о танце как о способе настройки новых режимов мультисенсорного и кинестетического зрительского восприятия в музее.

Ключевые слова: музей, танец, музейное пространство, музейная аура, танцевальная постановка, танцевальная выставка, музейный зритель

Polina V. Grosheva

Dance in the museum space on the example of the projects „Dancing museum“ and „Cast“

The study includes an analysis of the experience of museums interacting with experimental dance performances by young choreographers, which are increasingly being defined as „dance exhibitions“. Dance is considered as a multifaceted and multifunctional object of intangible cultural heritage, as a new experimental way of interpreting the museum space and museum exhibits. The question is raised about dance as a way to set up new modes of multisensory and kinesthetic spectator perception in the museum.

Keywords: museum, dance, museum space, museum aura, dance performance, dance exhibition, spectatorship in the museum

Танец в музейном пространстве может быть рассмотрен с двух сторон. С одной стороны, танец является самоценным нематериальным произведением искусства. С другой стороны, танец может служить инструментом для раскрытия коммуникационного и информационного потенциала музейных предметов, если они оказываются в одном и том же экспозиционном пространстве.

Клер Бишоп в своих трудах обозначает музейное пространство как grey space, так называемая серая зона. Серая зона – особое культурное пространство, которое возникает на пересечении традиционного «белого куба» современных музейных экспозиций и театрального зала как черного ящика¹. Такое пространство появилось благодаря перемещению гибридных театральных танцевальных постановок в музей, что стало важной тенденцией в европейской художественной практике последних тридцати лет.

Танцевальные выставки – это опыт представления театрального перформанса, который длится все время работы музея, что наделяет происходящее действие статусом экспоната наряду с другими объектами музейного показа. Подобная форма репрезентации театрального перформанса позволяет по-новому воспринимать живой танец, в то же время она дает оригинальный и альтернативный опыт прочтения музейного пространства. Проработка понятия «танцевальная выставка», далеко от завершения, поскольку сам феномен танцевального перформанса в музее находится в стадии интенсивного становления. В то же время определяются некоторые концептуальные черты нового явления. К. Бишоп в качестве ключевого фактора указывает на то, что танец, перемещаясь в музей из «черного ящика» экспериментального театра, теряет свой событийный характер и приобретает выставочную темпоральность².

Появление танцевальных выставок привело к появлению новых типов исполнителей, изменило формы и принципы коммуникации зрителя и исполнителя. К. Бишоп определяет эту ситуацию как «новое зрительство», как ситуацию отвлечения-рассредоточения и в то же время индивидуализацию внимания и восприятия, которая становится

основой для современных практик медиации в музее. В рамках новой коммуникативной модели зритель волен как сосредоточенно смотреть, так и «показывать себя»³, отвлекаться от просмотра на беседы с другими зрителями и для публикации и общения в социальных сетях (в данном случае коммуникация может происходить одновременно между исполнителем, зрителем и гаджетом/телефоном)⁴.

В Англии, Италии, Австрии и Франции активизировалось стремление художников и перформеров привнести в классический музей танец. Об этом свидетельствует история реализации масштабного международного проекта «Танцующие музеи» (2018–2021), который был направлен на развитие и поддержание долгосрочного сотрудничества между танцевальными организациями, музеями, университетами и местными сообществами.

Проект объединил пять танцевальных трупп и восемь крупных европейских музеев, среди которых французские Лувр и Музей современного искусства Валь-де-Марна (MAC VAL) в Витри-сюр-Сен, британская Национальная галерея в Лондоне, нидерландский Музей Бойманса – ван Бенингена в Роттердаме, австрийская Картинная галерея при Академии изобразительных искусств Вены и итальянские музей-парк «Арте Селла» в Борго-Вальсугана и Городской музей и Музей палаццо Стурм в Бассано-дель-Граппе. В течение трех лет современные хореографы и кураторы исследовали воздействие танца на взаимодействие музейного посетителя, танцовщиков и танца. В ходе реализации проекта велись художественные исследования и междисциплинарные дискуссии о возможности и необходимости интеграции танца в музейное пространство.

В отличие от хореографов и танцовщиков, выступавших инициаторами и энтузиастами «танцевальных выставок», многие музейные специалисты высказывали опасения о том, что танец слишком активно переключает на себя внимание музейного посетителя, отвлекает его от экспонатов, и не может стать инструментом показа музейной коллекции.

В ходе реализации данного проекта были разработаны и реализованы в музеях-участниках четыре экспериментальные программы. Программа «Обращаться с осторожностью» (Handle with care)⁵ стремилась ответить на вопрос: «Как мы можем переосмыслить сохранение и демонстрацию коллекции музея через тело?». Участники танцевальной труппы в своем танце имитировали работу музейного хранителя, который отвечает за сохранность экспонатов и надлежащий уход за ним. Каждый танцор по очереди изображал один из экспонатов, а оставшаяся часть труппы в своем танце представляла практики заботы о нем как о части музейной коллекции.

При реализации программы «Видеть находясь в движении» (Seeing be moving) танцовщики, размещенные по одному в музейных залах, создавали танцевальную импровизацию, основываясь на собственном ощущении от экспонатов и ситуации взаимодействия с музейными посетителями. Участники программы стремились ответить на следующие вопросы: «Что мы чувствуем при виде произведения искусства на уровне телесности? Как присутствие других людей влияет на наше восприятие? Возможно ли “слышать” пространство зала или чувствовать температуру картин?»⁶.

В рамках программы «Привлечение внимания» (Drawing attention)⁷ участникам выдавался стетоскоп для того чтобы слушать удары своего сердца. В зависимости от частоты и резкости ударов сердца участники передвигались по экспозиции музея, создавая своеобразный маршрут и танец. Организаторы планировали изучить то, каким образом «прислушивание» к себе, фокусировка внимания на собственном психофизическом состоянии изменяет восприятие музейного зрителя.

Программа «Добро пожаловать» (You are welcome)⁸ была реализована в одном из заранее выбранных залов музея для небольшой группы посетителей и танцовщиков. В ходе программы каждому посетителю была дана возможность выразить свои ощущения, мысли и эмоции от общения с подлинными экспонатами. Внимание исследования было сфокусировано на том, что человек, взаимодействуя с экспонатами музея, создает в своей памяти и воображении собственную коллекцию воспоминаний и ощущений.

Таким образом, одним из важнейших вопросов проекта «Танцующие музеи» стало исследование мультисенсорных режимов взаимодействия современного человека с культурным наследием и музеем. Профессиональные и общественные обсуждения, систематически проходившие в рамках данного проекта, показали, что танец, который активизирует музыкальный, пространственный, телесно-кинестетический, личностный и

межличностный опыт как исполнителя, так и зрителя, может стать важным источником для экспериментальных музейных проектов.

Значительный отечественный танцевальный музейный проект-фильм режиссера А. Сильвестрова и балерины Д. Вишневой «Слепок»⁹ (2021) объединил изобразительное искусство, современный танец, музыку и кино. Главной темой проекта стало тело человека в многообразии пластических форм, которые возникают при взаимодействии со слепками скульптурных произведений различных исторических эпохи, представленных в классическом музее. Местом проведения проекта были залы Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, закрытые для посещения во время пандемии и локдауна¹⁰.

Для решения художественных задач творческая команда сконцентрировала свое внимание на поиске визуальных образов, которые в их представлении и пластическом воображении сопрягались с произведениями и периодами истории искусства, находившимися в выбранных залах музея. Внимание хореографов-постановщиков было сфокусировано на передаче собственных ощущений от контакта с произведениями искусства. Танец становился не только кинестетическим слепком с конкретных музейных слепков, но и с выбранных музейных залов, представляя хореографическую интерпретацию присутствующей в них музейной ауры.

Постановкой танцевальных композиций занимались талантливые хореографы, резиденты фестиваля Дианы Вишневой Context. В союзе с молодыми композиторами ими было создано пять хореографических композиций, посвященных эпохе Древней Греции, Рима, Средних веков, Ренессанса и Современности. В ходе работы хореографы поделили залы и сюжеты между собой. Так, например, в зале Древней Греции с помощью танца были рассказаны мифологические сюжеты и показаны образы эллинских богов, а в зале Греческого двора показан сюжет разрушения, заката греческой цивилизации. В фрагменте, посвященном Древнему Риму, хореографы обращались к диалогу власти и человека. Для фрагмента, посвященного Средним векам, была выбрана тема женственности, которая оказалась раскрыта как самоотрицание в образе монахинь и как источник обвинения и гибели в образе ведьм.

В своем знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» В. Беньямин утверждал, что весь XX в. представлял собой время механического воспроизводства, пересъемки с оригиналов, которые определяют их жизнь в современном обществе¹¹. Танец, зафиксированный цифровой камерой, становился еще одним слепком со слепков скульптурных памятников, представленных в Пушкинском музее. Фильм как форма танцевальной выставки представляет музейным слепкам новую пластическую интерпретацию, помогает увидеть и почувствовать их в настоящем, пользуясь языком танца.

В данном проекте не менее важным был и вопрос сохранения танца как нематериального наследия и уникального события, которое не обладает статической формой, динамически разворачивается в определенном пространстве и в определенных обстоятельствах. Фиксация танца в формате фильма представляет один из наиболее популярных и известных методов сохранения наследия исполнительских искусств, но он не идеален. Данная форма не способна сохранить сам танец, но может передать субъективный взгляд, впечатления кинооператора и режиссера, что показывает условность и интерпретационный характер такого метода сохранения.

Подводя итоги, следует отметить, что танец может служить универсальным языком межкультурной коммуникации. Мы можем рассматривать танец как зеркало культуры, как ее объективный образ, модель, поскольку он сопутствует ее развитию. «Танцевальное искусство способно передавать информацию о современном культурном пространстве, отражая основные характеристики эпохи трансмодерна и медиакультуры»¹². В зависимости от них выразительные средства танца и его функции подвергаются изменениям. Прежде всего, танец, как и другие языки культуры, является социокультурным кодом, сохраняющим и передающим человеческий опыт через движения, транслируемые телом. Эта функция в танце сохраняется на протяжении всей его истории, в том числе и на современном этапе его развития.

В музейной практике такой объект нематериального культурного наследия как танец может быть представлен в рамках двух основных форм, в экспозиционно-выставочной

и культурно-образовательной деятельности. Теоретический аспект музеефикации и интеграции танца в музейное пространство находится еще в процессе формирования и не имеет четко очерченных границ, что приводит исследователей к поиску и проработке новых форм и вариантов. Помимо недостатка четко сформированной теоретической базы по данному вопросу стоит обратить внимание и на нехватку практического опыта внедрения танца в музейное пространство, на котором зачастую и базируется формирование теоретических аспектов. Ввиду сохранности и безопасности своих коллекций музеи с опаской относятся к внедрению в экспозицию такого вида нематериального наследия как танец. Чаще в экспозиции можно увидеть лишь его «свидетельства» и результаты фиксации, представленные овеществленными предметами.

Танец в музее многогранен и многофункционален: он может быть одновременно и самостоятельным экспонатом, и инструментом раскрытия потенциала экспонатов, окружающих его. Рассмотренные проекты и исследования подтверждают эффективность взаимодействия танца и музея. Танец по-новому раскрывает современному посетителю музейные экспонаты, в то же время сами экспонаты и музейное пространство в целом придают разворачивающемуся в них танцевальному перформансу глубину и выразительность.

Примечания

¹ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства / пер. Д. Пержовски. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс». 2014. С. 15–17.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 69–70.

⁴ Там же. С. 69–72.

⁵ Официальный сайт программы «Dancing Museums». URL: <https://www.dancingmuseums.com/> (дата обращения 29.05.2022).

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Официальный сайт проекта «Слепок». URL: <https://film-slepok.ru/> (дата обращения 29.05.2022).

¹⁰ Васильева Ж. Фильм «Слепок» с Дианой Вишневой вышел в прокат // Российская газета. 2021. № 78 (8429). URL: <https://rg.ru/2021/04/12/film-slepok-s-dianoj-vishnevoj-vyshel-v-prokat.html> (дата обращения 29.05.2022).

¹¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 223–224.

¹² Садыкова Д. А. Эволюция танца в современной культуре // Омский научный вестник. 2014. № 4 (131). С. 214.

Е. А. Беспальченко

Партиципаторные практики в отечественных музеях

Партиципаторные практики как формы взаимодействия с посетителями могут не только решить многие проблемы музейных институций, но и привлечь новую аудиторию, готовую к диалогу. Рассматриваются вопросы развития партиципаторных практик в отечественных музеях. Кроме того, приведены примеры наиболее грамотно организованных и реализованных случаев внедрения партиципаторных музейных практик в рамках идеологии культуры участия. Представленная проблема редко освещается в научной литературе, в особенности, в контексте актуальности реализации подобных практик в современном музейном деле, что подчеркивает принципиальную значимость этого вопроса.

Ключевые слова: партиципация, культура участия, музейные практики, музейные проекты, музейная коммуникация

Ekaterina A. Bepalchenko

Participatory practices in domestic museums

Participatory practices as a form of interaction with visitors can not only solve many problems of museum institutions, but also attract a new audience ready for dialogue. The article deals with the development of participatory practices in Russian museums. In addition, the text of the article provides examples of the most competently organized and embodied examples of the implementation of museum practices within the participatory culture. The mentioned problems have been rarely considered in the scientific literature before, especially within the framework of the relevance of the implementation of practices in the field of modern museums.

Keywords: participation, participation culture, museum practices, museum projects, museum communication

Современная культура, сформированная в конце XX в., представляет собой комплексную и перегруженную систему, ориентированную, в основном, на коллективное взаимодействие и охват наиболее широких социальных групп. Это подтверждается закреплением роли массовой культуры в общественном сознании и отчужденностью рядового потребителя культурных благ от соучастия в создании этой самой культуры. Несмотря на это, в последние годы происходит переход от коллективного взаимодействия культурных институций к индивидуальному¹.

Музейная сфера в этом вопросе не является исключением, кроме того, ее внутренняя структура не предполагает сложных трансформаций. Она по инерции продолжает находиться в рамках устоявшихся конструкций взаимодействия, в последнюю очередь делая упор на диалог с посетителем. Современные отечественные музеи, в основном, лишь привлекают зрителей и создают условия для их комфортного времяпрепровождения. Тем не менее, в настоящий момент музейная сфера стремится выйти на новый уровень взаимодействия с аудиторией, создавая также и предпосылки участия посетителей в жизни и работе музея.

Этот переход от пассивного восприятия к активному участию сейчас происходит, скорее, экспериментально и не применяется повсеместно. Зрителю становится важно также заявлять о своих личных культурных ценностях и транслировать их, демонстрировать актуальную их значимость².

Важно отличать интерактивность от культуры участия, так как в первом случае взаимодействие с музейной программой происходит на этапе посещения музея, когда зритель может стать частью финального продукта выставки или проекта, а культура участия предполагает активную совместную работу институции и аудитории в рамках подготовки какого-либо проекта³.

Анализируя актуальность партиципаторных практик в музейных институциях, мы рассмотрим примеры внедрения подобных принципов взаимодействия в различных

музеех и выставочных пространствах, что позволит выявить необходимость развития этих концепций и применения их в дальнейшем.

Один из главных художественных музеев России, Государственный Эрмитаж, с 2000 г. поддерживает программы «Молодежного центра» и «Студенческого клуба», цель которых заключается в вовлечении в музейные процессы наиболее активных и творческих групп населения, а именно, школьников старших классов, студентов и других представительств молодежи⁴. По сегодняшний день эта инициатива является наиболее развитой и содержательной в контексте культуры взаимодействия. Студенты клуба не только изучают историю искусства, но и принимают активное участие в подготовке и проведении мастер-классов, выставок, круглых столов, встреч, фестивалей, вечеринок и любых других мероприятий Эрмитажа. По сути, молодежная программа музея представляет собой необходимый минимум участия посетителя в жизни музея, который бы мог стать базисом для дальнейшего развития принципов культуры взаимодействия институции и аудитории.

Похожая система сложена и в Перми, где местный Музей современного искусства PERMM разработал широкоформатную программу по поддержке партиципаторных музейных практик. Помимо студклуба и различных проектов для детей и подростков, позволяющих посетителям совместно с музейными работниками организовывать различные мероприятия, в PERMM был создан формат арт-резиденций, в котором усилиями семей, а также местными художниками и педагогами создаются всевозможные инициативы, меняющие город к лучшему, а также арт-объекты, посвященные региональной культуре.

В 2019 г. Политехнический музей провел серию выставочных мероприятий «Разные люди – новый музей», ориентированную на включение людей с физическими и ментальными особенностями в культурную среду⁵. Выставки, выступления, перформансы и фестивали были созданы и организованы совместно с инклюзивными мастерскими, благотворительными фондами и гостями проектов. Вместе с этой серией стартовала программа Политехнического музея «Ничего для нас без нас», целью которой было развитие партиципаторных практик в институции и доступность взаимодействия музея и посетителя. Инклюзивные инициативы музеев, без сомнения, должны проводиться совместно с внедрением партиципаторных практик: культура участия предполагает участие всех членов социума без исключений.

Музей современного искусства «Гараж» в 2015 г. представил выставку Риркрита Тиравани «Завтра – это вопрос?», посвященную архитектурному прошлому здания музея, которое до реконструкции было рестораном «Времена года»⁶. Часть выставки представляла собой досуговую зону для посетителей, в которой пол был устлан ковром, были установлены столы для пинг-понга, сооружены специальные станции-«остановки», в которых посетителям предлагали различные советские блюда, а также была создана фабрика по производству футболок, где каждый посетитель мог создать свой собственный предмет гардероба. Такой подход не просто представил аудитории музея новое социальное прочтение многих экспонированных работ, но и позволил с новой точки зрения взглянуть на внедрение партиципаторных практик в культурную повестку музея. Кроме того, частью выставки были фотографии, подготовленные совместно с жителями Москвы, отсылавшими к принципам социального искусства. В частности, Тиравания сфотографировал людей, выстроивших в виде знака вопроса перед входом в Парк Горького, что стало главным плакатом проекта. Это один из примеров крупного международного проекта, демонстрирующий актуальность партиципаторных практик в интернациональной среде. Участие значимого и всемирно известного художника в развитии культуры участия в России также подтверждает готовность музеев присоединяться к этому общемировому тренду.

В 2011 г. в Перми был создан Музей пермских древностей, посвященный, в частности, Пермскому периоду, единственному геологическому периоду в истории Земли, открытому на территории России. С 2013 г. сотрудниками музея совместно с местными жителями был запущен проект «Открой пермский период!», цель которого заключалась в создании мобильного приложения-путеводителя по Пермскому краю, местным музеям и событиям региона⁷. Проект не только позволил разработать уникальный подход к изучению геологических древностей, но и привлек инициативу местного населения, что позволило включить немусейную аудиторию в культурный диалог. В этом примере

иллюстрируется ситуация, когда не крупный местный музей смог лишь посредством своей инициативы, грамотной организации и правильного вовлечения посетителей реализовать крайне любопытный и уникальный проект, не прибегая к значительным средствам. Это значит, что внедрение практик партиципации может проводиться не только в главных институциях страны.

Самарский литературный музей в 2013 г. совместно с читателями и посетителями разработали проект «Мир – текст – музей», посвященный поэтическим трансформациям жизни⁸. Одной из главных целей было научить читателя воспринимать литературу как часть своей жизни, научиться ее использовать и понимать, а также узнать об истории самой литературы. Проект проходил в формате музейного исследования, которое должно было найти ответ на вопрос о том, как можно актуализировать региональную литературу. Посетители изучали различные направления и творческие методы литературы, узнавали о проблемах современности. Деятельность проекта реализовывалась посредством местных поэтов и писателей, которые проводили лекции, беседы, круглые столы и занятия. Кроме того, посетители в рамках программы визуализировали все выводы, собранные в процессе исследования посредством создания мультимедийной комплексной экспозиции, которая была представлена в музее. Также были запущены фестиваль и семинар о литературе в музее. Можно сказать, что этот проект выразительно демонстрирует то, как партиципаторные практики могут отлично справляться даже с таким сложным заданием, как перевод с одного языка искусства на другой.

Музей «Дом Метенкова» в Екатеринбурге, посвященный персоне уральского фотографа Вениамина Метенкова, с 2016 г. активно работает с художниками, фотографами, учеными, кураторами и другими специалистами, которые приезжают в арт-резиденцию и взаимодействуют с местными жителями, создают различные выставки, презентации и творческие проекты. За время развития этой программы, названной «Новые истории Екатеринбурга», в ней приняли участие как региональные авторы, так и зарубежные. К примеру, в рамках этого формата был разработан проект «Хочу верить»⁹ о пациентах Екатеринбургского хосписа, среди которых два резидента программы проводили опрос о вере. Результатом проекта стала не только социальная история о жизни больных, но и непосредственная помощь учреждению. Благодаря информированию местных жителей художниками удалось помочь многим людям хосписа. Культура участия в рамках этой программы позволяет местному зрителю не только узнавать о новейших трендах в мире культуры и знакомиться с известными художниками, но и открывать творчество региональных авторов. Таким образом, реализуемые проекты создают возможность местным жителям самим участвовать в культурном развитии своих городов, поддерживая музейные инициативы и региональных художников. В настоящий момент проект, переименованный в «Новые практики Метенкова» претерпевает изменения, фокусируясь именно на фотографии и ее роли в жизни Екатеринбурга.

В проекте Тольяттинского краеведческого музея «20-й век в кадре и за кадром», начатого в 2013 г., музейные работники совместно с горожанами создали интерактивную экспозицию об истории их города на протяжении XX в.¹⁰ Важные исторические события, значимые личности, социальные трагедии и воодушевляющие примеры жизнетворчества – все это нашло свое место в концепции музея. Зрителю предлагалось взглянуть на город и его историю с позиции участника этой истории. Было снято несколько фильмов о разных временных промежутках. Также был создан внушительный архив, собранный из фотографий и предметов как из фондов, так и из личных собраний жителей города. На созданной экспозиции представлены интервью с теми, кто непосредственно участвовал в создании и развитии города. Таким образом, партиципаторные практики позволяют не только пополнять музейные фонды самыми необычными предметами, но и развивают крайне актуальное и новое направление в музейном деле, а именно, музей повседневной культуры¹¹. Этот проект также был реализован с помощью известного своей деятельностью фонда Потанина, однако, экспозиция существенно переросла свои изначальные планы, поэтому музей успешно добился расширения бюджета от других, в том числе, местных спонсоров.

В 2019 г. в Москве при участии Музея Москвы и объединения «Выставочные залы Москвы» был запущен арт-проект «Здесь и сейчас. Современное искусство на улицах города»¹², в рамках которого состоялся показ работ 15 уличных художников столицы и

была организована разнообразная событийная программа. Основная часть программы базировалась на идее партиципации и взаимодействия рядового зрителя с уличным искусством. Художники арт-проекта подготавливали свои работы, вовлекая в процессы создания зрителей, а на проведенных лекциях обсуждались вопросы социального искусства и диалога человека и города посредством творчества. Заметно, как культура участия напрямую влияет на восприятие города человека и оживляет само урбанистическое пространство. Выход музейной деятельности за пределы самого музея может также привлечь новых посетителей, завлечь их новыми форматами культурного досуга.

Таким образом, можно заметить, что идеи партиципаторных практик циркулируют в музейном дискурсе достаточно продолжительное время и на сегодняшний день являются проработанным инструментом для проведения эффективного взаимодействия музейной институции со своей аудиторией. Тем не менее, эти практики вводятся в регулярную деятельность музея недостаточно полноформатно.

Как мы могли увидеть из примеров, внедрение культуры участия в жизнь музея возможно на постоянной основе. Это также подтверждается как интересом зарубежных специалистов к подобным проектам, так и постоянной поддержкой таких организаций, как Благотворительный фонд Потанина, который часто выделяет значительные средства на реализацию программ партиципации. Некоторые инициативы проводятся на основе международного сотрудничества. К примеру, такие программы, как «Музеи «новых городов»: идентичность, имидж и культура участия» совместно с Нидерландами или «От равного к равному», реализуемого при поддержке генконсульства США. Стоит также отметить деятельность Европейского музейного форума, который проводит конкурс актуальных музейных практик.

Стоит также учитывать рост культурной осознанности аудитории, которая, с повсеместным распространением интернета, открытых источников информации и широким выбором досуга, начинает самостоятельно формулировать условия и требования. Любое культурное взаимодействие в современном обществе вызывает респондентный отклик только при активном, живом и честном взаимодействии, требующим ответной реакции. Успех всех упомянутых программ означает то, что аудитория современных музеев в России не только готова наравне с потреблением смыслов еще и производить их, но также изъявляет желание быть вовлеченной в создание нового культурного опыта.

Кроме того, участие региональных музеев и институций, не имеющих тех возможностей, которыми обладают крупнейшие музеи Москвы и Санкт-Петербурга, позволяет нам выявить тот факт, что осуществление партиципаторных практик не связано с финансовыми вопросами учреждений. Важно отметить, что разработка поистине уникальных и интересных программ может как поспособствовать привлечению финансов посредством краундфандинга и средств благотворительных организаций, так и вовлечению самой аудитории и, в частности, волонтеров, что решает некоторые экономические и кадровые вопросы.

Таким образом, на сегодняшний день мы можем говорить об актуальности практического внедрения принципов культуры участия в жизнедеятельность музейных институций. Этот модус взаимодействия не только позволит музеям привлечь новых посетителей и упрочнить положительное восприятие ими деятельности институций, но и поменять отношение к музею от традиционного и консервативного до коммуникативного и открытого.

Примечания

¹ Саймон Н. Партиципаторный музей. М.: Ad Marginem, 2017. С. 7.

² Культура участия: музей как пространство диалога и сотрудничества / Ред.-сост. Д. Агапова. СПб., 2015. С. 6.

³ Иванова В. С. Опыт использования культуры участия на примере деятельности музеев Екатеринбурга // Стратегии развития социальных общностей, институтов и территорий: материалы V Международной научно-практической конференции, Екатеринбург, 22–23 апреля 2019 г.: в 2-х т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. Т. 2. С. 173.

⁴ Эрмитаж для города и горожан. Результаты оценки экономического и социального вклада музея в жизнь Санкт-Петербурга. СПб.: Издательство Европейского университета, 2014. С. 52.

⁵ Разные люди – новый музей. URL: <https://raznielyudi.polytech.one> (дата обращения 29.04.2022).

⁶ Р. Тиравания. Завтра – это вопрос? URL: <https://garagemca.org/exhibition/rirkrit-tiravanija-tomorrow-is-the-question> (дата обращения 29.04.2022).

⁷ Официальный сайт Пермского краеведческого музея. Проект «Открой пермский период!». URL: <https://museumperm.ru/project/1> (дата обращения 29.04.2022).

⁸ Официальный сайт Самарского литературного музея. Проект «Мир – текст – музей». URL: <https://www.samlitmus.ru/> (дата обращения 29.04.2022).

⁹ Сайт проекта «Новые истории Екатеринбурга». URL: <http://dommetenkova.ru/newstorymetenkov> (дата обращения 29.04.2022).

¹⁰ Официальный сайт Тольяттинского краеведческого музея. Проект «20-й век в кадре и за кадром». URL: <http://tltmuseum.ru/ru/proekty/58-proekt-20-vek-v-kadre-i-za-kadrom.html> (дата обращения 29.04.2022).

¹¹ Смирнов А. В. Музей повседневности: оптика власти // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 3: Экономические, гуманитарные и общественные науки. 2018. № 1. С. 70.

¹² Официальный сайт Музея Москвы. Проект «Здесь и сейчас. Современное искусство на улицах города». URL: <https://hereandnow.mosmuseum.ru/> (дата обращения 29.04.2022).

Н. А. Кукшина, Ю. М. Сохарева

Музей истории вуза как средство развития студенческого сообщества

Осуществлена оценка значимости организации музея при учебном заведении. Рассмотрен опыт функционирования музеев при вузах, в результате чего определен круг проблем, препятствующих совершенствованию музея. Предложены идеи по улучшению деятельности музея и повышению уровня заинтересованности к истории учебного заведения среди его учащихся.

Ключевые слова: музей, студенты, учебные заведения, культурное наследие, история вуза

Nadezhda A. Kukshina, Yulia M. Sokhareva

Museum of the history of the educational institution as a tool for the development of the student community

The importance of organizing a museum at an educational institution was assessed. The experience of functioning of museums at universities is considered. A range of problems that impede the improvement of the museum is determined. Ideas are proposed to improve the work of the museum and increase the level of interest in the history of the educational institution among students.

Keywords: museum, students, educational institution, cultural heritage, university history

Сегодня мы можем наблюдать тенденцию образования музеев при учебных заведениях: инициаторы стремятся сохранить материалы, реликвии и память об истории заведения для передачи следующему поколению. Преемственность знаний является фундаментальной частью образовательной программы, обеспечивающей как обретение определенных компетенций и становление развитой личности, так и, в частности, культурное обогащение учащихся. Музей может стать удобным инструментом для выполнения миссии образовательной программы и вышеперечисленных задач, поскольку он существует «...для того, чтобы собирать культурное наследие, сохранять, изучать и передавать следующим поколениям... Чтобы воспитывать у людей хороший вкус, чувство собственного исторического достоинства»¹. Вдобавок музей зачастую предстает площадкой для реализации студенческой инициативы, проявляющейся в проектах, экскурсиях, исследованиях, для раскрытия профессиональных амбиций, реализуемых с помощью учебных практик и стажировок.

В связи с очевидной актуальностью проблемы была поставлена цель – определить роль организации музеев истории вуза, поднять вопрос необходимости существования подобного учреждения на базе института и разработать программы по восстановлению функционирования музея, применяя результаты исследования к конкретному случаю.

В настоящей работе в качестве рассматриваемого объекта выступает музей Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК), действовавший некоторое время назад.

Рассматривая вопрос значимости музея истории Института культуры, необходимо принять во внимание опыт других музеев Санкт-Петербурга подобного типа, количество которых значительно. Первые «учебные установления» или «учебные кабинеты» в Петербурге появляются во второй половине XVIII в. Среди них – музеи при Горном университете, Академии художеств, Санкт-Петербургском государственном университете. Наиболее активное развитие музеев в Санкт-Петербурге началось в конце XIX в. Тогда особое внимание было приковано к науке, и, как следствие, к учебным заведениям и развитию их научной базы. Подтверждением этого служит положение 1902 г. об увеличении количества практических занятий в учебном плане или решение 1905 г. об обязательном страховании музейных собраний².

Первые «кабинеты» ставили перед собой цель «обеспечить наглядность преподавания, одновременно выполняя и другую не менее важную функцию – научно-исследо-

вательскую, ибо в университетах учебный процесс был естественным образом связан с исследовательской деятельностью и преподавателей, и студентов»³.

Музеи при институтах в XX в. имели специфические особенности. Они отличались высокой степенью контроля со стороны научного руководства. Организацию деятельности нередко обеспечивали профессоры, а работой по поддержанию состояния фонда и описанию экспонатов занимались хранители. Это имело благоприятные последствия: не было опасений насчет сохранности коллекции, а профессиональная подготовка руководства музея способствовала грамотному обучению студентов в обращении с предметом.

Музеи также отличались своей направленностью на популяризацию за пределами стен университета. Устраивались открытые лекции, издавались небольшие каталоги, проводились экскурсии как преподавателями, так и студентами. Таким образом, музеи при учебных заведениях не утрачивали в некоторых аспектах своего обособленного от университета характера.

Финансовая поддержка со стороны правительства способствовала развитию музеев. Они содержались за счет государства, нередко совершались пожертвования со стороны меценатов. В первые годы советской власти некоторые фонды пополнялись в ходе национализации имущества. Наглядным примером может служить Горный музей, коллекция которого пополнялась за счет бывших собраний Денисова-Уральского (порядка 10 000 образцов), Э. А. Купфера и др.⁴

К сожалению, на данный момент многие петербургские музеи при университетах переживают кризис. Те аспекты, которые раньше считались фундаментальными и незаменимыми при работе музеев, сейчас не осуществляются. Рассмотрим наиболее распространенные проблемы на примере музея СПбГИК.

Вуз открылся еще в 1918 г. как Петроградский институт внешкольного образования, после чего неоднократно переименовывался. Сохранились документы и личные вещи первых педагогов и студентов, сведения о начале деятельности института, первых кафедр и о том, как проходила учеба в годы революции и после нее. Многие выпускники приняли участие в Великой Отечественной войне, совершили немало подвигов, что документально подтверждено. Большое количество плоскостного материала хранилось в музее при институте.

Историю музея института можно разделить на несколько этапов. Первый включает в себя период, начинающийся с открытия музея, то есть с 1919 г., по 1924 г., когда ведется работа на Надеждинской улице на базе Общества «Маяк» до переезда вуза в новое здание на набережную Девятого Января (ныне Дворцовая набережная, 4). Именно при участии Михаила Васильевича Новорусского, автора проекта музейного факультета в Институте, и Исаакия Петровича Мордвинова⁵, директора Музея внешкольного образования, педагога и ученого, музей берет курс на стимулирование студентов к самостоятельному образованию. Так, Музей Института внешкольного образования в Петрограде стал одним из воспитательных музеев, которые стремились отойти от тривиальной передачи определенной информации студентам в пользу их практической деятельности (в том числе с экспонатами), возбуждения у них интереса к будущей работе, всесторонней подготовки к овладению профессией. Завершает свое существование музей в 1924 г. «под напором политических событий»⁶.

Следующий этап начинается лишь с конца 1960-х гг.: только тогда музей начинает свое существование в здании нынешнего Института культуры на Дворцовой набережной, 2. После нескольких лет подготовки экспозиции официальное открытие происходит в 1975 г. В 1988 г. происходит перемещение музея в Дом Салтыкова, где он располагается в бывшем будуаре Долли Фикельмон (ныне аудитория 4310). Создание нового музея происходит под руководством Надежды Ивановны Сергеевой – проректора по научной работе, заведующей кафедрой музееведения и экскурсоведения⁷. С 2011 г. до расформирования музея в 2014 г. руководящую должность занимает Надежда Семеновна Тихонова.

На протяжении всех этапов мы наблюдаем тенденцию активного участия студенчества в жизни музея. Отмечается, например, что в 1919 г. «музейная группа провела 107 часов обязательных лекционных и практических занятий, кроме того, с семи до девяти часов вечера проводились дополнительные практические занятия по работе с кинематографическим и фотографическим аппаратами в количестве 24 часов»⁸. Подчер-

живается, что, несмотря на сложные периоды, решения ряда проблем не заставляли себя ждать. Так, в 1921–1922 гг. «по истечении срока выставки материалы сворачивались, а помещение музея занималось новыми материалами. К подобному способу организации работы пришлось прибегнуть по причине недостаточной площади, занимаемой музеем, которая не позволяла создавать постоянные отделы»⁹. В 1922 г. «выявилась полная невозможность привлечь музейных сотрудников со стороны ввиду отсутствия средств. Эти обстоятельства вынудили сократить масштаб работы музея и вести ее по другому плану». Однако образовательная деятельность и пополнение фондов не прекращались: «...совещание сотрудников музея постановило, что необходимо постепенно приобретать вид учебно-вспомогательного учреждения, активно участвующего в общественно-институтской работе... Задачи музея сводились к сбору материалов по отдельным видам внешкольной работы (экскурсионное дело, клубы, избы-читальни, музеи, лекционное дело)»¹⁰. Насколько тяжелым бы ни было положение музея, в каждый из периодов его существования он характеризуется как насыщенная патриотическими настроениями и энтузиазмом часть институтского образования, обеспечивающая воспитание молодежи посредством творчества.

Музей функционировал много лет и имел официальный статус. 10 лет назад в СПбГУКИ был заведующий музеем и работающие при нем студенты. Но в связи с непредвиденными обстоятельствами музея в 2014 г. не стало. Весь фонд был перемещен в стены библиотеки и хранится там до сих пор. Так, мы видим, что история музея надолго прерывалась лишь дважды: с 1925 г. по 1960-е гг. и с 2014 г. до сегодняшнего момента.

Прекращение работы музея является большой потерей для института, работающего уже более ста лет. Отсутствие музея в надлежащем виде препятствует научно-исследовательской деятельности студентов, минимизирует в глазах обучающихся историческую значимость СПбГИК. Нельзя не сказать, что такое положение дел особенно печально в связи с тем, что в институте функционирует кафедра музейного дела, студенты которой могли бы получать необходимые практические навыки внутри своего учебного заведения.

Студенческая активность является важным условием для успеха проекта, реализуемого на базе учебного заведения. В нашем случае низкая инициативность со стороны студентов является серьезной проблемой в вопросе восстановления музея. Подобная тенденция может быть вызвана непросвещенностью обучающихся относительно предмета исследования, недостаточно активной деятельностью руководства по повышению интереса к проекту, ограничений свободы действий студентов и др.

Студенчество является источником энергии, открывающим новое дыхание музейным проектам, однако сложно представить успешное развитие музейной институции без опытного руководства. «Кандидатам на должность необходимо иметь опыт работы в музейной сфере, лидерские способности, умение адаптироваться к культуре и условиям конкретного музея, в то же время им необходимы настойчивость и гибкость для решения различных проблем»¹¹. Необходимо присутствие во главе музея профессионала, не только готового реализовывать планы с целью налаживания функционирования музея, но и стремящегося к работе с заинтересованными студентами.

Деятельность музея часто ограничивается проблемами организационного характера. В нашем случае возникают вопросы недостатка помещений для фондохранилища, сложная методика организации учетно-фондовой системы, большое количество потенциальных музейных предметов (несколько десятков тысяч), каждый из которых требует учета.

Однако вышеперечисленные проблемы при должном внимании кажутся вполне решаемыми. Значимость их разрешения тем выше, чем сильнее мы задумываемся о возникающих перед нами перспективах, реализуемых в случае успеха. Урегулирование и систематизация уже имеющихся предметов в фондово-учетную систему – ключевой элемент для сохранения истории института. Текущее хранение документов, фотографий, альбомов, книг при нынешних условиях становится фактором для более быстрого их разрушения. Предметы, хранящиеся в должном порядке в фондах, являются в перспективе материалами для исследований различного характера, в частности, по истории института. Однако отсутствие подобного порядка и ведения учета предметов, непонимание

происхождения источника, недостаточное количество записей истории его бытования приводят к ряду проблем, осложняющих исследования. Например, рассматривая феномен выпускного альбома в истории института, авторы настоящей работы столкнулись с проблемой получения базовых сведений о процессе приобретения предмета в коллекцию, что для артефакта музейного уровня кажется недопустимым.

На данный момент фонд ранее действующего музея включает в себя свыше нескольких десятков тысяч единиц хранения вещевого и письменного характера, однако и сегодня он не перестает пополняться. Комплектование коллекции происходит регулярно, хотя и не в больших количествах, благодаря интересу преподавателей и студентов. На данный момент по причине отсутствия индивидуального помещения для хранения поступлений вне аудитории с экспозицией об истории Института (аудитория 4308) новоприобретенные предметы хранятся в архиве при библиотеке СПбГИК. В связи с этим еще более несомненной является высокая значимость возрождения физического музея, оформления и систематизации его фондов. Поддерживать этот процесс необходимо инициативному студенчеству, для чего со стороны института требуется заинтересованность в повышении популярности музея. Нельзя не сказать, что студенты сегодня чувствуют потребность в пополнении знаний об истории института, нуждаются в дополнительной возможности реализовать свои проекты, стремятся к повышению профессиональных навыков на базе своего учебного заведения. Подтверждающим этот факт свидетельством служит опрос, проведенный авторами статьи среди учащихся факультета мировой культуры. Каждый из респондентов в количестве 39 лиц посчитал важным (61,5%) или желательным (38,5%) наличие при институте музея. Более того, 53,8% опрошиваемых отметил желание узнавать чуть больше об истории института в ходе выполнения образовательной программы, а 61,5% высказал готовность реализовать свои проекты на базе институтского музея. Интересными оказались комментарии некоторых респондентов по поводу опроса. Один из них – «Как студенту уважать институт и “его” знания, если ничегошеньки о нем ему не известно?» – лишь подтверждает тезис о том, что о музее необходимо рассказывать, привлекать к нему внимание и, в частности, создавать на его базе различные мероприятия. О концепции мероприятий пишут другие респонденты: «Современная экспозиция в музее» и «Мысль с личным музеем для раскрытия истории института интересная, однако его еще можно было бы использовать для каких-нибудь интересных мероприятий...». Таким образом, теперь мы можем говорить о музее как об удобной площадке для реализации инициативы молодежи не только с теоретической точки зрения. Нами на практике выявлено, что сами студенты это осознают.

Мы выяснили, в том числе с помощью опроса, что для развития музея необходимо присутствие как минимум двух составляющих. Первая из них – это знание о наличии той или иной творческой площадки в вузе. Студенты с помощью афиш, официального сайта, информационных постов в социальных сетях, преподавателей, собственных связей и др. узнают о существовании различных кружков и секций, имеющих на базе Института. Те же самые инструменты необходимо использовать и для популяризации музея. Вторая составляющая – искренняя заинтересованность со стороны учащихся. В связи с этим необходимо с начала обучения студентов в вузе рассказывать про существование музея и связанных с ним перспектив. На первом курсе в рамках знакомства с внутренней жизнью института стоит проводить экскурсию по фондам, беседу с куратором музея, обращать внимание обучающихся на интересные экспонаты, кратко знакомить с историей учебного заведения. Вторая составляющая – искренняя заинтересованность со стороны учащихся. В связи с этим необходимо с начала обучения студентов в вузе рассказывать про существование музея и связанных с ним перспектив. На первом курсе в рамках знакомства с внутренней жизнью института стоит проводить экскурсию по фондам, беседу с куратором музея, обращать внимание обучающихся на интересные экспонаты, кратко знакомить с историей учебного заведения.

Основы музейного дела могут быть полезны кафедрам, напрямую не связанным с музеологией. Далеко не все студенты понимают, что начала музейного дела гораздо более обширное поприще, чем может показаться на первый взгляд. К СПбГИК это относится в первую очередь, поскольку большинство кафедр связано с культурной деятельностью, подразумевающей проведение выставок. Экспонаты музея для студентов кафедры культурологии могут быть использованы для исследовательской деятельности,

для обучающихся на библиотечном деле может быть весьма интересным знакомство с плоскостными материалами. Учащимся, занимающимся социально-культурной деятельностью, стоит познакомиться с порядком проведения выставок, это может быть актуальным и для дизайнеров. Студенты с кафедры реставрации могут рассмотреть объекты, нуждающиеся в реставрационной работе, и в рамках учебной практики осуществить ее, а также напрямую от хранителя узнать тонкости хранения предметов. Все это лишь небольшая часть того, как музейное дело может пригодиться в других специальностях. Более подробно о пользе базовых знаний музейного дела в разных профессиях могут рассказать преподаватели в рамках дисциплин «Пропедевтика» и «Введение в профессию», посвятив этому одну или, по возможности, несколько пар.

Осознанию со стороны студентов значимости музейного дела в рамках их профессии и не только может способствовать проведение внеучебных встреч или собраний, посвященных истории музея и собрания его фонда, рассказу о появлении отдельных экспонатов. Неформальное общение со студентами – это отличная возможность увеличить степень их заинтересованности к коллекционированию и работе с предметом. Подобное общение в комфортной обстановке с большой долей вероятности по-настоящему может привлечь учащихся к участию в жизни музея.

Музей при учебном заведении является не столько собранием предметов и материалов, связанных с историей университета, сколько общественным достоянием, так как он вбирает в себя мышление, взгляды и вклад целых поколений. Зачастую именно музей может стать связующей нитью между людьми разных поколений, но со схожими увлечениями, общим местом учебы и одними и теми же педагогами. Музеи при высших учебных заведениях должны не просто существовать – нужно стараться максимально обеспечить их развитие и процветание. Однако необходимо помнить, что успех достигим только при одновременном наличии помощи со стороны руководства и вовлеченности студентов.

Примечания

¹ Шилова А., Жукова Н. Михаил Пиотровский: «Место музея – посередине между храмом и Динейлендом» // Ведомости. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/10/03/812835-mihail-piotrovskii> (дата обращения 21.03.2022).

² Сборник материалов для истории просвещения в России. СПб., 1893. С. 414.

³ Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей: учебное пособие по музейной педагогике // М., 2001. С. 95.

⁴ История музея. 20 век // Санкт-Петербургский горный музей. URL: <https://museum.spmi.ru/node/186> (дата обращения 01.05.2022).

⁵ Иная версия имени – Иван Петрович Мордвинов (по: Рисенберг О. Ф., Тихонова Н. С. Место музея Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств в музееведческом образовании // Труды СПбГИК, 2013. Т. 200. С. 129).

⁶ Воронко А. Н. «Воспитательные» музеи Петрограда 1920-х гг. – Проблемы классификации и типологии // Вестник СПбГИК. 2020. № 4 (45). С. 22–23.

⁷ Рисенберг О. Ф., Тихонова Н. С. Место музея Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств в музееведческом образовании // Труды СПбГИК, 2013. Т. 200. С. 128–135.

⁸ Из отчета о состоянии музея при Институте внешкольного образования за май 1919 г.

⁹ Рисенберг О. Ф., Тихонова Н. С. Место музея Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств в музееведческом образовании // Труды СПбГИК, 2013. Т. 200. С. 130.

¹⁰ Там же. Рисенберг О. Ф., Тихонова Н. С. Место музея ... С. 130.

¹¹ Муравская С. В. Музеи высших учебных заведений: некоторые особенности существования // ВМ. 2012. №2 (6). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzei-vysshih-uchebnyh-zavedeniy-nekotorye-osobennosti-suschestvovaniya> (дата обращения 21.03.2022). С. 118.

А. С. Санькова

Работа с посетителем в музее «ОДК-Климов»

Специфика промышленных музеев ставит перед ними сложную задачу по привлечению широкой аудитории. Для решения проблемы усиления привлекательности корпоративных музеев на базе действующих производств необходима реорганизация традиционных приемов экспонирования и работы с посетителем, а также следование современным тенденциям. На примере АО «ОДК-Климов» рассматриваются плюсы и минусы применения новейших мультимедийных технологий при работе с посетителем увеличения吸引力的 корпоративного промышленного «Музея истории музея авиадвигателей».

Ключевые слова: промышленное наследие, промышленные музеи, ОДК-Климов, промышленный туризм, музей авиадвигателей

Anna S. San'kova

Work with a visitor at the museum «UEC-Klimov»

The specificity of industrial museums poses a difficult task for them to attract a wide audience. To solve the problem of increasing the attractiveness of corporate museums on the basis of existing industries, it is necessary to reorganize the traditional methods of exhibiting and working with the visitor, as well as following modern trends. Using the example of the UEC-Klimov company, the pros and cons of using the latest multimedia technologies when working with a visitor to increase the attractiveness of the corporate industrial «Museum of the History of the Museum of Aircraft Engines» are considered.

Keywords: industrial heritage, industrial museums, UEC-Klimov, industrial tourism, museum of aircraft engines

В процессе становления музейной деятельности отношения музея и посетителя претерпели значительные изменения. Из пассивного наблюдателя посетитель превращается в активного познающего субъекта, самостоятельного формирующего смыслы увиденных артефактов. Поэтому, если раньше основными задачами музеев были накопление, сохранение и изучение культурного наследия, то в наши дни вопросы изучения аудитории музея и привлечения ее внимания становятся первостепенными.

Вопрос усиления吸引力的 актуален для всех видов музеев, однако с особенной остротой он стоит для музеев промышленных, чья аудитория намного уже, чем, например, у музеев художественных. Малая проходимость такого рода музеев связана с целым рядом причин.

Специфика экспозиции. Экспонаты многих промышленных музеев зачастую неинтересны большинству туристов. Особенно это справедливо для производств, выпускающих не товары широкого потребления, а, например, комплектующие для станков, транспортных или военных объектов. Музеи таких компаний хранят достижения только одного предприятия, для понимания которых требуются технические знания в данной конкретной отрасли, что делает их привлекательными только для узких слоев населения – специалистов в этой области.

Закрытость объекта. Несмотря на то, что посещение корпоративных музеев чаще всего бесплатно, с их доступностью возникают определенные сложности. Во-первых, музеи находятся на территории самого предприятия, являющегося закрытым объектом. Это приводит к тому, что для их посещения требуется предварительное оформление пропусков с указанием паспортных данных посетителя, что требует от туристов и организаторов дополнительных трудозатрат. Во-вторых, возможность посещения таких объектов зачастую доступна только для групп, а не для одиночных посетителей. Это связано в первую очередь с тем, что штат корпоративных музеев не предусматривает постоянно находящихся на месте смотрителей и экскурсоводов, а также с тем, что передвижение по предприятию требует отдельного сопровождающего из-за больших

территорий и обеспечения безопасности. В-третьих, из-за расположения на территории промышленного объекта корпоративные музеи вынуждены работать в соответствии с графиком самого предприятия, что приводит к тому, что такие музеи можно посетить только в будние дни, когда потенциальные посетители также работают на своих рабочих местах. Например, музей завода «Электросила» в Санкт-Петербурге работает на прием посетителей только два дня в неделю (понедельник, среда с 09:00 до 17:00)¹.

Отсутствие рекламы. Музейная деятельность и прибыль от нее – не основная статья дохода завода или фабрики. Корпоративные музеи, в основном, предназначены для посещения студентами или старшими школьниками в рамках программ по профориентации или для гостей самого предприятия, состоящих из технических специалистов или директората компаний-партнеров. В связи с этим деньги на их рекламу, как правило, не выделяются.

Удаленность от исторического центра. Необходимость доставки сырья, отгрузки готовой продукции и оптимизации производства привели к полному или частично-му выводу некоторых крупных промышленных производств из исторического центра Санкт-Петербурга на его окраину. Для посетителей, желающих ознакомиться с музеем, транспортная удаленность также является фактором, препятствующим знакомству.

Квалификация экскурсовода. Экскурсию для посетителей-специалистов обычно проводят сотрудники компании, имеющие техническое образование и опыт работы на предприятии. Однако для привлечения более широких слоев населения рассказ должен быть адаптирован с учетом возраста посетителей и его базовых знаний, требуются не только технические знания, но и опыт в сфере музейной педагогики. Эти факторы приводят к тому, что на позицию экскурсоводов в корпоративных музеях могут приглашаться музейные специалисты с гуманитарным образованием, для которых ответы на сложные инженерные вопросы могут вызвать затруднение.

Таким образом, совокупность всех перечисленных выше проблем приводит к отсутствию знаний о промышленных музеях не только у гостей города, но и у его жителей. В такой ситуации музею необходимо полностью перестроить работу с посетителями, сделав экспозицию максимально понятной и привлекательной. Удачным, на наш взгляд, примером реорганизации является музей истории авиадвигателей АО «ОДК-Климов».

Основанное в 1914 г. по Высочайшему указу императора Николая II общество «Русский Рено», занимающееся ремонтом и производством автомобилей, через пару лет дополнило сферу деятельности. Первая мировая война вызвала бурное развитие авиационной техники. Авиация стала полноправным родом войск и постоянно совершенствовалась, что вызвало появление новой специализированной отрасли промышленности – авиамоторостроение. «Для обеспечения новых модификаций «Ильи Муромца» и некоторых других новых самолетов понадобились новые более мощные моторы. Были выбраны французские 12-цилиндровые V-образные моторы водяного охлаждения РЕНО-12Рс мощностью 225 л. с., которые в 1916 г. по 10 моторов в месяц стал собирать Петроградский завод «Русский Рено» из французских деталей»². Позднее компания работала как мотоциклетный завод, в начале 30-х гг. было налажено производство трансмиссий и других узлов для танков Т-26 и Т-28, а в 1939 предприятие было переведено в Наркомат авиационной промышленности. Именно на базе этого завода и развернет свои мощности завод-гигант, которому в 1963 г. было присвоено имя Владимира Яковлевича Климова, генерального конструктора авиационных двигателей. Об истории завода и рассказывает музей, созданный на производстве более 40 лет назад.

Основу коллекции заводского музея составляют подлинные экспонаты, созданные на указанном предприятии. Среди них: один из немногих сохранившихся первых советских крупносерийных мотоциклов, разработанных под руководством П. В. Можарова (Л-300), первый производившийся серийно советский турбореактивный двигатель, созданный для истребителей МиГ-15бис, МиГ-17, бомбардировщика Ил-28, торпедоносца Ту-14Т (ВК-1), первый советский турбореактивный двухконтурный двигатель (ВК-3), двигатель второй ступени ракеты ПВО комплекса С-200 и ЖРД для баллистической ракеты шахтного базирования (5Д67), прославленные климовские двигатели для винтокрылых машин: ГТД-350, разработанный для вертолета Ми-2 и ТВ3-117 – один из лучших в мире турбовальных двигателей по экономичности в своем классе, силовая установка знаменитого на весь мир вертолета Ми-8, двигатель для танка Т-80У (ГТД-1250) и т. д.³. Помимо самих

авиадвигателей в музее представлены личные вещи конструкторов, работавших на заводе и обширный плоскостной материал: фотографии, документы, сертификаты и наградные листы.

В старом музее, расположенном в историческом здании завода на Кантемировском проспекте, экспозиция была выполнена в классическом стиле: размещение двигателей сопровождалось этикетками с описательной текстовой информацией на стойках. Логика движения посетителей визуально не задавалась. Совокупность экспонатов воспринималась как статическая, не отражающая идею движения. Именно этот момент и стал основным при обновлении музея. От исполнителя проекта ООО «Аскрин» требовалось «оживить» коллекцию, показать идею развития как двигателей, так и предприятия в целом, продемонстрировать вклад инженеров-климовцев в авиапромышленность, сделать музей интересным и запоминающимся не только для специалистов⁴. Для достижения целей было принято решение дополнить основную экспозицию мультимедийными технологиями. Рассмотрим подробнее нововведения, которые были внедрены при создании обновленного музея.

Для возможности использования основных форм работы с посетителями (экскурсия и лекция) было создано две отдельных зоны: кинозал и экспозиционный зал. Кинозал представляет собой тематически оформленную отдельную комнату с большим экраном, позволяющую посетителям просматривать видеоролики, не мешая посетителям в основной части музея.

На входе в экспозиционный зал расположена кинетическая инсталляция: при попадании посетителя в первую зону гаснет свет, включаются вентиляторы, создающие эффект ветра, а каждый из 19 дисплеев на стене начинает двигаться вверх и вниз по заранее определенному алгоритму, демонстрируя видео-презентацию, знакомящую с музеем. Дополнительный эффект присутствия в самолете создается шумом двигателей, вогнутой стеной, имитирующей салон воздушного транспортного средства и рядом «бегущих» по полу светодиодов, напоминающих о взлетно-посадочной полосе.

Традиционные текстовые этикетки заменены на большие настенные информационные блоки, сопровождающиеся инфографикой. Блоки содержат основную историческую и техническую информацию, достаточную для обычных посетителей. Для специалистов более подробные характеристики представлены на мультимедийных экранах, установленных рядом с каждым экспонатом. Возможность всестороннего рассмотрения на экране 3D-модели и сравнения с реальным двигателем привлекает не только взрослых посетителей, но и детей младшего возраста.

Ограниченное пространство не позволяло разместить все фотографии создателей авиационной техники из коллекции музея и сопроводительную информацию к ним, поэтому они частично были заменены на мультимедийные информационные стенды, позволяющие получить более полную информацию по каждой персоналии.

Особое значение в музее уделено действующим сотрудникам предприятия – для знакомства с ними также создан отдельный мультимедийный киоск. По мнению экскурсовода музея, он привлекает внимание не только самих сотрудников, которые гордятся появлением в музее информации о себе. Возможность продемонстрировать свою фотографию в музее, хотя бы и в цифровом виде, способствует тому, что сотрудники стремятся пригласить в музей друзей, знакомых и членов семей, что создает музею бесплатную рекламу.

Для показа посетителям процессов, происходящих внутри авиадвигателя, был разработан специальный вертикальный сканер, также представленный на экспозиции. Несколько раз проезжая вдоль мотора, он демонстрирует на экране, куда поступает топливо, что с ним происходит, как проводится проверка изделия и т. д. Процесс сканирования сопровождается голосовыми пояснениями технического специалиста, записанными заранее и включенными в программу. Запуск сканера позволяет не только наглядно показать посетителю внутреннюю работу мотора, но и снять ряд сложных технических вопросов, на которые без демонстрационных материалов может быть сложно ответить экскурсоводу гуманитарного профиля.

Добавление в экспозицию гражданских экспонатов также расширяет аудиторию музея. В обновленном музее демонстрируется уникальный государственный заказ – факел, разработанный и выпущенный заводом Климова для летних Олимпийских игр

1980 г. Экспонат можно не только рассматривать и брать в руки. Для него была разработана специальная программа дополненной реальности, позволяющая добавлять на фотографии с факелом «олимпийский огонь». Возможность запечатлеть себя в роли «факелоносца» вызывает интерес у посетителей различных категорий, в том числе и мам с детьми. Публикация получившихся фотографий посетителей в социальных сетях служит рекламой музею, не требующей дополнительных финансовых затрат.

Перечисленные нововведения позволили музею расширить круг посетителей и улучшить работу с ними. Вместо одного маршрута для специалистов теперь предлагается четыре: для детей, взрослой аудитории, вип-делегаций и для специалистов. Использование кинетических инсталляций, тактильных зон для детской аудитории, мультимедийных стендов и программы дополненной реальности способствует росту интереса к экспонатам музея у различных слоев населения. Наличие лекционной зоны позволило не только проводить экскурсии, но и читать лекции, проводить консультации и встречи со специалистами. Также в обновленном музее планируется проведение игр и квестов, основанных на самостоятельном поиске необходимой информации посетителями на стендах.

В отличие от старого музея, на обновленной экспозиции обозначен маршрут движения посетителя, что убирает впечатление статичности музея и приводит к идее развития: от возникновения идеи через работу конструкторского бюро к созданию и совершенствованию как самого производства, так и готовых моторов.

Особое внимание в музее уделено посетителям с нарушением двигательного аппарата: музей расположен на первом этаже, а расстояние между экспонатами специально проектировалось с учетом инвалидных колясок. Крупные информационные стенды, заменившие этикетки с мелким текстом, и тактильные зоны позволяют лучше ознакомиться с экспозицией посетителям с нарушениями зрения.

Таким образом, обновление музея авиационных двигателей «ОДК-Климов» позволило решить ряд проблем, характерных для промышленных корпоративных музеев. За счет добавления «гражданских» изделий экспозиция стала интереснее для более широких слоев населения, использование новейших технологий позволило снизить возрастной ценз и привлечь в музей не только специалистов, но детей и их родителей, наглядная демонстрация процессов работы и создания двигателей сняла часть сложных технических вопросов, ответы на которые могли вызвать сложность с ответами у музейных педагогов или экскурсоводов с гуманитарным образованием, а использование дополненной реальности для фотографий, сделанных в музее, помогает его продвижению в социальных сетях без финансовых затрат на рекламу.

Ряд проблем музея находится в стадии решения – создание специальных детских квестовых программ или сувенирного киоска. В стадии рассмотрения находится идея создания целой серии значков с самолетами, на которых используются двигатели завода. Один из сотрудников компании в свободное от работы время уже создал по своей инициативе первые экземпляры значков. Запуск их серийного производства также будет способствовать рекламе и продвижению музея.

К сожалению, пока музей не решает проблемы с доступностью для одиночных посетителей. Остались требования по посещению только в составе групп, при этом сам музей их формированием не занимается. Что касается географической удаленности от исторического центра города, то реализация нового проекта не позволила открыть музей на прежнем месте в первоначальном здании завода, что, несомненно, снизило его историческую и культурную ценность. В случае сохранения размещения коллекции на Кантемировском пр., само историческое здание могло бы стать одним из главных экспонатов музея. Решение о переносе музея вместе с производством было принято в связи с идеей сочетания музейных программ с производственными экскурсиями, в том числе и с целью профориентации подростков. В данный момент времени посещение производства запрещено в связи с эпидемиологическими ограничениями, однако в скором времени они должны возобновиться, что, несомненно добавит привлекательности новому музею и послужит развитию промышленного туризма в нашем городе. Тем более, что уже сейчас он был признан победителем в номинации «Лучший корпоративный музей» на конкурсе, проводимом Всероссийским акселератором по промышленному туризму⁵.

Примечания

¹ Официальный сайт Музея завода «Электросила». URL: <http://elsmuseum.ru/> (дата обращения 04.05.2022).

² Берне Л. П., Боев Д. А., Ганшин Н. С. Отечественные авиационные двигатели – XX век. М.: Авико Пресс, 2003. 208 с. С. 22–23.

³ Официальный сайт АО «ОДК-Климов». URL: <https://www.klimov.ru/about/muzey/> (дата обращения 04.05.2022).

⁴ Официальный сайт ООО «Аскрин». URL: <https://ascreen.ru/projects/release/more.php?id=234> (дата обращения 04.05.2022).

⁵ Официальный сайт Комитета по промышленной политике, инновациям и торговле Санкт-Петербурга. URL: <https://cipit.gov.spb.ru/press/news/67540/> (дата обращения 04.05.2022).

А. Л. Оганнисян

Создание и развитие историко-культурного музея-заповедника «Кумайри»

В данной статье рассматривается история, проблемы создания историко-культурного музея-заповедника «Кумайри», обсуждаются механизмы решения этих проблем. Историко-культурный музей-заповедник «Кумайри» изначально был предназначен для сохранения многослойного исторического и культурного наследия Гюмри и его окрестностей, а также для использования его музейных функций и туристических услуг. Многие из памятников музея-заповедника «Кумайри» сегодня стали магазинами, аптеками, галереями, театрами и многим другим, находятся в частной собственности. Это переход от классической версии музеефикации к инновационному использованию.

Ключевые слова: Кумайри, музей-заповедник, историко-культурный, историко-архитектурный, памятник, Гюмри, туризм

Artur L. Hovhannisyan

Creation and development of the Kumayri Historical and Cultural Museum-Reserve

In this article we examine the history and problems of the Kumayri Historical and Cultural Museum-Reserve establishment and present mechanisms for solving these problems. The Kumayri Historical and Cultural Museum-Reserve was originally intended to preserve the multilayered historical and cultural heritage of Gyumri in its vicinity, as well as to use its museum functions and tourist services. Many of the monuments of the Kumayri Historical and Cultural Museum-Museum today have become shops, pharmacies, galleries, theaters and so on, besides being privately owned. This is a transition from the classic version of museification to the innovative use of the latter.

Keywords: Kumayri, museum-reserve, historical-cultural, historical-architectural, monument, Gyumri, tourism

Город Гюмри в разные годы и эпохи носил разные названия. В 1804 г. Кумайри, среди прочих армянских городов был завоеван царской армией, но окончательное присоединение к Российской империи произошло в 1828 г. С этого поворотного момента начинается новая жизнь Кумайри или Гюмри. Чуть позже, в 1828–1829 гг., после окончания русско-турецкой войны, город был укреплен как опорный пункт русской армией. В 1837 г. была построена крепость Гюмри, которая позже по указу царя Николая была переименована в Александрополь¹. Во времена Российской империи город Александрополь процветал и расширялся, в 1899 г. была введена в эксплуатацию железная дорога Тбилиси – Александрополь, что способствовало дальнейшему росту города². Однако все это продолжалось недолго, и Первая мировая война, турецкие нашествия 1918–1921 гг., которые сопровождались массовыми убийствами и грабежами, разрушили экономику процветающего города.

Новая эра для города была связана с установлением Советской власти. В 1924 г. при посредничестве ЦК Коммунистической партии Армении ЦИК СССР переименовал Александрополь в Ленинакан³. Город сильно пострадал от первого землетрясения 22 октября 1926 г.⁴ и второй раз в 1988 г., в результате землетрясения погибло 25 тыс. человек, 140 тыс. стали инвалидами, а 514 тыс. человек лишились крова. Землетрясение вывело из строя около 40% промышленного потенциала Армянской ССР. Было выведено из строя 600 км автодорог, 10 км железнодорожных путей. Пострадало 230 промышленных предприятий⁵. После провозглашения независимости Армении (21 сентября 1991 г.) город был переименован в Гюмри.

Создание историко-культурного музея-заповедника «Кумайри» изначально было направлено на сохранение многослойного историко-культурного наследия Гюмри, а также использование его в качестве музея для туристических услуг. Оценка образцов

народной архитектуры, составляющих историческое ядро города, как объектов культурного наследия, представление их в качестве музея-заповедника было новшеством в армянской действительности начала 1980-х гг. Еще на 5-й сессии Верховного Совета Армянской ССР 7-го созыва (1969 г.) в предложениях группы депутатов по охране памятников художник Мартирос Сарьян (1880–1972) поставил вопрос о сохранении старого Хндзореска в первоизданном виде. Рафик Егоян предложил восстановить ряд ленинканских памятников и использовать их «как объемы в качестве музеев, выставочных залов, концертных залов, что привлечет туристов и широкую публику»⁶. Проблема была в том, что до 1970-х гг. памятники, подлежащие сохранению и использованию в качестве музеев, в основном представляли собой отдельные археологические, культовые и архитектурные сооружения. Арутюн Марутян в 1970-х гг. в одной из своих статей упоминает, что в конце XIX в. не проводились мероприятия по укреплению, реставрации или реконструкции городских или сельских жилищ и общественных зданий, и только тогда начала осознаваться их художественно-архитектурная, затем этнографическая и историко-градостроительная ценность⁷. В связи с этим уже в начале 1970-х гг. в туристических целях стали использоваться целостные историко-градостроительные части поселений и составлявшие их основу сооружения народной архитектуры. Примерами такой особой сохранности были старые поселения, такие как Горис, Шинуайр, старый Хндзореск, Вагаршапат, Ленинанкан или отдельные их части⁸.

В такой ситуации понятие «музей-заповедник» в Армянской ССР официально стало использоваться в 1980 г. В соответствующем постановлении правительства говорилось, что «в целях обеспечения сохранности исторического ядра Кумайри-Гюмри-Александрополь-Ленинанкан, представляющего большую градостроительную ценность Ленинанкана, исходя из «Закона о сохранении и использовании историко-культурных памятников культуры Армянской ССР», постановление Совета Министров принято совместное предложение Ленинанканского горкома Коммунистической партии Армении, исполкома Ленинанканского горсовета народных депутатов Государственной ССР Армянской ССР объявить исторический центр города Ленинанкан историко-архитектурным заповедником⁹. Последний изначально был основан на полной оценке наследия, используемого в основном по его функциям, «сохранению характерной для определенного периода городской среды», «предотвращению проникновения не соответствующих элементов», созданию «материального-духовный мост» между поколениями¹⁰. Основными вопросами музея-заповедника в уставе, приложенном к решению, были: сохранение завершенного градостроительного комплекса Кумайри-Гюмри-Александрополь-Ленинанкан исторического периода и положение о его реставрации и реконструкции; специальный учет, сохранение и использование всех памятников музея-заповедника «Кумайри»; сохранение существующих архитектурно-градостроительных пластов и колорита, постепенная планомерная ликвидация зданий, не соответствующих историко-архитектурной ценности, предложения по выносу нетипичных промышленных предприятий и других сооружений, а также транспорта, с территории музея. Среди других вопросов в уставе было названо осуществление мероприятий по показу лучших возможностей градостроительства, учету, сохранению и приобретению обнаруженных вокруг Кумайринского музея-заповедника ценных археологических, этнографических, историко-культурных памятников; выполнение архитектурно-планировочных заданий всех видов строительных работ на территории музея-заповедника «Кумайри» и надзор за строительными работами; осуществление мероприятий по охране памятников, расположенных на территории музея-заповедника «Кумайри», исторической городской застройки, озеленению, сохранению, использованию и благоустройству природного ландшафта; проведение работ, связанных с музейным делом, научной экспозицией памятников, рекламно-художественным, туристическим обслуживанием, изготовлением и продажей сувениров¹¹.

В данном случае музей предполагал не только сохранение богатого, многослойного культурного наследия города, но и использование его по назначению и функции. Архитектор Вараздат Арутюнян отмечал, что «будучи объявленным музеем-заповедником, этот историко-градостроительный комплекс не перестанет быть городом с оживленной повседневной жизнью»¹². Позже музей-заповедник вошел в состав Главного управления истории, охраны и использования исторических памятников. К началу XXI в. историко-

архитектурный музей-заповедник «Кумайри» насчитывал 1672 зарегистрированных памятника на охраняемой территории площадью 220 га (1227 жилых домов, из которых 1072 находились в частной собственности)¹³ и имел следующую структуру: административный аппарат, научно-фондовый отдел, отдел историко-архитектурных и историко-археологических памятников, отдел этнографо-фольклорных исследований, Галерея сестер Асламазян, отдел по экономическим вопросам¹⁴. Этот музей-заповедник фактически являлся эффективным музейным методом комплексного сохранения движимого, недвижимого, материального и нематериального культурного наследия одной территории. Помимо сохранения городских, архитектурных и археологических памятников, мы в Армянском национальном архиве, нашли сбор и запись материалов, связанных с городской жизнью, обычаями, обрядами, ремеслами и праздниками¹⁵. Модель такого музея под открытым небом включала основные концептуальные компоненты культурного ландшафта, экомuzeя, которые актуальны и сегодня, но, к сожалению, не получили дальнейшего развития из-за землетрясения и структурных изменений. Решением правительства Республики Армения 1994 г.¹⁶ государственный историко-культурный музей-заповедник «Кумайри» и Реставрационная мастерская памятников «Ширак» были переданы с баланса департамента охраны памятников на баланс исполнительного комитета Гюмрийского городского совета.

Арис Казинян¹⁷ сделал следующее интересное наблюдение. Государственный историко-архитектурно-этнографический музей-заповедник «Кумайри» получил этот статус в советские годы почти одновременно с музеем-заповедником «Кижис», однако в постсоветский период первый, музей-заповедник «Кумайри», постепенно превратился в окаменевший или незаконно преобразованный, аварийный, неопределенный государственный градостроительный сектор, а второй стал одним из основных ресурсов развития туризма в Карельском регионе России. Историко-культурный музей-заповедник «Кумайри», возникший в подчинении муниципалитета Гюмри, стал подразделением, частью управления градостроительства муниципалитета, он даже не существовал отдельно.

В постановлении Правительства Республики Армения от 12 июля 2008 г. о развитии историко-культурной «городской среды» Гюмри особое внимание уделено восстановлению правового статуса историко-архитектурного музея-заповедника «Кумайри», в котором предлагалось «изменить правовой статус «Кумайри» в системе Министерства культуры РА или муниципалитета Гюмри, либо путем реорганизации в государственную некоммерческую организацию, подведомственную областной администрации»¹⁸. Постановление предусматривало «реабилитацию исторических городских центров», укрепление 90% поврежденных памятников и сооружений в районе музея после землетрясения, «восстановление строительных и малых архитектурных сооружений, благоустройство территории и, завершение некоторых участков в соответствии с существующим стилем»¹⁹, что позволит не только сохранить исторический центр, но и создаст привлекательную, благоустроенную среду, способствуя развитию малого и среднего бизнеса, туризма, науки и искусства», традиционные ремесла, инвестиционные возможности, новые рабочие места и благосостояние. Однако приоритеты, разработанные этим решением, продолжали оставаться актуальными до 2013 г.

После того, как 5 декабря 2013 г. на заседании Совета глав государств СНГ в Ашхабаде Гюмри был объявлен Культурной столицей государств СНГ, возрос интерес к музею-заповеднику, из-за чего городской совет Гюмри 29 июля 2013 г. Постановлением 78-А восстановил правовой статус бывшего историко-архитектурного музея-заповедника как «общественной некоммерческой организации». Советом глав государств СНГ в Ашхабаде Гюмри был объявлен Культурной столицей государств СНГ. Согласно новому уставу, музей-заповедник, как и аналогичные государственные некоммерческие организации, действующие в стране, стали некоммерческими организациями со статусом юридического лица-осуществляющей научно-образовательную, научно-информационную, культурную деятельность²⁰.

Решения основных проблем историко-культурного музея-заповедника «Кумайри» во многом связаны с отсутствием финансовых средств. Среди таких проблем можно выделить следующие: осуществление укрепления и реставрации памятников на территории заповедника-музея; регулирование телекоммуникационной системы, искажаю-

щее внешний вид памятников; отсутствие сотрудничества община-заповедник-музей; нехватка персонала и др.

Анализируя сложившуюся ситуацию вокруг музея, очевидно, что в последние годы благоустройство территории вокруг монументальных сооружений на улице Руставели и работы по их реконструкции придали новый импульс туристическому интересу к городу. Увеличилось количество посещений историко-культурного музея-заповедника «Кумайри».

Более половины памятников на территории заповедника являются частной собственностью, поэтому возможна работа с владельцами памятников, чтобы в дальнейшем не было лишнего вмешательства со стороны владельцев. Проблемы в историко-культурном заповеднике также связаны с отсутствием архивных данных о памятниках, включенных в заповедный список.

Для представления памятников в экспозициях музея-заповедника необходимо знать соответствующие данные, относящиеся к памятнику, например, владелец, строитель, даты постройки, значение символов в орнаментах, положение владельца и т. д. Далее следует необходимость установки информационных щитов и общественных туалетов в окрестностях заповедника. Наиболее интересные части информации о памятниках должны быть представлены посетителям в трехязычных текстах.

Многие памятники историко-культурного музея-заповедника «Кумайри», помимо того, что находятся в частной собственности, стали магазинами, аптеками, галереями, театрами и т. д. Это переход от классической версии музея к пути инновационного использования. Таким образом, город, как живой организм, не окаменел во времени, а является мостом смены времени, позволяющим жить в исторической среде в соответствии с потребностями современной жизни. Эта музейная модель широко используется в ряде европейских стран, это механизм, по которому заповедник работает благодаря сообществу.

Мы считаем, что для того, чтобы способствовать росту числа посетителей музея-заповедника, необходимо расширить работу с экскурсионными организациями, привлечь новые, расширить рамки сотрудничества. Туристические маршруты, организуемые тур-организациями, часто повторяются и они имеют мало общего с Кумайри историко-культурным музеем-заповедником. Их направления в основном другие музеи, действующие на территории музея-заповедника. Мы считаем, что было бы правильно, если бы историко-культурный заповедник-музей «Кумайри» «развивал» его и предлагал специальные туры, так как это позволило бы новыми средствами привлечь инвестиции для решения существующих проблем

Примечания

¹ Айрапетян А. Гюмри – Александрополь в первой половине XIX века. URL: <https://www.gyumricity.am/hy/gyumri/our-history> (дата обращения 01.06.2022).

² Мартиросян Л. и др., г. Гюмри город и народ. Гюмри, 2009. С. 65.

³ Мкртчян С. Т. Ленинанкан на пути к новому восхождению. Ереван, 1970. С. 219.

⁴ Лебедев П. И., Ленинанканское землетрясение 22 октября 1926 г. // Известия Академии наук СССР. VI серия. 1927, т. 21, вып. 5. С. 887-912.

⁵ Спитакское землетрясение в Армении. URL: <https://eurasia.expert/spitakskoe-zemletryasenie-v-armenii/> (дата обращения 02.06.2022).

⁶ Погосян Д. Принципы процесса организации историко-культурных музеев-заповедников Республики Армения. Ереван, 2018. С. 56.

⁷ Марутян А., Из истории сохранения и застройки исторического центра Еревана (XIX – начало XXI в.) // Историко-культурное наследие: сб. науч.-инф. статей. Выпуск 1. Ереван, 2014. С. 75-76.

⁸ Арутюнян В., Налбандян Г., Григорян А., Абрамян К., Исраелян В., Реставрация памятников архитектуры, Ереван, 2005, С. 167.

⁹ 1980 г. Совет Министров Армянской ССР Постановление № 463 от 5 августа 1980 г. о создании Государственного историко-архитектурного музея-заповедника «Кумайри» в г. Ленинанкане, Постановления Совета Министров Армянской ССР и Постановления, 1980 г., август. С. 19.

¹⁰ Мириджанян А., Проблемы градостроительства заповедника «Кумайри», Наука и техника, № 4, 1983, С. 15-20.

¹¹ Устав Государственного историко-архитектурного заповедника-музея «Кумайри» Исполнительного комитета Ленинканского городского Совета народных депутатов, утвержденный Советом Министров Армянской ССР в 1980 году. Постановлением от 5 августа 1943 г., Постановления Совета Министров Армянской ССР, август 1980 г. С. 25–26.

¹² Арутюнян В. М., Новая судьба родных памятников, Ереван, 1982. С. 41.

¹³ Армянский Национальный архив. Ф. 1063. Оп. 2. Д. 411. С. 1.

¹⁴ Там же. С. 1–4.

¹⁵ Там же. С. 7.

¹⁶ Правительство Республики Армения 1994 г. Постановление № 190 от 21 апреля 2006 г. «О мерах по сохранению, реставрации и благоустройству памятников истории и культуры города Гюмри». Официальный сайт Центра правовой информации «ИРТЕК». URL: <http://www.irtek.am/views/act.aspx?aid=1803> (дата обращения 03.06. 2021).

¹⁷ Газинян А., Александрополь. Затерянный город или легенда о нравах // Национальная идея. 2008, № 2. URL: <https://clck.ru/MhVGz> (дата обращения 03.06. 2022 г.)

¹⁸ Приоритеты программы Правительства Республики Армения от 12 июня 2008 г. № 642-А о программе развития и развития историко-культурной среды (градостроительной среды) г. Гюмри (Кумайри). Правовая информационная система Армении. Официальный сайт АРЛИС. URL: <http://www.arlis.am/DocumentView.aspx?docid=45159> (дата обращения 03.06.2022).

¹⁹ Там же. Приоритеты программы Правительства Республики Армения ... (дата обращения 03.06.2022).

²⁰ Совет старейшин Гюмри, 2013. Официальный сайт муниципалитета Гюмри Муниципалитет общественной некоммерческой организации «Кумайрийский историко-культурный заповедник-музей». Решение № 78-А. URL: <https://www.gyumricity.am> (дата обращения 03.06.2022).

А. И. Егорова

Предметность в творчестве японских режиссеров анимации Х. Миядзаки и М. Синкай

Предметность – важная составляющая японской культуры. Особенное отношение к вещам и объектам физического мира сформировано в японской культуре под влиянием национальной религии синто, а также древнекитайской «философии вещи». Данное исследование предлагает взгляд на проблему через призму современного кинематографа. Рассматриваются работы режиссеров аниме Х. Миядзаки и М. Синкай. В произведениях этих мастеров ярко выражена японская предметность, которая позволяет реконструировать историю Японии XX–XXI вв., подчеркнуть характер персонажей и окружающей их действительности, проявляя особое отношение японцев к материальной составляющей окружающего мира и влияние на повседневную жизнь традиционного мировоззрения.

Ключевые слова: японская повседневность, моно, аниме, Хаяо Миядзаки, Макото Синкай, мировоззрение японцев

Alyona I. Egorova

Thingness in the works of Japanese animation directors H. Miyazaki and M. Shinkai

The relationship between human and the world of things is an important part of Japanese culture. A special attitude to things and objects of the physical world is formed in Japanese culture under the influence of Shinto religion, as well as the ancient Chinese «philosophy of things». This study offers a perspective on the problem through the lens of modern cinema. The works of the anime directors H. Miyazaki and M. Shinkai are considered. The works of these masters clearly express the Japanese thingness, which allows to reconstruct the history of Japan XX–XXI centuries, to emphasize the nature of the characters and their reality, showing the special attitude of the Japanese to the material component of the surrounding world and influencing the daily life of the traditional worldview.

Keywords: everyday Japan, mono, anime, Hayao Miyazaki, Makoto Shinkai, Japanese worldview

Отношения между человеком и миром вещей составляют важную часть японской культуры. Традиция внимательного, уважительного, совершенно особенного отношения к моно (или «вещи») восходит еще к древнекитайской «философии вещи», согласно которой моно воплощает в себе абсолют Дао¹. Вещи – это проявления Дао, в космоцентрической перспективе они сосуществуют с человеком и саморождаются через его посредство². Творческая мощь Дао проявляется в человеке как способность к созиданию «вещей», поэтому предметность в японской культуре тесно связана с искусством.

Само определение моно охватывает большой круг понятий, включающий одушевленные и неодушевленные объекты, предметы и явления. Такое обширное понимание «вещи» также связано с синтоистской традицией, согласно которой все проявления Природы имеют душу. При этом человек не отделяет себя от окружающего мира, и все, что с ним происходит, оценивается как равнозначное, достойное внимания³.

На основе этих концептов строится и эстетическое сознание японцев, побуждающее выявлять «прекрасную суть» в предметах и явлениях окружающего мира. Поэтому каждый предмет, даже из области быта, несет в себе эстетическую ценность.

Несмотря на процесс модернизации государства, начавшийся в эпоху Мейдзи, и влияние глобализации, на сегодняшний день все еще сохраняются основные принципы мировосприятия и эстетического мышления, которые были присущи традиционной культуре Японии.

За многие столетия в Японии сформировалась особая культура отношения к вещи: «Японцам свойственны тихо-чуткое восприятие и тонкая впечатлительность, которые порождают потребность вглядываться в вещи, пронизать их»⁴. Японская повседневность строится на повышенном внимании к вещи: каждый предмет имеет свое место и идеально содержится, отсюда формируется «культ» ящичков, упаковок⁵.

Моно как предмет может содержать различное значение: например, указывать на иерархическую принадлежность или выполнять роль посредника в общении. Определенные вещи могут также служить «маркером» культурно-исторической эпохи. Совокупность подобных значений моно используют в своих работах режиссеры Хаяо Миядзаки и Макото Синкай.

Хаяо Миядзаки – режиссер с мировым именем, завоевавший славу «доброто японского сказочника», сочетающего в своем творчестве «космоцентрическое мировоззрение с технологическим»⁶ и затрагивающего остросоциальные, исторические и философские проблемы. В своих работах он воспроизводит самодостаточные фэнтезийные миры, отражающие собственный взгляд режиссера на современный мир, его проблемы и пути их разрешения. Стоит отметить, что Миядзаки, смешивая реальное и сказочное, старается создать не новую реальность, а лишь часть Вселенной, в которой может существовать и наш обыденный мир⁷. Эта деталь придает работам режиссера правдоподобность, заставляя зрителя верить в происходящее на экране.

В творчестве Хаяо Миядзаки прослеживаются определенные темы, переходящие из одной его работы в другую. Одной из таких тем являются взаимоотношения человека и Природы. В аниме, затрагивающих экологическую тематику, Миядзаки выступает критиком индустриализации и связанных с ней последствий. Через свои анимационные фильмы режиссер транслирует «идеи пацифизма и уважительного отношения к природе»⁸, используя синтоистские семиотические концепты. Миядзаки воплощает в аниме мир, в котором нарушена гармония между человеком и Природой, с целью обратить внимание зрителя на то, что находится «за пределами человеческого», на агентность «материи», не зависящей от воли человека, и недооценка которой «приводит к катастрофическим последствиям»⁹.

Другой важной темой, поднимающейся в работах Миядзаки, является война. Для режиссера эта тема стала личным переживанием, связанным с историей его семьи и детством, которое пришлось на военные годы. Как убежденный пацифист, он пропагандирует бессмысленность и уродство войны в своих фильмах, однако в них так же выражена и любовь Миядзаки к военной технике¹⁰. В этом проявляется противоречивость его творчества, которая, однако, может получить объяснение в мысли, заключенной в фильме «Ветер крепчает»: для главного героя конструирование самолетов – красивая, не запятанная войной мечта, ставшая смыслом его жизни.

«Ветер крепчает» – последнее на данный момент полнометражное аниме Хаяо Миядзаки, сюжет которого разворачивается до и после II мировой войны. Здесь предметы указывают на принадлежность к культурно-исторической эпохе, подчеркивая ее неоднозначность.

В сцене, с которой начинается фильм, главный герой – Дзиро – грезит о конструировании самолетов в традиционной японской комнате. Он спит на футоне, который после использования складывается и убирается в стенной шкаф. Дом Дзиро разделяется внешними перегородками седзи и внутренними раздвигающимися дверями фусума. Во внутреннем дворе дома располагается небольшой традиционный японский сад. Такое устройство дома в традиционной Японии свидетельствовало о высоком статусе его владельца¹¹. В эпоху модернизации в силу широкого распространения материала, из которого конструировались перегородки дома, подобное внутренне разделение жилища стало доступно широким слоям населения¹². Однако сад, показанный в фильме, по-прежнему был доступен только статусным и богатым горожанам. Такой детально прорисованный комплекс предметов указывает на классовую принадлежность главного героя.

О нравах довоенного времени в аниме Миядзаки также свидетельствуют одежда и рацион питания. Если мужской костюм адаптировался к европейской моде достаточно быстро, то изменения, касавшиеся женской моды, проникали в японское общество медленными темпами. На свадебных и семейных фотографиях 1910–1920-х гг. женщины часто одеты в традиционный наряд, а мужчины – в европейский¹³. Европейские платья изготавливались из дорогих материалов, поэтому позволить себе носить такую одежду могли лишь обеспеченные японки.

Кроме того, считалось, что традиционный наряд подходит японкам больше европейского. Эту черту моды довоенного времени демонстрирует героиня аниме Наоко,

которая появляется в бытовых сценах в современной одежде, однако предпочитает надеть кимоно, выходя замуж за главного героя.

Менее обеспеченные женщины продолжали носить кимоно, но старались привнести в наряд европейские черты: они комбинировали легкое кимоно с брюками хакама¹⁴. Эту тенденцию можно увидеть и в аниме «Ветер крепчает»: городские женщины в кимоно здесь составляют значительный контраст с мужчинами, одетыми по-европейски.

Сестра главного героя – Кае – является своеобразным воплощением мога или «современных девушек», которые предпочитали носить короткие стрижки и вызывающие наряды, таким образом пытаясь соответствовать быстроменяющейся эпохе¹⁵. Кае, в отличие от «настоящих» мога, отличается более скромным вкусом в выборе одежды, однако ее решимость стать врачом, а не следовать традиции, предписывающей ведение домашнего хозяйства, свидетельствует о современном воспитании¹⁶. На протяжении фильма она появляется в традиционном кимоно и в костюме, соответствующем европеизированной японской моде того времени.

В крупных городах, где влияние европейской культуры было сильным, быстро распространялась «мода питаться на западный манер»¹⁷. В рацион питания вошли различные «иностранные продукты», включавшие яйца, птицу и мясо (по преимуществу – свинину и говядину). Рис по-прежнему составлял основу рациона среднестатистического жителя страны. Рыба считалась наиболее гармоничным дополнением к рису, но до реставрации Мейдзи свежую рыбу могли употреблять в пищу лишь жители прибрежных регионов. Эпоха модернизации принесла в жизнь японцев множество нововведений, среди которых был холодильник, поэтому с 1920-х гг. свежая рыба стала более доступной¹⁸. Однако мясо стало одним из символов модернизации, угнаться за которой стремились наиболее прогрессивные люди того времени, как, например, друг главного героя – Киро. В сцене университетского обеда он указывает на «пижонство» главного героя, предпочитающего макрель мясу. В понимании Киро рыба – устаревший продукт, который остался в употреблении лишь в высших слоях, а в «современном обществе» давно уступил место мясной продукции. Таким образом, еда и одежда выступают в роли символов классовой и идейной принадлежности героев.

Макото Синкай – второй по популярности и мировой известности режиссер аниме. Его называют «новым Хаяо Миядзакки», фильмы которого в известной степени повлияли на творчество Макото Синкай. Однако в отличие от «волшебных миров» Миядзакки, Синкай изображает в своих аниме повседневность современного мира, в которую органично вписываются элементы японской мифологии и фантастики. Его работы строятся на субъективном переживании действительности как героя, так и самого автора¹⁹. Однако эта черта больше проявляется в сюжетной составляющей его аниме, чем в художественном исполнении, поражающем невероятной точностью в передаче окружающего мира. Хаяо Миядзакки, в отличие от Макото Синкай, для придания правдоподобности своим работам использует многоплановых второстепенных персонажей с индивидуальной манерой поведения, в то время как инструментом последнего становится гиперреалистичность. Главной темой своего творчества Синкай считает человеческие взаимоотношения в контексте возникающих между людьми чувств²⁰. Окружающий мир в его аниме становится фоном для разворачивающейся истории, но не теряет своего основополагающего значения.

Еще одной важной чертой анимации Макото Синкай является эстетизация повседневности. Режиссер показывает бытовые зарисовки в реалистичной манере, при этом выбирая наиболее удачные ракурсы для показа обыденных предметов, делая их визуально привлекательными для зрителя. Таким образом он реализует концепцию японского эстетического сознания.

В полнометражном аниме «Твое имя» режиссер органично совмещает современность и японскую мифологию в соответствии с действительностью. Предметы и пейзажи здесь также приобретают значение маркера культурно-исторической эпохи.

В послевоенное время возникло противопоставление мегаполиса и периферийных частей страны, где традиции все еще сохраняют свое влияние. В «Твоем имени» также присутствует метафора разобщенности «города» и «деревни», которые существуют как разные половины целого мира. Главная героиня – Мицуха – является жительницей небольшого провинциального городка Итомори, в то время как главный герой – Таки –

житель густонаселенного Токио. Окружающие героев предметы и ландшафты указывают на эту особенность.

Несмотря на «изоляцию» города от традиций, религиозные обряды синто продолжают играть существенную роль в жизни большинства японцев. С ними связаны все значимые события жизни (например, рождение, свадьба, постройка дома). Неизменной традицией осталась новогоднее посещение храма и участие в фестивалях мацури. Однако эти ритуалы утратили свое религиозное значение и воспринимаются японцами как часть повседневности²¹. В аниме об этом говорит и бабушка Мицухи: «Истинное значение наших праздников потеряно, осталась только форма. Но даже если забыты слова, традиции должны передаваться». Эту обязанность в Итомори выполняет семья главной героини. Семья Мицухи – держатели семейного храма Миямидзу, при котором девушка выполняет обязанности мико – служительницы храма.

В «Твоем имени» определенным предметам и действиям сообщается особый символизм, остальные же предстают как часть мастерски детализированного пейзажа, который в свою очередь является равноправным участником действия. В аниме показана сцена исполнения Мицухой ритуального танца кагура. Этот сакральный танец, берущий свое начало в древних шаманских плясках, входил в синтоистский ритуал богопочитания. Кагура исполняли на специальных площадках, располагавшихся на храмовой территории. Похожая площадка показана в фильме.

Кагура отличались высоким уровнем художественного исполнительства и символическим языком жестов. Неотъемлемым атрибутом такого ритуала являлся предмет кагура судзу, который держали в руках Мицуха и ее сестра во время представления. Он представляет собой конструкцию из нескольких рядов колокольчиков, прикрепленных к рукояти. С древних времен мико держала судзу в руке во время исполнения танца и осуществляла определенную последовательность движений, которые отличались точностью, элегантностью и театральностью²². Позднее из светского варианта кагура развился театр масок Но. Такие танцы существуют и сегодня, преимущественно в современной провинции²³.

В фильме ритуальный танец кагура осуществлялся перед приготовлением традиционного алкогольного напитка саке, который затем подносили в дар храмовому божеству. В древности этот напиток производился в храмах и при Императорском дворе. Его изготавливали с помощью специальной технологии: рисовая масса пережевывалась, а затем сплевывалась в специальные емкости, где происходил процесс брожения. Саке, изготовленное таким способом, называлось кутиками саке²⁴. Именно такую технологию приготовления ритуального напитка используют в аниме Мицуха и ее сестра. Этот напиток сыграл в сюжете значительную роль, выступив в качестве проводника для разделенных героев. Традиция изготовления саке восходит к древним практикам поклонения богам. Считалось, что этот напиток связывал людей с божествами, а также между собой²⁵. Такую же интерпретацию значения саке использует и Макото Синкай: в его фильме бабушка главной героини объясняет значение саке присутствием в нем божества Мусуби, которому посвящен семейный храм Мицухи. При изготовлении кутиками саке человек впускает внутрь Мусуби, таким образом связывая себя с божеством. Поэтому напиток, приготовленный Мицухой, выступает в роли посредника между главными героями, помогая им в последний раз совершить обмен телами.

В аниме божество Мусуби является воплощением «нитей судьбы» и течения времени. С этим значением связан традиционный промысел, которым занимается семья главной героини – кумихимо. Они представляют собой шнуры, изготовленные с помощью определенной технологии переплетения шелковых или хлопчатобумажных нитей. Кумихимо использовались в качестве украшения предметов одежды, буддийского алтаря, а также для поддержания самурайских доспехов и мечей. Когда в 1876 г. ношение оружия было запрещено, плетеные шнуры получили широкое распространение в качестве фиксатора пояса оби – элемента традиционного костюма. В современности кумихимо стали неотъемлемой частью культуры кимоно²⁶. В аниме кумихимо сообщает роль посредника в общении между персонажами. Плетеный шнур, который главная героиня передает главному герою, символизирует связь, существующую между ними, и становится ее физическим воплощением. Об этом свидетельствует и красный цвет шнура, отсылающий к легенде о «красной нити судьбы», навсегда объединяющей влюбленных.

Связь между героями осуществляется не только с помощью традиционных предметов культуры. Большую роль в «Твоем имени» играет и такой предмет современности, как смартфон. Он также выступает в роли посредника между героями и связывает их сквозь время. В соответствии с синтоистским концептом одухотворенности вещей смартфону также предается определенная агентность: в определенный момент этот предмет отнимает у героев возможность связываться друг с другом в независимости от их желания.

С помощью смартфона также передаются и особенности современной интернет-культуры. Электронные переписки стали важным элементом повседневности XXI в., в восприятии которых незаменимым помощником являются имодзи (в переводе с японского – смайлики). Они упрощают понимание чувств собеседника, эмоции которого скрыты за экраном смартфона. Японские смайлики восходят к визуальным штампам, применяющимся в отображении чувств персонажей манга. Например, четырехугольная звезда используется мангака для выражения чувства восхищения, воодушевления, любви. Схожие значения приобрели и соответствующие таким звездам имодзи в повседневном обмене электронными сообщениями²⁷. Главные герои также используют различные смайлики в своей переписке.

Таким образом, творчестве Хаяо Миядзаки и Макото Синкая моно играют значительную роль. С помощью предметности в рассмотренных анимационных фильмах раскрываются особенности определенных культурно-исторических периодов Японии. Отдельные предметы указывают на классовую или идеологическую принадлежность героя, выполняют роль посредника в общении.

Оба режиссера наполняют пространство фильма множеством предметов, составляющих японскую повседневность, а также выделяют большое количество экранного времени показу видов окружающей героев среды, определенных предметов или технологии их изготовления. Так в творчестве Хаяо Миядзаки и Макото Синкая проявляется специфическое мировосприятие японцев, важной частью которого является особое отношение к вещи.

Примечания

¹ Вещь в японской культуре / Центр по изучению соврем. Японии; Сост. Н. Г. Анарина, Е. М. Дьяконова. М.: Вост. лит. РАН, 2003. С. 185.

² Там же. С. 4.

³ Там же. С. 235.

⁴ Там же. С. 4.

⁵ Там же. С. 4.

⁶ Трифонова Л. Л. Мифопоэтический аспект творчества Х. Миядзаки // Культура. Духовность. Общество. 2013. № 5. С. 82–97.

⁷ Napier S. J. *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave Macmillan, 2001. P. 122.

⁸ Гусев Е. И., Коваленко Д. Г. Актуализация синтоизма как семиотического концепта в художественном мире Хаяо Миядзаки // Философия и культура. 2019. № 12. С. 35–42.

⁹ Афанасов Н. Б. Насекомые и дождь. Аниме за пределами человеческого // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2020. № 4. С. 35–51.

¹⁰ Napier S. J. *Miyazakiworld: A Life in Art*. New Haven: Yale University Press, 2018. P. 257.

¹¹ Мак-Клейн Д. Л. Япония. От сегуната Токугавы – в XXI век. М. Астрель: АСТ, 2011. С. 117.

¹² Фредерик Л. *Повседневная жизнь Японии в эпоху Мэйдзи*. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 23.

¹³ Бояринова П. А. Жизнь и повседневный быт женщины в Японии (1870–1910-е гг.) // Вестник Томского государственного университета. История. 2015. № 1 (33). С. 47–50.

¹⁴ Фредерик Л. Указ. соч. С. 48.

¹⁵ Мак-Клейн Д. Л. Указ. соч. С. 495.

¹⁶ Napier S. J. *Miyazakiworld: A Life in Art*. New Haven: Yale University Press, 2018. P. 3.

¹⁷ Фредерик Л. *Повседневная жизнь Японии в эпоху Мэйдзи ...* С. 54.

¹⁸ Там же. С. 52.

¹⁹ Масальский К. И. Субъективный идеализм Синкая Макото. // Философия и культура. 2013. № 8. С. 1174–1179.

²⁰ Итакура К., Като М., Оотани К. Связь человека и Вселенной глазами Синкая Макото: интервью с создателем блокбастера «Твое имя» // Nippon.com. 2016. URL: <https://www.nippon.com/ru/people/e00107/> (дата обращения 24.12.2021).

²¹ Гусев Е. И., Коваленко Д. Г. Актуализация синтоизма как семиотического концепта в художественном мире Хаяо Миядзаки // Философия и культура. 2019. № 12. С. 35–42.

²² Suzu // The Metropolitan Museum of Art // URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500655> (дата обращения 25.12.2021).

²³ Катасонова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры. М.: Восточная литература, 2012. С. 27.

²⁴ Кинопоиск. Как снимает Макото Синкай, гений аниме и «второй Миядзаки» // YouTube, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sAsAdXYAG1c&ab_channel=%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%BA (дата обращения 24.12.2021).

²⁵ Коидзуми Т. Сакэ и японская культура // НИППОНИЯ. 2008. № 44. URL: <https://web-japan.org/nipponia/nipponia44/ru/index.html> (дата обращения 25.12.2021).

²⁶ Связующие нити японской души // Niponica. 2020. № 29. С. 14, 15.

²⁷ Сияние и блеск в японской культуре // Niponica. 2014. № 14. С. 18.

Л. Ш. Чобан

Отражение повседневности поэта Иосифа Бродского в выставочных проектах Санкт-Петербурга

Автор рассматривает последние реализованные выставочные проекты, посвященные поэту Иосифу Бродскому в Санкт-Петербурге. Это экспозиция музейного проекта «Полторы комнаты Иосифа Бродского», их выставки «Археологическая экспозиция» и «Вещи 1», уличный выставочный проект «Иосиф Бродский. Сохрани мою тень» и новая экспозиция американского кабинета «Натюрморт. Бродский» Государственного музея им. А. Ахматовой. В фокусе внимания автора способы и методы работы с нематериальным наследием, которые используют кураторы. Также, анализируется коммуникативное поле, которое сформировалось между двумя учреждениями и посетителями.

Ключевые слова: поэт, повседневность, выставка, Иосиф Бродский, Анна Ахматова, аутентичность, куратор, «Полторы комнаты Иосифа Бродского», Государственный музей им. А. А. Ахматовой

Lyaden Sh. Choban

Reflection of the everyday life of the poet Joseph Brodsky in the exhibition projects of St. Petersburg

The author examines the latest realized exhibition projects dedicated to the poet Joseph Brodsky in St. Petersburg. The exposition of the museum project «One and a half rooms of Joseph Brodsky», their exhibitions «Archaeological exposition» and «Things 1», the street exhibition project «Joseph Brodsky. Save my shadow» and the new exhibition of the American cabinet «Still Life. Brodsky» of the A. Akhmatova State Museum. The author focuses on the ways and methods of working with intangible heritage, which are used by curators. Also, the communicative field that has formed between the two institutions and visitors is analyzed.

Keywords: poet, everyday life, exhibition, Joseph Brodsky, Anna Akhmatova, authenticity, curator, «One and a half rooms of Joseph Brodsky», A. Akhmatova State Museum

В условиях полного отсутствия или труднодоступности подлинных предметов быта с помощью современных экспозиционных подходов возможно создать не просто мемориальную выставку, а художественный проект нового типа.

За последние два года в Санкт-Петербурге открылось несколько выставок, которые в той или иной степени, стали мемориальными для поэта Иосифа Бродского, но роль личности в них – разная. Это экспозиция музейного проекта «Полторы комнаты Иосифа Бродского», их небольшая выставка найденных при ремонте предметов «Археологическая экспозиция», выставка «Вещи 1», уличный выставочный проект «Иосиф Бродский. Сохрани мою тень» и новая экспозиция американского кабинета «Натюрморт. Бродский» Государственного музея им. А. А. Ахматовой.

Основным приемом построения выставок стал образный метод, что можно объяснить связью с родом деятельности поэта и стремлением отразить это с помощью визуальных приёмов. Кураторский замысел и общий композиционный строй выдвигается на передний план, а аутентичность и история бытования экспоната – на второй.

Для уличного проекта во внутреннем дворе Музея им. А. А. Ахматовой использовались как предметы серийного производства, так и специально созданные для сквера вспомогательные материалы.

Данный выставочный проект должен был открыться в стенах музея, но обстоятельства, связанные с событиями 2020 г., внесли свои коррективы. Кураторами было принято решение вынести выставку на улицу, что позволило создать иное поле для взаимодействия с посетителем. Внешние обстоятельства привели к изменениям не только пространства, но и времени, «Иосиф Бродский. Сохрани мою тень» продолжает свое существование и развитие уже второй год с момента открытия¹.

Двор Фонтанного дома давно являются местом притяжения для разной публики: посетителей музея, гостей города, местных жителей. Люди оставляют на стенах во дворе строки из стихотворений разных авторов, рисунки, художественные и политические высказывания, появляются и исчезают стрит-арт-объекты.

Выставка стала актом присваивания уличного пространства музеем, легитимацией диалога и исследованием способов взаимодействия с городским пространством. По всем правилам уличного искусства, после того как художник завершил работу над проектом, он перестает являться его единственным автором, начинается новая жизнь художественного произведения.

Такова и судьба уличной выставки, которая продолжает не только видовое, но и смысловое изменение. Известно, что один из ящиков люди стали использовать для обмена поддерживающими записками между собой, появляются цветы и новые строки из поэтических сборников.

Вся эта спонтанная деятельность не контролируется государственным музеем, но курируется специалистами.

Проект «Полторы комнаты» Иосифа Бродского музейного типа является примером мемориализации места и музеефикации нематериального наследия поэта.

А. Н. Балаш указывает, что более подходящий термин для данного проекта будет «музеализация», который распространен среди западных специалистов и означает создание пространства иного типа, чувственный показ символического, воображаемого пространства².

Музей состоит из двух частей – мемориальной коммунальной квартиры, в одной из комнат которой с 1955 по 1972 гг. жила семья Бродских, и примыкающего к ней экспозиционного пространства.

Как указано на сайте музея, основная концепция «Полтора комнат» – сохранение в них подлинной пустоты. Этот эффект был достигнут благодаря снятию всех поздних слоев ремонта до состояния руин, который позволяет раскрыть всю поэтику места. В этом пространстве нет привычных классических экспонатов, коллекций и зрителей, но есть то нематериально и сакральное, что удастся показать посетителю благодаря работе архитектора Александра Бродского и команде кураторов.

В мемориальную часть можно попасть только в составе экскурсии и по предварительной записи, что рифмуется с бывшей жизнью некогда жилой квартиры, в которую нельзя прийти в гости без приглашения.

Частым приемом для временных выставок в «Полтора комнат» стало воспроизведение фотографий и видео на ткань, которая закрывает стены помещения. Поэтому особо интересна небольшая выставка найденных при ремонте предметов «Археологическая экспозиция», которая стала одним из немногих «вещественных» выставок нового музея и имеет потенциал остаться постоянной частью пространства.

В социальных сетях авторы несерьезно называют ее «мусорной экспозицией», что концептуально отсылает нас к теме мусора у художника Ильи Кабакова. Все предметы располагаются в одной витрине с ячейками, имеют экспликацию и свое место. «Несмотря на такое шутовское название, эти маленькие предметы рассказывают нам о людях, живших в «полтора комнатах» – до Бродского, вместе с ним, после – намного больше и трепетнее, чем многие слова»³.

Тут есть окурок, который когда-то завалился за батарею, о которую, по воспоминаниям, Бродский тушил сигарету, фантик от карамели «Студенческая», бритвенное лезвие, осколки негатива и т. д.

Рассматривая эту витрину как самостоятельное произведение искусства, а не просто выставку следов быта и повседневности, можно отметить преемственность работ концептуалистов 60–70-х гг. XX в.

Так, именно к этому времени относят создание таких работ, как «Ящик с мусором», Кабаков пишет: «Все эти памятные вещи связаны друг с другом и образуют в нашей памяти сочетания, которые в конечном счете и составляют нашу жизнь, историю нашей жизни. Потерять это значит потерять все, чем мы были в прошлом и чем в известном смысле уже никогда не будем»⁴.

К этим же годам относят и находки для витрины «Археологической экспозиции», они являются современниками произведений московских концептуалистов. Показ таких

предметов на постоянной экспозиции музея вызывает вопросы о значимости показа мемориальных вещей и их различии от копий более значимых единиц хранения.

В пространстве полутора комнат были организованы зоны, в которых когда-то располагались вещи.

В этих зонах устанавливались специальные тканевые сооружения, на которые воспроизводились проекции с фото или видео репродукцией.

Мемориальные предметы и их расположение между собой, то есть особо устройство быта и повседневности, которое было запечатлено на носителе, одновременно находилось в пространстве и нет.

Для новой инсталляции, которая так и называется «Вещи 1» Музеем истории города были переданы шкаф, стол и книжные полки, которые установили на места, где они стояли при жизни Бродского. От Музея А. А. Ахматовой было добавлено еще три предмета: канделябр, часы и кресло, которые так же заняли свои «родные» места на столе и около него.

Кураторы пишут: «Сейчас это довольно мрачные и безжизненные деревянные вещи. Единственный способ их оживить – окрасить воспоминаниями. В нашем случае это означает проецировать на них те же фотографии, сделанные М. И. Мильчиком в то время, когда поэт был еще жив»⁵.

Таким образом не утрачивается связь с прошлыми выставочными проектами с использованием проекции, а соединение подлинности и образа дает эффект связи времен и неокончателности утраты.

В 2022 г. в стенах Музея им. А. А. Ахматовой открылась новая экспозиция «Натюрморт. Бродский» на основе коллекций музея: дар Марии Соццани-Бродской из Америки, семьи Руткис, Михаила Барышника и Вероники Шильц.

Часть мемориальных предметов с 2005 г. составляли постоянную экспозицию «Американский кабинет» на первом этаже Фонтанного дома, которая была построена классическим ансамблевым методом. Новый проект экспозиции отличается экспериментаторским подходом к построению и показу традиционных для мемориальных музеев групп предметов.

В основе концепции заложен текст стихотворения «Натюрморт» 1971 г., строки из которого встречают посетителя на улице, продолжая тенденцию освоения уличного пространства Фонтанного дома, сопровождают до третьего этажа и остаются в «кабинете». Никакой экспликации на экспозиции нет, только ленты из строк и современные издания сборников, с которыми дана полная свобода взаимодействия.

В сопроводительном тексте, который был оставлен на столе поэта, написано: «Вещи расположены без хронологии и привязки к месту, как следы, которые будут стерты и превратятся в руины. Они заполняют пространство памяти и одиночества. Стол, бюро... солдатика, пепельница – расположены в алфавитном порядке. Это хаос воспоминаний, нежелание имитировать обстановку комнат, в которых жил поэт».

Все, начиная от крупных предметов и заканчивая небольшими, находятся на пьедестале, формируют общую картину и воспринимаются как арт-объект. «Вещь не стоит. И не движется. Это – бред. Вещь есть пространство, вне коего вещи нет»⁶.

Можно утвердить, что между двумя учреждениями формируется диалог: в одном доме поэт никогда не был, но теперь обитают и изучаются его мемориальные вещи, в другом – место, где он долгие годы жил и творил, но не сохранилось ничего, кроме «археологических» находок, но существует само пространство его бытования.

Символично, что хранителем новой экспозиции в Государственном музее им. А. А. Ахматовой стал Павел Котляр, который участвовал в создании негосударственного проекта «Полторы комнаты» в Доме Мурузи.

Магистральной линией через проекты выстраивается стремление отразить на выставке повседневность описываемой эпохи художественными инструментами. Встает вопрос о границе между авторской интерпретацией, которую дают кураторы, художественным актом и объективностью музейной институции.

Главным общим экспонатом стало то нематериальное наследие, которое оставил поэт, его «от всего человека вам остается часть речи». С этим «экспонатом», можно работать и экспериментировать с помощью музейных средств, что иллюстрируют описываемые мною успешные примеры реализованных проектов.

Примечания

¹ Официальный сайт Музея им. А. А. Ахматовой. Музей Иосифа Бродского в Фонтанном Доме. URL: <https://brodsky.muzamart.ru/> (дата обращения 09.06.2022).

² Балаш А. Н. Новая архитектура музейного пространства: «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского» / А. Н. Балаш // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. № 1 (46). С. 13.

³ Официальный сайт музея «Полторы комнаты Иосифа Бродского». URL: <https://brodsky.online/about/> (дата обращения 09.06.2022).

⁴ Гройс Б. Е. «Тема мусора в искусстве Ильи Кабакова»: Ad Marginem, 2016. URL: <https://syg.ma/@admarginem/boris-grois-tema-musora-v-iskusstvie-ili-kabakova> (дата обращения 09.06.2022).

⁵ Вещи. Экспозиция в двух частях. URL: <https://brodsky.online/events/veshchi-ekspozitsiya-v-dvukh-chastyakh/> (дата обращения 09.06.2022).

⁶ Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1. СПб.: Лениздат, 2017. С. 364.

Д. В. Гладкая, Т. Д. Должиков, Д. Н. Юрченко
**Музеефикация археологического наследия неолита
и раннего железного века Охтинского мыса**

В данной статье поднимается вопрос о необходимости создания постоянной музейной экспозиции, полностью посвященной предметам периода неолита и раннего металла, найденным в процессе археологических раскопок на Охтинском мысу. Авторами обозначена высокая значимость этих памятников, проанализирован мировой опыт экспонирования такого рода предметов, а также предложены различные варианты осуществления данного проекта. Помимо этого, коллектив авторов затрагивает теорию археологии неолита и проблемы изучения данной исторической эпохи.

Ключевые слова: Охтинский мыс, неолит, ранний железный век, музеефикация, экспозиция, презентация

Daria V. Gladkaya, Timofey D. Dolzhikov, Dmitrii N. Yurchenko

**Museumfication of archaeological heritage of the Neolithic
and the Early Iron age of the Okhtinsky Cape**

This article raises the question of the need to create a permanent museum exhibition, fully devoted to items of the Neolithic and the Early Iron period, found in the process of archaeological excavations on the Okhtinsky Cape. The authors marked the high significance of these monuments, analyzed the world experience of the exhibiting such objects, and also proposed various options for the implementation of this project. In addition, the group of authors touches on the theory of the Neolithic archeology and the problems of studying the given historical epoch.

Keywords: Okhtinsky Cape, Neolithic, Early Iron period, museumfication, exhibition, presentation

Каменный и ранний железный век – важные периоды человеческой истории. Однако большинство имеет очень смутное представление о них. У этого есть две причины. Первая заключается в крайне малом отображении периодов в массовой культуре. Вторая, куда более важная причина, заключается в недостатках системы образования. Из-за линейной модели преподавания истории в школе урочные часы, отведенные на изучение сложного и интуитивно непонятного первобытного общества, приходится на первый год изучения истории – пятый класс.

Очевидно, что «в таком возрасте сложно воспринимать столь широкую хронологию и понимать процессы, происходившие в эпоху камня»¹. Усугубляет ситуацию то, что для сдачи государственных экзаменов по истории не требуются даже минимальное знание периодов неолита и раннего металла.

В результате, знаний по указанным периодам может не иметь даже специалист гуманитарной отрасли, сдававший ОГЭ или ЕГЭ по предмету «История». Этот пробел в системе школьного образования должно заполнить образование внешкольное, одним из представителей которого являются музеи. Если рассматривать конкретно названные периоды, то более точно – археологические музеи.

Археологические музеи имеют ряд особенностей. Начинаются они уже на этапе принятия предметов на хранение. Большинство музеев стараются принимать на хранение только самые уникальные, интересные для изучения и перспективные для показа предметы, чтобы не перегружать свои фонды.

Археологические же музеи принимают материалы целиковыми коллекциями, сформированными всем массивом материалов раскопок целиком, или, в случае соединения в одном археологическом памятнике нескольких периодов, всеми находками схожих слоев.

Большую часть предметов в таких коллекциях составляют артефакты, имеющие научную ценность, но не уникальные и слабо подходящие для презентации и другой работы с посетителем. При этом консервация и хранение археологических находок, тем более в большом количестве и особенно из органических материалов или металла,

требуют применения целого ряда сложных и дорогостоящих методов. Из всех археологических музеев наиболее актуальна описанная проблема именно для музеев, имеющих в составе коллекций предметы каменного и раннего железного века.

Особого подхода требует и экспозиционная работа. Трудности вызывает отсутствие у современного человека интуитивного понимания предмета эпохи камня или раннего металла. Зрителя может ставить в тупик даже вопрос о функциональном назначении экспонируемого предмета. В таких условиях экспозиция должна иметь тематический характер повествования, что позволит зрителю легко понимать основную сферу и технику применения предметов того или иного раздела, сопоставлять предметы схожих функций.

Такое разбиение экспозиции на темы позволит варьировать маршруты осмотра, и, в зависимости от интересов посетителя, делать акцент на тех или иных разделах. Непонимание предметов часто усугубляется их высокой фрагментированностью.

Простым, но эффективным средством борьбы с этим является помещение фрагментов артефактов в графические или рельефные силуэты, реконструирующие общие черты, контуры предмета. Несколько более абстрактной проблемой является непонимание уже не самих предметов, а людей, которые когда-то ими пользовались. Причиной является большой промежуток времени и кардинально отличающийся быт, разделяющие первобытного и современного человека.

В результате далекий предок может не восприниматься посетителем как когда-то живое, мыслящее и чувствующее существо, а восприниматься как некий научный конструкт. Это приводит к сильному снижению эмоционального отклика зрителя. Таким образом, важной задачей экспозиции является «очеловечить» человека, о котором она рассказывает, заставить посетителя сопереживать ему. Наиболее простым способом является создание понятных визуальных образов.

Другим, даже более интересным, является способ акцентирования в экспозиции на информации или артефактах, раскрывающих сходные черты, общие для первобытного и современного человека – любовь к красоте и гармонии, забота о членах семьи и другое. С данным методом следует быть осторожным и не допускать в ходе его применения модернизацию истории.

Помимо этих общих аспектов, можно выделить несколько групп музеев, имеющих отдельные экспозиционные особенности.

Первой группой являются крупные и средние исторические музеи, имеющие в коллекции артефакты неолита или раннего железа. Это, например, Британский музей в Лондоне или Государственный исторический музей в Москве. Такие музеи имеют большую коллекцию, которая включает предметы с высокой аттрактивностью и информативностью из наиболее интересных и развитых регионов периода. При этом экспозиция часто бывает консервативна, перегружена однотипным материалом и может не использовать передовые способы презентации.

Вторая группа – археологические парки. К этой группе относятся, например, музейный комплекс «Костенки» в Воронежской области (Россия) или поселения Skara Brae на Оркнейских островах.

Этот тип музеев создается вокруг раскопок отдельного объекта, часто имеющего в составе недвижимые археологические памятники. В основе коллекции лежат материалы данного памятника, и в самой экспозиции акцент делается на показе его подлинных предметов, уникальных артефактов и особенностей.

Такой подход снижает универсальность экспозиции, однако позволяет исчерпывающе рассмотреть отдельный памятник. Археологические парки дают возможность познакомиться не только с результатами раскопок, но и с их процессом, представляя посетителю археологию в качестве научной дисциплины.

Другой плюс данного типа музея связан с местоположением. Сам музей, как и ставший его основой памятник, часто располагается за городом, занимая большую территорию, на которой, относительно равномерно, размещаются артефакты и отдельные памятники, свободное перемещение которых невозможно.

Все это приводит к симбиозу музейного и паркового пространства, что усиливает рекреационную функцию. Однако археологические музеи имеют и несколько минусов, главный из которых – крайне долгий, сложный и дорогостоящий процесс создания,

которому еще и предшествует не менее долгий, сложный и дорогостоящий процесс археологических раскопок на территории.

Часто привязка к конкретному месту имеет свои минусы – музей или размещается в тесных и дорогостоящих городских пространствах, или – далеко за городом, куда трудно добраться посетителям.

Кроме этого, сами памятники каменного и раннего железного века часто обнаруживаются в ходе археологических раскопок на территории, с которой связаны какие-либо хозяйственные планы, из-за чего возникают трудности.

Третья группа – археологические экспозиции каменного и раннего железного века малых исторических, краеведческих и городских музеях. Примером этой группы является экспозиция «Лондон перед Лондоном» в Музее Лондона. Важным приемом в таких экспозициях является музеефикация и яркая презентация самой информации, полученной в ходе археологических исследований, но не имеющей непосредственного артефактного отображения.

При помощи реальных и виртуальных макетов демонстрируется информация о климате, природе и рельефе местности, быте людей того времени. Экспонируются не только оригиналы артефактов, но и реплики, копии, преимуществами которых является большая информативность, а иногда и интерактивность. Часто программы таких музеев предусматривают активную работу с детьми².

Подобные музеи относительно несложно создаются. Они не имеют особых требований к месту или пространству для экспонирования, их создание не требует большого бюджета, они просто воспринимаются посетителем и вписываются в комплексы более масштабных музейных и культурных проектов.

Главными минусами являются опасность потери за популяризацией научности музея, вульгаризация знаний, потери за активным использованием копий, макетов и дополнительных материалов сути музея как места, которое хранит и показывает подлинники, потери и сглаживания уникальных черт отдельной первобытной коллекции или памятника.

Одними из памятников неолита и раннего железа, чья музейная судьба еще не predetermined, являются памятники Охтинского мыса. С одной стороны, благодаря борьбе ученых и общественности, создание музея в будущем – факт³. Однако вид музея, сроки его создания, его масштаб и положение в нем экспозиций, посвященных именно периодам неолита и раннего железа, остаются открытыми вопросами, для разрешения которых необходимо понимание как самих материалов Охтинского археологического памятника, так и современной ситуации вокруг него.

Переходя к анализу найденных на территории Охтинского мыса материалов эпохи неолита и раннего железа, можно сказать следующее – даже по предварительным оценкам они представляют огромную значимость.

«Поселение, названное нашими специалистами «Охта 1», по своим масштабам и сохранности остатков деревянных конструкций входит в число редчайших объектов на территории Северо-Восточной Европы»⁴.

Найденные артефакты, относящиеся к жизнедеятельности человека эпохи бронзы и периода раннего железного века (II-I тыс. до н. э. и середина I в. до н. э. – середина I в. н. э. соответственно) типологически соотносятся с найденными ранее комплексами памятников эпохи неолита Карелии, Финляндии и Прибалтики, датированных IV–III тыс. до н. э.⁵, что ставит их в один ряд с ценнейшими свидетельствами раннего этапа развития человечества на территории Фенноскандии.

Из наиболее представительных находок стоит отметить разнообразие каменные орудия. Помимо самих предметов среди находок значатся следы их изготовления. «Среди них следует отметить места обработки камня – нуклеусы и скопления отходов каменного сырья, включая мелкие отщепы; шлифовальные плитки, абразивы»⁶. Это означает, что для демонстрации этапов процесса создания каменных орудий труда, охтинских находок вполне достаточно.

Такой же вывод можно сделать и касательно артефактов, относящихся к рыболовству и охоте. Комплекс находок Охтинского мыса имеет уникальную сохранность органики эпохи неолита. К ней относятся остатки деревянных конструкций, связанных с промыслами, а также рыболовные снасти (ловушки и грузила).

Кроме того, к свидетельствам постоянного пребывания человека на данной территории, прибавляются следы захоронений. «В верхнем слое на отметке 200 см открыты остатки двух погребений»⁷. Эти находки доказывают, что люди не просто временно приходили на это место, а именно заселяли его (возможно не один раз в разные периоды). Более того, анализ материалов дает представление о налаженных контактах людей, живших на Охтинском мысу, с другими регионами.

Так, например, среди прочих были выявлены кремь, происходящий с Верховья Волги, асбест из месторождений на территории современной Финляндии и так далее. Самой яркой находкой стало янтарное ожерелье из 15 округлых, пуговицевидных подвесок.

Можно уверенно заявить, что, благодаря находкам на Охтинском мысу можно сформировать представление об инструментах, хозяйственной деятельности, технологиях, элементах костюма и о быте людей эпох неолита и раннего металла.

Объяснять ценность охтинского памятника только лишь найденным там комплексом материальных находок будет неправильно. Раскопки предоставили нам широкий комплекс информации о местности, ландшафте, а также следах человеческой деятельности на месте будущего Санкт-Петербурга в период II тыс. до н. э. – середина I в. н. э. Получена эта информация была за счет применения передовых методов археологического исследования.

Например, за счет палинологии и анализа материала с разных глубин раскопа удалось определить растительный состав местности. «На глубине 115–173 см доминируют широколиственные леса. Встречаются липа, вяз, дуб, граб, клен. Одновременно широкое развитие получают лещина и ольха. Наличие культурных злаков наряду с сорными травами свидетельствует о присутствии человека»⁸.

Геохимический анализ также предоставляет данные об увеличении антропогенной активности, то есть о присутствии человека, кроме того, дает нам примерно посчитать количество осадков на данной территории в интересующие периоды⁹.

Резюмируя, можно утверждать, что археологические памятники неолита и раннего металла, найденные на Охтинском мысу, уникальны, имеют мировое значение, являются частью многослойного памятника, который располагается на незастроенной на данный момент территории в центре города.

Помимо недвижимого археологического наследия рассматриваемых периодов, например, рыболовных ловушек, которые могли бы быть музеефицированы, имеется материал для создания нескольких музейных тематических разделов, как например «Промысел», «Производство орудий труда», «Украшения и одежда».

В таких условиях понятно желание ученых¹⁰, общественности и ряда государственных лиц¹¹ создать на месте Охтинского мыса крупный музейный комплекс. Эти желания выражаются в виде ряда амбициозных концепций музеев-археологических парков¹². Они предусматривают восстановление части укреплений Ниеншанца и некоторых элементов ландшафта, создание паркового пространства и размещение в этом комплексе экспозиций музея, включающего показ и археологических памятников, и археологических раскопок¹³.

К преимуществам таких проектов относится и сохранение всех и движимых, и недвижимых археологических памятников, и переход на новый уровень их охраны, и создание яркого и уникального музейного пространства, и возможность в полной мере раскрыть археологическую уникальность Охтинского мыса, и создание в центре города новой зеленой зоны.

Реализация одной из таких концепций позволит создать один из крупнейших и уникальнейших музеев Санкт-Петербурга.

Однако эти проекты имеют недостаток – трудность реализации. Очевидно, что создание такого музея будет дорогостоящим. Создание исключительно музейного и паркового пространства на Охтинском мысу уничтожает возможность компромисса с владельцами территории – «Газпромом» – желающим хотя бы частично занять мыс деловыми постройками.

Это приводит к новому витку противостояния в виде судов, протестов, экспертиз, «окончательных» решений и так далее. Несмотря на ряд громких побед общественного движения¹⁴, и даже поддержку движения «сверху»¹⁵, «Газпром» продолжает шаг за шагом

осуществлять планы застройки мыса. Так 30 декабря 2021 г. государственная экспертиза выдала разрешение на ведение строительных работ на Охтинском мысу¹⁶.

Пока идет борьба за археологический музей на Охте, артефакты неолита и раннего металла, переданные в Кунсткамеру и уже готовые к экспонированию, никак не используются. С артефактами же более поздних периодов была проведена выставка в Эрмитаже, однако очевидно недостаточность подобных мер.

Таким образом, чтобы сохранить и закрепить достигнутые результаты и начать полноценно использовать имеющиеся материалы, является целесообразным не останавливаться на одном типе проектов музея, а рассмотреть и обсудить и другие варианты.

Одним из них является создание музея «третьей группы», описанной выше. Это может быть музей города или небольшой исторический музей.

Первым преимуществом такого музея является вариативность размещения. Он вполне может быть не привязан к самому Охтинскому мысу, а размещаться в другом месте города.

Другим вариантом является размещение экспозиции музея в помещениях зданий, построенных «Газпромом» на Охтинском мысу. Из-за этого придется отказаться от музеефикации недвижимого наследия неолита – промысловых ловушек. Однако в рамках краеведческого музея может быть создана реконструкция данных объектов.

Уход от единого пространства Охтинского мыса также позволяет построить археологический музей с более широкой тематикой. В XX в. археологами началось активное изучение наследия неолита и раннего железа на территории Санкт-Петербурга и Ленинградской области, было открыто большое количество памятников периода. Археологическая коллекция неолита и раннего железа Охтинского мыса могла бы стать основой, началом крупного археологического музея, рассказывающего про археологию указанных периодов на территории Санкт-Петербурга и Ленинградской области в целом.

Археологические музеи – крайне интересный вид музейного учреждения, имеющий несколько типов, каждый из которых обладает своими преимуществами и недостатками. И только беспристрастное рассмотрение всего разнообразия типов и вариантов музеев в рамках каждой отдельной ситуации может помочь действительно создать наиболее интересный и общественно полезный музей.

Примечания

¹ Назарова А. Ю. Возможности использования артефактов каменного века для работы с детьми // Вестник МАЭ. 2020. № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozmozhnosti-ispolzovaniya-artefaktov-kaennogo-veka-dlya-raboty-s-detmi> (дата обращения 22.02.2022).

² Назарова А. Ю. Неолит в экспозициях музеев Европы // Вестник МАЭ. 2019. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neolit-v-ekspozitsiyah-muzeev-evropy> (дата обращения 11.03.2022).

³ Перечень поручений по итогам заседания Совета по развитию гражданского общества и правам человека. Поручение 133 пункт 7 от 28 января 2021 г. // Официальный сетевой ресурс Президент России. URL: <http://kremlin.ru/acts/assignments/orders/64952> (дата обращения 01.04.2022).

⁴ Сорокин П. Е. Археологические памятники Охтинского мыса // Наука. 2011. № 3. С. 22. URL: https://bashne.net/wp-content/uploads/2011/07/NAUKA-3-2011_rus.pdf (дата обращения 14.02.2022).

⁵ Кулькова М. А. Палеогеография и археология стоянок неолита-раннего металла в устье реки Охты (Санкт-Петербург) / М. А. Кулькова, Т. В. Сапелко, А. В. Лудикова [и др.] // Известия Русского географического общества. 2010. Т. 142. № 6. С. 18.

⁶ Там же. С. 28.

⁷ Там же. С. 18.

⁸ Там же. С. 18.

⁹ Там же. С. 24.

¹⁰ Сорокин П. Е. Нужен ли Петербургу Археологический музей? // Культурные инициативы Петра Великого. Материалы II Международного конгресса Петровских городов. СПб. 2011. С. 136–144. URL: https://bashne.net/wp-content/uploads/2018/02/Sorokin_nuzhen_muzei.pdf (дата обращения 25.05.2022).

¹¹ Перечень поручений по итогам заседания Совета по развитию гражданского общества и правам человека. Поручение 133 пункт 7 от 28 января 2021 г. // Официальный сетевой ресурс Президент России. URL: <http://kremlin.ru/acts/assignments/orders/64952> (дата обращения 01.04.2022).

¹² Гайкович С. В. Археологический парк «Допетровский петербург» на территории Охтинского мыса в Санкт-Петербурге. Концепция. / С. В. Гайкович, М. Д. Ольдерогге [и др.] // Архитектурное бюро СТУДИЯ-17. 2021 г. СПб. URL: https://vk.com/doc11506203_588443431 (дата обращения 01.04.2022).

¹³ Мельникова Е. В. Проект создания археологического музея на Охтинском мысу. URL: https://bashne.net/wp-content/uploads/2018/02/Melnikova_proekt_muzeya.pdf (дата обращения 25.05.2022).

¹⁴ Перечень поручений по итогам заседания Совета по развитию гражданского общества и правам человека. Поручение 133 пункт 7 от 28 января 2021 г. // Официальный сетевой ресурс Президент России. URL: <http://kremlin.ru/acts/assignments/orders/64952> (дата обращения 01.04.2022).

¹⁵ Решение Куйбышевского районного суда по делу №2а-1089\21 от 18 ноября 2021 г. URL: https://bashne.net/wp-content/uploads/2021/12/Reshenie-suda_Landskrona.pdf (дата обращения 25.05.2022).

¹⁶ Заключение экспертизы № 78-1-1-3-086408-2021 / Единый государственный реестр заключений. URL: <https://egrz.ru/organisation/reestr/detail/78-1-1-3-086408-2021?fbclid=IwAR3z4ScDGCY6YOzCM4bgu8HkWeUZhDfyIEZv8TTMuYfDZN1VeJoQJxgkD6c> (дата обращения 25.05.2022).

М. С. Черячукин

Применение системы мотиваций А. С. Уиттлин к сохранению и интерпретации военно-технического наследия

В статье рассматривается практика обретения музеальных качеств ценностями, относящимися к группе военно-технического наследия. Исследование производится с опорой на систему мотивов предмузейного собирательства, выработанную британским музеологом Альмой Стефанией Уиттлин, которая представлена в труде «Музей. В поисках полезного будущего». Для аргументации одного из предлагаемых мотивов сохранения артефактов применена концепция «континуума ухода и сохранения», предложенная голландским музеологом Петером Ван Меншем и опубликованная в труде «К методологии музеологии». В статье произведена адаптация положений системы мотиваций к современной практике сохранения и интерпретации объектов военно-технического наследия. На примерах деятельности военно-исторических и военно-технических музеев показано как мотив становится основой для интерпретации отдельной ценности или всей коллекции. Также в рамках аргументации раскрыты свойства военных музеев технической и исторической направленности.

Ключевые слова: музейное дело, военно-техническое наследие, А. С. Уиттлин, П. Ван Менш, мотивы сохранения, музей бронетехники, корабль-музей

Maxim S. Cheryachukin

Application of A. S. Wittlin's motivation system to the preservation and interpretation of military-technical heritage

The article examines the practice of gaining museum qualities with values belonging to the group of military-technical heritage. The study is based on the system of motives of pre-museum gathering developed by the British museologist Alma Stefania Whittlin, which is presented in the work «Museum. In search of a useful future.» To argue one of the proposed motives for preserving artifacts, the concept of a «continuum of care and preservation» proposed by the Dutch museologist Peter Van Mensch and published in the work «On the Methodology of Museology» was applied. The article adapted the provisions of the motivation system to the modern practice of preserving and interpreting objects of military-technical heritage. Examples of the activities of military-historical and military-technical museums show how the motive becomes the basis for interpreting a separate value or the entire collection. Also, as part of the argument, the properties of military museums of a technical and historical orientation were revealed.

Keywords: museum business, military-technical heritage, A. S. Wittlin, P. Van Mensch, motives of preservation, museum of armored vehicles, ship museum

Актуальность темы обусловлена вниманием к базовому процессу превращения рядового предмета в ценность – музеализации.

Артефакты, демонстрирующие определенные выражения человеческой культуры, будут обладать различиями в мотивах сохранения, что в особенности касается военной техники.

Объектом исследования является группа артефактов, относящаяся к военно-техническому наследию. К этой общности относятся механизмы и машины, предназначенные для ведения боевых действий и отражающие этапы развития военно-промышленной мысли человека.

Само понятие, тесно связанное с категорией военно-исторического наследия, остается открытым к исследованию и в данной статье приводится изучение одной из сторон новой группы ценностей.

Целью является определение мотивов сохранения обозначенной группы артефактов для их более точной интерпретации в музейных условиях.

Задачами статьи установлена выработка системы мотиваций к сохранению военно-технического наследия, поиск соответствий выработанным стремлениям среди музей-

ных коллекций и отдельных объектов, а также определение видов артефактов, которые наиболее часто сохраняются по определенному мотиву.

Обретение предметом музеальности происходит благодаря признанию человеком уникальности предмета и его особого места в материальном мире, что подкрепляется рядом стремлений.

Представление о подобных побуждениях было обозначено в труде британского музеолога Альмы Стефании Уиттлин «Музеи. В поисках полезного будущего» 1970 г. издания¹. В исследовании выделены следующие мотивации:

1. Экономического значения;
2. Социального престижа;
3. Магического характера;
4. Выражения групповой принадлежности;
5. Стимуляции любознательности и исследования;
6. Эмоционального переживания.

Данная мотивационная система является наиболее универсальной в определении побуждений к сохранению ценности и, по мнению советского и российского музеолога Валентина Петровича Грицкевича, может адаптироваться под новые ценностные представления социума².

Важно отметить, что идея мотиваций Уиттлин представлена в контексте изучения предмузейного этапа собирательства.

Однако ввиду гибкости предложенной системы, ее применение возможно в других сферах музейной практики. На основании системы мотиваций Уиттлин ниже представлен набор стремлений к сохранению артефактов военно-технического характера, выраженный следующими мотивами:

1. Событийной и личностной мемориализации;
2. Обозначения групповой принадлежности;
3. Сохранения научно-исторической ценности (мотив стимуляции любознательности и исследования по Уиттлин);
4. Мотив утверждения господства;
5. Объективации национальной гордости.

Предложенные на основе трудов Уиттлин стремления не включают экономический мотив. Это обусловлено отсутствием четкой практики сохранения артефактов военно-технического наследия как предметов товарно-денежного оборота.

В Новое время сакральные представления об артефакте перевешивают его материально-экономическую ценность, что позволяет говорить об иных мотивациях к сохранению.

Таковыми стали стремления к утверждению господства и объективации национальной гордости, которые можно считать преемниками экономического мотива. Названные мотивы опираются на самосознание народов и наций, составляющих единое историческое сознание.

Под этим термином понимается совокупность представлений народа или нации о собственной истории и жизненном опыте предыдущих поколений, что в сумме формирует современные убеждения социума.

Соответственно, представленная система мотиваций опирается на уровень культурного развития человечества в период с XIX в. Далее рассмотрим каждый из мотивов отдельно.

Мотив событийной и личностной мемориализации следует считать первостепенным, ввиду широкого применения в деле сохранения военно-технических артефактов. Факт владения и/или участия в определенном эпизоде истории способен превратить рядовой предмет военного дела в ценность.

Примером тому служит броневедомитель Остин-Путиловец «Враг капитала» – экспонат Военно-исторического Музея артиллерии, инженерных войск и войск связи в Санкт-Петербурге. По общепринятому мнению, с этой машины в 1917 г. выступал с речью революционный деятель Владимир Ильич Ленин, что позволило считать броневедомитель непосредственным свидетелем жизни и деяний исторической личности.

Сочетание событийного и личностного мотивов сохранения сделало рядовую машину ценным экспонатом Музея артиллерии. На этом фоне почти затмевается другая

уникальная черта машины: это единственный экземпляр броневедомобиля «Остин-Путиловец», дошедший до наших дней.

К событийной мемориализации относятся примеры четырех танков-памятников Mark V: две машины находятся в Луганске, по одной в Харькове и Архангельске. Танки были установлены в городах с 1938 г. по распоряжению народного комиссара обороны Климента Ефремовича Ворошилова как памятники в честь побед Красной армии в годы Гражданской войны³.

Будучи свидетельствами успехов, машины приобрели свое главное музейное качество, а второстепенным показателем ценности стал сам факт наличия британских танков Первой мировой войны в музейном поле России. Важно отметить, что период с 1937 г. отмечен первой волной актуализации и музеефикации военно-технических артефактов Советской России, что связано с 20-летием Октябрьской революции и годовщинами главных для РККА сражений Гражданской войны.

Обозначение коллективной принадлежности интерпретирует ценность как объект владения воинского формирования, а также научного коллектива военных научно-исследовательских институтов (далее ВНИИ).

Предметы военно-технического наследия с выраженной коллективной принадлежностью можно найти в собраниях полковых музеев танковых дивизий и научно-исследовательских полигонов.

К примеру, Музей боевой славы 2-й гвардейской Таманской дивизии им. М. И. Калинина, в чьей коллекции представлены образцы стрелкового оружия и боевой техники, некогда находившейся на вооружении дивизии⁴. В данном случае музей содержит артефакты и технику, связанную с боевым путем и воинской службой полка. Их принадлежность к военному формированию является основой музейной ценности.

Собрания ВНИИ демонстрирует другой аспект владения. Подразумевается, что образец вооружения, считающийся ныне экспонатом, прошел через научно-исследовательскую и испытательную работу внутри организации. Соответственно это превращает факт подобного бытования в музейное качество. Наиболее подходящий пример коллекций подобного типа – собрание боевой техники 38-го НИИИБТ⁵, ставшее основой Музея бронетанковых войск в Кубинке.

Аналогичный по специфике музей действовал до 2010 г. при Абердинском испытательном полигоне и сохранял коллекцию бронетехники ведущих мировых держав, прошедшую через испытательную работу. Сейчас американское собрание боевых машин входит в состав Центра боевой подготовки и наследия армии США⁶.

Стремление к сохранению научно-технической ценности на сегодняшний день представлено весьма широко в музейной практике. Более того данный мотив тесно связан с главной задачей музея – сохранением и репрезентацией развития человеческой культуры в разных направлениях. Соответственно, формы работы с ценностями и методика построения музейной коллекции обладают довольно обширной методикой. Подобный мотив может иметь два пути оформления музейной коллекции – монографический и общетехнический.

Монографическая практика представлена формированием музейной коллекции по достаточно узкой теме. Этому стремлению соответствует феномен кораблей-музеев, где главным и, порой, единственным объектом показа является судно с его внутренним устройством. Примером тому могут послужить подводные лодки Д-2 «Народоволец» и С-189, расположенные в Санкт-Петербурге, крейсер «Михаил Кутузов» в Новороссийске, эскадренный миноносец «Беспокойный» в Кронштадте и другие.

Монографическому пути формирования коллекции соответствует пример Музейно-мемориального комплекса «История танка Т-34» в деревне Шолохово Московской области. Собрание было сформировано в 1985 г. по инициативе Ларисы Николаевны Кучеренко – дочери одного из конструкторов танка Т-34⁷.

Музейный статус коллекция приобрела в 2001 г. и в том же году была создана современная экспозиция. Коллекция музея узкоспециализирована и посвящена танку Т-34, а открытая экспозиция с другими образцами бронетехники дополняют тематическую экспозицию.

К общетехнической практике относятся музеи, посвященные военной технике в целом или одному из родов войск. Примером тому служит британский Музей танков,

находящийся в Бовингтоне. Упомянутое собрание бронетехники начало складываться с 1923 г. на базе одноименного научно-испытательного полигона.

В ходе последующих десятилетий в Бовингтоне формировалось собрание бронетехники Великобритании, к которому в годы Второй Мировой войны стали включаться машины других стран. Собрание носило закрытый характер до 1947 г. и сегодня является одним из крупнейших центров сохранения бронетехники в мире.

К той же практике относится коллекция ранее упомянутого Музея бронетанковых войск в Кубинке, которая сегодня является частью Технического центра в Парке «Патриот»⁸. Общетехнической практике соответствует и Центральный музей военно-воздушных сил в Монино, обладающий внушительной коллекцией летательных аппаратов, находившихся на вооружении ВВС Советского Союза, а также отражающий историю развития военной авиации страны.

Важно отметить, что под научно-техническим мотивом возможно сохранение не только материального облика ценности, но и возможности ее функционирования. Динамическая демонстрация приобретает распространение в крупных военных музеях, что создает дискуссионную ситуацию: в каких рамках возможен показ техники в рабочем состоянии и стоит ли всем музеям вводить ее в работу?

Первым делом определим границы возможного функционирования артефактов. Голландским музеологом Петером Ван Меншем было предложено более широкое понимание жизни предмета в виде «континуума ухода и сохранения»⁹. Он состоит из стадий сохранения по принципам *In situ* (в изначальной среде), *Ex situ* (в иной среде) и опосредованного сохранения:

1. *In situ* функционального типа с соблюдением полного «невмешательства». Предмет продолжает находиться в бытовании при заданном темпе его «потребления»;

2. *In situ* функционального типа с ограниченным вмешательством.

Дальнейшее бытование объекта производится со сниженной активностью и нацелено на максимальное сохранение его целостности при поддержании функциональных качеств;

3. *In situ* нефункционального типа. На этой стадии становится недопустимым функционирование объекта, в полной мере применяются нормы сохранения;

4. *Ex situ* с возвращением в оригинальную или восстановленную среду. Допускается показ работоспособности объекта или полный запрет на его функционирование, в зависимости от технического состояния или др. ограничивающих факторов;

5. *Ex situ* функционального типа. Ценность располагается в новых условиях, допускается динамическая демонстрация и/или объяснение функций, применяются нормы сохранения;

6. *Ex situ* нефункционального типа. Находящаяся в новых условиях ценность обретает запрет на динамическую демонстрацию, производится сохранение и консервация физического состояния объекта;

7. Опосредованное сохранение объекта при помощи документации и/или визуальной репрезентации¹⁰.

В трудах П. Ван Менша также отмечена тенденция к изменению ценностных приоритетов в показе артефактов. Вместо первостепенного сохранения физического состояния на первое место выходит уважение к их функциональной или концептуальной целостности¹¹, а значит признание их работоспособности как особой ценности.

Одновременно с этим выделяется более выраженное различие между понятиями «повреждение» и «физический износ»¹². Повреждение подразумевает одномоментное физическое разрушение деталей корпуса, а также конструкции вследствие оказанного воздействия.

В свою очередь физический износ означает изменение эксплуатационных качеств деталей и конструкции, происходящее в течение продолжительного времени в ходе бытования объекта при расчетных нагрузках.

Соответственно, модель «континуума ухода и сохранения», предложенная П. Ван Меншем максимально подходит для ведения музейной работы с объектами культурного наследия военно-технического типа. Расширенное понимание подходов *In situ* и *Ex situ* в сохранении ценностей, а также понятие «физический износ» демонстрирует рамки для возможной динамической демонстрации машин и агрегатов.

На сегодняшний день предложенные идеи П. Ван Менша в значительной мере применимы к деятельности военно-исторических и военно-технических музеев. На основании предложенной Ван Меншем концепции возможно обозначение разницы между вышеупомянутыми видами музеев.

Так, военно-исторические музеи нацелены на сохранение объектов с максимальной консервацией их физического состояния. При таких условиях недопустим показ большей части коллекции с использованием функционирования, однако возможно наличие единичных образцов реликвий, для которых допустима рабочая демонстрация.

Обозначенным критериям соответствует большая часть музеев военного профиля как в России, так и в мире. Другая практика прослеживается в музеях военно-технического характера. Их собрание включает значительную группу экспонатов в исправном состоянии с возможностью их демонстрации в процессе функционирования. При этом участие в ходовом показе осуществляется в рамках музейных программ и запланированных мероприятий.

Музеи с ярко выраженным техническим характером имеют в организационной структуре штат сотрудников, работающих над поддержанием рабочего состояния машин, и отдельный бюджет на проведение весьма затратных ремонтно-реставрационных работ.

К мировым примерам военно-технических музеев стоит отнести ранее упомянутый Бовингтонский музей танков (Великобритания), Танковый музей в Сомюре (Франция), Музей авиации Мессершмидта в Манчинге (Германия), Музейный комплекс военной и гражданской техники в Верхней Пышме, экспозицию бронетехники в Техническом центре Парка «Патриот».

В названных музеях проводится обширная демонстрационная и выставочная деятельность с исправными экспонатами, а организационная структура включает в себя специалистов по обслуживанию техники.

Соответственно, стремление к сохранению научно-технической ценности является одним из самых насыщенных мотивов формирования и пополнения музейных коллекций.

Мотив утверждения господства является специфичным в сохранении объектов культурного наследия. Стремление представлено запечатлением факта победы в овещенной форме.

Его влияние можно проследить еще с периода домузейного собирательства, когда мемориальное оружие приобретало ценностные качества и становилось частью сокровищниц.

Сегодня отголосок этого древнего мотива можно проследить в памятниках и мемориалах на местах сражений. Примером этого мотива может стать практически любой танк-памятник, расположенный в странах Восточной Европы и государств СНГ.

Следует отметить, что в данном мотиве возможно использование трофеев противоположной стороны, что способно усилить эффект от демонстрации победы.

Наиболее ярко подобный мотив демонстрирует мемориал «Танковый таран», расположенный близ города Свидник в Словакии. Памятник состоит из пьедестала, на котором размещены два танка – советский Т-34/85 и немецкий Pz.Kpfw.IV ausf. J¹³. За счет образных форм передана идея превосходства одной стороны конфликта над другой – немецкий танк располагается на памятнике ниже советской машины, его орудие опущено вниз.

В качестве примера танка-памятника, выступающего как символ победы, можно привести мемориал с танком Т-34/76 «Челябинский колхозник», расположенный в Волгограде. На правой стороне башни с помощью сварки нанесена надпись, где изложен боевой путь машины, состав экипажа и ее участие в боях за Сталинград.

Особая ценность памятника заключается в аутентичности нанесенной надписи, что делает машину особо примечательной из числа подобных мемориалов.

Мотив объективации национальной гордости является одним из самых насыщенных в смысловом плане. Базовым суждением к сохранению артефакта выступает осознание особой, выдающейся научно-исторической ценности, которая символизирует совершенный в прошлом успех.

Это может быть боевая машина с выдающимся боевым путем или участием в важном событии для коллективного исторического сознания, а также образец продукции военно-промышленного комплекса с особыми характеристиками.

Стремление к сохранению национальной гордости особо свойственно крупным образцам военной техники – фортификационным сооружениям, артиллерии особой мощности, кораблям. Этому способствует осознание зрителем технологической сложности артефакта и ценности самого факта сохранения образца техники.

Крейсер «Аврора» является ярким примером объективации национальной гордости. Музейное судно обладает особо выраженной историко-мемориальной ценностью, что обусловлено участием в событиях Октябрьской революции и последующим превращением корабля в символ революционных сил, чему способствовал кинематограф и сформированный идеологический образ. За символической ролью корабля следует весьма внушительный боевой путь «Авроры»: судно принимало активное участие в Русско-японской войне, Первой Мировой и Великой Отечественной войне. На фоне обозначенной историко-мемориальной ценности слабо проявляется научно-техническая уникальность корабля – «Аврора» является единственным крейсером 1 ранга Русского Императорского флота, дошедшим до наших дней, несмотря на спорную реставрацию 1984–87 гг.

Американские линкоры типа «Айова» являются уникальным примером сохранения военно-технического наследия. До наших дней дошли все четыре построенных корабля – «Айова», «Нью-Джерси», «Миссури» и «Висконсин». Объектами национальной гордости американцев линкоры стали за счет совокупности музейных качеств.

Историко-мемориальная ценность судов заключается в выдающемся пути бытования. Корабли принимали непосредственное участие во Второй Мировой войне, на борту «Айовы» в 1943 г. был доставлен президент США Франклин Делано Рузвельт, на «Миссури» 2 сентября 1945 г. был подписан Акт о капитуляции Японии. Отдельные линкоры этого типа участвовали в Корейской и Вьетнамской войнах, в Гражданской войне в Ливане, а также в войне в Персидском заливе 1990–1991 гг.

Научно-техническая ценность линкоров «Айова» подтверждается конструктивной сложностью кораблей и исключительными боевыми качествами – это наиболее совершенные линкоры, которые когда-либо были построены в мире. Факт возведения столь мощных кораблей свидетельствует о высоком уровне военно-промышленного комплекса США в 40-е гг., что дополняет их интерпретацию как объектов национальной гордости.

Благодаря продемонстрированной системе мотиваций можно проводить более точную интерпретацию музейных собраний, чьей основой являются артефакты военно-технического характера. Из всевозможных знаний о ценности возможен выбор тех, которые будут удачно подходить специфике музея и его деятельности.

Таким образом, в статье была выделена система мотиваций к сохранению объектов военно-технического наследия, на основе трудов А.С. Уиттлин.

В виде стремлений выражены подходы к обретению объектами исследования музейных качеств. Примеры, задействованные для обоснования системы, демонстрируют многообразие представлений об артефактах, которые формируют общую ценность военно-технического наследия.

Примечания

¹ Wittlin A.S. The museum. In search of usable future. Cambridge, Mass., 1970. P. 4.

² Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. Изд. 2-е, испр. и доп. / В. П. Грицкевич. СПб: СПбГУКИ, 2004. 406 с.

³ Гроза Первой мировой. В центре Луганска стоят уникальные английские танки, которые красные отбили у белых // Украина. ру: URL: <https://ukraina.ru/history/20190602/1023749786.html> (дата обращения 15.01.2022).

⁴ Федосеев С. В Музее второй гвардейской / С. Федосеев // Техника и вооружение. 2009. № 5. С. 24–27.

⁵ НИИБТВТ // Танковый музей в Кубинке. Энциклопедия бронетехники и фотоархив. URL: http://web.archive.org/web/20090209104204/http://www.tankmuseum.ru/hist1_r.html (дата обращения 27.02.2022).

⁶ U. S. Army Ordnance Training Support Facility // U.S. Army Center of Military History: URL: <https://history.army.mil/museums/TRADOC/OrdnanceTrainingandHeritageCenter/index.html> (дата обращения 02.03.2022).

⁷ О музее // Музейно-мемориальный комплекс «История танка Т-34»: URL: <http://museum-t-34.ru/%d0%be-%d0%bc%d1%83%d0%b7%d0%b5%d0%b5/> (дата обращения 01.03.2022).

⁸ Парк «Патриот». Музейный комплекс – Площадка № 2. Технический центр – Российская музейная энциклопедия. URL: <http://www.museum.ru/M2796> (дата обращения 10.03.2022).

⁹ Ван Менш П. К методологии музеологии / Петер Ван Менш; Пер. с англ. В. Г. Ананьева. М.: ИТД «ПЕРСПЕКТИВА», 2018. 448 с.

¹⁰ Там же. С. 315–316.

¹¹ Ван Менш П., Мейер – ван Менш Л. Новые тренды в музеологии / Петер ван Менш, Леонтина Мейер – ван Менш; Пер. с англ. В. Г. Ананьева. М.: ИТД «ПЕРСПЕКТИВА», 2021. С. 20.

¹² Там же. С. 20.

¹³ «Долина смерти» в Словакии. «Реки крови текли еще неделю после танкового сражения в октябре 1944-го...» Фактчек // The Penza-Post. Историко-аналитический портал. URL: <https://penza-post.ru/news/24-07-2019/48065> (дата обращения 02.03.2022).

Л. А. Володина

Репрезентация России в творчестве Акиры Куросавы

В статье анализируется проблема восприятия образа России в представлении японского общества, в качестве примера была взята зрелищная культура. Японский кинематограф является широким полем для изучения вопроса о репрезентации России, однако именно на примере фильмов Акиры Куросавы удастся проследить особенности восприятия. Куросава не является первым японским режиссером, которого привлекала русская литература, в частности Достоевский, для экранизации, но именно он получил мировую известность и признание русского зрителя. Рассмотрение творчества Куросавы позволяет сделать выводы о том, почему именно русская классика привлекает японского зрителя, и как через экранизацию романа Достоевского «Идиот» (1951г.) режиссер выстраивает образ русской картины мира на японскую действительность.

Ключевые слова: экранизация, репрезентация, Акира Куросава, Ф. М. Достоевский, диалог культур

Lyubov A. Volodina

Representation of Russia in the films of Akira Kurosawa

The article analyses the problem of the perception of Russia's image in the perception of Japanese society, taking entertainment culture as an example. Japanese cinema is a wide field for studying the issue of Russia's representation, but it is on the example of Akira Kurosawa's films that it is possible to trace the peculiarities of perception. Kurosawa is not the first Japanese director who was attracted to Russian literature, in particular Dostoevsky, for adaptation, but it was Kurosawa who gained worldwide fame and recognition of Russian viewers. Consideration of Kurosawa's work allows us to draw conclusions about why it is Russian classics that attract Japanese viewers and how, through the adaptation of Dostoevsky's novel *The Idiot* (1951), the director builds the image of the Russian worldview onto Japanese reality.

Keywords: adaptation, representation, Akira Kurosawa, F.M. Dostoevsky, cultural dialogue

Чтобы изучить вопрос формирования образа России в Японии, следует обратиться к истории развития литературно-гуманитарных связей между странами, дипломатическая история которых сложная, неоднородная и фрагментарная. Однако следует отметить, что именно благодаря культурным связям укрепляются экономические и дипломатические отношения стран. Это прослеживается и на примере отношений между Россией и Японией. Знакомство с прозой, театром другой страны позволяет получить представление о мировоззренческих основах нации, о социальных настроениях конкретной эпохи, следовательно, литературные связи могут оказаться средством постижения национального характера, или образа «другого». В случае данного исследования образ «другого» представляет Россия для Японии.

Следует сделать акцент на том факте, что японцы не вполне отличали Россию от других европейских стран на конец XIX в. В частности, сыграли свою роль в формировании этого образа рассказы самих японцев, которые попадали в Россию в следствие кораблекрушений. Отрицательный стереотип о России в Японии складывался позднее, после открытия Японии, а военное соперничество на Дальнем Востоке не прошло бесследно.

После событий 1868 г., когда завершилось многовековое военное правление, Япония открылась для других стран, прервав период двухвековой изоляции от внешнего мира. Одним из аспектов проявления новой японской реальности стало повальное увлечение японской интеллигенции Западом, приобщаясь в особенности к литературным достижениям. С произведениями русских классиков японцы знакомились первое время через языки-посредники – английский или французский¹. Во многом из-за этого фактора

образ России вплоть до 1880 гг. не мог формироваться полно и правдиво. Двойственный образ России в Японии сохраняется до сих пор. Однако любовь к русской литературе, балету и театру существует отдельно от политических реалий и образов².

На момент появления первых отвечающих требованиям японского читателя переводов популярными уже были произведения Пушкина, Толстого, Чехова и, конечно же, Достоевского, о котором в последствии будет идти речь в контексте репрезентации России в творчестве кинематографиста Акиры Куросавы.

Увлечение этими авторами не ограничивалось чтением, уже в начале XX в. их произведения ставились на сцене нового японского театра, которые, к слову, обращались к опыту русской театральной формы.

Театр сыграл немалую роль в межкультурном взаимодействии двух стран, что является уникальным примером синтеза культур. Однако вскоре театр затмит новый вид зрелищного искусства – кинематограф, и он также сыграет свою решающую роль в диалоге двух культур, и в формировании образа России для японского зрителя.

Именно на японском кинематографе мы остановим свое внимание в данном исследовании. До середины XX в. на русской прозе были возвращены целые поколения японских деятелей культуры. Первые кинокартины, которые снимались по мотивам русской литературы появились в Японии еще в 1920–1930-е гг., популярностью пользовались «На дне» Горького (1921, «Родзе-но рэйкон»), «Вишневый сад» Чехова (1936, «Сакура-но соно») режиссера Минору Мурата. Однако особое восприятие у японских кинорежиссеров русская проза обрела лишь в послевоенные годы, конкретно в творчестве Акиры Куросавы.

Отечественные исследователи выделили один из главных аспектов его экранизаций русских классиков, которые обрели всемирное признание, а также впоследствии отождествили у японской аудитории. По мнению исследовательницы творчества Куросавы – Инны Генс – причина принятия его работы по Достоевскому среди японского зрителя, это его успешная попытка воплотить один из главных эстетических принципов японцев в освоении чужеземной культуры, который можно сформулировать как «дзibun-но моно-то суру», что означает «делать своим, частью себя»³. Экранизация романа Достоевского «Идиот» — пример глубокого постижения творчества русского писателя. Влияние его идей можно проследить и в других работах режиссера

Академик Лихачев, например, так объяснял причину популярности экранизации романа «Идиот» в Японии: «Куросава экранизировал “Идиота” затем, чтобы познакомить японцев с проблемами Достоевского и показать их актуальность и применимость к японской действительности»⁴.

Но в чем именно состоит эта применимость сложной русской художественной модели мира Достоевского к японской действительности? Экзистенциализм в литературе Достоевского рассматривает внутренний мир человека, его состояние страха и вины, где человек раскрывается полностью лишь в состоянии трудности выбора и абсурдности бытия в свободе. В Японии эти проблемы поиска своего «Я» и близость к идеям Достоевского по мере развития капиталистических отношений приобретают популярность. Японские авторы-экзистенциалисты обращались к экзистенциализму Достоевского, вот почему экранизация романа «Идиот» в середине XX в. обрела популярность и была понятна японскому зрителю. Проблема незащитности человека, сложность его внутреннего мира вечная и, наверное, повсеместная. Сделав Мышкина (Камеда в экранизации А. Куросавы) японцем и современником, границы между японцами и русскими были стерты, это казалось органичным и закономерным. Камеда получает свое новое «Я» в результате сильнейшего потрясения, он получил дар сострадания ко всему живому в мире, забвения себя становится причиной его перерождения, хотя его внутренний мир остается таким же хрупким.

Исходя из этого можно сделать вывод, что творчество Акиры Куросавы опровергает тезис о полной полярности Западной и Восточной культур, как альтернативных и отчужденных цивилизаций. Является важным факт возможность диалога культур, несмотря на несовместимость. Конечно, экранизируя русскую классику, кинорежиссер сохраняет японский колорит и самобытность культуры, где сюжет является лишь формой, где эмоции героев тесно связываются с природными явлениями, тяготея к отражению гармонии человека с природой.

Кинокартины Куросавы являются интертекстуальным произведением, неся след диалога двух культур, наслаиванием смыслов и полифонией ценностей. Автор смело экспериментирует с романом «Идиот», ему удалось создать многоплановый мир, в котором зритель превращается в участника действия, заставляя не просто наблюдать, а соразмышлять героям. Схожий эффект появляется и у читателя романов Достоевского. Также Куросава прибегает к образу зимней погоды, как бы совмещая пространства России и Японии.

Режиссер создал символические образы на понятном японцам языке, учитывая особенности национального менталитета, однако, с другой стороны, выходя за рамки лишь японской культуры. Он приводит во взаимодействие несколько культурно-исторических миров в экранизации романа Достоевского, которые отсылают неискушенного зрителя и к русской культуре. Подобное расширение символических границ в кинокартине позволяет Куросаве сформировать особый ракурс восприятия мира.

Примечания

¹ Садокова А. Р. Первые переводы русской классики в Японии. Филологические науки // Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. № 7(85). Ч. 1. С. 51.

² Михайлова Ю. Д., Молодяков В. Э. Россия и Япония: «образы» и «репрезентации». М.: Знакомьтесь – Япония, 2009. № 50. С. 34–42.

³ Генс И. Русская классика в творчестве Куросава // Киноведческие записки. 2005. № 75. С. 199.

⁴ Лихачев Д. С. Поэзия преображения // Искусство кино, 1986. № 9. С. 92

И. В. Кириллов

Осмысление петровских преобразований в работах С. А. Нефедова

В статье рассматриваются работы современного российского историка С.А. Нефедова, посвященные реформам Петра I. Труды Нефедова представляются новаторскими и весьма интересными для культурологической науки – прежде всего ввиду применения автором современных теоретико-методологических подходов, которые позволяют по-новому взглянуть на российский культурогенез.

Ключевые слова: Сергей Нефедов, Петр I, «теория военной революции», диффузионизм, вызов-и-ответ, культурогенез

Igor V. Kirillov

Comprehension of Peter's reforms the works of S. A. Nefedov

The article examines the works of the modern Russian historian S.A. Nefyodov, who deals with the reforms of Peter I. Nefyodov's research is innovative and very interesting for cultural studies. The author uses modern theoretical and methodological approaches to provide a new look at the genesis of Russian culture.

Keywords: Sergey Nefedov, Peter I, «theory of military revolution», diffusionism, challenge-and-response, cultural genesis

Сергей Александрович Нефедов (р. 1951) – известный современный российский историк, доктор исторических наук, кандидат физико-математических наук, ведущий научный сотрудник Института истории и археологии Уральского отделения РАН, профессор Уральского федерального университета. С. А. Нефедов известен прежде всего своими работами по математическому моделированию социально-исторических процессов (в частности он изучал то, как демографические циклы влияют на историю доиндустриальных обществ). Но научное творчество Нефедова к этому не сводится, он пишет и высказывается и на иные темы. С. А. Нефедов – автор восьми монографий, множества статей, выступал как автор учебников.

В настоящей статье будет предпринята попытка дать обзор работ С. А. Нефедова о петровской эпохе (нескольких его статей и отдельных параграфов монографии «История России. Факторный анализ»¹ и указать на их значение для культурологической науки.

Сергей Нефедов является приверженцем «теории военной революции», выдвинутой в 1960-х гг. известным английским исследователем М. Робертсом² и впоследствии развитой, в частности, Д. Паркером³ и Б. Даунингом⁴ (наряду с С. А. Нефедовым последователями указанной теории являются и некоторые других современные российские историки, например В. В. Пенской⁵. Согласно «теории военной революции», на социально-политическую трансформацию государств чрезвычайно влияли революционные изменения в военных технологиях. Появление огнестрельного оружия привело к закату рыцарской кавалерии; дворяне-рыцари утратили военное превосходство, что означало неизбежность крушения феодального строя. В начале Нового времени на смену рыцарям, которые передвигались по полю боя и действовали на нем весьма своевольно, приходят сложноорганизованные массы пехоты и кавалерии. Успех военных действий во все большей степени зависит от слаженности и дисциплины. Ключевой фигурой для Западной Европы XVI – начала XVIII в. являлась фигура монарха-полководца, который стремится переделать весь социум по образу и подобию своей армии и «заставить все общество маршировать как один батальон»⁶. Монархия нового типа заботилась прежде всего о военной мощи государства; для приумножения военной мощи монархи сосредотачивали в своих руках финансы, налаживали строгий учет и контроль и стремились увеличить доходы путем развития промышленности и торговли. Создание регулярной армии требовало больших финансовых затрат и введения новых налогов, что вызывало сопротивление дворянства. Дворянство понимало, что оно не только теряет доходы, но

и лишается своей военной опоры – рыцарского ополчения. Однако дворяне-рыцари ничего не могли противопоставить указанным переменам. Изменения в военной сфере были тесно связаны с абсолютизмом – и практически подразумевали установление абсолютистского строя⁷.

Используя обширный конкретно-исторический материал, Сергей Нефедов показывает, что исторический процесс в России конца XVII – начала XVIII вв. следовал закономерностям «военной революции» и что можно найти массу аналогий между российскими, датскими, шведскими, голландскими, бранденбургскими культурными практиками рассматриваемого периода. (При этом, по Нефедову, в России не повторялось в точности то, что происходило в других европейских странах, но основные тенденции исторического развития были схожими). В своих работах С. А. Нефедов рассматривает европейскую историю XVII – начале XVIII в. в свете появления двух фундаментальных инноваций – голландского флайта (корабля, который принципиально изменил мировую морскую торговлю) и легкой шведской гаубицы – чудо-оружия своего времени. Появление таких гаубиц, а впоследствии и фузей – легких мушкетов, оснащенных кремневым замком и штыком – позволило отказаться от плотных боевых построений и перейти к линейной тактике ведения боя; во многом благодаря внедрению этой технологии шведская армия на протяжении некоторого времени была практически непобедимой. Нефедов интерпретирует реформы Петра I как борьбу за овладение этими двумя технологиями, прежде всего новейшей артиллерией. Но вместе с артиллерией был заимствован сопровождающий ее экономический и культурный комплекс – металлургические заводы (которые строили прежде всего для того, чтобы получить металл для отливки новых пушек), технические школы и т. д.; также отметим, что появление новой артиллерии позволило Российскому государству завершить переход к регулярной армии⁸. То есть, внедрение указанной инновации чрезвычайно значительно повлияло на российскую культуру в целом.

Таким образом, С. А. Нефедов выступает с диффузионистских позиций (и прямо ссылается в своих статьях на классиков диффузионизма, в частности на Ф. Гребнера⁹. Происходит фундаментальное открытие; эффект открытия таков, что оно дает народу-первооткрывателю на какое-то время решающее преимущество перед другими народами. Эти изобретения порождают волны военной, экономической, культурной экспансии. Другие страны вынуждены модернизироваться по образцу страны-лидера. Нефедов утверждает, что российская история в XVII–XVIII в. в значительной мере формировалась под воздействием диффузионных волн, вызванных масштабными техническими (и прежде всего военно-техническими) преобразованиями, – хотя и оговаривается, что диффузионное влияние, разумеется, не объясняет всех деталей российского исторического процесса, большое значение имели и факторы внутреннего развития¹⁰. Нефедов полагает, что петровские преобразования можно интерпретировать и в свете идей А. Тойнби: деятельность Петра Великого можно трактовать и как ответ на вызов Запада, в том числе и на вызов технологический.

В чем ценность работ Сергея Александровича Нефедова, посвященных реформам Петра I? Автор статьи полагает, что применение новых теоретико-методологических подходов, предложенных современными западными исследователями, позволило Нефедову с нового ракурса взглянуть на российскую историю XVII–XVIII вв. и на российский культурогенез. В трудах Нефедова содержатся достаточно необычные для отечественной историографии соображения относительно петровского «регулярного государства», становления абсолютизма в нашей стране, рецепции российской культурой в XVII–XVIII вв. иностранных культурных практик. Нельзя сказать, что рассматриваемые в рамках настоящей статьи работы С. А. Нефедова являются абсолютно радикальными – представляется, что их вполне можно увязать с традиционными для отечественной историографии представлениями о петровской эпохе (и, кстати, их можно согласовать и с марксистским подходом; напомним известное высказывание К. Маркса: «Ручная мельница дает вам общество с созерцанием во главе, паровая мельница – общество с промышленным капитализмом»¹¹, – то есть, и основоположники марксизма признавали, что технологическая инновация способна радикально повлиять на исторический процесс). Предпринятая Нефедовым попытка широкого исторического синтеза привела его к интересным (хотя и небесспорным) выводам, – которые заслуживают обстоятельного изучения и критического анализа, в том числе и в рамках культурологической науки.

Примечания

- ¹ Нефедов С. А. История России. Факторный анализ. Т. II. От окончания Смуты до Февральской революции. М.: Территория будущего, 2010. С. 86–117.
- ² Roberts M. Essays in Swedish History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967.
- ³ Parker G. The Military Revolution. Military innovation and the rise of the West, 1500–1800. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- ⁴ Downing B. The Military Revolution and Political Change. Princeton: Princeton University Press 1993.
- ⁵ Пенской В. В. Великая огнестрельная революция. М.: ЭКСМО, 2010.
- ⁶ Нефедов С. А. Происхождение «регулярного государства» Петра Великого // Вопросы истории. 2014. № 2. С. 42.
- ⁷ Нефедов С. А. Петр I и происхождение российского абсолютизма // Вестник Новосибирского гос. ун-та. Серия: История, филология. 2014. Т. 13. Вып. 8. С. 74.
- ⁸ Запарий В. В., Личман Б. В., Нефедов С. А. Технологическая интерпретация новой истории России. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Nefed_TehIst.php (дата обращения 25.04.2022).
- ⁹ Нефедов С. А. Петр I: блеск и нищета модернизации // Историческая социология и психология истории. 2011. № 1. С. 48.
- ¹⁰ Нефедов С. А. История России в контексте теории диффузионизма // Вестник Прикамского социального ин-та. Гуманитарное обозрение. 2013. № 1 (6). С. 32.
- ¹¹ Маркс К. Нищета философии. Ответ на «Философию нищеты» г-на Прудона // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание 2-е. Т. 4. М.: Политиздат, 1955. С. 133.

М. Курницкая

Немецкий язык в культурном пространстве Санкт-Петербурга в XVIII в.

В статье рассматривается влияние немецкого языка на культуру России и Санкт-Петербурга в период петровских реформ и на протяжении всего XVIII века, сфера его применения, роль в развитии науки и образования, а также степень проникновения и роль в развитии русской культуры в дальнейшем.

Ключевые слова: Санкт-Петербург, немецкий язык, культура, взаимодействие, влияние

M. Kurnickaja

The German language in the cultural area of St. Petersburg in the XVIII century

The article examines the influence of the German language on the culture of Russia and St. Petersburg during the reforms of Peter the Great and throughout the XVIII century. Furthermore it deals with the scope of the German language, its role in the development of science and education, as well as its role in the future development of Russian culture.

Keywords: St. Petersburg, German language, culture, interaction, influence

Отношения между Россией и Германией имеют многовековую историю. Уже в IX в. между Древнерусским государством и Священной Римской Империей существовали торговые и посольские связи. При царе Василии III европейцы («немцы») начали селиться в Немецкой слободе в Москве. Стоит отметить, что немцами тогда называли большинство европейцев (в том числе англичан, итальянцев, голландцев), не говорящих по-русски – т. е. «немых»¹. Благодаря преобразованиям Петра I русско-немецкое взаимодействие в XVII–XVIII вв. приобретает наиболее широкие масштабы и затрагивает многие сферы общественной и культурной жизни.

В Санкт-Петербурге и сегодня можно увидеть исторические памятники и здания, свидетельствующие о немецком влиянии:

Петрикирхе – лютеранская церковь Святых Петра и Павла, где богослужения и сейчас проходят на немецком и русском языках.

Петришколе – первая школа в Санкт-Петербурге (основана в 1709 г.). Сегодня это средняя школа № 222 с углубленным изучением немецкого языка.

Анненкирхе – действующая лютеранская церковь конца XVIII в.

Для развития наук и ремесел, а также в целях европеизации российской культуры Петр I приглашает немецких ученых и мастеров. Большой приток немцев в Россию на рубеже XVII–XVIII вв. объясняется, кроме того тем, что Россия, известная своей веротерпимостью, предоставляла широкие возможности для жизни и работы всем, в том числе и протестантам, что было немислимо в раздираемой религиозными войнами Центральной Европе. Таким образом, немцы-лютеране могли не только заниматься научной деятельностью и иметь стабильный доход, но и отправлять службы по лютеранскому обычаю на родном языке, что было для многих немецких ученых и ремесленников, приехавших в Санкт-Петербург, решающим фактором.

28 января 1724 г. в Санкт-Петербурге открывается Академия наук, чьему основанию способствует великий немецкий ученый-математик Готфрид Вильгельм Лейбниц. Первым президентом Академии становится соотечественник Лейбница лейб-медик Лаврентий Лаврентиевич Блюментрост².

В начале XVIII в. самое большое число немцев насчитывается среди военных. Этим объясняется значительное количество немецких заимствований в военной лексике – вахта (wachen – бдеть), штраф (die Strafe – наказание), цейхгауз (das Zeughaus – дом материалов), штаб (der Stab – жезл, символ власти)³. Также немаловажное место в Санкт-Петербурге занимают немецкие аптекари и медики. В 1713 г. для Главной аптеки

Петром I был выделен остров, который и сейчас известен как Аптекарский. На этом острове имели право селиться только служители Медицинской канцелярии, среди которых было большее число немцев.

В 1701 г. была создана школа иностранных языков (или школа переводчиков) для обучения иностранным языкам и овладения необходимыми знаниями – большинство ученых и педагогов, работающих в России в XVIII в., были выходцами из Галле. Центральная (протестантская) Германия занимала ведущее место в истории европейского образования, этим объясняется активное внедрение в России лютеранских принципов образования. Первой попыткой основания светской школы в России историк В. О. Ключевский называет гимназию пастора Глюка, открывшуюся в Москве в 1701 г.⁴ В этой гимназии преподавались не только иностранные языки, но и другие предметы (история, арифметика, география, фехтование и верховая езда), занятия длились 12 часов (с 8 утра до 8 вечера), существовало три класса – начальный, средний и верхний. Гимназия пастора Глюка просуществовала недолго, после его внезапной кончины в 1705 г. в ней стали преподаваться исключительно иностранные языки, а в 1715 г. гимназия была закрыта. Первым общеобразовательным средним учебным заведением в России стала гимназия, открытая в 1726 г. при Академии наук в Санкт-Петербурге. Обучение до 1747 г. велось в основном на немецком языке и латыни. Лишь в 1747 г. языком обучения стал русский.

Другим существенным фактором, оказавшим влияние на популяризацию немецкой культуры и языка в России, становится профессиональный театр, представленный иностранными труппами. Русский национальный театр появляется только в 1756 г., с постановки Федором Волковым музыкального спектакля «Катюша» в Санкт-Петербурге. До этого оперное и драматическое искусство в России развивают иностранные труппы, в том числе и немецкие, поэтому немецкий язык достаточно широко представлен и на театральной сцене.

Можно подвести итог, что российско-немецкие отношения, будучи взаимовыгодными для обеих сторон, сыграли важную роль в развитии российской культуры и общества, в первую очередь в Санкт-Петербурге как в новой столице Российской Империи. Немецкие ученые, врачи, учителя, актеры внесли весомый вклад в развитие российской науки, и способствовали повышению международного статуса России как европейского культурного и образовательного центра.

Примечания

¹ Томан, И. Жители Немецкой слободы // Памятники истории и культуры московских немцев. М.: АПКППРО, 2013. С. 6–26.

² Копелевич, Ю. Х. Основание Петербургской академии наук. Л.: Наука, 1977. С. 65.

³ Сороколетов, Ф. П. История военной лексики в русском языке (XI–XVII вв.). М.: ЛИБРОКОМ, 2009. С. 251.

⁴ Ключевский, В. О. Курс русской истории. Часть IV. Лекция LXIX // Курс русской истории. М.: АСТ, 2008. С. 215–234.

Ю. А. Плескач

Рецепция традиций русской художественной культуры в творчестве китайских художников

Рассмотрено сотрудничество в сфере художественной культуры между Россией и Китаем середины XX в. Россия и Китай имеют длительный опыт сотрудничества в сфере художественной культуры, который важно изучать, поскольку он является необходимым для дальнейшего развития сотрудничества между двумя странами. В начале 1950-х гг. произошло активное сотрудничество в области культуры и искусства между СССР и Китайской Народной Республикой. В XX в. китайская культура в сфере живописи опиралась на примеры русских художников. Важное значение имеет проведение творческих и обучающих мастер-классов и курсов представителями Советского Союза; появление в Китае учебных мастерских и выставок. Система образования в сфере культуры была взята китайским обществом за основу для создания своего метода образования художников.

Ключевые слова: рецепция, художественная культура, масляная живопись, мастер-класс, влияние, реализм, выставка

Julia A. Pleskach

Reception of the Traditions of Russian Artistic Culture in the Works of Chinese Artists

Cooperation in the field of artistic culture between Russia and China in the middle of the 20th century is considered. Russia and China have a long history of cooperation in the field of artistic culture, which is important to study, as it is necessary for the further development of cooperation between the two countries. In the early 1950s there was an active cooperation in the field of culture and art between the USSR and the People's Republic of China. In the XX century. Chinese culture in the field of painting relied on the examples of Russian artists. Of great importance is the holding of creative and educational master classes and courses by representatives of the Soviet Union; the emergence of training workshops and exhibitions in China. The system of education in the field of culture was taken by the Chinese society as the basis for creating their own method of educating artists.

Keywords: reception, artistic culture, oil painting, master class, influence, realism, exhibition

Проблема межкультурного взаимодействия, его форм, результатов, объем заимствований и взаимопроникновения является одной из актуальнейших в современном культурологическом знании. Тем более, что в сегодняшних реалиях межкультурные контакты имеют тенденцию к расширению.

При культурных контактах происходит следующее явление: культура-донор влияет на культуру-восприемника. Это влияние может быть в виде художественных образов, идей, мифов, языковых единиц; в форме производства и использования орудий труда, украшений, утвари, одежды; в виде обычаев, норм общественной жизни и быта¹.

Говоря о диалоге культур, нельзя не отметить такое явление как рецепция, которая является одним из актуальных терминов, направленных на описание взаимовлияния и взаимопроникновения культур. Рецепция в контексте культурологического подхода подразумевает восприятие, усвоение, осмысление и дальнейшее развитие в рамках собственной культуры некоего заимствованного из другой культуры феномена. Рецепция предполагает трансфер методов, концептов и идей из культуры-донора в культуру, выступающую в данном случае в роли реципиента. Стоит отметить, что одной из важнейших особенностей рецепции является её непрерывность. Также внимания заслуживает тот факт, что рецепция – сложный процесс, который разворачивается постепенно и долговременно. В ходе рецепции происходит не заимствование прямой копии какого-либо культурного феномена, а его переосмысление и адаптация, и создание оригинального варианта в культуре-реципиенте.

В начале XX в. закладываются основы для сотрудничества в области культуры между СССР и КНР. Китайская культура в сфере живописи стала опираться на примеры русских художников. После многолетнего взаимодействия России и Китая можно говорить о рецепциях как художественных техник, так и образовательных принципов.

В первой половине XX в. соцреализм становится ведущим жанром в художественной культуре. Это было обусловлено как политическими веяниями, так и идеологическими. Социалистический реализм проник в Китай в первой половине XX в. и постепенно стал основным, всеохватывающим творческим методом революционной эпохи, на десятилетия ведущим в культуре, литературе, театре и других областях творчества².

Советские художники отправлялись в Китай, транслировали свои знания на китайскую аудиторию. Поскольку Китаю и его культурной общественности новое веяние в художественной культуре было чуждо, советские художники, педагоги и деятели активно приглашались в КНР. Так, настоящей удачей для китайских художников стало приглашение советского живописца-педагога К. М. Максимова для проведения мастер-классов. По итогам этих занятий из юных художников, которые обладали весьма узкими представлениями о реализме и масляной живописи, вышли настоящие мастера своего дела. Благодаря советскому художнику они владели сложными техниками реалистичной и масляной живописи.

Студенты Максимова стали специалистами в области масляной живописи. Многие из них преподавали в университетах и институтах, являлись ректорами и проректорами. Полотна учеников Максимова сейчас находятся во многих известных музеях Китая.

Советский социалистический реализм действительно оказал влияние на художественное творчество китайских мастеров. Во-первых, общей чертой как советской, так и китайской культур стала идейная направленность. Картины создавались для того, чтобы человек воспринимал мир в соответствии с идеологическими и коммунистическими идеалами, которые задает правящая партия. Во-вторых, китайские художники стали использовать схожие с советскими сюжеты для своих картин. Сюжетами служили будни простых людей или рабочих, выступления вождей, глав государства на конференциях. Художники в реалистичной манере изображали важные эпизоды революционной борьбы и деятельности коммунистической партии, писали портреты деятелей революции. Китайские художники восприняли культ личности вождя и стали воспроизводить его в своих работах. В-третьих, традиция изображения идеализированного человеческого тела, которую применяли не только к простым людям и рабочим, но и к вождям была выработана китайскими художниками. В-четвертых, в результате межкультурного диалога двух стран, в КНР стали закладываться основы обучения техник живописи, формироваться представления о мастер-классах и мастерских.

Даже после того, как связи с Советским Союзом были ослаблены, влияние советского социалистического реализма сохранится и даже распространится за пределы масляной живописи на другие виды искусства, такие как гравюры на дереве или пропагандистские плакаты.

Таким образом, была сформирована модель дружеского культурного взаимодействия между двумя странами со схожими политическими и социальными режимами, созданы благоприятные условия для культурного диалога между СССР и КНР, были подписаны соглашения о культурных обменах. Китайский реализм является объектом рецепции соцреализма, что было обусловлено культурно-историческими факторами, развитием политико-экономических и культурных связей Китая с СССР. Так, иная культура проникла на территорию Китая, произошло ее принятие и утверждение, которое вылилась в рецепции традиций русской художественной культуры китайскими художниками.

Важное значение имеет проведение творческих и обучающих мастер-классов и курсов представителями СССР, и, как следствие, появление в Китае учебных мастерских и выставок. Так, не только советские мастера и живописцы приезжали в Поднебесную, но и китайские студенты и состоявшиеся художники отправлялись в СССР за новыми знаниями, умениями и навыками. Представители СССР приглашали китайских студентов на продолжительное обучение в Ленинградский государственный академический институт живописи им. Репина. С 1953 по 1966 гг. будущие известные художники обучались в данном учебном заведении на факультете живописи.

Особенностью обучения в советском художественном институте – было проведение летних практик. Студенты, выполняя их, объезжали не только территории СССР, но и их родину. Примечательно, что данные практики закрепляли полученные во время обучения знания и позволяли учиться новому вне стен университета³.

Можно выделить еще одну особенность, или даже традицию. Это было проведение выставок и экспозиций, на которых были представлены работы китайских студентов. После этого у обучающихся шла защита дипломной работы в присутствии влиятельных и авторитетных представителей сферы художественной культуры. Заинтересованное обсуждение, анализ ошибок и похвала удавшихся работ – хороший стимул для будущих звезд в сфере художественной культуры, для того чтобы двигаться дальше.

Базисом учебно-познавательного процесса являлись мастерские. На них было сфокусировано все внимание, поскольку мастерские разделялись на разные направления в сфере культуры⁴. Это были скульптура, архитектура, живопись, лепка и т.д. На сегодняшний день структуру Академии художеств имени И.Е. Репина составляют факультеты, за которыми следует ряд мастерских, названных в честь своих научных руководителей.

Так, абсолютно все мастерские содержали свои учебно-методические процессы, преподавателей и обучающихся. В мастерских студенты познавали основы своего ремесла, изучали технику рисования и скульптуры. Именно здесь ученики выполняли дипломные работы. Всего насчитывалось семь мастерских. Все они в период 50–60-х гг. XX в. обладали своими особенностями и атмосферой, которая царилла внутри и во многом непосредственно зависела от мастера-педагога. Обучение в персональных мастерских – мощнейший стержень, на котором основывалось дальнейшее творчество китайских воспитанников.

В тот период, когда Китай переживал «культурную революцию», общение между двумя странами прекратилось, а возобновилось только с конца 80-х гг. XX в. С этого момента начинается второй этап в развитии российско-китайских отношений (советских). Так, в 80-е гг. была проведена выставка «современной масляной живописи СССР» в столице Китая. Экспозиция затронула особенности развития современного искусства, познакомило зрителя с оригинальным творчеством советских художников-живописцев, способствовала обмену опытом между художниками Китая и России (СССР)⁵.

Уже с 1990 г. выставки стали носить регулярный характер. Они проходили как в Китае, так и в России. Экспозиции российских художников в Китае: «Выставка работ И. Е. Репина и его современников», «Выставка учеников профессора А. А. Мыльниковой».

КНР посещали многие известные российские деятели культуры. Среди них был видный представитель данной сферы – А. К. Быстров. Александр Кирович Быстров – советский и российский художник-мозаичист и монументалист. С 1990 г. он являлся членом Санкт-Петербургского Союза художников. Мастер-класс – привычное событие в творческой среде. Не только К. М. Максимов проводил мастер-классы, но и А. К. Быстров. Так, в 1997 г. он приехал из России в Шэньян, где и провел обучающий тренинг. Лекцию посетил около семидесяти человек, в числе которых были не только профессора, но и простые китайские студенты. После освоенного материала каждый, из числа студентов, добился немалых высот в данной творческой сфере⁶.

От учеников мастер-класса требовалось не только выполнение набросков и рисунков, но и выполнение аналитических выводов, наблюдение, понимание, способность запоминать сложнейшие элементы эскиза, к которым можно отнести анатомическое строение тела человека, корректное использование светотени и ритма рисунка, для того чтобы он получался живым и естественным.

Русский педагог-мастер акцентировал внимание на творческом подходе к работе. По его мнению, чтобы процесс написания полотен прошел успешно, подобает созидательно подойти к теме, изучить ее, а после абсолютно точно изобразить положение и позу модели или натуры.

А. К. Быстров за время ведения курса выполнил более трехсот эскизов, шесть полноценных рисунков фигуры человека, а также несколько портретов и живописных работ. По отзывам студентов, проведенный мастер-класс стал прекрасным толчком для дальнейшей работы и будущего творчества⁷.

Профессора и художники Китая положительно высказывались о практике получения художественного образования китайскими студентами в России. Так, профессор Су Гаоли

отметил, что обучение в России – прекрасная перспектива для молодых художников из Китая, которая положительно скажется на развитии сферы культуры и искусства⁸.

Благодаря студенческому обмену, коммуникации Китая и России, созданию прочных отношений между государствами, система художественного образования Китая претерпевает изменения, которые нашли свое отражение во внедрении современных технологий и ресурсов в учебный процесс. Одним из таких процессов является проведение лекций и мастер-классов, которые проводят как российские художники, так и китайские. В результате, образовательная система одной из стран впитывает в себя уникальные техники другой. Это также является важным фактором создания благоприятных условий для развития культурного сотрудничества китайских и российских вузов за счет повышения уровня художественно-педагогической подготовки учителей и преподавателей.

Рассмотрим становление мастерской Китайской Центральной академии изящных искусств. Она, как и многие другие мастерские художественных вузов Китая, создавалась в 60-х гг. прошлого столетия под влиянием Ленинградского государственного института живописи им. И. Е. Репина. Китайские педагоги решили создать свои мастерские по советскому прототипу, то есть к факультету художественной культуры прикреплялись несколько мастерских, в основном 4, в которых преподаватели занимались со студентами. Также, помимо мастерских, учебные заведения обзавелись основной кафедрой и площадками для проведения семинаров, общих лекций и обучений. По окончании Центральной академии изящных искусств из стен вузы выходили и выходят мастера своего дела, играющие важную роль в развитии художественной культуры Китая.

Вместе с техниками написания полотен китайские деятели культуры переняли традиции, связанные с образовательным процессом. Программа обучения китайских художников выстраивалась по европейскому стандарту. Именно после образования Китайской Народной Республики (1949 г.) меняется организация образовательного процесса – унификация по модели СССР⁹.

Система преподавания академической живописи в Российской Федерации всегда опиралась на традиции реалистического письма. В современных реалиях она, как и прежде, построена на следовании традициям, однако, в то же время, поощряет творческий поиск учеников.

Касаемо учебного процесса в художественных учебных заведениях России, стоит отметить качество используемых учебных пособий и педагогические методы, эффективно способствующие становлению творческой позиции обучающихся.

Научный руководитель является ведущей творческой силой каждой мастерской, и, в результате, в Академии Художеств им. И. Е. Репина он обладает очень большой автономией. Это обеспечивает систематическое и постоянное преподавание во всех мастерских¹⁰.

Все эти факторы закладывают прочный фундамент образования иностранных студентов, в том числе и китайцев, и положительно влияют на развитие художественной культуры в Китае во всем ее многообразии.

Таким образом, можно сделать вывод, что заимствование заключается в том, что художественные приемы брались за основу китайскими художниками. Они переняли техники и методы написания картин. Помимо художественных практик заимствовались и приемы в образовательном процессе: проведение выставочных работ, появление мастерских как основного места обучения. Внимания заслуживает тот факт, что создание мастерских при учебных заведениях Китая перенял у российских учебных заведений. Так, Художественный институт Пекина создал свои мастерские, где студенты вместе с преподавателями познают все тонкости как масляной живописи, так и современного искусства.

Созданные мастерские имели открытый доступ, так что студенты могут посещать занятия других групп и обмениваться с ними своим опытом, что является очень важной составляющей в работе художника. На финальном этапе курса устраивались выставки промежуточных и дипломных полотен, на которые могли прийти студенты из других учебных заведений.

Произошло внедрение в образовательный процесс не только новых методических основ, подразумевающих внутрипредметную и межпредметную интеграцию, но и новых учебных дисциплин, позволяющих, с одной стороны, сохранить, а с другой –

преумножить и обогатить инновациями традиционные компоненты изобразительного искусства; изобразительной выразительности графических средств, которые, в свою очередь, были также предопределены тенденциями влияния российской школы, принося в традиционную национальную декоративность разнообразные виды сочетаний: метод устного объяснения, наглядного показа, педагогического рисунка, показа работ из методического фонда, промежуточного анализа учебной работы. Обязательными стали такие предметы как филология, философия, педагогика, психология, изучение иностранного языка.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что данные события повлияли на становление художественной культуры Китая, начиная с 50-х гг. XX в., развитие которой продолжается и по сей день.

Примечания

¹ Нава С. С. Культурный контакт в контексте культурологического исследования. МНКО. 2009. № 6. С. 28.

² Капица М. С. Советско-китайские отношения. М.: Госполитиздат, 1958. С. 73.

³ Нин Бо. Китайские выпускники Института имени И.Е. Репина – носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы: дис. ... канд. искусствоведения / Нин Бо. РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2010. С. 276.

⁴ Там же. С. 280.

⁵ Грачева С. М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 89–91.

⁶ Цзинь Лихуа. Мастер-класс профессора А. К. Быстрова 1997 года в Шэньяне и его роль в развитии китайского изобразительного искусства. Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 11.

⁷ Там же. С. 12.

⁸ Цинь Сяофэн. Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Цинь Сяофэн. Владивосток, 2022. С. 63.

⁹ Song Yicai. The development of 20 century realistic oil painting in China // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2016. № 2. С. 37.

¹⁰ Yao-Hsing Kao. Artists under reform: an analysis of professional Chinese guohua painters' relations to the party-state in the post-Mao era. Toronto, 2010. P. 103.

С. К. Сюняева-Лобачева

Технико-технологические методы исследования иконы Божия Матерь «Иверская»

Учитывая индивидуальность подхода к каждому памятнику, актуальность исследования обусловлена необходимостью выявления технологических особенностей синодальной живописи XIX в. и подбором наиболее показательных методов технико-технологических исследований для такого рода памятников как икона XIX в. Божия Матерь «Иверская», которая является одним из уникальных объектов культурного наследия. Цель работы заключается в проведении предреставрационных технико-технологических исследований иконы Божией Матери «Иверская» с описанием и анализом полученных результатов, позволяющих установить материальный состав объекта реставрации. Теоретическая и практическая ценность исследования заключается в пополнении научно-исследовательской базы в области прикладной практики технико-технологических исследований, а также материалов и технологий, имевших место при изготовлении религиозной живописи синодального периода. Так как памятники иконописи синодального периода слабо изучены в настоящее время, данный аспект обуславливает необходимость тщательного изучения особенностей технологии создания вышеуказанных памятников.

Ключевые слова: предреставрационные исследования, икона, реставрация, технико-технологические исследования, синодальная икона

Svetlana K. Syunyaeva-Lobacheva

Technical and technological methods of research of the Icon of the Mother of God of Iver

Considering the importance of an individual approach for each monument, the relevance of the study is due to the need for the selection and practical implementation of technical and technological studies for synodal paintings of the XIX century. The Mother of God «Iverskaya» is a specific and unique cultural heritage object worthy of new scrutiny. This study conducts pre-presentation technical and technological studies of the icon, Mother of God «Iverskaya», with a description and analysis of the results obtained. The theoretical and practical value of the study is to replenish the research base in the field of technical and technological studies of monuments of religious painting, of the synodal period, in the study of the Icon of the Mother of God «Iverskaya». Presently, monuments of iconography of the synodal period have been poorly studied. Before proceeding to the restoration of such monuments, it is necessary to carefully study their technical and technological features.

Keywords: pre-restoration research, icon, restoration, technical and technological research, synodal icon

Предреставрационные исследования являются начальным этапом в последовательности работ по консервации и реставрации памятника. К первому этапу относят сбор информации о памятнике: поиск и анализ архивных, библиографических, иконографических и других материалов и различных источников об истории создания объекта, о веществах, из которых он состоит. А также подбирается информация об истории памятника, условиях его бытования и о предшествующих реставрациях. Вторым этапом является реализация комплекса «визуальных» приемов и технико-технологических методов исследования, направленных на идентификацию материалов, входящих в состав памятника и на выявление причин, видов и процессов их деструкции. Для технико-технологических исследований доступно большое количество методов по идентификации материалов и структуры памятника. В данной работе рассматриваются только те, которые были использованы при изучении материальной структуры памятника Божия Матерь «Иверская». Третий этап заключается в разработке, составлении и реализации методики комплекса консервационно-реставрационных работ, которые учитывают результаты проведенных исследований.

Степень научной разработанности проблемы описания и систематизации технико-технологических предреставрационных исследований представлены в научных трудах

таких авторов, как Косолапов А. И., Сухов Д. А., Деркачева О. Ю.¹, Федоров А. В., Казанский С. А., Гренберг Ю. И². Данные источники можно назвать основополагающими трудами в области методологии технико-технологических исследований живописи.

Научным прорывом в изучении живописных произведений по праву можно считать изобретение фотографии в 1828 г. Н. Ньепсом. Благодаря этому появилась возможность фотофиксации живописных полотен на протяжении всего периода их исследований и реставрации. Далее, начиная с 80-х гг. XIX в., благодаря ряду ученых, таких как Е. Ф. Буринский, А. А. Поповицкий, В. И. Фаворский, путем разработок цветоделительных методов и их усовершенствований с помощью совмещения цветоделительного метода и химического усиления контрастов, появилась возможность «проникать» в нижележащие слои картины³. Таким образом, с появлением фотографии начинается качественно новый этап в исследовании произведений живописи и зарождаются научные подходы технико-технологических методов исследования памятников.

Традиционно, все технико-технологические предреставрационные исследования делятся на неразрушающие, основанные на получении научно значимой информации без изъятия пробы из памятника (оптико-аналитические) и разрушающие, то есть требующие отбора проб (лабораторные и физико-химические).

В процессе проведения технико-технологических исследований иконы Божия Матерь «Иверская», были использованы как оптико-аналитические, так и лабораторные физико-химические методы исследования. Изначально стояла необходимость в выявлении наличия и сохранности лаковой пленки на лицевой поверхности произведения. В связи с этим было проведено исследование в диапазоне ультрафиолетового спектра излучения, которое возбуждает видимую люминесценцию материалов произведения. Удобство этого метода обусловлено тем, что люминесценция, возникающая под ультрафиолетовым излучением, имеет длину волны видимого диапазона спектра и воспринимается человеческим глазом. Исследование иконы Божия Матерь «Иверская» проводилось в затемненном помещении с использованием ультрафиолетовых ламп модели ESL-312-25/BLB/E27 ($\lambda = 365$ нм, 230 Watt, 50 Hz) с последующей фотофиксацией. В процессе исследования наблюдалось зеленовато-охристое свечение на самой иконе и на ее киоте, данный факт указывает на покрытие иконы лаком совместно с киотом. Лаковая пленка была нанесена неравномерно, видны поздние вмешательства в верхней части иконы на нимбе шириной 2,8×1,6 см (шхв). Анализ полученных результатов дает возможность предполагать, что на иконе имеется несколько одновременных слоев лака. Поэтому, было принято решение продолжить проведение дополнительных исследований лакового покрытия. Исследования были продолжены при помощи оптических, микрохимических и высокотехнологичных физико-химических методов.

На основании возможности получить исчерпывающие данные о составе и структуре лакового покрытия наиболее показательным является спектроскопический анализ. Этот анализ основывается на взаимодействии электромагнитного излучения с веществами, благодаря чему можно получить предварительные данные о составе и структуре исследуемого образца. Механизм воздействия электромагнитного излучения с веществом в разных областях электромагнитного спектра различен, но в любом случае предполагает поглощение молекулой определенного количества энергии. При действии электромагнитного излучения на молекулярную систему, происходит взаимодействие с молекулами, которые количественно выражаются в неодинаковом ослаблении интенсивности пропущенного излучения в разных участках спектра. Поглощение излучения, проходящее через исследуемое вещество, записывается с помощью спектрометра в виде графика⁴. Фиксируемые в спектре полосы поглощения обуславливаются переходами между энергетическими уровнями в молекулах вещества, в связи с этим определяется положение полосы в спектре. Таким образом, по набору характеристических полос колебаний в спектре можно определить наличие в веществе различных химических групп.

Исследование было проведено при помощи прибора Shimadzu IRTracer-100 для интерференционной Фурье-спектроскопии, параметры съемки: Apodization: SqRTriangle, № of Scans: 20, Resolution: 4. Действие прибора основано на интерференции волн – сложении в пространстве двух или более волн, при котором в разных его точках получается усиление или ослабление результирующей волны, то есть перераспределение интенсивности света при наложении нескольких световых волн. В результате такого

вида распределение интенсивности света путем специально подключенного к прибору компьютера (АЦП преобразователь) на экране выводится так называемая интерференционная картина (или интерферограмма). Особенность работы Фурье-спектрометрии состоит в отсутствии диспергирующего элемента, который разлагает излучение в спектре. Главная отличительная особенность этого прибора заключается в том, что он способен одновременно регистрировать весь исследуемый спектр, благодаря мультиплексу. Еще одним преимуществом является – геометрический фактор, который позволяет снизить величину телесного угла, как у источника, так и приемника излучения. Помимо этого, он внесен в ГОСРЕЕСТР РФ и имеет Государственный Метрологический Сертификат РФ, что особенно важно для использования этого прибора, с оптимальным параметром погрешности при проведении исследований реставрируемого объекта и представления этих исследований в публикациях.

Исследование состава лакового покрытия при помощи вышеописанного прибора указывало на наличие сополимера стирола и аллилового спирта, что позволило сделать вывод о позднем вмешательстве в данное произведение, так как использование этих материалов датируется концом XIX началом XX в. Полученные результаты относятся к верхнему слою защитного лака, так как УФ-излучение также выявило, что лаковый слой имеет разновременное, неоднородное лаковое покрытие. Состав нижележащего лака не выявлен по причине того, что обработка пробы не позволила очистить ее поверхность до нижележащего лакового покрытия. В связи с чем, проведение дальнейших исследований лака не представлялось возможным. При подборе растворителя, который включал в себя состав пинена в смеси со спиртом, лаковое покрытие поддавалось утоньшению в разных участках иконы под разными концентрациями. Данный факт также указывает на неоднородность состава защитного покрытия. Следующим этапом в установлении материального состава памятника являлось выявление наполнителя грунта и связующего красочного слоя при помощи микрохимического анализа.

Качественный микрохимический анализ по выявлению наполнителя грунта включал в себя последовательность экспериментальных методов основанных на использовании кислот, позволяющих определить в образце исследуемой пробы содержание ее отдельных составляющих и примесей. Этот вид исследования позволяет путем проведения множества химических реакций с микропробами произведения определить их химический состав⁵. Для проведения подобного рода анализа проба подготавливается в несколько этапов: первоначально идет отбор пробы, далее она подготавливается к анализу, во время которого проба либо подвергается растворению, для дальнейшего осуществления различных качественных реакций на отдельные компоненты, либо готовится микрошлиф для дальнейшего изучения под микроскопом⁶.

При проведении микрохимического качественного анализа по выявлению состава грунта иконы Божия Матерь «Иверская» применялась соляная кислота 10% (HCL). В процессе проведения микрохимического анализа с использованием 10% HCL было зафиксировано выделение углекислого газа (CO₂), который указывает на содержание в пробе карбонатов, что позволяет сделать вывод о мелосодержащем наполнителе. Далее проба обрабатывалась 10% серной кислотой, для подтверждения содержания в ней ионов кальция (Ca²⁺). Для этого предварительно проводилась обработка пробы азотной кислотой 10% (HNO₃) с последующим нагреванием при помощи спиртовой горелки, после чего добавляли через каплю воды серную кислоту 10% (H₂SO₄) с последующим нагреванием на спиртовой горелке для ускорения кристаллизации. Спустя непродолжительное количество времени при использовании стереомикроскопа Bresser Advance ICD 10x–160x с цифровой камерой Levenhuk M500 BASE, было зафиксировано появление и рост кристаллов гипса, что демонстрирует протекание реакции нужным образом и указывает на меловой наполнитель. (образование характерной формы кристаллов гипса). Такое протекание реакции полностью подтверждает наличие мела в составе грунта.

После получения экспериментальных данных о наполнителе грунта был проведен анализ красочного слоя на выявление связующего вещества. Учитывая, что при визуальном наблюдении красочный слой имел характерные черты масляной живописи, было принято решение о проведении реакции омыления. Реакция омыления – это реакция щелочного гидролиза сложных эфиров, для выявления состава связующего вещества

(липидов). При проведении реакции омыления в пробу добавили гидроксид калия 10% (KOH). В результате реакция началась, но через непродолжительный промежуток времени реакция омыления прекратилась. Таким образом, было выдвинуто предположение, что данный результат произошел из-за наличия плотного слоя лакового покрытия, в состав которого входит сополимер стирола в смеси с аллиловым спиртом (по данным результата спектрометра). В связи с этим, исследования красочного слоя были продолжены после утоньшения лаковой пленки.

При проведении повторного микрохимического качественного анализа красочного слоя, с использованием реактива гидроксида калия 10% (KOH), было зафиксировано изменение цвета исследуемого образца. Спустя непродолжительный отрезок времени проба начала выцветать и распадаться. Поэтому проба была промыта при помощи дистиллированной воды с последующей просушкой для продолжения проведения эксперимента над пробой. После этого проводилась ксантопротеиновая реакция на выявление белка с использованием азотной кислоты 10% (HNO₃). Ксантопротеиновая реакция открывает наличие в белках циклических аминокислот – триптофана, фенилаланина, тирозина, содержащих в своем составе ароматическое ядро. Ряд белков при добавлении к ним концентрированной азотной кислоты и нагревания дают желтое окрашивание, которое может переходить в оранжевое окрашивание в щелочной среде. При добавлении в пробу азотной кислоты с помощью стереомикроскопа Bresser Advance ICD 10x–160x с цифровой камерой Levenhuk M500 BASE, с увеличением x4000 было зафиксировано выделение газа и полное растворение пробы. Неоднозначный результат позволил предположить, что в пробе присутствуют цинковые белила, которые, как известно растворяются как в кислотах, так и в щелочах⁷, данная реакция является специфической.

Исследование образца продолжили с целью подтверждения наличия белка при помощи гистохимического красителя⁸ амидо-черный (Amido black 10B) – аминокислотный окрашивающий азокраситель. При его добавлении в пробу было зафиксировано ярко выраженное окрашивание. Окрашивание указывает на наличие белка.

После проведения ряда химических исследований и получения неоднозначных результатов было принято решение о проведении дополнительных исследований при помощи энергодисперсионной рентгеновской спектроскопии с использованием сканирующего (растрового) электронного микроскопа TESCAN VEGA 3 SBH. Благодаря полученным данным, через описанный выше сканирующий (растровый) электронный микроскоп, были зафиксированы пигменты, входящие в пробу красочного слоя. Анализ полученных данных показал, что в состав красочного слоя входят цинковые белила (ZnO) в смеси с ультрамаринном, что обуславливает специфическое протекание реакции с минеральными кислотами. Так как ультрамарин является серосодержащим алюмосиликатом и, в связи с этим, при добавлении в пробу соляной кислоты, было зафиксировано обесцвечивание и последующее полное растворение пробы. Что, очевидно, связано с наличием в красочном слое цинковых белил, которые являются амфотерными и при добавлении кислоты или щелочи полностью растворяются.

Посредством проведения технико-технологических исследований иконы Божией Матери «Иверская» были получены результаты, на основании которых составлялась методика консервации и реставрации исследуемого памятника синодального периода. Также были получены сведения о составе лакового покрытия, связующем красочного слоя и наполнителе грунта.

Таким образом, проведенные исследования позволили сделать следующие выводы:

1) лак нанесен неравномерно, имеет несколько слоев (верхний слой имеет в своем составе аллиловый спирт в смеси со стиролом, состав нижележащего слоя не установлен);

2) грунт имеет меловой наполнитель, что было подтверждено качественным микрохимическим анализом;

3) связующее красочного слоя, предположительно, казеиново-масляное. Так как содержит и белковую, и масляную составляющую, что подтвердили результаты проведенных микрохимических и гистохимических методов анализа.

Подводя итоги следует отметить, что необходимость технико-технологических исследований реставрационного объекта выражена потребностью в информации, которую они могут дать: о структуре произведения, его материалах и веществах. Однако все

выводы, касающиеся таких параметров, как время создания и авторство, могут быть озвучены только в предположительном контексте – определить наиболее точно можно, вероятно, только составы грунта, основы, красочного слоя и лакового покрытия. Интерпретация технико-технологических исследований позволяет компетентно обосновать выбор методик для его консервации и реставрации.

Примечание

¹ Сухов Д. А., Деркачева О. Ю., Федоров А. В., Казанский С. А. Исследования и консервация культурного наследия: материалы научно-практической конференции. 12–14 октября 2004 г. ГосНИИР; М., 2005.

² Гренберг Ю. И. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи // Москва: ГосНИИ реставрации. 2000. 122 с.

³ Козаченко // Русская фотографическая периодика конца XIX – начала XX в. (1895–1917) Киев, 1973.

⁴ Bernath P. F. Infrared fourier transform emission spectroscopy (англ.) // Chem. Soc. Rev. 1996. Vol. 25. P. 111–115.

⁵ Плеш П. Катионная полимеризация / Пер. с англ. канд. хим. наук Людвиг Е. Б., канд. хим. наук Милютинской Р. И. под ред. акад. Медведева С. С., Арест-Якубовича А. А. М.: Изд.-во Мир, 1966. 584 с.

⁶ Никитин М. К., Мельникова Е. П. Химия в реставрации. Справочное издание / М. К. Никитин, Е. П. Мельникова. Л., 1990. 50 с.

⁷ Гренберг Ю. И. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи / Ю. И. Гренберг. М.: ГосНИИ реставрации. 2000. 122 с.

⁸ Бирштейн В. Я., Кузнецова Л. В. Определение связующих многослойной станковой живописи на срезах // Чуракова М. С., Яхонт О. В. Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. М.: ГОСНИИР, 2013. С. 12–20.

С. М. Устюгова

Обряды жизненного цикла в китайских пословицах

Автор ставит перед собой задачу анализа отражения в китайских пословицах обрядов жизненного цикла. В пословицах, как квинтэссенции народной мудрости, зафиксированы культурные нормы. Новизна подхода заключается в объеме объектов исследования: этапы обрядов и связанные с ними аксиологические аспекты. По мнению автора, изучение пословиц глубже раскрывает специфику обрядов жизненного цикла в культуре Китая.

Ключевые слова: Китай, пословицы, обряды жизненного цикла, традиционная культура, обряды перехода

Sofya M. Ustyugova

Life Cycle Rites in Chinese Proverbs

The author sets himself the task of analyzing the reflection of the rituals of the life cycle in Chinese proverbs. In proverbs, as the quintessence of folk wisdom, cultural norms are fixed. The novelty of the approach lies in the scope of the objects of study: the stages of rituals and related axiological aspects. According to the author, the study of proverbs will reveal more deeply the specifics of the rituals of the life cycle in Chinese culture.

Keywords: China, proverbs, rites of the life cycle, traditional culture, rites of passage

А. Геннеп, исследуя ритуалы различных культур, обращает внимание на то, что в любом обществе жизнь человека состоит из последовательных переходов, те из них, будь то переход от одного возраста к другому или от одного вида деятельности в другой, которые являют собой наиболее важное событие как для общества, так и для человека, сопровождаются специальными действиями¹.

Обряды жизненного цикла – неотъемлемая часть любой традиционной культуры. В современном обществе многие из этих обрядов претерпели изменения, однако же, сохранились.

В конфуцианском обществе Традиционного Китая человек не существовал вне ритуалов от рождения до самой смерти. Вместе с тем, пословицы также сопровождали человека на протяжении всей его жизни, советовали, наказывали, наделяли мудростью предков. Культ предков – самый значимый в традиционном китайском обществе, а «древность» – образец. Исследование пословиц дополнит картину восприятия обрядов жизненного цикла.

В категорию обрядов жизненного цикла входят обряды, связанные с рождением, взрослением (инициация, свадебный ритуал) и смертью. В некоторой степени обряды рождения и смерти симметричны в виду того, что рождение воспринималось как перерождение души. Обряды перехода вобрала в себя моральные нормы, мировоззренческие ориентации и общественные устои. Через обряд перехода неопит приобретает новую социальную роль и по-новому входит в социум.

«Пословица – это обобщенная мысль народа, выраженная в краткой поэтической форме и обладающая самостоятельностью полного и законченного суждения»². Как концентрирована форма опыта, знаний этноса, пословицы воплощают ассоциативные связи восприятия мира, а также представление об определенном концепте, общезначимым в культуре данного этноса. Обращенные к нравственной составляющей культуры, пословицы отражают нормы социального поведения.

Пословицы и поговорки напрямую не описывают обряды жизненного цикла. Связь прослеживается в аксиологическом аспекте. Необходимо установить эту связь путем вычленения традиционных ценностей, заложенных и закрепленных в обрядах жизненного цикла, и подтверждения их через ценности, заложенные в пословицах.

М. Мосс выделяет обряд совершеннолетия, инициации, как одно из самых важных событий жизни, именно юность накладывает решающий отпечаток на всю жизнь че-

ловека³. Обряд «надевания шапки» (观礼), который проходят юноши, описан в главе «Гуань Ли» (观礼) трактата «Ли цзи» (礼记). В Древнем Китае ритуал обозначал инициацию юношей-аристократов, продолжилась она и в Традиционном Китае. Церемония для девушек-аристократок носила название «закалывания шпильки» «цзи ли» (笄礼). Главная цель обряда совершеннолетия мужчин – передача права совершения жертвоприношения духам предков старшему сыну; женщин – стать достойной будущей женой и матерью. Традиционные ценности, заключенные в этом обряде, главным образом сводятся к новым социальным требованиям, предъявляемым к неофитам. Юноша, становясь мужчиной, был обязан не только совершать жертвоприношение предкам, но и обеспечивать семью, трудиться, в будущем обеспечить продолжение рода, а прямой обязанностью девушки, ставшей женщиной, становились забота о доме и рождение и воспитание детей.

Обращаясь, к пословицам, мы находим подтверждение нашим выводам:

树长大了水果, 人长大了成家 – выросло дерево – дает плоды, вырос человек – создает семью⁴.

Обязанность продолжения рода трактуется обязанностью совершать жертвоприношения предкам. Духи предков обеспечивают благополучие семьи, с ними регулярно советуются.

一个家庭住在它的祖先周围跟棵树从它的根部生河流从它的源头扩展一样 – как дерево растет от своих корней, река расширяется от своего истока, так и семья живет вокруг предков⁵.

Мужчина, как глава семьи, выступает в роли кормильца. Труд почитаем и важен.

如果手勤的话, 就不会穷 – руки прилежны, так бедным не будешь⁶.

Традиционные общества отличаются наследованием ремесла. Выросший сын обучается и ремеслу отца, и наследует его обязанности. В традиционном Китае человек – часть социальной машины, каждый имел свое место и предназначение.

经营花店者的花都有气味; 药剂师有的药物都能痊愈 – у цветочника все цветы пахнут; у аптекаря все лекарства излечивают⁷.

Через обряд совершеннолетия юноша и девушка воспринимают социальные нормы и моральные ценности, их несоблюдение может навлечь позор на всю семью.

一粒老鼠粪便会毁了整个篮子 – одна крупинка крысиного помета может испортить всю корзину⁸.

Мужчина, заключивший брак, становится главой семьи, а также полноправным членом общества. Обязанность женщины в воспроизводстве потомства, в котором самым желанным, конечно, был сын, как продолжатель рода, наследник, имеющий право приносить жертвоприношения предкам.

男当家, 女插花 – мужчина управляет домом, а женщина следит за цветами, так гласит народная поговорка⁹.

При этом вступление в брак для женщины – долг перед родителями и обязанность перед обществом.

女人无夫身无主 – женщина без мужа – что тело без головы¹⁰.

Смешивание женских и мужских обязанностей было недопустимо, в ходе свадебного ритуала через символические действия каждый обретал понимание своего места в семье.

女人接男人的生意, 家庭兴旺; 男人接女人的生意, 家庭破产 – когда женщина берется за мужское дело – семья процветает; когда мужчина берется за женское дело – семья разоряется¹¹.

Заключение брака не представлялось возможным без участия родителей: от выбора будущей пары сыну или дочери до участия в каждом этапе свадьбы. Родителей всячески почитали и благодарили. Что касается невесты, родители ее будущего мужа ее практически удочеряли. Неуважительное отношение к родителям в Традиционном Китае считалось нарушением традиционных ценностей.

一个淘气的儿子打破了家庭关系, 使自己贫困, 伤害了后代 – непослушный сын рвет семейные связи, обедняет себя и вредит потомству¹².

一个好儿子在眼前总有父母的脸 – у хорошего сына всегда перед глазами лица родителей.

Рождение и воспитание новых поколений – залог успешного функционирования общества, возможность передачи культурного наследия и знаний. Важность деторож-

дения подчеркивалась в Традиционном Китае, ценилась многодетность. Во избежание детской смерти совершали различные предохранительные ритуалы, использовали амулеты. Воспитывать ребенка начинали еще до момента его рождения через мать. Беременная женщина должна было строго блюсти мораль, быть спокойной, также на нее накладывалось множество запретов, например, выходить из дома одной, ходить без зонта, вести половую жизнь, есть куриное мясо.

Именно мальчик был желанным ребенком, его появление было праздником для родителей, что не скажешь о рождении девочки.

养儿防老, 粮食预防饿 – вырастишь сына – обеспечишь старость, соберешь зерно – предотвратишь голод¹³.

一个儿子出生是大喜事, 一个女儿出生是不感到喜事 – родился сын – великая радость, родилась дочь – радости мало¹⁴.

Похоронный ритуал нейтрализует негативное восприятие смерти, эмоциональную напряженность, деморализацию и страх смерти, восстанавливает коллективное единство, оказывает психологическое снятие напряженности. Смерть посредством ритуала предстает этапом «жизни».

Ритуал вносит порядок в жизнь, которую нарушает смерть, приносящая с собой хаос. В ходе ритуала старшие члены семьи передают младшим культурные и нравственные нормы. Также этот процесс сплавливает и объединяет членов семьи не только общим горем, но и ритуальными действиями.

上天赐予每一个人都生命, 大地为每一个人都准备死亡 – каждому небо дарует жизнь, каждому земля готовит смерть¹⁵.

而皇帝也买不到一千条命 – и император не может купить тысячу жизней¹⁶.

От провода покойного зависело его благополучие в загробном мире, а, следовательно, и благополучие рода. В храме предков совершались регулярные жертвоприношения, а также размещали табличку с именем умершего. Вместе с трауром накладывались определенные запреты, например, запрет на женитьбу во время несения траура по родителям¹⁷.

在父母过世的日子, 一个好儿子应该克制一切, 只想着哀悼 – в годовщину смерти родителей хороший сын должен воздерживаться от всех дел и думать только о трауре¹⁸.

В традиционном китайском обществе без ритуала не обходилась ни одна сфера жизни. Человек, не исполняющий его, оказывался вне социума, полностью зависевшего от соблюдения ритуалов.

«Через категорию ли вновь определяются обрядовые акции, этикетно-ритуальное уложение, а также принципы взаимоотношений между людьми и поведение каждого отдельного индивида как члена социума, включая детали его внешнего вида, что совпадает с понятиями «этикет» и «благопристойность»¹⁹.

Ритуалы жизненного цикла многомерны в своей символике. Но все они являются продуктом коллектива. Во всех обрядах перехода участвуют социум, он их создает для успешного своего существования.

团结是股强大的力量, 山和海都害怕 – единение – великая сила, его боятся и горы, и моря²⁰.

Примечания

¹ Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература. 2002. С. 110.

² Аникин В. П. Мудрость веков Пословицы и поговорки народов Востока. М. 1961. С. 7.

³ Мосс М. Общество. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ. 2011. С. 316.

⁴ Введенская Л. А. Китайские пословицы, поговорки. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство. 1959. С. 85.

⁵ Китайские и тибетские пословицы и поговорки. М.: Эксмо 2010. С. 155.

⁶ Пермяков Г. Л. Пословицы и поговорки народов Востока. Систематизированное собрание изречений двухсот народов. М.: Наука. 1979. С. 459.

⁷ Там же. С. 401.

⁸ Введенская Л. А. Китайские пословицы, поговорки. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство. 1959. С. 18.

- ⁹ Ван Г. Отражение традиционного представления о браке в китайских пословицах // Вестник ТГПУ. 2019. № 4. С. 104.
- ¹⁰ Там же. С. 104.
- ¹¹ Пермяков Г. Л. Пословицы и поговорки народов Востока. Систематизированное собрание изречений двухсот народов. М.: Наука. 1979. С. 86.
- ¹² Там же. С. 155.
- ¹³ Устюгова С. М. Обряд деторождения в традиционном китайском обществе // Научный журнал «Молодежный вестник Санкт-Петербургского института культуры». 2020. № 2. С. 122–124.
- ¹⁴ Китайские и тибетские пословицы и поговорки. М.: Эксмо 2010. С. 40.
- ¹⁵ Пермяков Г. Л. Пословицы и поговорки народов Востока. Систематизированное собрание изречений двухсот народов. М.: Наука. 1979. С. 552.
- ¹⁶ Введенская Л. А. Китайские пословицы, поговорки. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство. 1959. С. 94.
- ¹⁷ Кейдун И. Б. Ли цзи. Четыре установления по ношению траура, глава 49 (текст и интерпретация) // Религиоведение. 2014. № 2. С. 196.
- ¹⁸ Китайские и тибетские пословицы и поговорки. М.: Эксмо 2010. С. 180.
- ¹⁹ Кравцова М. Е. История культуры Китая. СПб.: Лань, 1998. С. 215–216.
- ²⁰ Введенская Л. А. Китайские пословицы, поговорки. Ростов н/Д: Ростовское книжное издательство. 1959. С. 16.

С. Я. Г. Хагвердиева

Развитие детской студии «Оюг» в рамках Азербайджанского государственного театра кукол им. А. Шаига

В данной статье рассмотрена динамика развития азербайджанского кукольного театра и особенности организации работы кукольного театра в современном Азербайджане. Проанализированы основные элементы деятельности детской студии «Оюг» в рамках кукольного театра им. Абдуллы Шаига, уделено внимание значимости продвижения детского театрального искусства. Также отмечается неоспоримая роль детского театра в формировании творческого самосознания детей, становлении их как личности.

Ключевые слова: детский театр, кукольный театр, культура Азербайджана

Saida Y. G. Hagverdiyeva

Development of children's studio «Oyug» within the framework of the Azerbaijan State Puppet Theatre named after A. Shaig

This article discusses the dynamics of the development of the Azerbaijani puppet theater and the features of the organization of the work of the puppet theater in modern Azerbaijan. The author pays attention to the main elements of the activity of the children's studio «Oyug» within the framework of the puppet theater named after Abdulla Shaig, underlying the importance of promoting children's theatrical art. The paper points out the undeniable role of children's theater in the formation of the creative self-awareness of children, their personal traits.

Keywords: children's theatre, puppet theatre, culture of Azerbaijan

На Востоке Азербайджан был одним из тех мест, где были широко распространены различные виды кукольных игр, из которых можно выделить три основных типа: «Килимараси», «Игра теней», «Игра кукол». Кукольные спектакли формировались в церемониальных играх и на площадных спектаклях. Они являются ценными примерами новых жанровых сцен, интерлюдий и шуток в азербайджанской народной драме. История развития музыки, прикладного искусства, фольклора и других традиционных искусств дает нам основу для понимания театральной мысли, а история развития традиционных искусств дает нам основу для понимания театрального процесса как неотъемлемой части азербайджанской традиционной культуры.

Современный Азербайджанский государственный театр кукол имени Абдуллы Шаига был основан в 1931 г. Моллой Ага Бабирли¹. Первое представление этого театра состоялось в 1932 г. (спектакль «Цирк»). В первые годы своего существования театр кукол был передвижным. Национальные писатели заинтересовались этим жанром и стали обогащать репертуар театра кукол. Первым произведением была драма «Наргиз» молодого поэта Мирмехди Сейидзаде. Позже основатель театра кукол Молла Ага Бабирли поставил для детей спектакли «Хаджи Гара» Мирзы Фатали Ахундзаде и «Мертвые» Мирзы Джалили и включил их в репертуар театра.

С 1935 г. в театре кукол начала свою деятельность русская секция. Спектакли «Наргиз» Мирмехди Сейидзаде, «Женитьба» Николая Гоголя, «Хаджи Гара» Мирза Фатали Ахундова, показанные в этот период, были наиболее примечательными. В этих спектаклях эстетические принципы жанра осуществлялись на более профессиональном уровне².

Новый этап развития кукольного театра начался во второй половине XX в. В 1964 г. театр кукол получил государственный статус. За сорок лет театр прошел период эволюции своего творчества, что проявилось, прежде всего, в красочных, богатых по тематике и поэтичности спектаклях. В театре ставились спектакли для детей младшего возраста, старшеклассников, подростков и взрослых. Центр искусства объединил таких драматургов, как Али Самедли, Тофик Муталибов, Ханымана Алибейли, Анар, Фируз Мамедов, Фикрет Садыг, Кемаля Агаева, Рахман Ализаде, Кемал Аслан и др.

В 1980-е гг. были представлены спектакли Сейфаддина Дагли «Как развлечь ребенка?», «Баня внутри бани» Рахмана Ализаде, «Красная шапочка» Евгения Шварца, «Алибаба и бандиты» Радо Москова, «Мой голодный слух, мой мирный слух» Фируза Мамедова, «Малик Мамед» Валерия Мелькова, «Добро и зло» Шахмара Гусейнова, «Ашуг Гариб» Михаила Лермонтова. Главный режиссер театра Намик Агаев в этот период много и успешно экспериментировал, создал новую форму, новую сценическую структуру в театре кукол.

В 1990-х гг. Союз театральных деятелей Азербайджана провел «Фестиваль экспериментальных спектаклей». На этом фестивале театр кукол исполнил пьесу Рахмана Ализаде «Эй, сумашедший ...». Режиссером и художником пьесы был Рахман Ализаде. Репертуар театра в новое время пополнился героями и историями из национального эпоса «Китаби деде Коргут» (речь идет о спектакле «Дядя домрул» («Сумашедший Домрул»), а также новыми яркими постановками с участием народного образа Кечала (спектакль «Золотое кольцо»). Основные мотивы представлений основываются на традиционных постулатах: прививать детям такие позитивные качества, как дружба, верность, честность, справедливость, доверие к людям.

Одним из успешных проектов театра в настоящее время стало появление студии в составе театра. Создание театра-студии «Оюг» при Азербайджанском государственном театре кукол имени А. Шаига стало новым шагом азербайджанского театрального процесса в кукольной традиции. Как справедливо отмечает Марьям Ализаде, которая занимается анализом проблемы национального театрального процесса с философско-эстетической точки зрения, «существующая театральная система (управление, обеспечение и т. д.) должны быть радикально изменены, система образования должна постоянно совершенствоваться, а организационный принцип театра должен быть адаптирован к требованиям времени»³. В соответствии с государственной программой развития театра⁴, перед театром была поставлена задача создания студии. 1 ноября 2012 г. была восстановлена деятельность театра-студии. Шесть из 12 членов театра-студии «Оюг» в то время были студентами и выпускниками Университета культуры и искусств. В первый период были подготовлены и представлены театральным зрителям спектакли студентов и преподавателей: «Прекрасный мир» (А. Шаиг), «Братья-близнецы» (Х. Зия), «Путешествие Синдибада на остров счастья» (Р. Ализаде).

Расширяющая свою деятельность каждый год студия, наряду с новыми сценическими работами, посредством конкурса привлекла в свои ряды молодые таланты. Так, в 2013 г. студия, которая организовала конкурс совместно с образовательным центром «Каспий», объединив талантливых детей, создала детскую группу «Оюг». В скором времени был подготовлен спектакль с участием усердно репетирующих активистов группы. Сценический дебют молодых актеров был встречен с большим интересом. Затем был подготовлен большой концерт-спектакль по случаю 90-летия национального лидера Гейдара Алиева. С помощью этой концертной программы под названием «Каждый из нас – цветок» зрители узнали новые маленькие таланты.

В том же году по случаю Дня национального спасения (15 июня) была представлена обширная концертная программа из патриотических песен.

2014 г. остался в истории студии как время, богатое событиями. В том году на открытии II Международного фестиваля театров кукол «Джыртдан», а также на праздничных мероприятиях и юбилейных вечерах, проводимых в театре в течение всего года, наряду с основной труппой театра широко привлекались и юные актеры. Именно на церемонии открытия международного фестиваля дети завоевали симпатии иностранных гостей. Среди успешных событий этого года – концертные программы, организованные по случаю Нового года, праздника Новруз, 8 Марта – Международного женского дня, не прошли без участия маленьких талантов.

Этот год также ознаменовался международной победой студии. Юная вокалистка и актриса Айлин Наджафли успешно выступила на традиционном конкурсе песни Golden Sparkles в Варне, Болгария, и была удостоена высокой награды.

Кроме того, еще одна участница студии Сельджан Мусейибова выступила на международном музыкальном фестивале Ezerskie Biseri в Струге, Македония, и выиграла номинацию «Лучший голос». Число участников студии «Оюг» с каждым годом увеличивается, что дает возможность создавать детские образы в различных спектаклях, среди

которых «Сказка о Тыг-Тыг и Таг-Таг», «Сказка белого дедушки», «Волшебное кольцо», «Кот в сапогах»⁵.

В 2015 г. зрителям был представлен самостоятельный спектакль с участием маленьких актеров студии. Была подготовлена одноименная пьеса по мотивам сказки и в постановке Саиды Хагвердиевой «Эгоистичный сын шаха», а также пьеса «Приключении Джыртдана и Тыг-Тыг ханум». В том же году члены студии успешно выступили на традиционном детском празднике Socuq 23 апреля в Стамбуле (Турция), где были награждены благодарственным письмом организаторов.

В 2016 г. участники театральной студии «Оюг» продолжали участвовать в постановках спектаклей «Джыртдан и его друзья», «Неспящая красавица», «Эгоистичный сын шаха». Этот год запомнился в истории студии успешными акциями и масштабными проектами. Была организована широкомасштабная благотворительная акция для повышения осведомленности о проблеме больных талассемией и несовершеннолетних, страдающих анемией в целом, а также для просвещения общественности в этом отношении. Акция, в которой также приняли участие дети, зарегистрированные в специальных центрах столицы, вызвала большой резонанс как в СМИ, так и в обществе.

Продолжая образовательную миссию, студия выступила с красочной концертной программой и спектаклем перед несовершеннолетними, проходящими лечение в Детском национальном онкологическом центре.

Эта серия была продолжена концертной программой в особой школе-интернате, расположенной в поселке Сараи. 2016 г. также запомнился как год соревнований в жизни студии. Из множества талантливых детей самые достойные были отобраны и включены в детскую группу студии. Благодаря отобраным на конкурс детям, в котором приняли участие более 200 детей, количество участников достигло 23. По случаю Дня государственного флага была представлена пьеса «Красавица и ведьма», а затем красочная концертная программа. 2016 г. ознаменовался большим успехом на международных фестивалях. В этом контексте стоит отметить участие в Международном фестивале молодежи и подростков «Джазовая карусель», который прошел в феврале в Санкт-Петербурге, Россия. В Гран-при этого фестиваля приняли участие десятки детей подростков из более чем 20 стран. И тот факт, что две маленькие участницы (Селджан Мусейбова и Айлин Наджафли) заняли первое место и принесли эти награды нашей стране, порадовали всех.

В числе зарубежных поездок нужно отметить традиционное участие в детском празднике 23 апреля Socuq Bayramı в Турции. Члены детской группы, показав спектакль и исполнив несколько песен, были награждены благодарственными письмами от организаторов мероприятия.

По случаю дня рождения национального лидера Гейдара Алиева студия организовала марафон из серии концертов, которые охватили город Баку и близлежащие села. Театральная студия «Оюг» провела благотворительные концерты в нескольких детских домах этих сел. В рамках мероприятия были проведены традиционные акции, в частности, благотворительная акция для детей, проходящих лечение в Национальном онкологическом центре. В рамках кампании по сдаче крови для детей с талассемией был проведен спектакль-концерт. Одна из акций реабилитационного характера была подготовлена совместно с Центром детской психологии, и в этом проекте был представлен спектакль с участием детей с психическими расстройствами. 2017 г. также ознаменовался серией успехов в жизни студии. Благотворительные мероприятия, концертные программы, презентации клипов сменяли друг друга.

9 июня 2017 г. в стране прошел первый фестиваль сказочных героев. Во время трехдневного фестиваля дети в костюмах национальных и мировых сказочных героев вышли на бульвар. Во время фестиваля в разных местах проходили концертные программы, спектакли и показы моды. Большое событие состоялось в театре по случаю Международного дня защиты детей. При поддержке Фонда народонаселения ООН была показана пьеса «Держи меня за руку», посвященная детям, страдающим аутизмом. Выступление и концерт с участием детей, страдающих этим синдромом, вызвали большой отклик. Члены студии также приняли участие в Европейском музыкальном фестивале Golden Sparkles в Варне, Болгария, и вернулись домой с большим успехом. Так, представив азербайджанскую народную песню «Сары гялин» в качестве мюзикла на фестивале, они

завоевали первый приз фестиваля и второй приз в номинации «Лучшая песня» за песню «Держи меня за руку» (музыка – Вугар Джамалзаде, текст – Джамиля Аллахвердиева)⁶.

Азербайджанский государственный театр кукол имени Абдуллы Шаига продолжил просветительскую миссию, осуществив очередную социальную акцию, и сумел послать важное сообщение обществу. Так, по случаю Международного дня людей с ограниченными возможностями (3 декабря) ему удалось привлечь внимание общественности к этому важному вопросу, подготовив клип «Держи мою руку» с участием активистов театра-студии «Оюг», а также детей и подростков с ограниченными возможностями. Этот клип стал экранной версией спектакля посвященного детям с синдромом аутизма и вызвал большой резонанс. В видеоклипе этой уникальной песни участвовали профессиональные актеры, а также активные дети и подростки с ограниченными возможностями. Автором и режиссером идеи клипа с социальным призывом, который прививает детям любовь, солидарность, взаимопонимание и уверенность в себе, является Саида Хагвердиева, сценарист, режиссер и художественный руководитель театра-студии «Оюг».

Благодаря этому проекту, впервые реализованному в Азербайджане, люди с физическими и умственными недостатками, их родственники и общество в целом осознали, что любая инвалидность не является непреодолимым препятствием и человек может преодолеть любые трудности для достижения целей. Более того, этот клип напомнил о важности быть внимательными, заботливыми и, самое главное, искренними по отношению к людям с ограниченными возможностями. Таким образом, протягивая руку и, говоря им «держи меня за руку», даем им понять, что можем быть опорой в любом случае. Этим клипом организаторы стремились привить чувствительность, особенно к проблемам несовершеннолетних.

Таким образом, можно сделать вывод, что детская студия «Оюг» представляет собой перспективу развития театра кукол. Учреждение театральной студии «Оюг» определило новый творческий формат кукольного театра. Это стало новым импульсом в сфере привлечения детей и нового поколения в театр.

Примечания

¹ Рахимли И. А. История азербайджанского театра (на азерб. языке). Учебное пособие. Баку, 2005. С. 402.

² Там же. С. 404.

³ Ализаде М. А. «Театр: наблюдение и магия» (на азерб. языке). Баку, Наука, 1998. С. 98.

⁴ Распоряжение Президента Азербайджанской Республики от 18 мая 2009 года № 277 об утверждении Государственной программы «Азербайджанский театр в 2009–2019 годах». URL: https://base.spinform.ru/show_doc.fwx?rgn=27946 (дата обращения 06.06.2022).

⁵ Официальный сайт Азербайджанского государственного театра кукол им А. Шаига. URL: <https://www.kuklateatri.az/content/az/7> (дата обращения 06.06.2022).

⁶ Там же.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 027.7(669)

А. С. Быкова

Организация библиотечного наставничества: сложности и препятствия

Охарактеризованы три исследования в университетских библиотеках различных областей Нигерии, проанализированы аспекты, касающиеся выявления причин трудностей, возникающих в процессе наставничества. Установлены основные сходства и различия в условиях проведения исследований и полученных результатах.

Ключевые слова: наставничество, библиотечное наставничество, Нигерия

Anna S. Bykova

Organization of library mentoring: Challenges and Obstacles

Three studies in university libraries in various regions of Nigeria are characterized, and aspects related to identifying the causes of difficulties arising in the process of mentoring are analyzed. The main similarities and differences in the conditions of the research and the results obtained are established.

Keywords: mentoring, library mentoring, Nigeria

Наставничество – процесс передачи знаний и навыков от более опытного коллеги менее опытному¹ – довольно распространено в библиотеках, однако с научной точки зрения изучается нечасто. Русскоязычные источники по данному вопросу редки, но в отношении англоязычных работ ситуация отличается в лучшую сторону. Наиболее часто среди публикаций на английском языке встречаются работы ученых из двух стран: из Соединенных Штатов Америки и из Нигерии. Источников, раскрывающих их опыт по вопросам библиотечного наставничества, достаточно много, в них рассматриваются различные аспекты этого процесса, отражаются проводимые исследования, обычно в формате анкетирования.

Безусловно, особый интерес для нас представляет Нигерия – страна уникальная для исследования по самым разным причинам. В Нигерии высокий уровень терроризма, морского пиратства и бедности, все растущей из-за того, что Нигерия – самая густонаселенная страна в Африке, и ее демографический рост продолжается. При этом в Нигерии также самая крупная экономика по всей Африке. Нигерии одной из немногих африканских стран удалось запустить космические спутники, в ней был открыт первый в Тропической Африке университетский колледж, она вышла на первое место в этом регионе по числу студентов и выпускников университетов, это одна из немногих стран на континенте, где есть государственная стратегия развития науки и образования. Треть страны составляет молодежь, которая в большинстве своем стремится получить образование, однако образованная молодежь часто не находит себе применения в стране и уезжает, что делает Нигерию одним из крупнейших поставщиков высококвалифицированной рабочей силы для других стран². В Нигерии довольно низкий уровень грамотности, но он таков за счет старшего поколения. Сейчас Нигерия – активно развивающаяся страна, в том числе, развивающая свою науку по множеству направлений. Нигерию называют плавильным котлом для идей, и ее опыт в области образования не имеет аналогов³, потому так интересен.

Наше внимание привлекли результаты исследований, проведенных коллегами из Нигерии, и раскрывающие причины, делающие процесс наставничества неэффективным.

Цель настоящей статьи – сравнить три исследования, проводившиеся в библиотеках в разных штатах Нигерии, выделить те аспекты опросов, которые касаются препятствий,

возникающих в процессе наставничества, и сопоставить их результаты. Для этого необходимо сверить методологию выбранных исследований и охват респондентов, сравнить ответы разных групп респондентов по схожим пунктам и проанализировать их. Исследования проводились методом анкетирования.

Для начала следует сравнить условия проведения исследований. Первое опубликованное исследование⁴ было проведено в библиотеках федеральных университетов в семи Северо-Центральных штатах Нигерии (Abuja Federal Capital Territory, Benue, Kogi, Kwara, Niger, Nasarawa and Plateau). В этой местности находится самая большая концентрация федеральных университетов в стране, именно по этой причине эта область страны и была выбрана для проведения исследования. Точное количество университетских библиотек, входящих в охваченные семь штатов, определить не удалось.

Второе исследование охватило пять библиотек федеральных университетов (Michael Okpara University of Agriculture, Umudike, Abia State; Federal University of Technology, Owerri, Imo State; University of Nigeria, Nsukka, Enugu State; Nnamdi Azikiwe University, Awka, Anambra State; Federal University, Ndufu-Alike, Ebonyi State) в Юго-Восточных штатах страны⁵, третье проводилось в Юго-Западных штатах⁶ и уже в семи библиотеках частных университетов (Corner Stone University, Kola Daisi, Redeemer's University, Lead City, Ajayi Crowther, Atiba University, Covenant University).

Итак, как первую общую характеристику мы можем выделить одну страну проведения, как вторую – однотипную базу исследования – университетские библиотеки.

Первое исследование охватило 107 человек (все работники выбранных библиотек), во втором опрошено 100 человек (из 135 сотрудников выбранных библиотек), в третьем – 70 респондентов (из 78 сотрудников выбранных библиотек). Во все три группы респонденты попадали вне зависимости от занимаемой должности – от ассистентов библиотекарей до заведующих библиотеками. Таким образом мы можем видеть, что в выборку попадают почти все библиотекари, работающие в охваченных библиотеках.

Два исследования – одно, посвященное научному наставничеству⁷, и другое, проведенное в библиотеках университетов в Северно-Центральных штатах страны⁸, не пересекаются между собой, однако авторы обоих исследований из Университета Нигерии, расположенного в городе Нсукка, штат Энгугу. Авторы статьи о наставничестве в библиотеках частных университетов⁹ – из Ибаданского университета и Университета Аджайи Кроутера, находящихся в штате Ойо. Этот штат расположен на юго-западе страны, то есть в регионе, в котором и проводилось исследование. Из этих двух университетов только Университет Аджайи Кроутера является частным, а, значит, подходящим под тематику исследования, потому сотрудники библиотеки Ибаданского университета, одного из крупнейших и известнейших вузов в Нигерии, в выборку не попали.

Нами выявлены различия в тематике исследований. Два исследования¹⁰ касаются наставничества с целью наращивания потенциала и развития компетенций библиотекарей в различных направлениях библиотечно-информационной деятельности. В них рассматривается не только традиционная форма наставничества, но и онлайн-наставничество. В него авторы обеих статей включают: обращение на профессиональные форумы для того, чтобы поделиться идеями, связанными с работой библиотек; обмен опытом и идеями с коллегами из других библиотек онлайн; ситуацию, когда менее опытный библиотекарь онлайн спрашивает у более опытного библиотекаря из другой библиотеки профессиональный совет или руководство по какому-либо вопросу.

Третье же исследование¹¹, во-первых, рассматривает только традиционную форму наставничества, во-вторых, касается не наставничества в целом, а исключительно научного наставничества, организуемого для научной поддержки молодых специалистов, повышения их научной компетентности, помогающее им проводить исследования, писать статьи и иные научные работы и так далее.

Все анкеты были с закрытыми вопросами. В первом исследовании респондентам давалось всего два варианта ответа на высказывания в анкете – «согласен» и «не согласен». Во второй анкете ответы были уже в четырех вариантах – добавились «абсолютно согласен» и «абсолютно не согласен». В третьем исследовании появился и срединный вариант для неопределившихся.

Пунктов анкет, посвященных препятствиям на пути к эффективному процессу наставничества, было от 9 до 11, и сами эти пункты в каждом исследовании довольно похожи.

В каждой из анкет среди утверждений о причинах проблем, возникающих в процессе наставничества, с которыми респондентам предлагалось согласиться или не согласиться, были следующие одинаковые пункты: «неспособность подопечных раскрываться во время взаимодействия», «неконструктивная критика подопечного его наставником» и «нарушенная конфиденциальность» (в одном из исследований¹² к этому пункту прилагалось «и последовавшие за этим сплетни»).

В двух исследованиях, посвященных наставничеству по различным направлениям библиотечно-информационной деятельности¹³, были такие одинаковые пункты, как: «нежелание наставника делиться знаниями», «неспособность обоих, наставника и подопечного, придерживаться целей и задач наставничества», «отсутствие ориентации на наставничество в библиотечной практике», «подопечный становится слишком зависим от наставника» и «возникновение неуместных чувств и эмоциональных связей между наставником и подопечным». Уникальными пунктами в исследовании, проведенном в библиотеках частных университетов¹⁴, оказались следующие: «когда цели наставничества не определены, как, например, в неформальном наставничестве» и «неподчинение со стороны подопечного».

Уникальными пунктами в анкетах, использованных в библиотеках федеральных университетов Северо-Центральных штатов Нигерии¹⁵, были «нехватка технических средств для осуществления онлайн-наставничества», «эксплуатация подопечного наставником» и «нехватка времени у наставника из-за загруженности работой». С последним пунктом логически совпадает и пункт, обозначаемый как «обременительные временные затраты», в анкетировании о научном наставничестве¹⁶.

Также в это исследование научного наставничества, дополнительно к общим для всех анкет вопросам о причинах, делающих процесс наставничества неэффективным, были включены такие вопросы, как: «непредвиденное несовпадение наставника и подопечного», «нев्यстроенные заранее личные границы», «дефицит достаточно квалифицированных наставников», «нежелание подопечного обучаться» и «неправильный выбор наставника»¹⁷.

Последний вариант ответа про неправильный выбор особенно актуален именно для научного наставничества, так как речь идет фактически о выборе научного руководителя или консультанта. В такой ситуации у подопечного есть возможность выбирать себе наставника, в случае же обычного формального наставничества этот выбор чаще осуществляет вышестоящее руководство.

Изучив предлагаемые респондентам вопросы о причинах неэффективности процесса наставничества, мы можем увидеть, что два исследования¹⁸ между собой довольно похожи, однако, несмотря на то, что они оба затрагивают тему онлайн-наставничества, специфические проблемы для этой разновидности наставничества рассматривают только авторы одного исследования¹⁹. Несмотря на наличие общих пунктов в анкетах, от этих двух исследований сильно отличается исследование научного наставничества²⁰, но не только за счет узости тематики – большинство причин возможных препятствий на пути к успешному наставничеству, указанных этими исследователями, характерны не только для научного наставничества и могут помешать и в более общих случаях.

Переходя к анализу содержания исследований, стоит заметить, что по результату каждого выделился ответ о неконструктивной критике от наставника. Все группы респондентов оценили это явление как одну из самых больших возможных проблем для осуществления эффективного наставничества, поскольку критика оказывает деморализующее и демотивирующее влияние на исследователей любого возраста.

В одном из исследований рассматривалось также онлайн-наставничество, в нем ярко выявилась такая проблема, как нехватка технических средств для осуществления процесса²¹.

Удивительно маловажными оказались респондентам пункты о появлении у подопечного чрезмерной зависимости от наставника или о возникновении между наставником и подопечным неуместных чувств и эмоциональных связей. Одна группа респондентов вовсе оказалась скорее не согласна с наличием подобных проблем и их важностью, хотя другую проблему, характерную для отношений, выстроенных на подчинении – возможную эксплуатацию подопечного наставником – посчитали немного более насущной²². При этом другая группа респондентов отметила, что невыстроенные

в самом начале взаимодействий личные границы могут оказаться серьезным препятствием в дальнейшем²³.

Часто подчеркивается негативное влияние утраты доверия между участниками²⁴, однако одна из групп респондентов считает, что нарушенная конфиденциальность и последовавшие за этим сплетни в коллективе – меньшая из возможных проблем²⁵. Такая ситуация – когда одна группа респондентов сочла какую-либо причину, препятствующую процессу наставничества, незначительной, а другая группа отнеслась прямо противоположно, – нередка. Например, неспособность подопечных открываться во время процесса наставничества кажется огромной проблемой одной группе респондентов²⁶, для второй находится посередине списка проблем²⁷, для третьей оказывается наименьшей из проблем, с которой можно столкнуться во время наставничества²⁸.

Причина таких расхождений вероятно заключается в том, что в разных трудовых коллективах могут быть свои проблемы, спровоцированные теми или иными причинами. Респонденты отвечают, опираясь на собственный опыт и наблюдения, а также на заблуждения. В одной из групп респондентов нашлось 25 человек, которые абсолютно не согласились, что неконструктивная критика – это препятствие для наставничества на их месте работы. Это единственный пункт в анкете, где собралось настолько много «абсолютно несогласных», среди других он лидирует с отрывом. При этом нет просто несогласившихся, чего не встречается в остальных ответах. Тут важно заметить, что неконструктивная критика по результатам этого анкетирования в итоге была признана третьим по встречаемости препятствием для эффективного наставничества²⁹. Так в чем же причина такой категоричности в ответах и такого результата? Необходимо помнить, что одна группа респондентов охватывает несколько коллективов библиотечных работников. Может быть так, что в одной библиотеке благожелательная атмосфера, а в другой из-за подбравшегося коллектива неконструктивная критика является большой проблемой. А может быть и так, что дали ответ «абсолютно не согласны» как раз недобросовестные наставники, не допускающие даже мысли, что их критика может быть неконструктивна. К сожалению, исследование не дает ответа на этот вопрос.

Другими, менее распространенными, но также важными проблемами, респондентам в разных группах показались: отсутствие наставнической ориентации в библиотечной практике³⁰, нежелание наставника делиться знаниями³¹, неспособность наставника и подопечного придерживаться целей и задач наставничества³², непредвиденное несопадение между наставником и подопечным³³, нехватка достаточно квалифицированных библиотекарей, которые могли бы стать наставниками³⁴.

Результаты этих исследований представляют интерес и для специалистов из России по той причине, что аналогичных исследований по данной тематике, проведенных в библиотеках нашей страны, выявить не удалось.

Устанавливать причины имеющихся и потенциальных сложностей для успешного взаимодействия между наставниками и подопечными необходимо, поскольку только так многие из них можно решить или даже предупредить и сделать атмосферу в трудовом коллективе более здоровой, а рабочую деятельность сотрудников – более эффективной.

Примечания

¹ Колесникова М. Н. Управление персоналом библиотеки: учеб.-практ. пособие. СПб.: Профессия, 2011. С. 40.

² Кананыхина К. С. Становление и развитие научно-образовательного комплекса в Нигерии (1960–2007 гг.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2009. 22 с.

³ Там же. Кананыхина К. С. Становление и ... 22 с.

⁴ Idoko N.A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N.E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022).

⁵ Tochukwu V. N., Chika P. I., Chinedu O. A. Mentoring of young librarians in South East Nigeria for improved research and scholarly publications. *Library Management*. 2017. № 38. pp. 455–476.

⁶ Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

⁷ Tochukwu V. N., Chika P. I., Chinedu O. A. Mentoring of young librarians in South East Nigeria for improved research and scholarly publications. *Library Management*. 2017. № 38. pp. 455–476.

⁸ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022).

⁹ Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

¹⁰ Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022); Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

¹¹ Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

¹² Там же.

¹³ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022); Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

¹⁴ Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

¹⁵ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022).

¹⁶ Tochukwu V. N., Chika P. I., Chinedu O. A. Mentoring of young librarians in South East Nigeria for improved research and scholarly publications. *Library Management*. 2017. № 38. pp. 455–476.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022); Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

¹⁹ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022).

²⁰ Tochukwu V. N., Chika P. I., Chinedu O. A. Mentoring of young librarians in South East Nigeria for improved research and scholarly publications. *Library Management*. 2017. № 38. pp. 455–476.

²¹ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022).

²² Там же.

²³ Tochukwu V. N., Chika P. I., Chinedu O. A. Mentoring of young librarians in South East Nigeria for improved research and scholarly publications. *Library Management*. 2017. № 38. pp. 455–476.

²⁴ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022); Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

²⁵ Tochukwu V. N., Chika P. I., Chinedu O. A. Mentoring of young librarians in South East Nigeria for improved research and scholarly publications. *Library Management*. 2017. № 38. pp. 455–476.

²⁶ Там же.

²⁷ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022).

Документальная информация • Documentary information

²⁸ Fasola O. S., Philomena A. M. Mentoring for Capacity Building of Librarians in Private Universities in South West Nigeria. *Library Philosophy and Practice*. 2020. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/4261> (дата обращения 13.04.2022).

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Idoko N. A., Ugwuanyi R. N., Osadebe N. E. Mentoring: A Strategy for professional development of librarians in Nigerian Universities. *Library Philosophy and Practice*. 2016. URL: <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/1360> (дата обращения 13.04.2022).

³² Там же.

³³ Tochukwu V. N., Chika P. I., Chinedu O. A. Mentoring of young librarians in South East Nigeria for improved research and scholarly publications. *Library Management*. 2017. № 38. pp. 455–476.

³⁴ Там же.

Д. Д. Федорова

Роль YouTube в популяризации научного знания

Пространство YouTube рассмотрено с точки зрения возможностей популяризации через него как основ различных наук, так и современного научного знания. В ходе исследования сформулированы критерии отбора YouTube-каналов научно-популярной тематики, приведены результаты анализа YouTube-каналов, популяризирующих науку и имеющих значительную аудиторию. Сделаны выводы о достоинствах и недостатках YouTube-пространства с точки зрения продвижения научных знаний в широкой аудитории.

Ключевые слова: YouTube-канал, популяризация науки, научные знания

Daria D. Fedorova

The role of YouTube in popularizing scientific knowledge

The YouTube space is considered from the point of view of the possibilities of popularizing through it both the foundations of various sciences and modern scientific knowledge. In the course of the study, the criteria for selecting YouTube channels of popular science topics were formulated, and the results of the analysis of YouTube analyses, popularizing science and having a significant audience, were presented. Conclusions are drawn about the advantages and disadvantages of the YouTube space in terms of promoting scientific knowledge to a wide audience.

Keywords: YouTube channel, popularization of science, scientific knowledge

В данной работе представлены результаты второго этапа исследования роли и возможностей библиотек в популяризации научного знания, связанного с изучением YouTube-каналов, которые являются одним из основных путей популяризации современной науки.

Достоверные научные знания всегда являлись высшей ценностью в развитии общества. Процесс научной популяризации в нашей стране был вызван острой необходимостью распространения достоверной научной картины мира.

Знания, которые получают в процессе исследования различные ученые, обладающие высоким интеллектом, неординарными способностями, не всегда доступны для восприятия обычным человеком. Они могут быть исключительно сложными, понятными лишь самим специалистам.

Сделать их достоянием широких масс населения позволяет научная популяризация, которая, будучи самостоятельным явлением, в то же время выступает стороной образования и просвещения. Важнейшие функции этого вида творческой деятельности состоят в следующем:

- 1) популяризация научного подхода к окружающей действительности;
- 2) распространение научных знаний в современной и доступной форме;
- 3) формирование образа науки как одной из наиболее привлекательных форм человеческой деятельности.

Распространять научные знания в нашей стране стало значительно легче с появлением СМИ. Первые газеты занимались представлением экономической и политической информации, а в дальнейшем появились издания о биологии, медицине, физике и о других сферах общественной жизни. К сожалению, с трансформацией системы СМИ была в значительной мере разрушена и система популяризации науки.

Использование Интернета открывает для научной популяризации новые возможности, такие, например, как глобальность распространения информации, возможность многоязычия, интерактивность, высокая селективность, высокая оперативность, избирательность воздействия на аудиторию.

Поэтому рост в Сети количества научно-популярных сайтов – не случайность.

С использованием новых технологий изменяются способы восприятия человеком информации, к которым вынуждены приспосабливаться популяризаторы науки.

Исследование показало, что в настоящее время в интернете существуют разные типы научно-популярных ресурсов. Одни из них представляют собой электронные версии традиционных научно-популярных периодических печатных изданий и телевизионных передач («Юный натуралист», «Наука и жизнь», «Очевидное – невероятное», National Geographic, «Российский космос», «В мире животных» и др.), другие являются самостоятельными сетевыми сайтами, выпускаемыми научными и просветительскими организациями, учебными заведениями (институтами), или отдельными энтузиастами (учеными – популяризаторами науки). В целом же, все сайты образуют особую совокупность научно-популярных ресурсов, которая выступает новой типологической группой в системе российских СМИ¹.

Как представляется, значительную роль в популяризации науки в российском обществе играет платформа YouTube.

YouTube (от англ. you – ты, вы и tube – труба) – видеохостинговый сайт, предоставляющий пользователям услуги хранения, доставки и показа видео. Его преимуществом являются: массовость аудитории, мультимедийность, непрерывный доступ к контенту, возможность обратной связи (интерактивность), конвергентность, открытость.

Массовость аудитории объясняется популярностью платформы. В настоящее время почти все телеканалы, радиостанции, крупные информационные проекты создают официальные аккаунты на YouTube.

Познавательные видео на YouTube представлены в живом и интересном формате, в отличие от традиционного освещения телеканалами. Возможность комментировать контент, задавать вопросы, общаться с автором, оценивать видео делает площадку коммуникативной, пользователи чувствуют связь с автором. Создатель контента имеет возможность вести диалог с аудиторией.

Платформа удобна тем, что на ней возможно размещать все виды информации: текст, фото, видео, аудио, графику.

Благодаря функциональности YouTube упрощается создание собственного контента, что приводит к широкому распространению контента по всему миру.

В связи с этим представляется, что анализ YouTube-каналов, популяризирующих науку, позволяет в значительной степени охарактеризовать эту область научной деятельности.

Всего в ходе исследования было выявлено 78 каналов, популяризирующих науку на YouTube. Основными критериями отбора были:

1. Имеющиеся в интернете рейтинги научно-популярных каналов.
2. Охват аудитории (количество подписчиков).
3. Научная тематика.
4. Автор канала.
5. Оформление канала, качество съемки, способ подачи информации.

По результатам отбора каналов были построены аналитические таблицы, позволившие наглядно продемонстрировать изложенные ниже выводы.

Анализ YouTube-каналов, популяризирующих науку, показал, что:

1. Популярные каналы с большим количеством подписчиков ведутся преимущественно молодыми людьми различных профессий (журналисты, ученые, искусствоведы, медики, педагоги). При этом многие каналы не указывают ни создателя канала, ни автора предлагаемых видео, что снижает доверие к предоставляемой информации.

2. На платформе существует большое количество малочисленных каналов с качественным контентом. Качество и достоверность предоставляемой на канале информации подтверждается, прежде всего, репутацией создателя канала, его «включенностью» в тематику канала по роду своей профессиональной деятельности, а также отношением к нему в профессиональном сообществе. Таким образом, можно говорить о том, что качество канала определяется во многом профессионализмом создателя.

3. Зачастую для привлечения внимания авторы каналов используют кричащие названия для видеороликов и даже нецензурную лексику. Средством привлечения людей становится эмоциональность, неожиданность, и даже страх. Автор применяет любые действия, для того чтобы заинтересовать потребителей контента.

4. Рассказ о сложном ведется на простом языке. Умение рассказать просто о сложном – редкое качество. Не каждый ученый или журналист, пишущий или ведущий канал

о науке способен объяснить широкой аудитории сложные научные явления и процессы. В отличие от прошлых этапов развития популяризации науки, у видеоканалов есть преимущество, связанное с визуализацией предлагаемой информации, что в значительной мере облегчает ее восприятие и понимание.

5. Видеоролики о науке удобны тем, что возможно использовать их в качестве подкастов. Видеоряд, подобранный автором, является вспомогательным для восприятия информации средством.

6. Людям зачастую лень, некогда, скучно смотреть длинные лекции, но в то же время они хотят развиваться. Именно поэтому наиболее популярны каналы с занимательными короткими видеороликами. Это связано с формированием так называемого клипового сознания или «экранной» культуры, о которых подробно пишет в своих работах А. В. Соколов².

7. Неудачные, плохо продуманные и недостаточно качественно выполненные популярные работы по научной тематике могут приводить к результатам, прямо противоположным целям, которые стоят перед популяризацией науки.

Аудитория самых популярных каналов составляет около 5–10 млн чел. (TKOR, SciShow, «Топлес», «Научпок», minutephysics, Be Smart, Crash Course, Artur Sharifov, QWERTY и др.), что по меркам платформы представляется достаточно значительным. Однако большинство каналов имеет аудиторию около полумиллиона. При этом существует часть каналов, которые имеют очень небольшую аудиторию (до 10 тыс. чел.).

Большая часть наиболее популярных каналов предоставляет различный контент, который охватывает многие области научного знания. Аккаунты, посвященные определенной тематике не так популярны, численность их подписчиков варьируется от нескольких тысяч до миллиона.

Среди выявленных каналов можно отметить и наличие зарубежных каналов для пользователей, владеющих английским языком (например, Crash Course, Kurzgesagt – In a Nutshell, Vritasium, AsapSCIENCE, SmarterEveryDa» и др.) Многие из них имеют качественные субтитры и подходят для изучения иностранного языка.

Большинство выявленных каналов, популяризирующих науку, посвящены проблемам развития техники и естественных наук. В минимальной степени на YouTube отражены искусствоведческая и IT-тематика.

Таким образом, на этом этапе исследования нам удалось выявить и охарактеризовать основные пути популяризации современного научного знания, определить особенности платформы YouTube, ее роль в научной популяризации, а также рассмотреть и изучить различные YouTube-каналы, освещающие научное знание.

Примечания

¹ Федорова Д. Д. Информационные пути популяризации научного знания // Молодежный вестник СПбГИК. 2021. № 2. С. 162–164.

² Соколов А. В. Социальные коммуникации: учебник. СПб.: Профессия, 2014. 288 с.

Е. Л. Шаронова

Региональные библиотечные программы в стратегическом развитии библиотек

Программно-проектная деятельность библиотек рассматривается сегодня как эффективный механизм для привлечения новых источников финансирования, для развития творческой активности библиотечного сообщества, совершенствования форм и методов социального партнерства, как средство управления, планирования и определения основных направлений использования ресурсов. Изучение опыта библиотек в данной сфере поможет выработать стратегию действий для дальнейшего развития библиотечной отрасли.

С целью изучения современной практики работы общедоступных библиотек регионов в рамках библиотечных программ и проектов было проведено исследование, в задачи которого входило: определить основную тематику и адресную направленность библиотечной проектной деятельности в регионах. Рассмотрены лучшие программы и проекты, реализованные в период 2015–2021 гг. из 40 регионов Российской Федерации, из числа отобранных региональными экспертами в рамках конкурсов «Библиотечная инициатива» и «Лучший библиотечный проект года».

Ключевые слова: программно-проектная деятельность библиотек, региональные библиотечные программы

Ekaterina L. Sharonova

Regional Library Programs in the Strategic Development of Libraries

Program and project activities of libraries are considered today as an effective mechanism for attracting new sources of funding, for developing the creative activity of the library community, improving the forms and methods of social partnership, as a means of managing, planning and determining the main directions for using re-sources. Studying the experience of libraries in this area will help to develop an action strategy for the further development of the library industry.

In order to study the modern practice of the work of public libraries in the regions within the framework of library programs and projects, a study was conducted, the tasks of which included: to determine the main subject and targeted focus of library project activities in the regions. The best programs and projects implemented in the period 2015–2021 from 40 regions of the Russian Federation, selected by regional experts in the framework of the «Library Initiative» and «Best Library Project of the Year competitions», were considered.

Keywords: Program and design activities of libraries, regional library programs

В современной проблемной ситуации при недостаточном финансировании библиотек регионов, региональные библиотечные программы – оптимальный инструмент для развития/модернизации библиотек и эффективного адресного, целевого вложения государственных средств в определенные приоритеты, согласующиеся с общей политикой в сфере культуры каждого конкретного региона. Региональным библиотечным программам уделяется внимание в «Плане мероприятий по реализации Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 г.», который был утвержден Распоряжением Правительства РФ от 7 июля 2021 г. № 1828-р в рамках национального проекта «Культура». В этом Плане на первом этапе предусматривается разработка и утверждение региональных и ведомственных проектов (планов) по развитию и модернизации библиотек (начиная с IV квартала 2022 г.) и проведение мониторинга реализации ведомственных и региональных проектов (планов) (начиная с IV квартала 2023 г., и далее – ежегодно). На втором этапе (2025–2030 гг.) планируется сформировать Банк лучших практик в сфере развития библиотечного дела и реализовать совместные проекты взаимобмена актуальными практиками и новаторскими технологиями библиотечной работы.

Стоит отметить, что необходимость такого Банка назрела уже давно. Многие регионы ведут интересную, важную, инновационную и востребованную работу, но, к сожалению, информация о ней доступна только небольшому кругу заинтересованных исследователей. Безусловно, библиотечное сообщество делится своим передовым опытом на страницах профессиональной печати, в ходе научных и научно-практических конференций, профессионального общения, но в ежедневной рабочей колее не у каждого библиотекаря или методиста есть возможность выискивать среди огромного массива информации действительно нужную и ценную практику. Примеры апробированных, востребованных, успешных и методически оформленных практик будут незаменимым подспорьем в библиотечной работе во всех регионах нашей страны.

Для создания Банка данных необходимо тщательно изучить опыт регионов, систематизировать его, выделить и методически оформить приоритетные направления и разработки.

Для проведения исследования реальной современной практики работы библиотек в рамках библиотечных программ и проектов были задействованы общедоступные ресурсы сети Интернет, профессиональная пресса. В начальной стадии поиска для выявления документов использовался веб-браузер Google Chrome и поисковая система «Яндекс». Запросы в поисковой строке формулировались следующим образом: «программно-проектная деятельность библиотек», «библиотечный проект», «лучший библиотечный проект», «конкурс лучших библиотечных проектов», «региональная библиотечная программа», «РБП», библиотечные программы» и др. Планировалось найти и изучить именно лучшие, отобранные региональными экспертами в рамках конкурсов проекты и программы. Рассматривались сборники методических материалов, посвященных проектной и программной деятельности, проведению профессиональных конкурсов «Библиотечная инициатива» и «Лучший библиотечный проект года».

Объектом исследования послужили общедоступные (публичные) библиотеки различного уровня подчинения, входящие в систему государственного финансирования.

Предмет исследования – региональные библиотечные программы и проекты.

Задачи исследования: определить основную тематику и адресную направленность библиотечной проектной деятельности в регионах.

В рамках исследования были проанализированы следующие материалы:

- Конкурсные программы проектной деятельности, организованные региональными библиотечными методическими центрами, такими как:

- Вологодская областная универсальная научная библиотека им. И. В. Бабушкина – «Всероссийский конкурс стартап-проектов «Библиотека будущего»»;

- Юношеская библиотека Республики Коми – топ-20 проектов 2020 г.;

- Методические материалы:

Методическое пособие «Библиотечные проекты – 2020» Челябинской областной универсальной научной библиотеки;

Сборник методико-библиографических материалов по итогам областного конкурса среди библиотек Мурманской области «Инновационный библиотечный проект»;

Информационная брошюра Сборник проектов «Библиотечная инноватика», выпущенный Муниципальным бюджетным учреждением культуры «Централизованная библиотечная система» Моргаушского района Чувашской Республики;

- Профессиональная пресса:

Журнал «Книжная индустрия» – статья «Чтение XXI века. Лучшие проекты муниципальных библиотек (совместно с Российской библиотечной ассоциацией)».

Были рассмотрены материалы о проектной деятельности библиотек с 2015 по 2021 г. В исследовании представлены библиотечные проекты из 40 регионов Российской Федерации (47% от общего количества регионов).

Лидерами по количеству представленных проектов стали регионы, в которых методические библиотечные центры явились организаторами конкурсных программ, в частности: Республика Коми, Вологодская, Челябинская, Мурманская области, Чувашия.

В России существует порядка 36 тысяч муниципальных библиотек, которые являются первичным звеном в организации библиотечного обслуживания в регионах. Критериями отбора проектов и программ для рассмотрения при проведении исследования являлись:

- публичность (общедоступность) библиотеки;
- реализация программы или проекта в период 2015–2021 гг.;
- бюджетное финансирование библиотеки.

Из рассмотренных 178 проектов под критерии отбора подошли 157 от 135 библиотек, эти проекты посвящены они 25 темам, среди которых самой популярной (38%) является тема «Продвижение книги и чтения», что нельзя не оценить, поскольку именно книга и чтение во все времена являлись основой библиотечной деятельности, и именно этой теме в регионах продолжают уделять серьезное внимание.

На втором месте по популярности тем библиотечных проектов находится тема «Краеведение» (20%). Это вполне закономерно. Одной из важнейших задач государственной культурной политики на сегодняшний день является возрождение и развитие массового краеведческого движения в стране, а также деятельность по историческому просвещению граждан. Краеведение сегодня входит в число приоритетных содержательных направлений работы публичных библиотек.

Третье по популярности место делят между собой темы «Организация культурно-досуговой деятельности в библиотеке» (7%) и «Содействие творческой реализации» (7%). Обе эти темы связаны с организацией досуга на территории библиотек, но содействие творческой реализации носит характер большей включенности участников в процесс, поэтому решено его выделить особо. В совокупности проекты, связанные с культурно-досуговой и творческой деятельностью в библиотеке, в нашем исследовании набирают 14%, и занимают все то же третье место в рейтинге популярности. Данные проекты связаны с организацией на территории библиотек театральных коллективов, арт-площадок, творческих студий, проведением культурно-массовых мероприятий, лекций, мастер-классов и других активностей.

Такой подход к организации работы библиотек не является новым курсом в работе. Стоит вспомнить недавнее советское прошлое нашей страны, когда повсеместно была распространена система Домов и Дворцов культуры, куда люди после работы могли прийти и бесплатно позаниматься в танцевальных и театральных студиях, различных кружках по рукоделию, студиях вокала, самодеятельных ансамблях, театрах и оркестрах. Повсеместно в таких Дворцах и клубах были библиотеки, которые не перенимали на себя функции культурно-досуговых учреждений, а дополняли их. К сожалению, в последнее десятилетие XX в., система бесплатного досуга для взрослого населения была утрачена и переведена в коммерческое русло. На сегодняшний день, по нашему мнению, происходит подмена понятия «библиотека» на «культурно-досуговый центр». Оба эти учреждения могут результативно существовать рядом, и взаимно дополнять друг друга. Но, получается, что общедоступная библиотека все меньше выполняет функции библиотеки, все сильнее берет на себя функции культурно-досугового центра. Этому есть несколько причин: недостаток финансирования на печатную продукцию (уменьшается закупка книг и периодических изданий), переход читателей в интернет-пространство (доступность книжной и журнальной продукции в интернете, электронные библиотеки) и т. д. В 2014 г. был подписан «Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки. Рекомендации органам государственной власти субъектов Российской Федерации и органам муниципальной власти», в котором отмечается, что в современных условиях общедоступные библиотеки должны развиваться по трем основным направлениям: библиотека как культурно-просветительский центр; библиотека как активный информационный агент; библиотека как хранитель культурного наследия. Как видим, эта тенденция будет продолжаться и дальше. При такой организации развития, властные структуры, не привлекая дополнительные ресурсы (финансирование, помещения, персонал, оборудование) решают вопрос культурного досуга населения посредством библиотек, работники которых, используя свои умения и навыки создают различные обучающие и досуговые пространства на территории библиотек, при этом сеть Дворцов и Домов культуры уничтожается. Примером может служить новация в библиотечном деле Москвы, где к существующим ЦБС округов присоединен ряд учреждений культуры клубного типа. Сами ЦБС теперь называются «Объединения культурных центров округа».

В своих проектах библиотеки стараются уделять внимание модернизации библиотечного пространства и библиотечной деятельности, организации комфортной и современной среды в библиотеке. Совокупная доля таких проектов в исследовании – 8% (13).

При том, что многие региональные библиотеки остро нуждаются в модернизации как своих пространств, так и технологических процессов, процент таких проектов не высок. Вероятно, это связано в большей степени с недостатками финансирования. Очевидно, что проекты по продвижению книги и чтения вполне могут быть реализованы без дополнительного финансирования, в отличие от программ по модернизации технологических процессов и библиотечных пространств, которые предполагают финансовые траты, зачастую совсем немалые.

Особо хочется отметить социально направленные, с высокой степенью гражданской активности, проекты Центральной городской библиотеки им. В. Маяковского МБУК «Объединение библиотек города Чебоксары» (г. Чебоксары, Республика Чувашия) «Библиотеатр «В Маяке»» и LifeHub-лаборатория для подростков «Школа взрослой жизни», реализованный ГБУК СО «Свердловская областная библиотека для детей и юношества» (Екатеринбург). Эти проекты реализуют задачи по интеграции детей с ограниченными возможностями здоровья в общество здоровых детей и адаптации подростков к самостоятельной жизни в условиях мегаполиса.

Самым современным по исполнению можно назвать проект «Библиотека: QR-кодовый формат» МБУ ГГО «Петрокаменская ЦРБ», Свердловская область. Целью проекта являлось создание виртуальных книжных полок для пропаганды книги и чтения в форме QR-кодов. Читатель библиотеки может сканировать сгенерированные с помощью программы «QR Coder» QR-коды чтобы воспользоваться дополнительной информацией: перейти на сайт автора книги или информационные сайты, имеющие отношение к книге, или скачать электронные книги на мобильное устройство. Этот проект стал победителем в номинации «Лучшая идея проекта» во Всероссийском конкурсе стартап-проектов «Библиотека будущего», организованном Вологодской областной универсальной научной библиотекой им. И. В. Бабушкина и посвященном ее 100-летию.

Отметим, что проекты, предназначенные для взрослых и детей, имеют более традиционные формы реализации, а проекты, адресованные молодежной аудитории, в большинстве своем состоят из инновационных направлений. Особенно это характерно для специализированных юношеских и молодежных библиотек, которые стремятся разговаривать со своими читателями на понятном им языке, и активно задействуют онлайн-пространство. Они используют новые формы работы такие как: видеоблоги, подкасты, пазлы, стрит-арт, инфографика, буктьюб-каналы и др. Ярким примером такого подхода может служить проектная деятельность Юношеской библиотеки Республики Коми (г. Сыктывкар), где молодые библиотекарши создают множество ярких проектов для молодых читателей, или пример библиотеки «Ржевская» СПб ГБУК «ЦБС Красногвардейского района» (Санкт-Петербург), которая проводит в ночное время вечеринки книжных фанатов «Фазы чтения» с целью популяризации научно-популярной литературы и естественно-научных и гуманитарных направлений знаний у молодежи. Для досуга молодежной аудитории предназначен проект «Библиотечное анти кафе «Вкусное Чтение»» МУК «Межпоселенческая библиотека Кольского района» (Мурманская область). Анти кафе представляет собой пространство, которое объединяет в себе зону чтения (библиотечную), досуговую зону (игры, мероприятия), зону питания (кофемашин, вендинг), зону комфорта и общения (интернет, мебель, диваны).

В исследовании о проектной деятельности рассматривались не только взрослые, но также детские и юношеские библиотеки, так как личный опыт работы автора в системе ЦБС и многолетние наблюдения позволяют с уверенностью сказать, что на современном этапе нет жесткой возрастной дифференциации в обслуживании посетителей в детской или взрослой библиотеках. Наоборот, позиционируется создание библиотек семейного чтения, без ограничения возрастных рамок для обслуживания посетителей, и проекты по привлечению разновозрастной аудитории приветствуются. В исследовании рассмотрены проекты 135 библиотек, 110 из которых взрослые (81%), а 25 (19%) детские и юношеские.

Детские библиотеки, входящие в ЦБС, уделяют большое внимание организации досуга детей и подростков в период летних каникул. Для этого периода года специально разрабатываются целевые проекты, связанные с литературой, краеведением, созданием комфортных библиотечных пространств для проведения досуга.

По возрастному адресату проекты делятся следующим образом:

- для всех возрастов – 48 (31%);
- для детей и молодежи – 104 (66%);
- для старшего поколения – 3 (2%).

Отдельно стоит отметить проекты, адресованные для библиотечных работников и специалистов – 2 (1%).

К сожалению, по итогам анализа деятельности библиотек в рамках региональных библиотечных программ становится очевидно, что в общей массе пректов процент адресованных старшему поколению мал и не вполне удовлетворяет запросам сегодняшнего времени, когда новая демографическая ситуация характеризуется приростом доли людей старшего поколения, который опережает рост численности населения в целом. Из 157 рассмотренных проектов только 3 (2%) ориентированы на работу со старшим поколением, например: краеведческий проект «Древняя земля Баргуджин Токум», инициированный Межпоселенческой центральной библиотекой МБУК ЦБС МО «Курумканский район» (Республика Бурятия); патриотической проект «Наши земляки – живые свидетельства войны» Кашмашской сельской библиотеки МБУК ЦБС Моргаушского района Чувашской Республики; и проект Сорожинского филиала № 8 МБУК «Харовская ЦБС им. В. И. Белова» Вологодской области с названием «Под грибом»¹, целью которого является объединение интересов детей и людей старшего поколения.

Для консолидации библиотечных систем регионов целесообразно создание Банка лучших практик в сфере развития программной деятельности библиотек регионов «для наиболее успешного и планового решения конкретных задач и проблем, организации текущей работы, в которой есть понимание движения и перспективы с учетом интересов и потребностей каждого региона, но при этом с объединяющей всех единой целью, изложенной в «Национальной программе поддержки и развития чтения»².

Примечания

¹ Бурлова С. В. Проект «Под грибом»: Библиотечно-информационный юношеский центр им. В.Ф. Тендрякова БУК ВО «Вологодская областная универсальная научная библиотека». Вологда, 2013. URL: http://tendryakovka.ru/?page_id=26182 (дата обращения 13.03.2022).

² Шаронова Е. Л. Региональные библиотечные программы как средство сбережения и использования культурного капитала старших поколений // Молодежный вестник СПбГИК. 2020. № 1 (13). С. 167–171.

В. А. Шаповалова

Оценка эффективности деятельности библиотеки в социальных сетях

В статье представлены результаты исследования удовлетворенности библиотечных специалистов работой с социальными сетями. В исследовании принимали участие сотрудники библиотек разных типов и видов РФ, проходивших курсы повышения квалификации в рамках национального проекта «Творческие люди». В ходе исследования были выявлены причины низкого уровня удовлетворенности, а также сформулированы возможные пути повышения качества контента библиотечных аккаунтов.

Ключевые слова: социальные сети, библиотека в социальных сетях, оценка эффективности деятельности библиотеки, контент-анализ

Viktoriya A. Shapovalova

Evaluation of the effectiveness of the library in social networks

The article presents the results of a study of the satisfaction of library specialists with work with social networks. The study involved employees of libraries of various types and types of the Russian Federation, who took advanced training courses as part of the national project «Creative People». The study identified the reasons for the low level of satisfaction, as well as formulated possible ways to improve the quality of the content of library accounts.

Keywords: social networks, library in social networks, assessment of the effectiveness of the library, content analysis

Временем и практикой доказано, что работа в социальных сетях сегодня является неотъемлемой частью профессиональной деятельности большинства библиотек. Представительство в социальных медиа способствует формированию положительного имиджа учреждения, позволяет библиотекам привлечь и удержать внимание потенциальных и реальных читателей, стимулировать спрос на предоставляемые продукты и услуги, оказывать многие услуги онлайн и реализовывать информационное обслуживание в дистанционном режиме. Однако многие библиотечные специалисты сталкиваются с проблемами, связанными с работой в социальных сетях, такими, например, как: недостаточная квалификация в области интернет и контент-маркетинга, низкий уровень эффективности аккаунтов, отсутствие обратной связи от виртуальных пользователей, а также низкий уровень удовлетворенности от работы с социальными сетями. Эти и другие проблемы были выявлены в ходе исследования, основным этапом которого было анкетирование сотрудников библиотек, непосредственно занимающихся ведением библиотечных аккаунтов в социальных сетях. Анкетирование проводилось среди сотрудников библиотек разных типов и видов РФ, проходивших курсы повышения квалификации по программе «Муниципальная библиотека и пользователи в виртуальной среде: проблемы взаимодействия» в рамках национального проекта «Творческие люди». Всего было опрошено 66 человек.

Респондентами стали представители следующих учреждений:

- общедоступные (муниципальные) городские библиотеки – 81,8%;
- библиотеки при Домах культуры (ДК) или других учреждений культуры – 9,1%;
- массовые детские и юношеские библиотеки – 4,5%;
- сельские и поселенческие библиотеки – 3%;
- универсальные научные библиотеки – 1,5%.

Географический охват исследования оказался достаточно широким – в анкетировании приняли участие специалисты 22 регионов России.

Одной из выявленных проблем была проблема целеполагания и постановки задач в работе с социальными сетями. Необходимо отметить, что четко и конкретно сформулированные цель и задачи присутствия библиотеки в социальной сети, а также знание

своей целевой аудитории позволят максимально точно определиться с выбором площадки (социальной сети) для создания представительства, а также данная информация станет основой для формирования контента созданного представительства. Для определения цели необходимо проанализировать основные потребности библиотекаря как коммуниканта: что библиотека хочет получить от ресурса для себя, как организации, и что библиотека может дать виртуальным пользователям¹. Например, библиотека может выходить на интернет-площадку с целью привлечения реальных пользователей, повышения посещаемости онлайн- или офлайн мероприятий, повышения показателей пользования ресурсами библиотеки, привлечение трафика на сайт и т. д. При этом библиотека может предложить виртуальным пользователям уникальные ресурсы, развлечение, помощь в образовательном процессе, площадку для общения по интересам и т. д.

Так как библиотеки являются некоммерческими организациями, основными целями ее присутствия в сети могут быть:

- реклама и продвижение информационных продуктов и услуг;
- формирование положительного имиджа библиотеки;
- активное взаимодействие с пользователями (проведение онлайн-мероприятий; общение, как между библиотекой и пользователями, так и организация пространства для общения пользователей между собой: дискуссионные клубы, форумы и т. д.);
- продвижение и руководство чтением;
- информирование пользователей о деятельности библиотеки с целью привлечение реальных пользователей в библиотеку и т. д.

Цели могут быть как широкие, так и более узкие. Возможно и совмещение нескольких целей, но главное, чтобы они не противоречили друг другу, так как именно цели и задачи диктуют будущий контент ресурса, дизайн, функциональное наполнение и т. д.

Из сформулированных развернутых ответов респондентов на вопросы анкетирования удалось выяснить, что библиотечные специалисты выражают желание посредством аккаунтов библиотек в социальных сетях:

- привлекать новых пользователей;
- популяризировать книги и чтение;
- взаимодействовать с пользователями;
- формировать позитивный имидж библиотеки;
- вовлекать пользователей в событийную активность учреждения;
- продвигать продукты и услуги библиотеки;
- обеспечивать пользователям доступность получения информации.

В реальности же большинство аккаунтов библиотек формируются событийно и представляют собой простое транслирование информации о деятельности учреждения, проведенных мероприятиях. Но такой подход не приводит к ожидаемым результатам, в связи в этом прослеживается общая неудовлетворенность библиотечными специалистами своей работой в социальных сетях. По результатам анкетирования только треть респондентов (32%) отмечают высокую удовлетворенность собственной работой в социальных медиа (поставленные задачи решаются успешно). Большая же часть (61%) испытывают среднюю удовлетворенность (поставленные задачи решаются не в полном объеме). А еще 7% отмечают, что поставленные задачи и вовсе не удается решить.

Представляется, что такой низкий уровень удовлетворенности работой с социальными сетями, является следствием следующих проблем:

1. Отсутствие четкого определения целей и задач пребывания библиотек в социальных сетях. Эти критерии являются основой создания привлекательного контента для пользователя, от них зависят содержание и объем деятельности учреждения в веб-среде. Ответы респондентов показывают, что понятия цели и задач не разграничиваются, в 75% их формулировки совпадают, а некоторые варианты ответа очевидно дублируются. Также отметим, что в большинстве библиотек постановка цели и задач носит формальный характер (общие формулировки, без конкретики) и не имеют последующей связи с контентом аккаунтов.

2. Нехватка кадров – SMM-специалистов. Ведение аккаунтов в социальных сетях требует специальных профессиональных компетенций, высокого качества визуализации и содержания контента, а также знания особенностей представительства на различных социальных площадках. Для библиотечарей необходимо постоянное обновление на-

выков и умений, касающихся работы в медийной среде. В результате исследования удалось выяснить сколько сотрудников библиотеки занимаются аккаунтами социальных сетей – 48,5% отметили, что это один человек, 24,2% указали, что задействованы два человека. Наименьшее количество полученных ответов у вариантов «3» и «более 3» (15,2% и 12,1% соответственно).

А среди специалистов, занимающихся социальными сетями, дополнительную подготовку в области SMM имеют лишь 9,1%. И как правило, работа с аккаунтами библиотек ведется параллельно с основной, вследствие чего создается дополнительная нагрузка для сотрудника.

Для более углубленного анализа полученных результатов следующим этапом исследования стал контент-анализ публикаций, описывающих опыт конкретных библиотек по ведению аккаунта в социальных сетях. В рамках исследования был осуществлен информационный поиск и отбор публикаций по выбранному тематическому направлению. Было выявлено 60 документов по теме за 2020–2021 гг.: публикации в периодических и продолжающихся изданиях, аналитические, а также публичные отчеты о деятельности библиотек, раскрывающие свой опыт представительства в социальных сетях.

Были выделены семь категорий анализа:

- цель и задачи присутствия библиотек в социальных сетях;
- целевая аудитория;
- упоминание социальных сетей (с целью выявления наиболее популярных социальных сетей);
- название библиотеки, тип и вид;
- вид материала;
- оценка деятельности библиотеки в социальных сетях;
- преимущества и недостатки использования социальных сетей.

Согласно полученным результатам находит подтверждение проблема отсутствия четкого определения целей и задач пребывания библиотек в социальных сетях, а также их целевой аудитории. Только в 35% публикаций встречается обозначение, что в дальнейшем будут раскрываться цели и задачи представительства библиотеки в социальных медиа. Отсутствует разграничение этих понятий, среди массива встречаются общие формулировки, без конкретики. Отмечаются следующие варианты изложения:

- оперативное информирование пользователей (17%);
- привлечение читателей и увеличение количества обращений (17%);
- популяризация и продвижение фонда, ресурсов и услуг библиотеки (12%);
- поддержание коммуникации с пользователем (9%);
- повышения престижа и продвижение библиотеки (9%);
- поддерживание положительного имиджа (7%);
- продвижение книги и чтения (6%);
- обмен опытом и профессиональное общение (5%);
- обратная связь пользователей (4%);
- вовлечение читателей в работу библиотеки (4%);
- обеспечение доступности для пользователей (4%);
- освещение деятельности библиотеки (3%);
- продвижение и популяризация официального сайта библиотеки (2%);
- улучшение качества обслуживания (1%).

Кроме того, в 72% публикаций отсутствует определение целевой аудитории, а 17% включают в себя случаи описания портрета и географии ядра целевой аудитории без определения возрастных групп. Как правило, в этот аспект характеристики включают сразу несколько возрастных групп, в зависимости от специфики социальной сети. Так, для «ВКонтакте» преимущественно выделяются пользователи молодого (18–29) и зрелого (30–44) возраста – 23% и 39% соответственно. В «Одноклассниках» превалирует аудитория зрелого (30–44) и среднего (45–59) возраста – по 43% соответственно.

Среди социальных сетей библиотеки отдают предпочтение представительству во «ВКонтакте» (35%), Instagram (*запрещенная в России соцсеть, принадлежит компании Meta, признанной экстремистской организацией и запрещенной в РФ*) (21%), Facebook (*запрещенная в России соцсеть, принадлежит компании Meta, признанной экстремистской организацией и запрещенной в РФ*) (16%) и «Одноклассниках» (12%). Встречаются также

такие не особо привычные варианты, как YouTube (11%), Telegram (3%), Twitter (*запрещенная в России соцсеть, принадлежит компании Meta, признанной экстремистской организацией и запрещенной в РФ*) (1%) и TikTok (1%).

По виду материала преобладают публикации об опыте работы библиотек в социальных сетях (80%), но встречаются и публикации, включающие в себя теорию и рекомендации по данному тематическому направлению – 9% и 11% соответственно.

Свою деятельность в социальных сетях представители библиотек, как правило, оценивают либо положительно (53%), либо нейтрально (47%). Среди 60 публикации не было выявлено ни одной с ярко выраженной отрицательной оценкой.

Кроме того, среди преимуществ и недостатков использования социальных сетей на первый план выходят положительные стороны от внедрения библиотек в социальные медиа. 70% отмечают преимущества, среди них:

- возможность общения как с пользователями, так и с профессиональным сообществом, вне зависимости от региона (33%);
 - возможность оперативного обслуживания и информирования пользователей в дистанционном формате (14%);
 - содействует продвижению ресурсов, продуктов и услуг библиотеки (10%);
 - способствует укреплению имиджа библиотеки (9%);
 - удобство и простота использования социальных сетей (8%);
 - возможность повысить интерес к деятельности библиотеки (8%);
 - содействует приросту реальных посетителей (8%);
 - получение обратной связи (5%);
 - не требует финансовых затрат (4%);
 - формирование конкурентоспособности в электронном пространстве (1%).
- И лишь 30% уделяют внимание недостаткам, среди них отмечают:
- отсутствие технических и ресурсных возможностей у библиотеки (35%);
 - требует профессиональной подготовки кадров (22%);
 - отсутствие в государственной статистике показателей работы библиотек в социальных сетях (13%);
 - необходимость быстрой адаптации и соответствия быстро меняющимся тенденциям (8%);
 - небольшая активность из-за пресыщения ассортиментом (5%);
 - высокая конкуренция (5%);
 - необходимость постоянного мониторинга (3%);
 - ограниченное количество сотрудников, отвечающих за социальные сети (3%);
 - не позволяет осуществить некоторые формы мероприятий (3%).

Таким образом, библиотеки обозначают свое прочное присутствие в социальных сетях. Однако успешный аккаунт в социальных сетях – это продуманные и конкретно поставленные цель и задачи, профессиональный подход к их решению, а также осознанный подход к генерированию и созданию контента с учетом поставленных цели и задач.

В результате проведенного исследования, которое состояло из контент-анализа публикаций по разработанным критериям и анкетирования специалистов, были выявлены проблемы, с которыми сталкиваются специалисты при ведении социальных сетей библиотек. Опрос специалистов, занимающихся управлением представительств библиотек в социальных сетях, позволил изучить этот процесс «от первого лица», создать полноценный образ сложившейся ситуации, сопоставив теорию и практику.

Основная сложность в процессе управления социальными сетями заключается в определении целей и задач нахождения библиотеки на выбранной площадке. На сегодняшний момент определение целей и задач носит формальный характер, даются общие формулировки, которые не позволяют определить истинные цели и задачи. Проблема с первым этапом управления влечет проблемы со следующими: определение целевой аудитории, разработка контента и т. д. В результате на практике большинство аккаунтов библиотек превращаются в новостные аккаунты, в которых публикуются пресс- и постерелизы мероприятий библиотеки. Аудитория не удовлетворена, как и ответственные специалисты не довольны полученными результатами.

Другая сложность – нехватка профессиональных кадров в области SMM. Специалисты отмечают, что доля рабочего времени, которое занимает ведение аккаунтов

библиотек, увеличивается, а знаний о процессе создания контента и его размещении не хватает. Этот факт также ведет к неудовлетворенности пользователей аккаунтов библиотек.

В результате анализа информационного потока было установлено, что основную часть публикаций о деятельности библиотек в социальных сетях составляют статьи сотрудников конкретных библиотек, которые делятся своим опытом ведения библиотечных аккаунтов. Естественно, что в публикации переносятся все те ошибки и недочеты, которые вызваны вышеотмеченными проблемами.

Отмечается нехватка публикаций, содержащих рекомендации по ведению социальных сетей. На создание подобных методических рекомендаций по управлению сетевыми представительствами библиотек будет направлена наша дальнейшая работа.

Примечания

¹ Кий М. И. Управление информационными ресурсами в библиотеке: учеб. пособие. СПб., 2020. 103 с.

Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors

| | |
|---|--|
| <p>Ананьева Алина Александровна, бакалавр, кафедра искусствovedения СПбГИК Ananyeva Alina Aleksandrovna, student, Department of art studies, alinischsche@gmail.com</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствovedения СПбГИК Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Беспальченко Екатерина Андреевна, бакалавр, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Bespalchenko Ekaterina Andreevna, student, Department of museology and cultural heritage, starrgirl@mail.ru</p> | <p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |
| <p>Быкова Анна Сергеевна, магистрант СПбГИК, зав. отделением библиотечного клуба Фундаментальной библиотеки ФГБВОУ ВО «Военно-медицинская академия им. С. М. Кирова» Bykova Anna Sergeevna, graduate student, Department of Library Science and Reading Theory, head of the library department, Library of S. M. Kirov Military Medical Academy; rickystanf@gmail.com</p> | <p>Колесникова Марина Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой библиотекovedения и теории чтения СПбГИК Kolesnikova Marina Nikolaevna, doctor in pedagogics, professor, Head of the Department of Library Science and Reading Theory, marik008@mail.ru, SPIN-код: 5657-9748</p> |
| <p>Васильева Ульяна Андреевна, магистрант, кафедра искусствovedения СПбГИК Vasileva Ulyana Andreevna, graduate student, Department of art studies, yalu355@gmail.com</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствovedения СПбГИК Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Володина Любовь Александровна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Volodina Lyubov' Aleksandrovna, student, Department of theory and history of culture, luba.volodina2014@yandex.ru</p> | <p>Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, proolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876-3784</p> |
| <p>Гладкая Дарья Васильевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Gladkaya Daria Vasilyevna, student, Department of museology and cultural heritage, dariagladkaya2001@yandex.ru, SPIN-код: 1906-7329</p> | <p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения СПбГИК Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p> |
| <p>Говорина Анастасия Николаевна, магистрант, кафедра искусствovedения СПбГИК Anastasia Nikolaevna Govorina, graduate student, department of art studies, nastya.govorina.95@mail.ru</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствovedения СПбГИК Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Грошева Полина Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и охраны объектов культурного наследия СПбГИК Grosheva Polina Vladimirovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, groshevapolin@yandex.ru</p> | <p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Alexandra Nikolaevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p> |
| <p>Гузанова Анастасия Евгеньевна, студент, кафедра искусствovedения СПбГИК Guzanova Anastasiya Yevgen'yevna, student, Department of art studies, guzanova2012@yandex.ru</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствovedения СПбГИК Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Должиков Тимофей Дмитриевич, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Dolzhiikov Timofey Dmitrievich, student, Department of theory and history of cultural, timofey88d@yandex.ru</p> | <p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения СПбГИК Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p> |
| <p>Духов Иван Дмитриевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Dukhov Ivan Dmitrievich, student, Department of museology and cultural heritage, egor.panarin@list.ru, SPIN-код: 9122-8116</p> | <p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и охраны культурного наследия СПбГИК Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, museology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

| | |
|--|---|
| <p>Евсеева Мария Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Evseeva Maria Sergeevna, student, department of art history, maria.s.evseeva@gmail.com</p> | <p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794</p> |
| <p>Евтушик Юлия Олеговна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Evtushik Yuliia Olegovna, student, Department of Art History, juliaevtushik@yandex.ru</p> | <p>Шевелева Елизавета Владимировна, старший преподаватель, кафедра искусствоведения СПбГИК Sheveleva Elizaveta Vladimirovna, senior lecturer, Department of Art History, elizaveta.sheveleva@gmail.com, SPIN-код: 3337-1327</p> |
| <p>Егорова Алена Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Egorova Alyona Igorevna, student, department of museology and cultural heritage, sincontess@gmail.com, SPIN-код: 2750-6195</p> | <p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p> |
| <p>Елисеева Наталья Викторовна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Eliseeva Natalya Viktorovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, nvo154@mail.ru, SPIN-код: 1829-1412</p> | <p>Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p> |
| <p>Ефимова Ксения Сергеевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Efimova Kseniya Sergeevna, student, Department of art studies, ksenia-1999-15-04@mail.ru, SPIN-код: 6216-7782</p> | <p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p> |
| <p>Захарова Анастасия Алексеевна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Zakharova Anastasia Alekseevna, postgraduate, Department of museology and cultural heritage, nastasiia.zakharova@yandex.ru</p> | <p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Mukhin Andrei Sergeevich, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Department of museology and cultural heritage, Saint-Petersburg State University of Culture, nebelwerfer@inbox.ru, SPIN-код: 4081-2201</p> |
| <p>Казакова Юлия Евгеньевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kazakova Yulia Evgenievna, student, Department of museology and cultural heritage, yuliaekazakova@mail.ru</p> | <p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kuklinova Irina Anatol'evna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479-3294</p> |
| <p>Квашнина Ксения Вячеславовна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Kvashnina Kseniia Vyacheslavovna, student, Faculty of World Culture, Department of Art History, kvashnina.kseniya@gmail.com</p> | <p>Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК Isaeva Olga Anatolievna, PhD in Art History, senior lecturer of the Department of art history, issolga@gmail.com, SPIN-код: 9938-3970</p> |
| <p>Кириллов Игорь Викторович, магистрант, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Kirillov Igor Viktorovich, graduate student, department of theory and history of culture, os84@yandex.ru, SPIN-код: 3954-1949</p> | <p>Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК Leonov Ivan Vladimirovich, Doctor of Cultural Studies, Professor, Department of Theory and History of Culture, ivaleon@mail.ru, SPIN-код: 2606-8163</p> |
| <p>Кондратьева Ольга Алексеевна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Kondrat'yeva Ol'ga Alekseyevna, student, Department of art history, kondratyeva_olja@mail.ru</p> | <p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in art history, associate professor, Department of art history, ArutyunyanJI@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010</p> |
| <p>Кукшина Надежда Александровна, студент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры СПбГИК Kukshina Nadezhda Alexandrovna, student, department of restoration and expertise of cultural objects, k.nadia.spb@gmail.com</p> | <p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и охраны культурного наследия СПбГИК Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, museology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

| | |
|---|---|
| <p>Курницкая Маргарита, магистрант, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Kurnickaja Margarita, graduate student of the department of theory and history of culture, gaton89@mail.ru</p> | <p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |
| <p>Кучерявенко Софья Павловна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Kucheryavenko Sof'ya Pavlovna, student, Department of Art History, misstvichovskaya@gmail.com</p> | <p>Шевелева Елизавета Владимировна, старший преподаватель кафедра искусствоведения СПбГИК Sheveleva Elizaveta Vladimirovna, senior lecturer, Department of Art History, elizaveta.sheveleva@gmail.com, SPIN-код: 3337-1327</p> |
| <p>Лазовикова Юлия Михайловна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Lazovikova Iuliia Mikhailovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, iulia3005@yandex.ru, SPIN-код: 3043-6272</p> | <p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующий кафедрой музеологии и культурного наследия СПбГИК Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor, Head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514</p> |
| <p>Магадеева Алина Ильшатовна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Magadeeva Alina Ilshatovna, student, Department of Art History, magadeeva-alina@mail.ru</p> | <p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelienenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794</p> |
| <p>Мирэн Ева Александровна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Miren Eva Alexandrovna, student, Department of Art History, evamiren7@gmail.com</p> | <p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelienenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794</p> |
| <p>Оганнисян Артур Леваевич, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Artur Lyovayi Hovhannisyian, postgraduate student, Department of Museology and Cultural Heritage, arthur.hovhannisyian333@gmail.com</p> | <p>Куклинова Ирина Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Kuklinova Irina Anatol'evna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479-3294</p> |
| <p>Плескач Юлия Андреевна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Pleskach Julia Andreevna, student, Department of theory and history of culture, pleskachjulia@rambler.ru</p> | <p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |
| <p>Санькова Анна Сергеевна, аспирант, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК San'kova Anna Sergeevna, postgraduate, Department of museology and cultural heritage, Saint-Petersburg State University of Culture, ancha01@yandex.ru, SPIN-код: 8148-4617</p> | <p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Mukhin Andrei Sergeevich, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Department of museology and cultural heritage, Saint-Petersburg State University of Culture, nebelwerfer@inbox.ru, SPIN-код: 4081-2201</p> |
| <p>Сафронова Полина Николаевна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Safronova Polina Nikolaevna, graduate student, Department of Art History, safronihsnapolinakva@gmail.com</p> | <p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения СПбГИК Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p> |
| <p>Смелова Ульяна Сергеевна, студент, кафедра искусствоведения СПбГИК Smelova Uliana Sergeevna, student, Department of Art History, ul.smelova.ru@yandex.ru</p> | <p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelienenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794</p> |
| <p>Сохарева Юлия Михайловна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Sohareva Yulia Mihajlovna, student, department of museology and cultural heritage, sokhareva.j@yandex.ru</p> | <p>Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и охраны культурного наследия СПбГИК Zinov'eva Yulyia Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage, museology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p> |

Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors

| | |
|---|--|
| <p>Сюняева-Лобачева Светлана Камильевна, магистрант, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры СПбГИК Syunyaeva-Lobacheva Svetlana Kamilevna, graduate student, Department of Restoration and Examination of Cultural Objects, syunyaevalobacheva@mail.ru</p> | <p>Лисицын Павел Геннадьевич, кандидат технических наук, реставратор 1-й категории, доцент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры СПбГИК Lisicyn Pavel Gennad'evich, PhD in Technical Sciences, 1st category restorer, associate professor, Department of Restoration and Examination of Cultural Objects, SPIN-код: 4051-2356</p> |
| <p>Тавостина Полина Александровна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Tavostina Polina Aleksandrovna, graduate student, Department of art studies, potavostina@mail.ru, SPIN-код: 7686-5075</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Dyemshina Anna Yuurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Трухан Алиса Вадимовна, магистрант, кафедра искусствоведения СПбГИК Trukhan Alisa Vadimovna, graduate student, Department of Art History SPbGIK, a.awogadro@yandex.ru, SPIN-код: 6084-8170</p> | <p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения СПбГИК Dyemshina Anna Yuurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p> |
| <p>Устюгова Софья Михайловна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Ustyugova Sofiya Mikhaylovna, student, Department of theory and history of cultural, s.selmon00@gmail.com</p> | <p>Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК 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>Федорова Дарья Дмитриевна, студент, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Fedorova Daria Dmitrievna, student, Department of management of information, postupitonline@gmail.com</p> | <p>Захарчук Татьяна Викторовна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук, СПбГИК Zaharchuk Tat'jana Viktorovna, professor of digital management department, Doctor in pedagogics, tzakhar56@gmail.com, SPIN-код: 5632-7242</p> |
| <p>Хагвердиева Саида Явер гызы, магистрант, кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства СПбГИК Haqverdiyeva Saida Yaver gyzy, graduate student, department of Musicology and Musical Applied Arts, haqverdiyeva.saida@mail.ru</p> | <p>Рыбакова Елеонора Львовна, доктор культурологии, профессор, директор образовательного центра современной музыкальной индустрии, СПбГИК Rybakova Eleonora Lvovna, Ph.D. in cultural studies, professor, head of the educational center of the modern music industry, releonora2014@gmail.com, SPIN-код: 3098-4968</p> |
| <p>Черячукин Максим Сергеевич, магистрант, кафедра музеологии Института истории СПбГУ Cheryachukin Maxim Sergeevich, student, Department of museology, St. Petersburg State University, st086252@student.spbu.ru, SPIN-код: 8485-4830</p> | <p>Веселов Федор Никитович, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии СПбГУ Veselov Fyodor Nikitovich, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Museology of St. Petersburg State University, SPIN-код: 7413-2374</p> |
| <p>Чобан Ляден Шенеровна, магистрант, кафедра музеологии и охраны культурного наследия СПбГИК Choban Lyaden Shenerovna, master's student of the Department of museology and cultural heritage, Saint-Petersburg State University of Culture, liaden09@gmail.com, SPIN-код: 3348-0621</p> | <p>Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Mukhin Andrei Sergeevich, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Department of museology and cultural heritage, Saint-Petersburg State University of Culture, nebelwerfer@inbox.ru, SPIN-код: 4081-2201</p> |
| <p>Шаронова Екатерина Леонидовна, аспирант, СПбГБУК «Централизованная библиотечная система Красносельского района», заведующий библиотекой «MeDiaLog» Sharonova Ekaterina Leonidovna, postgraduate, Head of the library MeDiaLog, elvianiya@mail.ru, SPIN-код: 6156-9156</p> | <p>Колесникова Марина Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой библиотекведения и теории чтения СПбГИК Kolesnikova Marina Nikolaevna, doctor in pedagogics, professor, Head of the Department of Library Science and Reading Theory, marik008@mail.ru, SPIN-код: 5657-9748</p> |
| <p>Шаповалова Виктория Алексеевна, студент, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Sharovalova Viktoria Alekseevna, student, LIS Department, sapovalovaviktoria5@gmail.com</p> | <p>Кий Марина Игоревна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра информационного менеджмента СПбГИК Kii Marina Igorevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of information management, mkij@mail.ru, SPIN-код: 7782-0485</p> |
| <p>Юрченко Дмитрий Николаевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Yurchenko Dmitrii Nikolayevich, student, Department of museology and cultural heritage, dimitri.yurchenko@yandex.ru</p> | <p>Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения СПбГИК Popov Artem Anatolievich, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p> |