

ISSN 2658-4492

Научный журнал

# Молодежный вестник

Санкт-Петербургского  
государственного  
института культуры

№ 2 (14) / 2020



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК  
Санкт-Петербургского государственного  
института культуры

Научный журнал

№ 2 (14) / 2020

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЕСТНИК  
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (14) • 2020

Издается с 2012 г.

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционная коллегия

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

Научный редактор выпуска

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

Рецензируемое научное издание

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

Страница журнала на сайте вуза: URL: [http://spbgik.ru/youth\\_vestnik](http://spbgik.ru/youth_vestnik)

ISSN 2658-4492

Редактирование, техническое редактирование, верстка Т. В. Мироновой

Выпускающий редактор Т. В. Миронова

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

[www.spbgik.ru](http://www.spbgik.ru); e-mail: [sv-spbizdat@mail.ru](mailto:sv-spbizdat@mail.ru). Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 13.12.2020. Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–125). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

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

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2020

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2020

# Содержание • Contents

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ • ART HISTORY

Е. А. Светлова. Послевоенное восстановление Михайловского (Инженерного) замка: ход работ, проблемы, итоги (Ekaterina A. Svetlova. Post-war restoration of Mikhailovsky (Engineering) castle: the progress of work, problems, results) . . . . .	5
Е. В. Сергеева. Тема Христа в произведениях Б. Плокхорста (Elena V. Sergeeva. Christ's theme in works of B. Plockhorst) . . . . .	9
А. О. Груздева. Тема насилия в творчестве Фрица Ланга (Aljona O. Gruzdeva. Theme of violence in the work of Fritz Lang) . . . . .	12
А. И. Карачинская. Тема женской эмансипации в русской жанровой живописи конца XIX в. (Alena I. Karachinskaya. The emancipation of women in the subjects of Russian genre painting of the late 19th century) . . . . .	15
З. Ф. Личенко. Образ войны в работах Бэнкси (Zoja F. Lichenko. Image of war in the works of Banksy) . . . . .	19
С. В. Малаховская. Послевоенные книжные иллюстрации Натана Альтмана: анализ творческого поиска (Stanislava V. Malakhovskaya. Post-war book illustrations by Nathan Altman: an analysis of creative research) . . . . .	23
А. А. Мигай. Мотив лодки в петроглифах Танума (Aglaya A. Migai. The boat motif in Tanum rock carvings) . . . . .	27
А. Н. Сеницына. Блокадный Ленинград в творчестве А. Ф. Пахомова (Anna N. Siniyuna. Blockade Leningrad is in work of A. F. Pahomova) . . . . .	31
А. Р. Бундзхукчу. Османские орнаментальные системы в европейском декоративно-прикладном искусстве в XIX в. (A. R. Bundzhuckchu. Interpretation of Ottoman ornamental systems in European decorative and applied art in the 19th century) . . . . .	34

## МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

Е. В. Прокофьева. История сада Шереметевского дворца и его современное использование (Elizaveta V. Prokofyeva. The history of the garden of the Sheremetev Palace and its modern use) . . . . .	39
А. Г. Дмитриева. Концептуальные подходы к проектированию литературных экспозиций в 1960-е гг. (Anna G. Dmitrieva. The conceptual approaches to the design of literary expositions in the 1960s) . . . . .	43
Е. К. Черезова. Аудиовизуальный контент, музейные предметы и кураторский нарратив в выставочном пространстве классического музея (Elena K. Cherezova. Audiovisual content, museum items and curatorial narrative in the exhibition space of the classical museum) . . . . .	47
Ф. М. Битаева. Интерпретации историко-культурного наследия для иностранной аудитории: проблемы и пути решения (Fariza M. Bitavaeva. Interpretation of historical and cultural heritage for foreign audience: problems and solutions) . . . . .	51
А. М. Шегрен. Мастерская О. А. Еремеева как объект культурного наследия (Anastasiia M. Shegren. O. A. Eremeev's workshop as an object of cultural heritage) . . . . .	55
Ю. А. Милешина. Формы и методы применения театрализации в практике музеев Санкт-Петербурга (Julia A. Mileshina. Forms and methods of using the theatricalization in the space of Saint Petersburg's museums) . . . . .	59
А. Ю. Бахтурина. Интерпретация культурного наследия в образовательной и рекреационной деятельности музея-усадьбы (Arina Y. Bakhturina. Interpretation of cultural heritage in educational and recreational activities of the museum-estate) . . . . .	62
А. В. Мурашова. Историко-бытовая экспозиция в контексте теории музейной коммуникации (на примере ГМЗ «Павловск») (Anastasia V. Murashova. Historical and household exposition in the context of the theory of museum communication (on the example of the State Museum «Pavlovsk»)) . . . . .	66
Т. Г. Навроцкая. Музеи мира в период коронавирусной пандемии (Taisiya G. Navrotskaya. Museums around the world during the coronavirus pandemic) . . . . .	71
С. К. Савченко. Посетитель «серебряного» возраста в музее: современные практики (Sofia K. Savchenko. The Silver Age Visitor in the Museum: Contemporary Practice) . . . . .	76
А. О. Гранкина. Современная практика экспонирования икон в художественных и исторических музеях Москвы и Санкт-Петербурга (Anastasia O. Grankina. The modern practice of exhibiting icons in the art and historical museums in Moscow and St. Petersburg) . . . . .	80
Д. С. Юрасова. «Цифровое культурное наследие»: проблемы терминологии (Darya S. Yurasova. «Digital cultural heritage»: problems of terminology) . . . . .	85
М. М. Чешков. Формы репрезентации королевской власти в мемуарах герцога де Сен-Симона (Maksim M. Cheshkov. Forms of representation of royal power in the memoirs of the Duc de Saint-Simon) . . . . .	88
А. И. Зотова. Традиция погребения в пазырыкской культуре (Anastasia I. Zotova. The burial tradition in the Pazyryk culture) . . . . .	93
А. М. Тимошенкова. Документирование памятников ДПИ методом изобразительной голографии (Anastasia M. Timoshenkova. Documentation of monuments for a handicraft by pictorial holography) . . . . .	97

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ • CULTURAL STUDIES

Д. С. Гладских. Влияние основных философско-религиозных учений Китая на современный менталитет китайцев (Daria. S. Gladskikh. The influence of the main philosophical and religious teachings of China on the modern mentality of the Chinese) . . . . .	100
--	-----

Е. В. Грищенко. Образ женщины в китайских народных волшебных сказках (Elizaveta V. Grishchenko. The image of a woman in Chinese folk fairy tales) .....	103
С. М. Дячинский. Формообразование художественного фона в США (Sergei M. Dyachinski. Shaping the artistic background in USA) .....	107
Ю. А. Плескач. Сотрудничество России и Китая в сфере художественной культуры в второй половине XX – начале XXI вв. (Julia A. Pleskach. Cooperation between Russia and China in the field of art culture in the second half XX – early XXI centuries) .....	112
Е. Н. Симонова. Осмысление идеи бессмертия в даосской философии (Ekaterina N. Simonova. Understanding the idea of immortality in Taoist philosophy) .....	115
А. А. Сергеева. Массовая культура как социальный феномен (Anna A. Sergeeva. Mass culture as a social phenomenon) .....	118
С. М. Устюгова. Обряд деторождения в традиционном китайском обществе (Sofia M. Ustyugova. The rite of procreation in traditional Chinese society) .....	122
Е. И. Филимонова. Зооморфные образы в мифологии айнов и нивхов (Elena I. Filimonova. Zoomorphic characters in the mythology of the Ainu and the Nivkhs) .....	125
В. А. Фроленко. Образы животных в японских сказках (Vasilisa A. Frolenko. Animal images in Japanese fairy tales) .....	129

#### ИСТОРИЯ • HISTORY

М. М. Чешков. Австрийская армия второй половины XVIII в. в оценке А. В. Суворова (Maksim M. Cheshkov. A. V. Suvorov about the Austrian army of the second half of the XVIII century) .....	134
М. С. Черячукин. Полигонное дело в России: зарождение, развитие, создание первого полигона (Maxim S. Cheryachukin. Polygon affair in Russia: origin, development, creation of the first polygon) .....	140
А. И. Зотова. Семантика образа хищника, свернувшегося в кольцо (Anastasia I. Zotova. Semantics of the image of a predator curled up in a ring) .....	144
А. В. Алиев. Опыт прочтения фотоальбома (на примере коллекции фотографий из семейного архива почтово-телеграфного чиновника В. П. Елисеева) (Alexandr V. Aliev. Experience of reading a photo album (on the example of a collection of photographs from the family archive of the postal and telegraph official V. P. Eliseev)) .....	148

#### ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

Е. К. Анисимова. Продвижение документального кино в информационной среде (Elizaveta K. Anisimova. Promotion of documentary films in the information environment) .....	153
Е. Д. Борщевская. Информационная поддержка спорта в социальных сетях (Ekaterina D. Borshchevskaya. Sports information support in social networks) .....	156
К. А. Корчагина, М. В. Цыбулина. Привлечение молодежи в библиотеку (Ksenia A. Korchagina, Maria V. Tsybulina. Attracting young people to the library) .....	159
А. О. Кузнецов. Правовое просвещение пользователей публичной библиотеки: новые подходы (Aleksandr O. Kuznetsov. New approaches to legal education of public library users) .....	162
В. А. Лягина. Сторителлинг как инструмент продвижения чтения (V. A. Lyagina. Storytelling as a tool for reading promotion) ....	165
Т. М. Полякова. Методическая продукция на сайтах российских библиотек (Taisiia M. Poliakova. Methodical and instructional products on russian libraries' websites) .....	168
К. И. Филиппова. Дополнительное профессиональное образование в библиотечно-информационной сфере (Ksenia I. Filippova. Additional professional education in the library and information sphere) .....	171

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

А. П. Бондаренко. Цирковое искусство во время Великой Отечественной войны (Alina P. Bondarenko. Circus art during the great Patriotic war) .....	175
М. А. Глазкова. Коллаборация как условие преодоления негативных факторов развития креативных пространств (Maria A. Glaskova. Collaboration as a condition to overcome negative factors for the development of creative spaces) .....	178
И. А. Жаткина. Творческая самореализация участников фестивального движения средствами социально-культурных технологий (Irina A. Zhatkina. Creative self-realization of participants of the festival movement by means of socio-cultural technologies) .....	181
Е. Е. Ильина. Роль молодежного самоуправления в реализации приоритетных направлений государственной молодежной политики (Ekaterina E. Iliina. The role of youth self-government in the implementation of priority directions of the state youth policy) .....	184
А. О. Мусихина. Концертные бригады малых форм художественной самодеятельности на фронтах Великой Отечественной войны (А. О. Musikhina. Concert teams of small forms of amateur performance on the fronts of the Great Patriotic War) .....	186
Сведения об авторах и научных руководителях (Infomation about autors and supervisors) .....	189

УДК 728.82.025.4(470.23-25)

Е. А. Светлова

## Послевоенное восстановление Михайловского (Инженерного) замка: ход работ, проблемы, итоги

После окончания Великой Отечественной войны большое количество памятников архитектуры Ленинграда нуждалось в незамедлительной реставрации. Подобная ситуация сложилась и с Инженерным или Михайловским замком, реставрация которого началась почти сразу после окончания войны и продолжалась вплоть до 1970-х гг. На первых этапах реставрации восстанавливались лишь разрушения, полученные зданием во время войны. Однако во время дальнейших работ реставраторы стали не только реставрировать интерьеры, возвращая их к довоенному облику. Они также воссоздавали утраченные элементы отделки эпохи императора Павла I, а иногда специально удаляли позднейшие изменения того или иного элемента отделки, чтобы воссоздать первоначанный облик. Однако на сегодняшний день не существует исчерпывающего описания проведения данных работ. Именно поэтому цель этой статьи заключается в попытке обобщать уже имеющиеся материалы об этапах реставрации Инженерного замка и выявить их основные последствия. Источниками для данной статьи являются современные публикации сотрудников Русского музея, а также книга «Восстановление памятников архитектуры Ленинграда» А. А. Кедринского, М. Колотова и других писателей. Эта книга была написана в 1983 г., вскоре после окончания реставрационных работ.

Ключевые слова: Инженерный (Михайловский) замок, реставрация, Великая Отечественная война, воссоздание интерьеров

Ekaterina A. Svetlova

## Post-war restoration of Mikhailovsky (Engineering) castle: the progress of work, problems, results

After the end of the great Patriotic war, a large number of architectural monuments in Leningrad needed immediate restoration. A similar situation occurred with the Engineering or Mikhailovsky castle, the restoration of which began almost immediately after the end of the war and continued until the 1970s. At the first stages of restoration, only the destruction received by the building during the war was restored. However, the restorers began not only to restore the interiors, returning them to their pre-war appearance. They also recreated lost elements of the decoration of the era of Emperor Paul I, and sometimes specifically removed later changes to a particular element of decoration in order to recreate the original appearance. However, to date, there is no comprehensive description of these works. That is why the purpose of this article is to try to generalize existing materials about the stages of restoration of the Engineering castle and identify their main consequences. The sources for this article are modern publications of the staff of the Russian Museum, as well as the book «Restoration of monuments of architecture in Leningrad» by A. A. Kedrinsky, M. Kolotov and other writers. This book was written in 1983, shortly after the restoration work was completed.

Keywords: Engineers' (Mikhailovsky) castle, restoration, Great Patriotic war, reconstruction of interiors

Во время Великой Отечественной войны большое количество зданий Ленинграда, в том числе уникальных памятников архитектуры, пострадало от сильных бомбежек и пожаров. Не избежал этой горькой участи и Михайловский или Инженерный замок. С 1947 г. началась его реставрация, продолжавшаяся до 1970-х гг. К сожалению, комплексного исследования по истории послевоенной реставрации замка пока что не существует. Одна из первых книг, посвященная послевоенному восстановлению памятников Ленинграда, в том числе замка, была написана в 1983 г. Однако на сегодняшний день информацию, представленную в этой книге нельзя считать исчерпывающей, поскольку с момента издания книги прошло уже более 30 лет, и за это время были обнаружены и опубликованы новые документы и сведения о проведении реставрационных работ. Одним из главных источников о реставрации разных интерьеров замка являются опубликованные статьи сотрудников Русского музея, к которому сейчас относится сам замок. Именно поэтому целью данной статьи является попытка обобщить имеющиеся в историографии сведения и обозначить ключевые этапы процесса реставрации этого памятника архитектуры.

Во время Великой Отечественной войны самое сильное разрушение замка произошло 4 апреля 1942 г., когда в 17 часов 50 минут две фугасные бомбы весом по 250 кг упали на здание, в северо-восточной части<sup>1</sup>. В результате этого были разрушены перекрытия и западная стена с нишей в Георгиевском зале<sup>2</sup>, а лепная отделка в Столовом зале была полностью уничтожена<sup>3</sup>. Следующие повреждения от авиационных бомб замок получил уже в 1943 г., 15 июля и 20 августа. На этот раз от бомб сильно пострадали чердачное перекрытие и стена уже южного фасада здания<sup>4</sup>.

Почти сразу после окончания войны в замке начались ремонтные и реставрационные работы, которые можно разделить на два этапа: 1947–1949 гг. – первичная реставрация; 1951–1964 гг. – комплексная реставрация памятника с реконструкцией интерьеров. Первый этап реставрации Михайловского замка в 1947–1949 гг. нельзя назвать целостным, так как на тот момент в задачи реставраторов входили только работы по восстановлению разрушенных стен и фасадов здания, перекрытий, стропильной системы, ремонт кровли, а также консервация уцелевших элементов отделки залов, как например, в галерее Лаокоона и Большом Тронном зале<sup>5</sup>. В отличие от выборочных работ конца 1940-х гг., реставрационные работы на втором этапе в 1951–1964 гг. были уже полномасштабные. В 1951–1952 гг. институтом «Ленпроект» был детально разработан план, по которому было предположено произвести не только реставрацию замка, но и частичную реконструкцию его интерьеров. Данный проект был подготовлен архитектором И. Г. Капцюгом, архитектором Л. А. Плотницким и инженером И. Д. Рязановским. 7 мая 1952 г. он был рассмотрен и утвержден Ученым советом Государственной инспекции по охране памятников<sup>6</sup>.

Сами работы были разделены между несколькими фирмами. Строительные организации Ленинградской военно-морской базы выполняли проверку и усиление конструкций перекрытий, штукатурные, малярные, столярные, паркетные работы, а также реставрацию скульптурного и лепного декора. Художники Специальных научно-реставрационных производственных мастерских выполняли реставрацию живописных плафонов и декоративных росписей<sup>7</sup>. Уже в 1951 г. была окончательно восстановлена северо-восточная стена Большого двора со всем скульптурным убранством фасада<sup>8</sup>.

В 1953–1954 гг. производилось реставрация и восстановление утраченных элементов Георгиевского зала. Это помещение замка за время войны получило сильные повреждения, особенно сильно пострадали западная стена с нишей<sup>9</sup>. Именно этот зал является примером применения частичной реконструкции первоначального облика. Реставраторы смогли достать единственный иконографический источник – чертёж П. И. Таманского 1843 г. На этом чертеже были отмечены элементы отделки 1801 г., кроме мраморной облицовки стен. Благодаря этому документу многое из отделки Павловского времени удалось восстановить. Однако при этом значительная часть декора 1894 г. была уничтожена.

Не менее драматично сложилась судьба реставрации Столового зала, который, так же, как и Георгиевский зал, пострадал от бомб 4 апреля 1942 г. Вопреки намеченной идее этот интерьер не был воссоздан в довоенном виде. Как уже было сказано ранее, при воздушном налете вся лепная отделка зала была полностью уничтожена. Первоначально идея возродить утраченную лепнину Столовой не вызывала оспаривания: это представлялось вполне реальным, так как сохранились не только описания этого зала, но и его многочисленные фотографии. Научный материал этого помещения был собран еще в 1937 г., в ходе осмотра Инженерного замка специальной комиссией. Тогда же и было составлено краткое описание зала, который «имеет богатую высокохудожественную лепку, резные двери и скульптурные горельефы из композиций на античные темы, расположенные по фризу стен»<sup>10</sup>. Также в распоряжении реставраторов были фотографии зала, сделанные в 1938 г. На этих фотографиях запечатлена почти каждая лепная композиция. Сегодня эти фотографии хранятся в КГИОП. Однако, несмотря на эти факторы, говорившие в пользу восстановления лепного убранства Столового зала, в 1950-х гг. его решили не восстанавливать<sup>11</sup>. Возможно, это решение было связано с тем, что в начале 50-х гг. замок еще не являлся музеефицированным дворцом, подобно Петергофскому или Павловскому. Преобладающей целью было не восстановить залы дворца в довоенном виде, а отремонтировать помещения для военного училища. Однако при этом отделку некоторых интерьеров здания старались хотя бы частично воссоздать в том виде, как это было во времена Павла I. Исходя из этого, возможно, что идея восстановления лепных композиций была либо слишком дорогой, либо времязатратной, ведь в замке было еще очень много помещений, нуждавшихся в реставрации и ремонте. Более того, в одном только Ленинграде было еще огромное количество памятников архитектуры, которым требовалась срочная реставрация.

Помимо реставрационных работ в замке также велась и научная работа, благодаря которой были сделаны интересные открытия. Пожалуй, самое большое из них – в 1953 г. Во время реставрации Большого тронного или Гербового зала с потолка сняли плафоны «Аллегория Победы» и «Аллегория Мира». После того, как их демонтировали, за работу принялись реставраторы, т. к. оба произведения искусства находились в зале со времен императора Павла I, вследствие чего «лак разложился и потемнел, красочный слой отставал от основы»<sup>12</sup>. До реставрации оба плафона были детально изучены, и мастера обратили внимание, что края обоих полотен были грубо обрезаны. Было выдвинуто предположение, что до помещения плафонов в замок они являлись частью какого-то большого произведения. Разгадать эту загадку взялась сотрудница Государственной инспекции по охране памятников В. Н. Кузовникова. Благодаря ее изысканием было установлено, что данные композиции являлись боковыми фрагментами грандиозного плафона «Аллегория блаженства царствования императрицы Елизаветы Петровны».

Последним аргументом в этом вопросе стали итоги реставрации: в ходе расчистки холстов под вензелем императора Павла I оказался вензель Елизаветы Петровны. Этот живописный шедевр был выполнен в

1753–1754 гг. под руководством Д. Валериани для Большого зала Царскосельского дворца. В 1783 г. в Большом зале проводился ремонт перекрытий, из-за чего плафоны сняли, а уже в 1800 г. боковые части окончательно переехали в Михайловский замок, где и находились до 1953 г. После этого открытия было принято решение создать копии этих плафонов и оставить их в замке, а оригиналы вернуть в Царское Село<sup>13</sup>. Вместе с плафонами в Тронном зале в июле 1954 г. были отреставрированы сохранившихся гербы в количестве 32 штук. Недостающие 42 герба заменили вставками на холстах «с расколеровой аналогично фону сохранившихся гербов»<sup>14</sup>. Также была воссоздана лепнина потолка, и уже в 1955 г. реставрация этого зала была завершена<sup>15</sup>.

Помимо плафонов Тронного (Гербового) зала в реставрации нуждались и три живописных плафона из галереи Рафаэля, поскольку к тому времени шедевры Павловской эпохи переживали не самое лучшее время: «На многих участках холст отклеился от штукатурки, на лицевой стороне живописи появились «фалды» и многочисленные пузыри. Красочный слой покрылся сетью трещин и отстал от основы, а на некоторых участках (к счастью, сравнительно небольших) вообще осыпался. Имелся на живописи и толстый слой пожелтевшего лака и потемневшие грубые «записи»»<sup>16</sup>. Реставрация плафонов началась в декабре 1959 г. под руководством Н. В. Бычкова и при помощи эксперта-консультанта Н. К. Маковской. Реставрация была выполнена на высшем уровне, поскольку 9 июня 1960 г. комиссия Государственной инспекции по охране памятников, принимавшая реставрацию этих трех плафонов, оценила работу оценкой «отлично»<sup>17</sup>.

Основные парадные интерьеры второго этажа были почти полностью отреставрированы около 1964 г., но восстановительные работы продолжались и в 1970-х гг. Причем, в это время начинают реставрировать не только интерьеры и произведения живописи, пострадавшие в годы войны. Так, например, еще в начале 1960-х гг. была отреставрирована Парадная опочивальня императрицы Марии Федоровны, которая во время войны фактически не пострадала: «Была фрагментарно раскрыта облицовка стен искусственным мрамором, а потолок раскрашен цветными колерами»<sup>18</sup>.

С 1974 по 1979 гг. в замке работали члены объединения «Реставратор», в задачи которых входил уже не только реставрация интерьеров, но и удаление позднейших наслоений и искажений в оформлении интерьеров и в самой планировке помещений<sup>19</sup>. Так, например, в 1974 г. в Тронном зале императрицы Марии Федоровны была удалена гипсовая розетка, созданная после смерти императора Павла I<sup>20</sup>. В зале Антиков на первом этаже были разобраны перегородки, разделявшие этот зал на целых пять комнат<sup>21</sup>.

Одной из последних работ была реставрация росписи «Святая троица» в куполе церкви Архангела Михаила в 1974 г. Эта роспись тоже пострадала отнюдь не во время войны, а еще в XIX в. от позднейших наслоений: необходимо было предотвратить дальнейшее разрушение красочного слоя. Над спасением росписи работала группа реставраторов во главе с Н. В. Бычковым, который ранее руководил реставрацией плафонов в галерее Рафаэля. Реставрация заняла целый год. Результаты же, как и по галерее Рафаэля, были великолепны. Более того, группа реставраторов также привела в порядок иконы алтаря и иконостаса церкви<sup>22</sup>. Тем не менее, несмотря на явные успехи реставраторов и их ответственный подход к поставленным задачам, во время реставрации Инженерного замка были и проблемы. В акте обследования от 6 января 1953 г. архитектор И. И. Фомин прямо указывает на неудовлетворительные факты: отдельные реставрационные работы проводятся без предварительного согласования, журнал реставрации не ведется, а фотофиксации вообще нет<sup>23</sup>.

Но это были далеко не все проблемы. Как уже было сказано в 1955 г. реставрация Тронного зала была завершена, однако уже в 1958 г. из-за неисправности кровли в зале постоянно случались протечки, из-за чего разрушался карниз, а с потолка осыпалась лепнина. К 1963 г. в зале из-за тех же неликвидированных протечек снова произошли обвалы потолка и карнизов<sup>24</sup>. Через два года, в 1965 г. в Тронном зале снова началась реставрация книжных шкафов и медальонов с гербами. Однако кровля так и не была починена, поэтому все труды реставраторов ни к чему не привели: зал продолжал страдать от протечек. Именно поэтому, в 1995 г. оба скопированных плафона и медальоны с гербами были сняты с потолка<sup>25</sup>.

Однако, пожалуй, самый плачевный итог послевоенной реставрации был связан с утратой нескольких мемориальных досок выпускникам Инженерного училища. Эти доски находились в Георгиевском и малом Тронном залах. Во время реставрации их сняли. В 1953 г. обсуждалась идея передачи этих досок Военно-инженерному училищу имени А. А. Жданова, поскольку это учебное заведение было преемником Военно-инженерного техникума РККА, который в свою очередь являлся продолжателем Николаевского инженерного училища. Однако эта идея не была реализована. Через два года появилась новая идея: вернуть доски на их законные места в отреставрированных залах. Но и эта идея не была воплощена. В результате к началу 1960 г. было обнаружено, что из 16 памятных досок сохранилось только 13: три белые мраморные доски из Георгиевского зала с именами георгиевских кавалеров Николаевского инженерного училища бесследно пропали. Лишь в 1961 г. оставшиеся доски были окончательно спасены – их отдали в Центральный военно-инженерный музей<sup>26</sup>. Однако несмотря на неудачу, реставрация Инженерного замка привела к важному результату: у ленинградцев появился интерес к этому памятнику и к его дальнейшей судьбе. Этот интерес усиливался СМИ, например, 17 августа 1971 г. в газете «Вечерний Ленинград» появляется интервью автора проекта реставрации архитектора И. Г. Капцюга,



сообщавшего: «...основная задача (реставрации – Е. С.) ... вернуть Инженерному замку значение архитектурно-художественного памятника, воссоздать первоначальный его облик, воплотивший лучшие тенденции русской культуры той эпохи»<sup>27</sup>. После такого заявления идея о возвращении былой красоты замка стала безоговорочной, а также начали появляться различные идеи о создании в замке музея.

Подводя итоги, следует отметить, что проведение реставрационных работ, и тем более воссоздание первозаданной отделки коснулось не всех помещений замка. Однако именно проведение послевоенной реставрации позволило широкому кругу специалистов познакомиться с внутренней отделкой залов замка, многие из которых сохранили частицы былого величия эпохи императора Павла I. До этого времени в замке находились военное училище и другие ведомства. Из-за этого широкие массы практически не знали, какое наследие может находиться внутри замка. Возможно, именно поэтому при реконструкции интерьеров реставраторы старались воссоздать отделку именно Павловского времени. После проведения реставрации о замке стали говорить, как об одном из замечательнейших памятников архитектуры. Начинают появляться предложения не только о создании в замке музея, но и о полной реконструкции всего ансамбля вокруг замка с восстановлением каналов. Именно поэтому можно с уверенностью сказать, что реставрация замка в конце 1940–1970-х гг. во многом способствовала дальнейшей музеефикации этого памятника архитектуры.

### Примечания

<sup>1</sup> Французов В. Е. Михайловский замок в 1950-е годы. // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XXVI. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2014. СПб., 2015. С. 227–228.

<sup>2</sup> Бахарева Н. Ю. Мраморная галерея (Георгиевский зал Михайловского замка). История создания и проблемы реставрации. // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XV. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2007. СПб., 2009. С. 217.

<sup>3</sup> Рипак Е. А. Столовый зал императора Павла I в Михайловском замке. // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XXV. Очерки истории Михайловского замка. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2013. СПб., 2014. С. 39.

<sup>4</sup> Французов В. Е. Указ. соч. С. 227–228.

<sup>5</sup> Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1983. С. 147.

<sup>6</sup> Там же. С. 148.

<sup>7</sup> Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. Указ. соч. С. 148.

<sup>8</sup> Пучков В. В. Большой двор Михайловского замка. Первоначальный вид и история трансформации. // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XXVI. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2014. СПб., 2015. С. 221.

<sup>9</sup> Бахарева Н. Ю. Мраморная галерея (Георгиевский зал Михайловского замка). История создания и проблемы реставрации. С. 217.

<sup>10</sup> Цит. по: Рипак Е. А. Столовый зал императора Павла I в Михайловском замке. С. 39.

<sup>11</sup> Там же. С. 44.

<sup>12</sup> Цит. по: Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. Указ. соч. С. 150.

<sup>13</sup> Колотов М. Приключения одного плафона // Аврора. 1976, № 11. С. 73–76.

<sup>14</sup> Цит. по: Рипак Е. А. Большой Тронный зал императора Павла I в Михайловском замке. // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XXX. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2017. СПб., 2018. С. 324.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Цит. по: Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. Указ. соч. С. 155.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Пучков В. В. Парадная опочивальня императрицы Марии Федоровны в Михайловском замке. История реставрации // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XXX. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2018. СПб., 2018. С. 335.

<sup>19</sup> Там же. С. 155–156.

<sup>20</sup> Бахарева Н. Ю. Монументальная живопись Тронного зала императрицы Марии Федоровны в Михайловском замке // Страницы истории отечественного искусства. Вып. V. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 1999. СПб., 1999. С. 133.

<sup>21</sup> Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. Указ. соч. С. 156.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Цит. по: Французов В. Е. Указ. соч. С. 230.

<sup>24</sup> Рипак Е. А. Большой Тронный зал императора Павла I в Михайловском замке. С. 324.

<sup>25</sup> Там же. С. 325.

<sup>26</sup> Французов В. Е. Указ. соч. С. 230–232.

<sup>27</sup> Возвращение красоты // Вечерний Ленинград. 1971, № 193.

Е. В. Сергеева

## Тема Христа в произведениях Б. Плокгорста

Образ Христа в творчестве Бернгарда Плокгорста занимает центральное место. Многие работы художника, созданные в различные годы, принадлежат взаимосвязанным страстному и пасхальному циклам. В произведениях пасхального цикла художник использует традиционную иконографическую «схему Рафаэля» в пейзаже – Голгофу с тремя крестами и скалу Гроба Господня. В сочетании с ночным освещением и зарей это придает вневременной аспект произведениям, свойственный иконам. В некоторых работах заключен эсхатологический подтекст. Художник использовал символические мотивы: посох и овцы, колодец, Голгофа и заря. В статье впервые дается краткий анализ произведениям художника «Христос и два ученика на пути в Эммаус» 1874 г., «Останься с нами» 1896 г., «Пусть младенцы придут ко Мне!» 1887 г., «Благословляющий Христос» 1896 г., «Христос и самарянка у колодца» 1904 г., «Се, стою и стучу» 1897 г.

Ключевые слова: Бернгард Плокгорст, Воскресение, Спаситель, Иисус Христос, Пастырь, Мария Магдалина, заря

Elena V. Sergeeva

## Christ's theme in works of B. Plockhorst

The image of Christ in the work of Bernhard Plockhorst occupies a Central place. Many of the artist's works, created in different years, belong to the interconnected passion and Easter cycles. In the works of the Easter cycle, the artist uses the traditional iconographic «scheme of Raphael» in the landscape – Golgotha with three crosses and the rock of the Holy Sepulchre. In combination with the double night lighting and the dawn, this gives a timeless aspect to the works that is characteristic of icons. Some works have an eschatological subtext. The artist used symbolic motives: staff and sheep, well, Golgotha and dawn. The article for the first time gives a brief analysis of the artist's works «Christ and two disciples on the way to Emmaus» in 1874, «Stay with us» in 1896, «Let the babies come to Me!» in 1887, «the Blessing Christ» in 1896, «Christ and the Samaritan woman at the well» in 1904, «Behold, I stand and knock» in 1897.

Keywords: Bernhard Plockhorst, Resurrection, Savior, Jesus Christ, Shepherd, Mary Magdalene, dawn

Образ Христа в творчестве Бернгарда Плокгорста, за исключением упоминания отдельных произведений в литературе, по большей части даже не искусствоведческой, ранее не изучался. В религиозных работах художника он занимает центральное место, являясь основой его творчества. К сожалению, рамки статьи не позволяют рассмотреть всю глубину этого явления, заставляя ограничиться лишь кратким обзором произведений, где отражен образ Спасителя. Тема включает в себя евангельские сцены, притчи и апокрифы; кроме того, полный евангельский цикл мастер отразил в серии, состоящей из четырнадцати работ в технике гризайль (grauingrau), которые были силюграфированы и опубликованы в книге «От Вифлеема до Голгофы» в 1883 г.<sup>1</sup>

Тему детства и отрочества Христа художник раскрыл в произведениях «Рождество Христово» 1883 г. и «Двенадцатилетний Иисус в храме» 1883 г. в серии четырнадцати картин, «Бегство в Египет» до 1900 г., «Отдых на пути в Египет» 1889 г. «Отрок Иисус с Марией и Иосифом на пути в Иерусалим». Служение Спасителя отражено в работах: «Спаси меня!» (Спасение Апостола Петра Христом на море) 1899 г., «Христос у Марии и Марфы» (У ног Христа) 1894 и 1897 г., «Вход Господень во Иерусалим» 1891 г., «Се Человек» (Ессе Номо) 1901 г., «Не плачьте обо Мне» до 1907 г., «Воскресение» 1867 и 1892 гг., «Явление Христа Марии Магдалине» 1864, 1866, 1867, 1872–1873, 1880 гг., «Христос и два ученика на пути в Эммаус» 1874 г., «Останься с нами» 1896 г. Сюжеты, избранные художником в основном посвящены преддверию Страданий Христа, самим Страстям и Воскресению. Плокгорст возвращался к этим темам в течение жизни, в связи с чем можно считать, что условно он создал два взаимосвязанных цикла: страстной и пасхальный. К страстному циклу примыкает апокрифический сюжет «Прощание Христа с Матерью» 1874 г.<sup>2</sup> На картине «Благословляющий Христос» 1896 г. Спаситель представлен в рост, с протанутыми в покровительственном жесте руками, иконографический тип изображения заимствован у католических скульптур «Святого Сердца Иисуса», отражающих страстную тематику, где Господь изображается со стигматами на простертых руках. Наиболее известную визуализацию этого образа можно увидеть у Торвальдсена<sup>3</sup>.

Б. Плокгорст, как мастер академического направления следует иконографической «схеме Рафаэля», которую тот использовал в произведении «Положение во Гроб»<sup>4</sup> 1507 г. Она заключается в композиции пейзажа: справа на картине изображена Голгофа с тремя крестами, а в левой части – скала Гроба Господня. Схема становится шаблоном в западноевропейском искусстве<sup>5</sup>, которому следуют и «назарейцы», ориентирующиеся на творчество Рафаэля<sup>6</sup>.

У Плокгорста в картинах «Воскресение» 1867 и 1892 г. Голгофа выступает как напоминание о минувшем страдании и смерти, которые претерпел Спаситель. Фигура воскресшего Христа с воздетой десницей, облаченного в синдон, является смысловым, композиционными и временным центром. Скала Гроба, указывающая место Воскресения, и темнота ночи также символизируют настоящее. Занимающаяся заря, освещающая Голгофу с крестами, свидетельствует о Новой Жизни, о будущем. На картине представлены все три аспекта времени. Таким образом, тема воскресшего Христа у Плокгорста звучит во вневременном контексте, что придает произведениям черты иконы.

Плокгорст использует в работах театральные жесты. На обеих картинах «Воскресение», а также на полотне «Явление Христа Марии Магдалине» 1880 г., Спаситель изображен с воздетой рукой. В произведении «Явление Христа Марии Магдалине» 1866 г. правая рука написана с поднятым указательным пальцем. Здесь использован ораторский жест<sup>7</sup>, встречающийся у многих античных статуй императоров<sup>8</sup>, а также оратора Авла Метелла<sup>9</sup>. Так был изображен Иисус на одной из алтарных завес Св. Софии Константинопольской, что символизировало «присноживой глагол»<sup>10</sup>. Пасхальный цикл продолжается картинами «Христос и два ученика на пути в Эммаус» 1874 и 1877 г., «Останься с нами» 1895 г., и «Христос в Эммаусе» в технике гризайль из восьми композиций для юбилейного издания Шпитты «Псалтирь и арфа» 1884 г.<sup>11</sup>.

Бернгард Плокгорст предпочитал использовать в своих произведениях повторяющиеся символы. В работах, посвященных рождению и отрочеству Христа, посох вложен в руку праведного Иосифа. Сочетая посох со шляпой или котомкой паломника на картинах «Христос Утешитель» 1884 г., «Христос среди скорбящих»<sup>12</sup>, автор изображает образ человека как странника, пришедшего к Христу. Сам Иисус держит посох на полотнах, где Он представлен как Пастырь («Пастырь Добрый» 1887 г.) или Путник («Прощание Христа с Матерью» 1874 г., «Се, стою и стучу» 1896–1898 гг.)<sup>13</sup>. В произведениях пасхального цикла «Христос и два ученика на пути в Эммаус» (Путешествие в Эммаус) и «Останься с нами» посох изображается в руках учеников, тогда как сам Христос представлен без него. Художник хотел подчеркнуть преобразенную Воскресением природу Спасителя, не нуждающегося в опоре, противопоставляя учеников с посохами, в неустойчивом и временном состоянии путников.

Одновременно с посохом на полотне «Пастырь Добрый» изображены овцы, символизирующие паству. К этой теме близко произведение «Радуйтесь со Мною»<sup>14</sup> 1896–1898 гг., где Спаситель, вынимает из терновника, обозначающего в германской традиции грех<sup>15</sup>, ягненка. Иисус здесь препоясан веревкой, как и на картине «Христос и самарянка у колодца» 1904 г.<sup>16</sup>. Такое препоясание было традиционным католических монахов<sup>17</sup>, как символ целомудрия. На полотне «Христос и самарянка у колодца» оно служит противопоставлением Спасителя язычнице-самарянке, сменившей нескольких мужей. Колодец Иакова, обозначая источник Истины<sup>18</sup>, окружен перголой, напоминающей древний баптистерий. Колодец как символ Крещения<sup>19</sup> представлен также на картине Плокгорста «Пусть младенцы придут ко Мне!» 1887 г.<sup>20</sup>. Но в отличие от полотна «Христос и самарянка», где освещается обращение языческого мира, здесь отражено принятие учения Христа чистой душой ребенка. Иисус восседает на колодце, символизирующим источник в раю, из которого вытекают четыре райские реки<sup>21</sup>.

Образ зари, также является излюбленным у художника. Если оба варианта «Воскресения» и «Явление Христа Марии Магдалине» 1880 г. передают поэзию пасхальной ночи, уступающей утру, то тема путешествия в Эммаус отражая покой вечерней зари и сумерек, не просто деталь евангельского повествования, а конец деяний Христа в качестве Человека. Эсхатологические чаяния выражаются в произведениях с утренним пейзажем «Пастырь Добрый» и «Се, стою и стучу», где мотив посоха в первом изображает Христа как Пастыря, а во втором, как Путника, стучащегося в дверь спящего дома. Образ Христа – Пастыря известен с первохристианских времен. Его характерной и самой яркой особенностью является овца на плечах Спасителя.

Плокгорст использует совершенно другую композицию. В его картине Иисус держит в правой руке ягненка, а в левой – посох. Спаситель окружен стадом овец, тогда как традиция представляет одиночное изображение Спасителя. Иконография «Пастыря Доброго» с Христом, несущим агнца в руке, а не на плечах, впервые появилась на итальянской фреске XVII в.<sup>22</sup>, под изображением на свитках помещена пояснительная надпись – цитата из книги Исайи: «Как пастырь, Он будет пасти стадо Свое; агнцев будет брать на руки и носить на груди Своей, и водить дойных» (Ис. 40:11). Таким образом, Спаситель у Плокгорста предстает одновременно как Пастырь и Судия<sup>23</sup>. В картине «Се, стою и стучу» само название является цитатой из книги Откровения (Откр. 3:20). Дверь дома на полотне обвита плющом, который служит символом бессмертия и жизни души после смерти<sup>24</sup>.

В заключении необходимо отметить приверженность Бернгарда Плокгорста страстной и пасхальной тематике в раскрытии образа Христа, зашифрованные символы Страданий Спасителя или эсхатологический подтекст в произведениях немецкого мастера. Такое, казалось бы, далекое от Страстей произведение, как «Благословляющий Христос», отсылает к минувшим Страданиям Христа. Образ

«Пастыря Доброго», иллюстрирующий изречение Исаяи, отражает христианские чаяния «будущего века». Иконографический шаблон «Голгофа с крестами и скала Гроба Господня», вместе с зарей нового дня вносят вневременной аспект в картинах пасхального цикла, приближает их к понятию иконы.

Ораторские, близкие к театральным жесты Христа на полотнах Плокгорста, понятные широкому кругу зрителей, способствуют особой выразительности образа. Ряд мотивов-символов, применяемых немецким художником, имеет устойчивое значение. Благодаря этому можно не только атрибутировать их принадлежность мастеру, но и утверждать, что из картины в картину они передают нить повествования, связывая различные сюжеты одним символическим смыслом.

### Примечания

<sup>1</sup> Сергеева Е. В. Каталог религиозных произведений Б. Плокгорста, т. II. Иллюстрированные Приложения // Сергеева Е. В. Отражение религиозной живописи Б. Плокгорста в русской иконописи конца XIX – начала XX вв.: дис. ... маг. искусствоведения: 50.04.03 / Елена Валерьевна Сергеева; СПбГИК. СПб, 2020. № 21. С. 56–61.

<sup>2</sup> Сергеева Е. В. Образ Богоматери в творчестве Б. Плокгорста // Сборник материалов XIX Ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге 29–31 мая. СПб.: РХГА, 2019. С. 71–78, С. 74, прим. 7.

<sup>3</sup> Сергеева Е. В. Каталог религиозных произведений Б. Плокгорста, т. II. Иллюстрированные Приложения // Сергеева Е. В. Отражение религиозной живописи Б. Плокгорста в русской иконописи конца XIX – начала XX вв.: дис. ... маг. искусствоведения: 50.04.03 / Елена Валерьевна Сергеева; СПбГИК. СПб, 2020. № 44. С. 111, 112.

<sup>4</sup> Рафаэль Санти. Положение во Гроб. 1507 г. Основная часть Алтаря Бальони. Галерея Боргезе. Рим. Италия.

<sup>5</sup> Паоло Веронезе. Оплакивание Христа. 1547 г. х. м.76 x 117 см. Музей Кастельвеккио. Верона. Италия; Гверчино. Положение во Гроб. 1656 г. х. м. 146,7 см. Чикагский институт искусств. Чикаго. Америка; Шимон Чехович. Положение во Гроб. 1731 г. д., м. Национальный Музей в Кракове. Краков. Польша.

<sup>6</sup> Петер Йозеф фон Корнелиус. «Погребение Христа». 1816–1825 гг., м. 34 x 47,1 см. Музей Торвальдсена. Копенгаген. Дания; Петер Йозеф фон Корнелиус. Три Марии у Гроба Христа. 1822 г., м. 75 x 63 см. Новая Пинакотека. Мюнхен. Германия; Фридрих Овербек. Оплакивание Христа. 1846 г. Мариенкирхе. Любек. Германия.

<sup>7</sup> Голубинский Е. История Русской Церкви. В 2 т. Т. 2. 2-я половина тома. М.: Синодальная типография, 1911. С. 492–498.

<sup>8</sup> Статуя императора Августа из Прима-Порта. Мрамор. I в. Музей Кьярамонти, Ватикан; Статуя императора Тита. Мрамор. 800-е гг. Рим, Ватиканские музеи, Музей Кьярамонти, Новое крыло, 26; Статуя императора Домициана. Мрамор. 81–69 гг. Инв. № 2213. Рим, Ватиканские музеи, Музей Кьярамонти, Новое крыло, 126; Статуя императора Константина Великого в притворе базилики Сан-Джованни Латерано в Риме.

<sup>9</sup> Статуя Оратора (Авл Метелл). Ок.100 г. д. н.э. Бронза. Археологический музей. Флоренция. На статуе надпись, свидетельствующая о том, что она воздвигнута в честь Авла Метелла. Он изображен в позе оратора. См. Бритова Н. Н., Лосева Н. М., Сидорова Н. А. Римский скульптурный портрет. М.: Искусство, 1975. С. 14.

<sup>10</sup> Голубинский Е. История Русской Церкви. В 2 т. Т. 2. 2-я половина тома. М.: Синодальная типография, 1911. С. 496.

<sup>11</sup> Сергеева Е. В. Каталог религиозных произведений Б. Плокгорста, т. II. Иллюстрированные Приложения // Сергеева Е. В. Отражение религиозной живописи Б. Плокгорста в русской иконописи конца XIX – начала XX вв.: дис. ... маг. искусствоведения: 50.04.03 / Елена Валерьевна Сергеева; СПбГИК. СПб, 2020. № 14, 25, 43. С. 42, 43, 67, 68, 10–111.

<sup>12</sup> Там же. № 24, 61. С. 65–67, 138, 139.

<sup>13</sup> Там же. № 13, 31, 46. С.40–42, 81–84, 116, 117.

<sup>14</sup> Там же. № 47. С. 117–119.

<sup>15</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 266.

<sup>16</sup> Сергеева Е. В. Каталог религиозных произведений Б. Плокгорста, т. II. Иллюстрированные Приложения // Сергеева Е. В. Отражение религиозной живописи Б. Плокгорста в русской иконописи конца XIX – начала XX вв.: дис. ... маг. искусствоведения: 50.04.03 / Е. В. Сергеева; СПбГИК. СПб, 2020. № 55. С. 128–131.

<sup>17</sup> Мулен Лео. Повседневная жизнь средневековых монахов западной Европы X–XV в. М.: Классик: Молодая гвардия, 2002. С. 54, 55.

<sup>18</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 121.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Сергеева Е. В. Каталог религиозных произведений Б. Плокгорста, т. II. Иллюстрированные Приложения // Сергеева Е. В. Отражение религиозной живописи Б. Плокгорста в русской иконописи конца XIX – начала XX вв.: дис. ... маг. искусствоведения: 50.04.03 / Елена Валерьевна Сергеева; СПбГИК. СПб, 2020. № 30. С. 78–81.

<sup>21</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 121.

<sup>22</sup> Пастырь Добрый. Фреска. 1601–1700 гг. Монтепульчано, Монастырь Сант-Агнесе, Киостро. Италия.

<sup>23</sup> Блж. Иероним Стридонский. Толкование на Ис. 40:11. URL: [http://bible.optina.ru/old/is:40:11#blzh\\_ieronim\\_stridonjski](http://bible.optina.ru/old/is:40:11#blzh_ieronim_stridonjski) (дата обращения: 01.04.2020).

<sup>24</sup> Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. С. 209.

А. О. Груздева

### Тема насилия в творчестве Фрица Ланга

Тема насилия была всегда одной из самых главных в искусстве. Одним из кинорежиссеров, для которого эта тема была очень важна, был Фриц Ланг. Начав снимать после первой мировой войны и накануне прихода нацистов к власти, он показывает состояние общества в Германии 1920-х – начала 30-х гг. С помощью обращения к мистическому, психоанализу режиссер показывает, как легко люди поддаются влиянию, и насколько быстро они перестают думать самостоятельно. В американском периоде своей работы Фриц Ланг обращается к теме насилия, чтобы показать Америке несовершенство ее судебной системы. Кинематографическое видение Фрица Ланга позволяет увидеть, как развивается идея насилия в обществе, как это чувство меняет персонажей изнутри и вызывает ужасы жизненной дисгармонии.

Ключевые слова: киноискусство, Фриц Ланг, экспрессионизм, немое кино, визуальная культура, нуар

Aljona O. Gruzdeva

### Theme of violence in the work of Fritz Lang

The theme of violence was always one of the main in art. Violence originates in a person and in a society. One of the directors for whom this theme was extremely important was Fritz Lang. Shaken by the effects of World War I and on the eve of the Nazis coming to the power, he reveals the state of German society in the beginning of 1930-s. With a help of mysticism, psychoanalysis and hypnosis the director shows how easily people are influenced and how quickly they forget to think for themselves. In his American period, Fritz Lang refers to the theme of violence to show the imperfections of the American judicial system to America. Fritz Lang's cinematic perspective allows us to see the idea of violence's development in a society, how this feeling changes a personality from the inside and leads to a vital disharmony.

Keywords: cinema, Fritz Lang, expressionism, silent cinema, visual culture, noir

Изображение насилия в искусстве было предметом значительных споров на протяжении веков. Художники и кинорежиссеры пытались понять какова природа насилия, откуда оно появляется и как оно проявляется в обществе. Одним из режиссеров, который обращался достаточно часто к теме насилия, был Фриц Ланг. Режиссер показывал в своих фильмах, обращаясь к теме насилия манипуляции властей в Веймарской республики и неустойчивых настроений в обществе. В следующем этапе своего творчества он обращался к данной теме, чтобы показать коррумпированность и неустойчивость системы правосудия в Америке. Знаменитые немые фильмы Ф. Ланга были показаны как в многочисленных ретроспективах в Германии, так и во многих других странах. Его первый успех пришел в 1921 г. с «Усталой смертью», после чего он снял такие фильмы, как «Нибелунги», «Метрополис», серия «Доктор Мабузе», а также его самый влиятельный шедевр «М, убийца». Ф. Ланг смог изобразить общество таким, каким он его видел: управляемым коррумпированными институтами, которые бросают вызов индивидуальной воле. Л. Айснер пишет о Ф. Ланге как о режиссере, «благословенном непогрешимым инстинктом для того, чтобы запечатлеть атмосферу страны, в которой он работает». Фильмы Ланга существуют как транснациональная сущность, отражающая обстановку и социальные условия сначала в Западной Европе в начале XX в. и затем, после эмиграции, Америку в послевоенные годы в условиях экономического кризиса. В основе каждого из самых важных фильмов Ланга лежат репрезентации общества, цивилизации и уголовного судопроизводства, которые несут информацию о бинарных системах добра / зла, законодателя / правонарушителя, преступника / авторитета и гражданина / психопата.

Посредством обзора правовых и социальных волнений в Германии Ланг оспаривает справедливость власти. При этом в фильмах Ланга представлены образы распада в городской сфере, вызванные тревогами, возникающими из-за пространственного отчуждения, давящей структуры, социальных институтов и атмосферы насилия. Сам режиссер говорил, что: «Физическая боль возникает из-за насилия, и я думаю, что сегодня это единственный факт, которого люди действительно боятся, и это стало определенной частью жизни и, естественно, сценариев моих фильмов»<sup>2</sup>. Отражение настроений общества Германии наиболее ярко видно в работе «Доктор Мабузе, игрок» 1922 г. Ланг представляет социальную критику подающих надежды идеологий, которые породили нацистское правительство. Характер доктора Мабузе также можно рассматривать как изображение «силы зла и искаженной внутренней психики».

Исследователь П. Дженсен интерпретировал Мабузе как «символ, объединяющий все негативные факторы Германии того времени»<sup>3</sup>. Фильм рассказывает о таких сложных проблемах, как преступность, бесполезные деньги и нестабильный фондовый рынок, которые находятся под контролем одного человека. Идеология и риторика Мабузе, как утверждает сам Ланг в интервью с У. Фридкиным, вытекают из нацистских лозунгов, разработанных и распространенных политической партией Гитлера и Геббельса в 1930-х гг. В «Докторе Мабузе» Ланг фикси-

рует рост идеологически опасного и социально дестабилизирующего настроения в Германии, параллельного присутствию нацистских идеологов, пришедших к власти десятилетием спустя. Стилистическая структура и эволюция, описанные в «Завете доктора Мабузе», связывают повествовательные моменты ее сюжета с предыдущим фильмом о Мабузе «Игрок» и помогают Лангу лучше представлять социальные условия жизни Веймара. Визуальное и аудиальное представление «Доктора Мабузе» создают образ зла, который является осязаемым, пугающим и реальным для зрителей. С. Дженкинс пишет, что «немецкие криминальные фильмы Ланга о докторе Мабузе содержат персонажей, которые в некоторой степени эквивалентны фигуре смерти»<sup>4</sup>. В этом сверхъестественном образе Ланг изображает абстрактное сосредоточение зла, но насилие не всегда побеждает. Когда полиция загоняет его в угол, доктор Мабузе доходит до безумия, его окружают призраки жертв. Так проявляется осознание чувства вины во внутреннем мире Ланга. Однако криминальный мастер не чувствует себя виновным в общепринятом этическом и юридическом смысле. Мы видим, что силы закона остаются на шаг позади него.

«М, убийца» 1931 г., предпоследний немецкий фильм и первая звуковая картина Ланга, показывает эту внутреннюю борьбу с точки зрения города, борясь с силой хаоса, существующего в архитектуре самого мегаполиса. Сюжет фильма, вращающийся вокруг преследования полицией разыскиваемого убийцы детей Х. Беккерта, выявляет параллели между мирами закона и преступности в немецком мегаполисе.

Ланг показывает, как эти группы работают вместе, чтобы создавать, навязывать и поддерживать общественный порядок в городе; однако, как только присутствие Беккерта стабилизирует эту сложившуюся иерархию, обнаруживается хрупкость социальной структуры. С помощью зрительного ряда Ланг показывает, что город погружается в социальную истерию из-за распространения информации о смерти Эли в новостях. Кадр с черного экрана сменяется криками газетных курьеров на улицах города о «Новом преступлении!». В кадре с высоты птичьего полета Ланг показывает толпу граждан, отчаянно тянущихся за газетами. Правоохранительные органы утверждают, что расследование вызвало «нервозность» среди общественности, но, когда людей спрашивают об убийствах, «кажется, никто ничего не помнит» или только вспоминают, что видели что-то подозрительное. Слепой нищий, который не может видеть Беккерта, становится катализатором, запускающим эту последовательность захвата – память старика о мелодии Грига, которую Беккерт свистит, помогает ему идентифицировать преступника. Беккерт и этот человек занимают место мистики в мире Ланга – они движутся между видимым и невидимым мирами восприятия и бытия. Ланг изображает это через патологию Беккерта, переопределяя его клиническое значение как отношения человека с «демоническим присутствием», существующим внутри. Беккерта, загнанного в офисное здание, как в угол, лишенного возможности побега, зритель видит с высоты птичьего полета. Контрастное освещение отбрасывает тени преступников на улицы, которые аккуратно двигаются, чтобы настичь Беккерта и вернуть себе обратно городское пространство. Они утверждают себя в окружающей среде и обращают внимание на убийцу, направляя его в контролируемую среду. Сама структура города становится ловушкой, поскольку «мизансцена» Ланга прекрасно создает ощущение господства, вокруг персонажей нависают тени, когда Беккерт уже загнан на крышу и сам оказывается в ловушке хаоса своего замысла. Таким образом, принимая роль «автора» правосудия, Ланг распространяет суждение по всем своим персонажам на основе универсального набора моральных принципов, критикуя как законодателей, так и правонарушителей.

Этика Ланга основана на авторском понимании преступления и наказания, демонстрируется на примерах, совершаемых в его кинематографическом мире. Преступление является побочным продуктом современного насилия, проистекающего из этих тревог, которые Ланг выводит из своих персонажей. Показывая все пороки общества Веймарской республики, последний фильм Ланга был запрещен, и режиссер в скором времени эмигрирует в Америку, и мы видим уже критику другого общества.

Ланг представляет свое видение Америки через образы и персонажи своих фильмов в 1930–50-х гг. Насильственными в это время создаются сюжеты главных картин Ланга. Картины этого периода являются отражением новой среды режиссера, демонстрируя его развивающиеся впечатления от американской правовой системы и ее отношений с обществом. Ланг воплощает в своих персонажах американский идеализм, который контекстуализирует его вхождение в нацию. Показывая американское общество, режиссер подчеркивает, что любое использование насилия со стороны законодателей для обеспечения соблюдения закона становится проявлением справедливости, тогда как насилие вне закона становится несправедливым. Исходя из этого, Ланг иллюстрирует, что законотворчество само по себе является неким проявлением насилия, но для поддержания общественного порядка. В своем первом фильме «Ярость» 1936 г., снятый в Америке Ланг показывает нам насилие, когда оно выходит из-под контроля закона, начинает угрожать своим существованием. В целом, насилие толпы, показанное в «Ярости», иллюстрирует дестабилизацию общественного порядка через устранение власти закона. Также Ланг показывает, как быстро информация о некоем человеке, которого задержала полиция, распространяется по городу и видоизменяется. Сдвиг в динамике власти в городе Стрэнде, где происходит действие фильма, является микрокосмическим примером потенциально насильственных

революций, которые возникают из-за неспособности полиции умерить общественные страхи с помощью следственных процедур. Когда полиция не может обеспечить безопасность общественности и поймать опасных преступников, общественность теряет веру в систему и прибегает к мстительным формам правосудия. Ланг показывает толпу в сценах таверны, начиная с поворота камеры над газетой с заголовком KIDNAP RANSOM PAID. Включение Лангом этой газеты в кадр связывает общественность с информацией, которую власти предоставили требованиям похитителя о выкупе. Выплата выкупа подражает, что полиция не смогла поймать преступника в ходе их расследования, что, без сомнения, усугубляет общественное беспокойство и разочарование по поводу некомпетентности правоохранительных органов. Образы толпы, движущейся по городу, напоминают образы американских линчеваний, которые были не только общими ритуалами садизма и ненависти, но и формами массовых развлечений. В «Ярости» народную расправу режиссер показывает в качестве публичного зрелища, которое привлекает все больше людей своим карнавальным проявлением «радостного» насилия. То, что показывает нам Ланг – это смещение закона и порядка в безумие и хаос. Апатия, которую горожане выражают по отношению к Уилсону, отражает освобождение социального и морального сознания через утрату разума и объятия безумия.

Далее Ланг противопоставляет отношения между обществом правопорядка и тюрьмой. После сцены в тюрьме посредством несправедливости, как в отношении похищенной девушки, так и в отношении насилия со стороны толпы, совершенной в отношении Уилсона, Ланг показывает, как возникают новые циклы насилия, которые повторяются в результате актов мести. Кадры, показываемые во время судебного заседания о насилии толпы, открывают для американских зрителей представление о проблемах насилия в их культуре и о потенциально дестабилизирующих последствиях этого насилия. Во время заседания доверие разрушается с каждым ложным свидетельством, в то время как его формальность постоянно ослабевает по ходу судебного разбирательства. Фильм показывает реальность действий горожан против показаний защиты, вымышленной конструкции их невиновности. При этом Ланг проводит черту между субъективным восприятием реальности и глубиной интерпретации, предоставляемой перспективой кино. С помощью фильма режиссер раскрывает разрыв между вымышленными пересказами реальности и визуальной правдой – что скрывается за словами и их действительностью. Абсурдный восторг, с которым преступники совершают насилие, настолько ужасен, что зрители в суде теряют сознание при виде видеозаписи. Способность самого Ланга предоставить американским зрителям представление о реалиях их культуры символически воспроизводит эту кинематографическую экспозицию, сделанную в зале суда. Кино Ланга функционирует как социальный документ, отражающий культурную реальность американского насилия для зрителя.

По итогу поведение Уилсона, который был обвинен толпой, несправедливо применяет закон для подпитки его собственной мести, что является примером того, как правосудие становится институтом, который использует насилие для навязывания стандартизированного определения справедливости. Тем не менее, Ланг показывает, что само правосудие никогда не стандартизируется – оно работает во многих формах, которые требуют тщательного анализа и объективного суждения. Нарастание мифического насилия мира Ланга в «Ярости» наблюдается, когда Уилсон возвращается в город после того, как сказал Кэтрин, что собирается убить этих 22 участников беспорядков. Витрина «Мечты молодоженов» – символ идеализированного счастья, которое стоила ему вендетта. В итоге, муки совести призывают Уилсона прийти в суд и предотвратить его месть. Джо заканчивает цикл насилия, сообщая суду о его выживании. Герои возвращаются к нормальной жизни. Однако Ланг позволяет Джо задуматься о судьбе присяжных и обвиняемых. Он демонизирует социальные институты, системы правосудия и суда. Возрождение Уилсона из мертвых предполагает связь между его жизнью в прошлом и символическим воскресением в настоящем. Ланг показал разные стороны Д. Уилсона: одна из них впитала в себя американские иллюзии справедливости, брака и свободы, а другая – взгляд на социальную несправедливость, скрывающуюся под поверхностью этого фасада.

Обращаясь к теме насилия, Ф. Ланг показал хаос и общественную паранойю в Веймарской республике, обращаясь для этого к темам потустороннего и психоанализа в «Докторе Мабузе». В «М», которая лишает общество покоя и погружает его в состояние паники и страха, он показал неконтролируемую жестокость. Восприятие Лангом насильственной и хаотичной общественной жизни Америки отражало тенденцию юридических несоответствий, обнаруженных в американском законодательстве. Сюжеты с преступниками, неуместными наказаниями и культурой узаконенного расового насилия породили семена хаоса и революции в обществе.

### Примечания

<sup>1</sup> Eisner L. Fritz Lang. Berlin: Da Capo Press, 1986. P. 146.

<sup>2</sup> Interview with Fritz Lang, 1972. [Электронный ресурс]: URL:<https://mubi.com/notebook/posts/interview-with-fritz-lang-beverly-hills-august-12-1972> (дата обращения: 23.03.2020).

<sup>3</sup> Gunning T. The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity. London: British Film Institute, 2000. P. 175.

<sup>4</sup> Jenkins S. Symmetry/Excess. Fritz Lang, the Image and the Look. London: BFI Pub, 1981. P. 51.

А. И. Карачинская

## Тема женской эмансипации в русской жанровой живописи конца XIX в.

В русской живописи конца XIX в. нашло отражение множество характерных для той эпохи социальных явлений, в том числе, только нарождающихся. В соответствии с принципами критического реализма художники-передвижники исследовали в своих произведениях общественную и частную жизнь современников, создавая социально активное искусство. Особой темой их творчества стали изменения в положении женщин – их борьба за право на образование и профессиональную деятельность. Процесс женской эмансипации в России представлен в живописи конца XIX в. исторически объективно, разносторонне и сочувственно. Круг сюжетов включает в себя обучение на женских курсах, карьеру учительницы, участие в политической борьбе.

Ключевые слова: русское искусство XIX в., бытовой жанр, передвижники, история эмансипации, образование, профессия учителя

Alena I. Karachinskaya

## The emancipation of women in the subjects of Russian genre painting of the late 19th century

Many social phenomena, including new ones, were reflected in the Russian painting in the late 19th century. In accordance with the principles of critical realism and social art, Peredvizhniki analyzed the public and private life of contemporaries and represented it in painting. A special subject of this art was the changes in the status of women, their struggle for the right to education and the profession. The history of female emancipation in Russia is represented by Peredvizhniki historically objectively and with sympathy. The circle of genre painting subjects includes women's high education, teacher's career and political struggle.

Keywords: 19th century Russian art, genre painting, Peredvizhniki, history of emancipation, female education, profession of teaching

Вторая половина XIX в. в Российской империи ознаменована бурной социально-политической жизнью, одна из примет которой – зарождение женского движения, борьбы женщин за доступность высшего образования и профессиональной деятельности. На этом историческом этапе формируется совершенно новый социальный слой со своими идеями и потребностями. Этот процесс нашел своеобразное отражение в таком художественном явлении, как жанровая живопись русских передвижников. И. Е. Репин, Н. А. Ярошенко и другие художники интерпретировали в своих произведениях образ русской женщины, вступившей на путь эмансипации. Творческий метод этих мастеров был не чужд объективному исследованию. Вместе с тем, можно говорить о том, что творчество русских художников этого поколения не только изучало действительность, но и в какой-то мере влияло на широкое восприятие социальных явлений. Данная статья выявляет круг произведений русской живописи, связанный с судьбой эмансипированной женщины и исследует характерные для передвижничества принципы художественной интерпретации нового общественного феномена.

Культурная история женской эмансипации является актуальной сферой исследования в современной науке. Однако ее отражение в сюжетах русского искусства рассматривалось лишь в общих чертах. Среди публикаций, посвященных художественной репрезентации женской эмансипации, необходимо отметить статью В. А. Суковатой и Е. Г. Фисун, содержащую обзор «эволюции женских образов в культурном сознании» Европы XIX в.<sup>1</sup>, а также статью Е. Г. Фисун, в которой поднимается вопрос о круге бытовых сюжетов, способных отразить жизнь эмансипированной женщины<sup>2</sup>. Названные авторы уделяют внимание в большей степени сюжетам частной, а не общественной жизни (творчество, чтение, прогулки верхом). Ближе к интересующей нас тематике – исследование К. В. Дриллер об образах народников в творчестве Н. А. Ярошенко, включающее в себя обсуждение произведений об участии женщин в политической борьбе<sup>3</sup>.

Для художественной жизни России в рассматриваемый период характерен расцвет жанровой живописи, использовавшей метод критического реализма. Художники, объединившиеся в Товарищество передвижных выставок, указывали средствами искусства на недостатки социального устройства России, транслировали идеи сострадания и гуманизма через произведения, представляющие бесправные слои общества. Это социально активное искусство оказалось востребованным у современников, поэтому реализм как творческий метод распространился за пределы деятельности Товарищества и стал основным для многих художников того же поколения.

Общеввропейская тенденция развития бытового жанра в Новое время, восходящая к творчеству У. Хогарта, уже давно открыла свой главный принцип: показать типовые характеры в типовой ситуации.



В России эта трактовка жанра была поддержана в XIX в. П. А. Федотовым и особенно В. Д. Поленовым, часто выбиравшим для художественной интерпретации типичные социальные конфликты времени. Этот подход получил свое развитие у передвижников, про которых даже можно сказать, что они рассматривали искусство как инструмент социальных преобразований. Среди художественных решений в рамках бытового жанра передвижники предпочитали повествовательные многофигурные композиции с высокой степенью внимания к деталям. Именно этот подход позволял добиться эффекта достоверности, обстоятельно передать суть социальной ситуации, эмоционально вовлечь в нее зрителя. Одновременно в бытовом жанре получает распространение портрет-тип – изображение не только определенного человека, но и целой социальной группы, которую он представляет. Этот подвид жанра в рамках деятельности передвижников тоже оказался продуктивным в плане влияния искусства на идейные настроения эпохи.

Анализируя содержание бытовой живописи конца XIX в., можно увидеть, что оно весьма разнообразно – представляет множество граней частной и общественной жизни (обычно в критическом ключе). Тема женской эмансипации у передвижников представлена небольшим кругом произведений. Однако она важна, поскольку показывает новое, прогрессивное общественное явление, хотя и переживающее трудности в процессе своего становления. Критика художников в связи с ним обычно направлена на контекст, а сами героини произведений – вызывают у них сочувствие и одобрение.

Говоря о развитии женского движения в России, стоит отметить, что фокус внимания общества в связи с этим вопросом был сосредоточен на проблеме доступности высшего образования и последующей профессиональной реализации. В период с 1835 по 1863 г. благодаря Николаевскому Университетскому уставу у женщин была возможность посещать лекции университетов. Они пользовались этим правом, но пока их все еще было немного. В. И. Герье отмечал, что девушки-вольнотруженицы «производили впечатление, что они не на своем месте»<sup>4</sup>.

Запрет на обучение женщин в университетах России (1863 г.) совпал с ростом их интереса к получению образования. В 1868 г. было подано прошение ректору Петербургского университета с просьбой разрешить посещение женщинам. В 1872 г. профессор В. И. Герье открыл свои высшие женские курсы в Москве, а в 1876 г. открылись и Бестужевские курсы в Санкт-Петербурге. Женское образование стало входить в моду. Тем не менее, в начале 1880-х гг. подобные учреждения все время находились под дамокловым мечом. Появившаяся на выставке 1883 г. «Курсистка» Н. А. Ярошенко (Калужский музей изобразительных искусств) была громким заявлением о проблеме, картиной, от которой так и веяло протестом и злободневностью. Ее можно отнести к портретам-типам (написание однофигурных композиций вообще характерно для творчества этого мастера). Видя свою историческую задачу в том, чтобы запечатлеть типы современной России, Н. А. Ярошенко создал ряд подобных образов. В частности, «Курсистка» и не менее известный «Студент» представляют передовую молодежь. «Курсистка» имеет портретное сходство с А. К. Чертовой, но социальный тип тут доминирует над индивидуальным характером. На вертикально ориентированной картине изображена девушка, идущая по мокрой мостовой. Она одета в длинную юбку и кофту из грубой ткани, подпоясанную мужским ремнем, а на плечи накинут клетчатый плед – признак нарочитого пренебрежения к комфорту и женской моде. Цвет одежды помогает привлечь внимание к спокойному и решительному лицу девушки. Под мышкой она держит книгу и, вероятно, спешит на лекцию. Ее тело находится в стремительном движении, взгляд – направлен на зрителя. Образ производит впечатление серьезности и целеустремленности, качеств, ранее не свойственных женщинам. Картина Ярошенко вызвала множество откликов и стала своего рода манифестом женщин, стремящихся к знаниям.

Другая картина художника, «Курсистка» или «Гимназистка» (ГРМ. Около 1880 г.), несет совсем другое настроение. Вероятно, именно об этом варианте образа писал И. Н. Крамской, отмечая, что картина «не оттеняет всего значения женского движения»<sup>5</sup>. На картине изображена девушка, смущенно отводящая взгляд от зрителя, ее руки лежат на коленях. Общее впечатление от позы героини – скорее неловкости, неуверенности. В творчестве Ярошенко есть и другие портреты-типы, связанные с женским движением: картины «Сестра милосердия» (1886 г.), не сохранившаяся «Террористка» (или «У Литовского замка») (1879 г.). «Курсистка» Ярошенко 1883 г. в какой-то степени представляет этап решительного выбора нового пути, а также усилия женщин в процессе обучения. Социальный состав учащихся на женских курсах при этом был довольно пестрый – не только девушки из дворянских семей, но и представительницы других сословий. На картине В. М. Максимова «С дипломом» (Полтавский областной художественный музей. 1890) представлена девушка из мелкобуржуазного семейства. Счастливая и расплакавшаяся от сентиментальных чувств по возвращении домой, она сидит у коленей матери, которая внимательно изучает важную бумагу. И все же мы понимаем, что этой героине образование было нужно лишь для расширения кругозора, для более удачного замужества.

Представительницы разночинных слоев относились к своему образованию иначе. Обучение на курсах было дорогим, и многие курсистки не доедали, чтобы свести концы с концами<sup>6</sup>. Все эти лишения

девушки терпели не только ради знаний, но и потому, что жизнь в большом городе была гораздо привлекательнее, и у них появлялась перспектива профессиональной реализации и материального достатка. Однако в реальности получить работу было проблематично. Согласно исследованию Е. В. Неженкиной, посвященному женщинам, окончившим Бестужевские курсы в период 1880-е гг., большая часть бывших курсисток пыталась строить карьеру в образовании<sup>7</sup>. Те, кому не повезло попасть на управляющие должности, подолгу ожидали появления свободных вакансий. В одном случае на 20 мест в новой школе претендовало свыше 500 человек<sup>8</sup>. «Бестужевки» также устраивались в различные конторы, работали на железной дороге, занимались переводами. Некоторые из них успешно продолжили обучение за границей и стали врачами. Однако это далеко не типичные истории, и их отражения в творчестве художников конца XIX в. мы не увидим. Зато есть несколько картин, изображающих учительниц, нашедших свое место где-то в глубинке.

Одно из произведений с подобным сюжетом – «Приезд учительницы» А. С. Степанова (Чувашский государственный художественный музей. 1889 г.). Эта картина отражает состояние и настроение девушек, покидавших столицу для реализации своих профессиональных амбиций. Художник тщательно продумал композицию картины: повозка въезжает справа налево по диагонали, что создает иллюзию движения через преодоление. Местные и новоприбывшая противопоставлены друг другу в пространстве картины. Весь облик учительницы контрастирует с видом и поведением деревенских обитателей. Дети настороженно смотрят на прибывшую женщину – для них она явно существо из другого мира. Не менее скованно, напряженно чувствует себя и главная героиня.

А. С. Степанов считается одним из создателей «пейзажа-настроения». Пейзажное пространство в его картине является важным элементом, помогающим отразить состояние героев. На дворе поздняя осень, вдалеке еще виднеется пожухшая листва, но глинистую почву дороги уже запылил первый снег. Молодая учительница явно мерзнет, так как одета по городской моде. У художника получается передать момент переходного состояния и в природе, и в судьбе героини, вероятно, испытывающей колебания и страх перед неизвестным. Колорит картины подчеркивает однообразие жизни и впечатлений в этом скромном уголке мира.

Следующий этап в жизни выпускниц женских курсов мы видим в картине «Сельская учительница», написанной К. А. Трутовским в 1883 г. (Государственный музей изобразительных искусств республики Татарстан). В небольшой деревенской избе скучная обстановка. На столе перед окном лежат стопками разные бумаги, ученические тетради, над одной из которых прямо с пером в руке застыла в печальных раздумьях молодая женщина. Одной рукой она покрепче обернула себя пледом, ей зябко. Ранее принятое решение быть учительницей привело к одиночеству. Ее шансы на личное счастье малы, остается только разочарование. Застывший рядом деревенский мужик смотрит на нее со смесью непонимания и жалости. Действительно, сельская учительница оказывается на новом месте существом из другого мира, чьи идеалы и надежды не имеют отклика.

Судьба русской учительницы интересовала и такого значительного мастера бытового жанра, как В. Е. Маковский. На картине «Приезд учительницы в деревню» (ГТГ. 1897 г.) представлена сцена, в которой доминирует противопоставление социальных типов – сельская жительница и образованная горожанка. С большим мастерством художник режиссирует реакции героинь, придавая им особую характерность и убедительность. Учительница отвернулась от всего, ушла в себя, не интересуется предложенным угощением прямо у нее перед глазами. Ее разочарование и угрюмость настолько явственны, что можно понять, что художник хотел показать ее нестойкость, импульсивность. Напротив, тот же тип представлен с гордостью и любованием в картине «В сельской школе» (Тульский музей изобразительных искусств. 1883 г.). В этом случае Маковский создал произведение с позитивным образом работы учительниц в провинции. Подобный подход встречается у передвижников реже, чем социальная критика средствами искусства. Картина с прилежными учениками и трудолюбивыми учительницами рассказывает идеальную историю и представляет собой проекцию нового социального явления – то, к чему еще только стремится передовая Россия. В. Е. Маковскому принадлежит и картина «Вечеринка» (ГТГ. 1897 г.), которую можно отнести к кругу произведений русской живописи, связанному уже не с профессиональной, а с общественной деятельностью женщин в Российской империи конца XIX в. Это участие женщин в разнообразной идейной полемике о судьбах страны, а также непосредственно в политической борьбе. Картины на подобные темы привлекали к себе особое внимание публики.

«Вечеринка» Маковского была задумана им еще в 1875 г., но реализована много позже, в конце 1890-х гг. Этот период ознаменован новой волной революционно-демократического движения. Советские исследователи даже предполагали в изображенной сцене конспиративную сходку подпольного общества. И, действительно, картина полна мрачного напряжения и ощущения скрытности. Тринадцать человек собрались вместе не за тем, чтобы что-то отпраздновать, не ради досужих бесед. Центральную группу составляют трое сидящих за столом персонажей и страстно выступающая девушка. Парень в

украинской рубашке стоит позади выступающей особы и аплодирует ее словам. К ней же обращены взгляды других людей – напряженные, отчасти скептические, но серьезные по отношению к ее вкладу в общее дело. Состав участников вечеринки весьма примечателен в сословном и возрастном плане. Автор рисует сложную картину социальных отношений и мотиваций персонажей, в которой, очевидно, есть место и романтике, и взаимной поддержке поколений. Интересен образ пожилой дамы в пенсне – типизированное представление женщины-общественницы, русской интеллигентки. Изображенные в картине молодые девушки отличаются по облику и характерам. Героиня в центре – энергичная, с лидерскими амбициями, в то время как курсистка в черном, поднявшая руку в успокаивающем жесте, более сдержана. Она не склонна к радикальности жизненной позиции, однако тоже вовлечена в работу этого собрания.

Прямая политическая борьба, террор в России последних десятилетий XIX в., как известно, не исключали привлечения женщин. Участие в политических акциях требовало смелости и твердости характера гораздо большей, чем в случае обучения на женских курсах или работы учительницей. Тем не менее, можно утверждать, что речь идет об одном и том же человеческом и социальном типе в той исторической ситуации. Высшее образование закономерно приводило передовых женщин к социальным ролям, которые прежде были для них просто невыселимы. Подобный жизненный сценарий был проиллюстрирован И. Е. Репиным в варианте его картины «Не ждали» (ГТГ. Около 1883 г.).

Выбор главного героя долгое время занимал ум автора. В первом варианте картины центральным персонажем, возвращающимся к домашнему очагу, является женщина. Общая концепция картины, реакции присутствующих – сохраняют свой характер и в окончательной версии, где изображен ссыльный, что позволяет говорить об остросоциальном подтексте первой композиции. Изображенная в картине курсистка, на которую обращено внимание потрясенных родственников, разительно отличается от них своим видом. В ее облике Репин подчеркнул строгость и простоту. Ее одежда практична, лишена изыска. На голове скромная шляпка, на плечи накинут плед, в руках – увесистый черный саквояж (подобные аксессуары уже встречались нам в других картинах). Лицо вошедшей спокойно. По всем чертам угадываются ум, непреклонная сила воли. Зрелость характера героини подсказывает, что ее отсутствие в кругу семьи не было связано только с получением образования. Возможно, она уезжала от преследований или вернулась из ссылки.

Сходный образ Репин запечатлел в карандашном рисунке из Витебского художественного музея (1895 г.). На нем женщина в той же шляпке и большом подвязанном тулупе. С пренебрежением к эстетике и комфорту она едет в поезде и полностью погружена в чтение. Более трагичный образ и, вместе с тем, прямо раскрывающий сочувственное отношение художника к этому типу представлен в картине «Революционерка перед казнью» (Частное собр. Около 1898 г.), окончательный вариант которой не сохранился.

Феномен женской эмансипации представлен в произведениях жанристов конца XIX в. достаточно полноценно и в соответствии с реалиями времени. Сюжетные композиции и портреты-типы, связанные с этой тематикой, посвящены, главным образом, курсисткам, учительницам и революционеркам. Анализ ряда произведений показывает, что их авторы изучали новое социальное явление с разных точек зрения, но относились к представительницам передового движения сочувственно, видя, что их жизнь представляет собой драматическую борьбу на каждом этапе.

### Примечания

<sup>1</sup> Суковатая В. А., Фисун Е. Г. От «одалиски» к «эмансипированной женщине»: эволюция женских образов в визуальном сознании XIX века // Человек. 2014. № 4. С. 96.

<sup>2</sup> Фисун Е. Г. Эмансипация и ее репрезентация в живописи женщин-художниц XIX века: визуально-антропологический анализ // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике. Сб. статей II Международной научной конференции. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2016. С. 221–222.

<sup>3</sup> Дриллер К. В. Образ народника 1870–1880-х годов в творчестве Н. А. Ярошенко // Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых: сб. материалов Всерос. молодеж. науч. шк.-конф. Новосибирск: Апельсин; Ин-т истории СО РАН, 2016. С. 72.

<sup>4</sup> Иванова Т. Н. У истоков высшего образования в России: деятельность В. И. Герье в свидетельствах современников // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2009. № 37 (175). С. 169.

<sup>5</sup> Порудоминский В. Николай Ярошенко. М.: Искусство, 1979. С. 74.

<sup>6</sup> Громова А. И. Досуг столичной курсистки в России конца XIX – начала XX вв. // Вестник Брянского гос. ун-та. 2016. № 4. С. 31.

<sup>7</sup> Неженкина Е. В. Профессиональная деятельность выпускниц высших женских (Бестужевских) курсов 1882–1889 гг. // Сб. материалов научной конф. «Столица и провинции: взаимоотношения центра и регионов в истории России». СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2014. С. 65.

<sup>8</sup> Там же. С. 66.

З. Ф. Личенко

### Образ войны в работах Бэнкси

Обращение к теме войны является одним из основных направлений в творчестве Бэнкси, художника стрит-арт. Творчество художника основано на осмыслении старых и распространение новых символических систем, кодов и знаков. Сохраняя уникальный художественный стиль, в работах он репрезентует свое отношение к остросоциальным проблемам, показывает безнравственность военных действий. Образ войны в искусстве Бэнкси является эстетической формой протеста против отдельных проявлений официальной культуры. Специфика уличного искусства позволяет художнику быстро и открыто выстраивать диалог со зрителем, переосмысливать старые и распространять новые символические системы и коды.

Ключевые слова: стрит-арт, уличное искусство, война, мир, Бэнкси, манифест, роль искусства, граффити, художественный язык, выразительные средства, коммуникация

Zoja F. Lichenko

### Image of war in the works of Banksy

Addressing the subject of war is one of the main directions in artwork of Banksy, a street art artist. The artist's creativity is based on understanding of old and expansion of new symbolic systems, codes and signs. Preserving a unique artistic style in the works, he represents his attitude to acute social problems and shows immorality of military operations. The image of war in Banksy's art is also an aesthetic form of protest against individual manifestations of official culture. The specifics of street art allows the artist to quickly and openly build a dialogue with the audience, rethink old and distribute new symbolic systems and codes.

Keywords: street art, war, peace, Banksy, manifest, the role of art, graffiti, artistic language, expressive means, communication

Многочисленные политические конфликты, холодная война, атомная угроза, внутренние национальные противоречия подвели к новому осмыслению роли искусства в современном мире. Обозначились новые ориентиры, принципиально новые художественные языки, обращение к массовой культуре и массовому сознанию, появились тенденции к объединению художников всех континентов в поиске новых методов выражения откровенного взгляда на сохранение мира и противостояния насилию. Современное искусство сегодня необычно и многогранно, художник неограничен в выборе выразительных средств для передачи своей идеи, своего замысла зрителю, средства коммуникации с аудиторией безграничны. Среди этого многообразия, стрит-арт является наиболее демократичным и публичным искусством, характеризуется ярко выраженным урбанистическим характером, отсутствие необходимости в выставочных и музейных пространствах делают его доступным для любой зрительской аудитории без возрастных, религиозных, расовых и прочих ограничений. Глубокое и эпатажное творчество Бэнкси, заставило относиться к стрит-арт как к настоящему серьезному искусству.

Образ войны в искусстве – неисчерпаемая тема, которая сегодня может рассматриваться в контексте, как осмысления исторических событий, так и обращения современных художников к актуальным гуманистическим идеям в сегодняшнем настоящем времени. Остро и пронзительно, эмоционально открыто в своих произведениях Бэнкси ставит задачу привлечь к гуманистическим проблемам не только политиков разных стран, но и всех жителей планеты. Протестуя против догм и уклада современного общества, его произведения заставляют задуматься о проблемах нашего общего мира.

Искусство Бэнкси сегодня привлекает внимание и специалистов, и зрителей, некоторые называют его творчество великой мистификацией, окутанной тайной, слухами и домыслами, другие восхищаются талантом художника. Бэнкси доказал, что творить можно на условиях полной анонимности и благодаря его творчеству об уличном жанре граффити впервые заговорили в контексте современного искусства.

Достоверных данных о биографии Бэнкси не существует, есть предположение, что он родился в 1974 г. в Бристоле. Начиная свое творчество еще в 1990-е как обычный граффити райтер, нелегальность уличного искусства и необходимость скрываться от полиции, заставили художника работать по ночам, действовать быстро, используя трафаретную технику. Со временем темы работ Бэнкси стали носить социально-значимый и политический характер и отличаться глубоким содержанием. Таинственный, талантливый и крайне резкий – своими узнаваемыми работами, он вызывает большой резонанс в обществе. Обращение к образу войны и насилия над мирным населением стало одной из основных тем в произведениях Бэнкси.

Тема войны в искусстве не нова, появилась еще с античных времен, с XVII в. в Европейском искусстве сформировался отдельный батальный жанр, но война преподносилась как бравое победоносное шествие с прославлением воинских побед, героических подвигов, взятием крепостей и осадой городов, отличалась духом патриотизма, пафоса и романтизма. Одними из первых кто в своих гравюрах «Ужасы войны», без прикрас и высокопарности обращается к бедствиям войны, были Жак Кало и Франсиско Гойя. Первая мировая война окончательно развеяла романтические иллюзии в живописи о военной действительности. Отто Дикс, пройдя всю войну, вернулся с более чем 600 зарисовками военных событий, на основе которых была создана графическая серия «Война», работы подняли волну недовольства – буржуазное общество не готово было видеть реальную сущность войны. Создание и развитие международных движений и организаций по утверждению идей мира и ненасилия было подхвачено современными художниками, и теперь искусство не успокаивало и убаюкивало, а вызывало острые ощущения осознания себя в не очень гостеприимном мире.

Образ войны в искусстве стрит-арт выражается наиболее открыто и резко, так как сам феномен стрит-арт возник как протестное движение молодежи 1960–1970-х гг., как возможность с помощью простых изобразительных средств продемонстрировать актуальные социальные проблемы общества в городском пространстве. Ограниченность «жизни» уличного произведения придает ему характер манифеста, а широкий охват зрительской аудитории делают стрит-арт неповторимым культурным явлением, частью массовой уличной, городской культуры.

Изучению стрит-арт, его коммуникативным особенностям и механизмам посвящено не так много исследований. Анна Вацлавек в своей книге *Graffiti and Street Art*<sup>1</sup> описывает систему кодов и конвенций уличного искусства. Ж. Бодрийяр в своей книге «Символический обмен и смерть»<sup>2</sup> посвящает целую главу о трансляции символов и знаков в уличном искусстве. «Objects»<sup>3</sup> в книге систематизированы работы уличного искусства в России, наиболее полным исследованием является «Street Art: The Graffiti Revolution»<sup>4</sup> Седара Льюисона. Саймон Армстронг в работе «Стрит-арт»<sup>5</sup> прослеживает эволюцию стрит-арта от истоков до нынешнего времени, «Планета Banksy. Художник, его работы и последователи»<sup>6</sup> – альбом иллюстраций, выпущенный издательством «Эксмо». Исследований по теме образ войны и насилия в практике уличного искусства стрит-арт практически нет.

Искусство стрит-арта требует от художника чувствовать дух времени, находить новую выразительную, пространственную и художественную форму. В работах Бэнкси преобладает общая идейная и стратегическая установка на подрыв существующего символического порядка, изменение социальных пространств, иерархий, правил, запретов и предписаний, служащих финансовым интересам крупного корпоративного капитала. В городской, общедоступной среде стрит-арт выполняет функции политического сообщения, моментально откликаясь на актуальные события из новостной ленты, поднимая наболевшие вопросы исторического и этнического прошлого, делая визуальный образ мощным компенсаторным орудием, нацеленным если не на преодоление, то хотя бы на проговаривание конфликтных исторических событий коллективной памяти в современном времени. Художники ориентируются не на будущее, а на текущее время, недолговечность создаваемых объектов, нацелено не на результат, а на процесс.

Распространение стрит-арт не случайно совпало со становлением культуры постмодернизма, когда новая культурная ситуация утверждает современное отношение человека к миру и к самому себе. В этой связи интересно рассмотреть работу Ж. Бодрийяра «Символический обмен и смерть»<sup>7</sup>, в которой автор рассматривает стрит-арт как феномен, подрывающий тиранию знаков и знаковых систем, сложившихся в рамках капиталистической системы, как новый тип протеста на улицах города, который превращается в полигон знаков, кодов средств массовой информации. В городе, где все разобцены, а власть кодов и знаковых систем выстраивает для общества определенные жизненные траектории, отсылающие к индивидуализму и разрушающие все виды солидарности.

Одна из первых протестных работ Бэнкси «Мягкий, мягкий Запад» (*The Mild Mild West*), расположена на стороне здания в Стоукс-Крофте, изображает плюшевого медведя, швыряющего коктейль Молотова в спецназовцев. Рисунок был создан в 1997 г. в Бристоле после того, как полиция, с применением насилия, разогнала несколько подпольных рейвов. Живопись Бэнкси графична и плакатна, полицейские – олицетворение государственной, бездушной машины безлики и схематичны, в белом контуре черные на черном. Плюшевый медведь – мягкий, белый, с теневой проработкой, исполнен художником более тщательно. В дальнейшем творчестве, символы детства и детей станут основными для отражения образ войны. Коктейль Молотова – самое простое средство защиты, которое можно создать в обычных условиях, но не менее грозное оружие, в наше время рассматривается как символ народного сопротивления. Смешение образов, гротескное изображение сюжетов, скупая цветовая палитра и грустная ирония станут визитной карточкой художника.

Стрит-арт – это свободное высказывание художника, возникающее и существующее в зоне искусства. Эта зона, в силу своей специфической природы вступает в контакт с зоной жизни, существующей уже вне проявления авторской воли, и сталкивается в процессе восприятия со зрителем. Поэтому не случайно для своих эпатажных граффити Бэнкси выбирает городские публичные многолюдные места. Масштабность и география его работ не перестает удивлять, с помощью простого, доступного, интернационального художественного языка Бэнкси обнажает остросоциальные проблемы насилия и угнетения мирного населения. Его работы заставляют проснуться: война не закончена, она идет и сейчас, и мы все соучастники. «Если ты думаешь, что ты в стороне – значит ты на стороне противника»<sup>8</sup>.

«Бэнкси и Code FC, перевернули послание с ног на голову, создавая неожиданные изображения – дети, играющие с боеголовками, солдаты, восстающие против властей, жертвы, сопротивляющиеся государственному угнетению. Используя изображения мирных жителей и солдат на улицах, они превращают абстрактное далекое событие во что-то, что близко каждому из нас. Мы становимся частью картины»<sup>9</sup>.

Одно из самых пронзительных произведений художника о войне – «Напалмовая девочка» 2004 г. Для этой работы Бэнкси использовал знаменитый снимок Ника Утома вьетнамской девочки Ким Фук, спасающейся от напалмовой атаки ВВС США на ее деревню 8 июня 1972 г. Дети убегают по дороге, ведущей из Сайгона в сторону границы с Камбодже, за их спинами с оружием в руках идут солдаты. Бэнкси поместил фигуру плачущей обнаженной девочки между Микки Маусом и Рональдом МакДональдом – символами веселого, семейного, американского отдыха. Объединение узнаваемых, культовых образов в неожиданном контексте, беззаботного счастья и безграничного отчаяния вызывают глубокое эмоциональное, тягостное ощущение. Реальная девочка, из настоящей жизни, пережившая ужасную трагедию и два веселых вымышленных персонажа из детских сериалов за руки ведут ее на зрителя – искусство может не оперировать точной информацией, а поставлять образы, которые домысливаются зрителем в соответствии с его знаниями, опытом и умением интерпретировать увиденное, чем больше домыслов, тем глубже произведение. «Где проходит грань между насилием и конструктивной политикой, которая объединила бы человечество? Война может остановить Гитлера, но остановит ли она гитлеризм?»<sup>10</sup>.

Стрит-арт занимает уникальное положение в культуре – в отличие от других субкультур, может существовать не только в социальном, но и в физическом пространстве, изменяя его и взаимодействуя с ним. Основным преимуществом этого вида искусства является то, что стрит-арт обладает определенным потенциалом для интеграции в общество и нацелено на коммуникацию с максимально широкой аудиторией. Выбор определенного пространства позволяет художнику наполнять новыми смыслами свое произведение. Летом 2005 г. в Палестине на стене длиной 425 миль возведенной ООН, вопреки протестам между Палестиной и Израилем, Бэнкси изобразил сцену с детьми, собирающимися строить песочный дом, над ними, в пробитой от снаряда дыре просматривается вид на тропический пляж с пальмами. Работа называется «Нежелательное вмешательство». Произведение размещено за проволочным ограждением, что сразу относит к образу невинных, детских узников концлагерей времен Великой Отечественной войны. Изображение дыры на стене указывает место действия, где идет непрерывная война и обстрелы мирного населения. Песок, с которым играют дети – воплощение непостоянства и быстротечности жизни, а тропический пляж отсылает зрителя к рекламным буклетам о неправдоподобной и безмятежной райской жизни. Все обозначенные художником образы, в данный момент времени важны и актуальны, место изображения – разделительная стена, которая в любой момент может быть разрушена, доказывает недолговечность события, повторить его нельзя, как нельзя повторить уходящее время – в данном контексте вернуть человеческие потери и довоенную мирную жизнь.

Искусство это документ эпохи, через образы художник отражает мысли, веру, надежду поколения, выражает идею, чтобы она была услышана и не утрачена во времени. В работе Бэнкси «Надежда есть всегда», девочка тянется за улетающим красным шариком. Лиризм и грустное чувство потери передано минимальными художественными средствами. Надежда была, но ускользнула по дуновению ветра или есть возможность ее догнать? Это образ войны или мира? Художник не дает однозначного ответа. «Мы уже подошли к этому пределу, на краю мрака мы неизбежно угадываем свет, и, если мы будем за него бороться, то обретем его. По ту сторону отрицания, среди руин, все мы готовим возрождение, но не многие это осознают»<sup>11</sup>, – говорил Альбер Камю.

Творчеством занимаются люди, и оценивают его тоже люди, сами по себе работы стрит-арта ничего не значат, смысл рождается только в момент коммуникации, ценность представляют не изображенные на стене предметы, а образы, которые они порождают, и здесь роль аудитории, на которую рассчитано произведение, имеет огромное значение. В своей работе «Роль читателя»<sup>12</sup> Умберто Эко пишет, что у зрителя есть неотъемлемое право домысливать, но он не должен сомневаться в осознании образа, который сконструировал автор.

В поиске новых значений для передачи образа войны Бэнкси активно обращается к культурному историческому наследию прошлого, моделируя новые формы и придавая новые смыслы всемирно известным объектам искусства, узнаваемые зрительской аудиторией. «Мона Лиза» Леонардо да Винчи стало тем редчайшем феноменом в истории искусства, которое можно рассматривать как самостоятельное культурное явление, к этому произведению обращались в своих работах многие художники: Сальвадор Дали, Энди Уорхол, Жан-Мишель Баския и пр. Работа «Мона Лиза с ракетной установкой» – антипод военным действиям, Бэнкси переносит известный образ в актуальную для нашего времени формулу описания милитаристического мира. Работа появилась на стене Сохо в 2001 г. и через несколько дней была удалена. Современный мир укрепляют вновь возникающие образы, они отсылают один к другому и создают новые. Выхода из мира образов не существует, они везде. «Работа уличного художника похожа на работу актера: мои картины изображают людей, сцены, театр. Я должен создать сценарий, чтобы придать смысл трафаретам. После того, как картина оказывается на стене, она, скорее всего, проживет недолго. Работа становится собственностью прохожих, которые посмотрят (или не посмотрят) на нее. Ее сорвут со стены, иногда – украдут или изрисуят, но я надеюсь, что она хотя бы вызовет улыбку или другие эмоции у каждого, кто на нее посмотрел»<sup>13</sup>. «Голубь мира» на стене в Вифлееме, 2007 г., повторяет «Голубя», созданного П. Пикассо для эмблемы Всемирного конгресса мира в 1949 г. Символ мира в XXI в. одет в бронезилет с красной мишенью на груди. Красная мишень, часто повторяющийся элемент в произведениях Бэнкси, его смысл не имеет двойного значения, мы все под прицелом угрозы насилия. Когда художника обвиняли в вандализме, он отвечал, что это его прямой ответ на «брендализм» и объяснял это так: «Любая реклама в общественном месте не оставляет вам выбора, видеть ее или нет... Люди, которые действительно уродуют наши районы – это компании, рисующие свои гигантские слоганы на зданиях и автобусах, пытаясь заставить нас чувствовать себя неадекватными, если мы не покупаем их барахло. Они считают, что могут орать свои обращения со всех доступных поверхностей, но вам никогда не позволят им ответить. Что ж, они начали войну, и стена – это оружие выбора, чтобы нанести им ответный удар».

Образ войны в искусстве Бэнкси является не только способом манифестирования своего отношения к миру, но и эстетической формой протеста против отдельных проявлений официальной культуры. Отражение войны через образы детей создают преемственность, и узнаваемость почерка художника, показывают всю безнравственность военных действий в любом регионе планеты. Использование в работах Бэнкси известных изображений культурного наследия формируют историческую связь и память поколений. Бэнкси своим творчеством доказывает, что для пронзительного и правдоподобного изображения войны и насилия необязательно показывать растерзанные тела в лужах крови и разрушенные бомбежкой города, достаточно на разбитых стенах изображать былые сцены детства, и произведение зазвучит как антивоенный манифест. Образ войны может быть будничным, не ярким и простым, но контекст произведения, место и время размещения имеют колоссальное значение. Специфика творчества художника – это открытая экспансия, тотальное осмысление старых и распространение новых символических систем, кодов и знаков протестного характера, выстраивание нового и эмоционального диалога со зрителями.

### Примечания

<sup>1</sup> Waclawek A. Graffiti and Street Art. London, 2011.

<sup>2</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с англ. С. Н. Зенкин. М.: Добросвет, 2000.

<sup>3</sup> Поносов И. Г. Objects: Russian Street Art. М.: ИндексМаркет, 2008.

<sup>4</sup> Льюисон Седар. Street art: The graffiti revolution. Лондон. Tate Publishing, 2008.

<sup>5</sup> Армстронг Саймон. Стрит-арт / пер. с англ. А. Шестаков. М.: Ad Marginem Press, 2019.

<sup>6</sup> Планета BANKSY. Художник, его работы и последователи. М.: Эксмо, 2018.

<sup>7</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с англ. С. Н. Зенкин. М.: Добросвет, 2000.

<sup>8</sup> Кодола О. Е. Бесспорный Banksy. URL: <https://kodola.livejournal.com/1128065.html> (дата обращения: 03.03.2020).

<sup>9</sup> Планета BANKSY. Художник, его работы и последователи. М.: Эксмо, 2018. С. 109.

<sup>10</sup> Пацифизм в истории. Идеи и движения мира. Часть 1. М., Институт всеобщей истории РАН, 1997. URL: <http://www.fedy-diary.ru/library-pages/auditorium-n-f-bugaj-20-50-e-gody-pereseleniya-i-deportacii-evrejskogo-naseleniya-v-sssr/pacifizm-v-istorii-idei-i-dvizheniya-mira-chast-i/> (дата обращения: 02.03.2020).

<sup>11</sup> A panorama of contemporary ideas. New York. 1982. URL: <http://www.new.pdfm.ru/35psihologiya/17767-1-pod-obschey-redakciey-gaetana-pikona-sokraschenniy-perevod-francuzskogo-pod-redakciey-etkinda-chalidze-p.php> (дата обращения: 05.04.2020).

<sup>12</sup> Эко Умберто. Роль читателя / пер. с ит. С. Серебряный. М.: Издательство АСТ, 2016.

<sup>13</sup> Планета BANKSY. Художник, его работы и последователи. М.: Эксмо, 2018. С. 35.

С. В. Малаховская

## Послевоенные книжные иллюстрации Натана Альтмана: анализ творческого поиска

Художник Натан Альтман (1889–1970) известен в первую очередь по портрету поэта Анны Ахматовой (1914 г.). Но серьезное внимание мастер также уделял работе над оформлением книг. Используя разнообразные приемы, техники, материалы художник оформил более 50 книжных изданий. Эта сторона его творчества на настоящий момент наименее изучена. Статья посвящена анализу иллюстраций и эскизов Н. И. Альтмана, хранящихся в архиве семьи Малаховских. Процесс создания иллюстраций рассмотрен на примерах рисунков к роману Виктора Гюго «Отверженные» (1949), новеллам Брета Гарта (1956), книге Эрнесто Кастро «Островитяне» (1961) и сборнику «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки» (1972), вышедшему уже после смерти художника.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, конструктивизм, детская книга, «Отверженные» В. Гюго, новеллы Брета Гарта, «Островитяне» Э. Кастро, «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки»

Stanislava V. Malakhovskaya

## Post-war book illustrations by Nathan Altman: an analysis of creative research

The artist N. I. Altman (1889–1970) is known to most contemporaries for the portrait of the poet Anna Akhmatova (1914). But the master also paid the most serious attention to working on books. Using a variety of techniques, techniques, and materials, the artist Nathan Altman designed more than 50 book editions. This side of his work is still the least studied. The article is devoted to the analysis of book illustrations by N. I. Altman, stored in the author's family archive. The book design process is considered based on the sketches for Victor Hugo's novel *Les Misérables* (1948), Bret Garth's collection of short stories (1956), Ernesto Castro's book *The Islanders* (1960), and the collection *Legends and Tales of the Indians of Latin America* (1972), published after the artist's death.

Keywords: book illustration, constructivism, children's book, «*Les Misérables*» by V. Hugo, novels by Bret Garth, «*The Islanders*» by E. Castro, «*Legends and Tales of Latin American Indians*»

Необычайная природная одаренность принесла Натану Исаевичу Альтману известность как живописцу, скульптору, графику и сценографу. Творческий процесс неразрывно связан с поисками и экспериментами – каждый новый «изм» находил отклик в его искусстве. Будучи представителем как парижской, так и ленинградской школ авангарда, в середине прошлого века Н. Альтман являл собой живой символ блистательной эпохи 1910–1920-х гг. Однако книжная графика в его творчестве занимает особое место. Альтман оформлял книги на протяжении всей творческой жизни, выпустив более 50 книжных изданий. Первые иллюстрации он сделал в 1913 г., над последней книгой работал перед самой смертью в 1970 г. Но в XXI в. наследию мастера не было посвящено серьезных научных исследований. Именно о книжной графике написана лишь статья М. Вольфсон «Натан Альтман как иллюстратор детской книги». Тем более представляется ценным анализ его работы над книжными иллюстрациями: благодаря сохранившимся в архиве семьи Малаховских многочисленным эскизам, никогда ранее не исследованным и не описанным искусствоведами, можно воссоздать творческий процесс: от набросков идей до завершенных композиций, которые были напечатаны в книгах.

Самая первая книга в оформлении Н. Альтмана была издана в 1914 г. Это сборник стихов «Солнца поцелуй» поэта-масона А. Волковыского. Работал он над ней в 1913 г., как раз тогда, когда создал серию рисунков с национальных надгробий, названных им «Еврейская графика». «Каждый лист – словно графическая имитация скульптурного рельефа – заключен в золотую рамку. Черное, белое, золотое – это цветовое сочетание усиливает своеобразие серии»<sup>1</sup>. И при оформлении своей первой книги он использует эти же приемы, хотя издание к еврейской тематике никакого отношения не имеет. Глядя на иллюстрации, легко можно себе представить, что они высечены на каменной плите.

В 1920-е гг. Н. Альтман создает множество книжных обложек. Он работает в духе конструктивизма, что созвучно времени. В основном художник сотрудничает с издательством «Земля и фабрика». Ему заказывают оформлять книги И. Эренбурга, Ю. Олеси, Н. Асеева, И. Бабеля, М. Кузьмина. «Альтман – оформитель книг не признает орнаментов, украшений, виньеток. Он не ищет и декоративных решений. Обложка понимается им как графический девиз книги, выявляющий ее содержание. Композиция строится на сочетании современного крупного шрифта простых начертаний с контурным или силуэтным изображением-символом, как на плакате. Цель художника чаще



всего – пластическая интерпретация значения слов, составляющих название книги <...> нечто вроде графической идеограммы»<sup>2</sup>.

В 1928 г. Альтман уезжает в Париж на гастроли с Государственным еврейским театром (ГОСЕТ), в штате которого состоял художником, и остается во Франции на семь лет. В Париже он также работает с книгой, особенно много – с детской. Самой интересной работой Альтмана второго парижского периода (первый приезд был в 1910 г.) стала серия иллюстраций к книгам М. Эме «Сказки Кота Мурлыки» для издательства «Галлимар». Обложка, буквицы и 32 иллюстрации – каждая деталь работает на цельный образ, любимые Альтманом герои – животные показаны с яркими характерами. Художник использует интересную технику – для создания эскиза иллюстрации он тонирует мелованный картон сиреневой гуашью, черные и цветные пятна и штрихи наносит сухой пастелью, а белые штрихи процарапывает иглой. Затем эскиз исполняется для тиража книги в технике хромолитографии. Работал ли Альтман сам в литографии или оттиски созданы по рисункам Альтмана мастерами издательства, неизвестно. Однако среди сохранившихся рабочих инструментов художника есть использованные литографские мелки. Серия иллюстраций была ему очень дорога. Он сохранил гранки этих книг, даже неудачные пробные оттиски привез с собой в СССР в 1935 г. Некоторые из этих оттисков (неправильно получилось наложение цветов, разные цвета с разных форм напечатались со смещением) пошли «под нож» – перевернув лист, Альтман рисовал уже новые иллюстрации, используя эту качественную французскую бумагу как черновик уже для поздних, послевоенных рисунков к книгам, например к сборнику «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки».

По возвращении из Парижа в СССР Н. Альтман почувствовал, что во время его отсутствия все изменилось. В художественной жизни возведены жесткие идеологические границы. Книжная графика (как и сценография) давали художнику в СССР сравнительно больший простор для творческой свободы.

Во время Великой Отечественной войны работать над иллюстрациями Альтману не довелось. После эвакуации из Ленинграда в Пермь (тогда – Молотов) Натан Исаевич был приглашен главным художником Мариинского (тогда – Кировского) театра оперы и балета. В Перми он также в течение двух лет сотрудничал с газетой «Звезда», выполняя иллюстрации и карикатуры.

После войны Альтман вернулся к работе над книгами, однако его стиль уже не похож ни на кубизм, ни на конструктивизм, ни на пестрые парижские картинки. Он пришел к классике, как это часто бывает в зрелости. Художники, в молодости пробуя самые радикальные стили, всевозможные «измы», в более старшем возрасте нередко обращаются к классическому рисунку, находя в нем большое поле для самореализации. Требования у издательств сильно поменялись с 1920-х гг.: нужно было изображать все понятным и доступным языком. В сериях рассматриваемых рисунков, взятых из семейного архива, можно проследить путь от первоначального замысла (более смелого) до окончательного варианта, который был утвержден издательствами к печати.

Основную задачу Альтман видит в создании характерного образа литературных героев и в последовательном развитии сюжета. Художник записывал в тетрадь все характеристики героев, которые ему важны: одежда, черты лица, пейзаж, обстановка вокруг происходящего. Эскиз карандашом рисует в тетради в клеточку, первый эскиз – буквально размером со спичечный коробок. Затем исполняет наиболее удачно выбранную композицию в масштабе 1:1, также в тетради в клеточку. Потом через копирку он переводит законченный карандашный эскиз на чистую плотную бумагу и исполняет оригинал иллюстрации тушью или карандашом. Часто он использует контурный рисунок, свободно размещающийся на книжной полосе. Все послевоенные иллюстрации – черно-белые, рисунки выполнены тушью или черным карандашом. Изредка цветными были обложки или суперобложки.

Для каждой книги Н. Альтман ищет свое, новое решение. В рисунках явно проступает отношение художника к образу героя, его собственная оценка происходящего. По эскизам можно проследить трансформацию образа того или иного персонажа: чуть-чуть изменяя мимику, позы, черты лица, Альтман делает своих героев то злыми, то добрыми, то смелыми, то жалкими.

В 1948 г. Натан Альтман иллюстрировал роман В. Гюго «Отверженные». Карандашные эскизы из архива семьи Малаховских очень выразительные, по художественным качествам они даже выше, чем получившиеся при печати оттиски на газетной бумаге. Серебристый карандаш передает гораздо больше нюансов, тональных градаций, чем плоская однотонная заливка, напечатанная на тонкой бумаге. Рисунки эти живые и острые, чуть-чуть похожи на шаржи, но никогда в них не переходят. Все иллюстрации – объемно-пространственные композиции, даже если это портрет, то он дан обязательно в среде, которая окружает героя. Книга вышла в 1949 г. в Ленинграде в «Газетно-журнальном и книжном издательстве»<sup>3</sup>. Под одной обложкой – два тома романа Гюго, издание сокращенное. Альтман сделал рисунок на обложку, оформил титульный лист и создал 20 великолепных иллюстраций. В семейном архиве сохранились две школьных тетради в колленкоровых обложках, на каждой

странице – эскиз, композиционная схема или детальная отрисовка самых сложных элементов. Например, целый разворот посвящен штудиям кистей рук в разных положениях: сжатые в кулак или протянутые в мольбе. Эскизы выполнены графитным карандашом, редко – с добавлением гуашевых белил. Местонахождение оригиналов иллюстраций неизвестно, скорее всего, в одной из частных коллекций. В записях самого художника обозначено, что оригиналы были исполнены итальянским (матово-бархатистым черного цвета) карандашом. Альтман подчеркивает не линию, а светлоту, используя технику старых мастеров. С трудом можно узнать в этих рисунках художника-авангардиста.

Сборник избранных новелл Б. Гарта с рисунками Н. Альтмана вышел в 1956 г. в Москве в издательстве «Гослитиздат»<sup>4</sup>. Здесь Альтман выполнил девять полосных иллюстраций и 25 заставок. Полосные иллюстрации выполнены в смешанной технике: художник комбинирует тончайшую перовую штриховку, заливки разбавленной тушью и итальянский карандаш. Таким образом автор достигает эффекта глубины пространства и насыщенности разными фактурами, создавая иллюзию того, что это выполнено в офорте, где акватинта совмещена с травленным штрихом. Маленькие горизонтальные заставки сделаны проще и быстрее – мы видим только тонкие штрихи пера. Особенно удачными получились сценки с животными и многофигурные динамичные композиции. В архиве семьи Малаховских сохранились все заставки, как оригиналы, исполненные тушью, так и многочисленные поисковые эскизы к ним. Из полосных иллюстраций осталось пять, также сохранились крошечные эскизы-замыслы и детально проработанные рисунки к ним. Также в тетради несколько разворотов посвящены текстовому описанию того, что именно должно быть изображено на заставках и рисунках: сам художник выписывал важные подробности из текста и описывал сюжет: за столом, в лесу, силуэт девочки, пейзаж с поваленной сосной, цилиндр, лакированные туфли, белоснежное белье. Две новеллы не вошли в сборник, но Альтман успел сделать к ним иллюстрации и заставки. Действие новелл происходит в середине XIX в. в Северной Америке, маленькие городки вокруг золотых приисков, живописные горные ущелья и дремучие леса – вот основные декорации для разворачивающихся драм. Особенно выразительны заставки, где ярко проявлены природные стихии – метель изображена динамичными тонкими штрихами с процарапыванием («Рассказ о трех школьниках»), наводнение («Граница прилива»), океан («Человек из Солано»). Герои новелл – люди разных национальностей, и художник блестяще рисует и китайцев («Язычник Вань Ли»), и эскимосов («Счастье ревущего стана»), и европейцев, и служанку-негритянку («Кларенс»). Едва ли не с большей любовью Альтман изображает животных: лошадей, собак, волков, медведей, осликов.

Иллюстрации к книге Э. Кастро «Островитяне», вышедшей в «Гослитиздате»<sup>5</sup>, Альтман создавал на протяжении 1960 г. Ее оформление очень удачно: художник работал над книгой в целом, разрабатывал не только иллюстрации, но и обложку, суперобложку, титульный лист, подбирая шрифты. Книга вышла в твердом переплете, обтянута ярко-желтой тканью, красный рукописный шрифт и черный контурный рисунок хорошо дополняют друг друга. Обложка выглядит очень современно, несмотря на то что выполнена 60 лет назад! В стиле самих рисунков – отсылка к более раннему творчеству. Прием, когда рисунок выполняется одной непрерывной контурной линией одинаковой толщины, мастер использовал еще в 1930-е гг. Альтман – блестящий рисовальщик, что и демонстрирует в иллюстрациях к «Островитянам». Здесь он не оставляет себе иных средств художественной выразительности, кроме линии. Ни в одном рисунке нет ни пятен заливки, ни штриховки. Лишь маленькие черные пятнышки для обозначения глаз, а все остальные формы передаются только линией абриса. Это делает рисунки невероятно динамичными. «Геометрическая линия – это невидимый объект. Она – след перемещающейся точки, то есть ее произведение. Она возникла из движения – а именно вследствие уничтожения высшего, замкнутого в себе покоя точки. Здесь произошел скачок из статики в динамику. Таким образом, линия – величайшая противоположность живописного первоэлемента – точки. И она с предельной точностью может быть обозначена как вторичный элемент»<sup>6</sup>.

Все линии строго одной толщины. Этот эффект достигается, очевидно, с помощью черной копирки: при внимательном рассмотрении эскизов и оригиналов иллюстраций, заметно, что линия не карандашная, а более жирная и плотная, и очень равномерная по толщине. Если бы Н. Альтман рисовал сразу графитным или итальянским карандашом, то линия все равно чуть-чуть меняла бы толщину в зависимости от нажима и угла карандаша по отношению к листу. Здесь же линия равномерно жирная, и это могло быть достигнуто только переводом рисунка через черную копирку. То есть художник действовал следующим образом: рисовал чистовой эскиз на тонкой бумаге твердым графитным карандашом, затем обводил этот тонкий рисунок плохо заточенным мягким графитным карандашом через копирку на более плотную бумагу. Альтман не стремится передать объем, напротив, линии рисует насквозь, уплощая все предметы, будто бы все сделано из проволоки. Некоторые листы напоминают линейные рисунки А. Матисса и П. Пикассо.

Альтмана притягивало человеческое лицо. Портрет – тот жанр, в котором одаренность художника наиболее ярко проявлена. Это и портреты в самом буквальном смысле: он создал плеяду ярких образов деятелей культуры начала XX в. как в живописи, так и в рисунке. Но тяготение к портрету проявляется везде: в книжных иллюстрациях наиболее интересны именно те листы, где он рисует психологический портрет героя, будь то человек или даже животное. Серия иллюстраций к «Островитянам» – это сплошь портреты. Ни пейзажей, ни натюрмортов, ни сюжетных композиций как таковых в этой книге нет. Все иллюстрации – по сути своей портреты: отдельные, парные или групповые.

Последняя работа Альтмана наиболее объемна по количеству иллюстраций и разнообразию материала: это сборник «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки»<sup>7</sup>. В книгу включены фольклорные сказания индейских племен, населяющих территорию от Огненной Земли до Мексики, переведенные с испанского, французского, португальского и других языков. «Последняя книга по содержанию скорее подростковая, но вполне интересна и увлекающемуся темой взрослому. <...> Благодаря тематике книги, художник смог вернуться к приемам примитивистского, «детского» рисунка, например, так выполнена обложка книги, изображения богов, орнаментированная одежда. <...> Эта графическая работа в детской книге представляет одновременно и раннего, и позднего очень интересного книжного графика Натана Альтмана»<sup>8</sup>. Здесь опять можно увидеть виртуозную работу тушью и пером, но все рисунки исключительно декоративные. Художник напрочь отказывается от объема и пространства, каждый рисунок идеально вписывается в полосу набора и работает в одной плоскости со шрифтом. Лаконичные, динамичные, исключительно выразительные по силуэту рисунки, наполненные разнообразными фактурами, превращают образы в символы, в идеограммы. Похожий прием Альтман использовал в своих конструктивистских обложках 1920-х гг. Одних героев художник изображает одной лишь контурной линией, других – комбинацией линии и заливки, а в каких-то сочетаются линия, пятно и замысловатая фактура.

Очень выразительно Н. Альтман передает цвет кожи индейцев: подчеркивая, что она не белая: он то равномерно заполняет силуэт крошечными точками, то делает сетки из перекрещивающихся под разными углами штрихов. Животные, птицы, фантастические существа, пляшущие скелеты, индейцы в орнаментальных одеждах и татуировках, многофигурные сюжетные композиции – образный ряд книги очень разнообразен. Художник создавал эти рисунки последние два года своей жизни. Но результат своего труда так и не увидел – книга была напечатана только в 1972 г.

Работы Н. Альтмана над оформлением книг демонстрируют блестящее мастерство, глубинное понимание литературы и прекрасную интерпретацию текста, эмоциональное участие автора, неравнодушие к сюжетам. Ни одну его книгу нельзя назвать проходной, средней, поверхностной. К каждому заказу Альтман подходил с большой тщательностью, вниманием, вкладывал душу даже в самый маленький рисунок и максимально насыщал иллюстрации своими собственными переживаниями и творческими поисками, ведь он не мог в течение последних тридцати лет своей жизни выразить их в живописи, сознательно отказавшись от нее. «Ведь ни сценография, ни книжная графика, в которых он так незаурядно себя проявил, не были для него подлинным, сокровенным делом – к ним он обращался главным образом тогда, когда его живопись шла на спад или топталась на месте или, наконец, когда он просто нуждался в заработке»<sup>9</sup>. Вновь выявленные работы Н. И. Альтмана в области книжной графики станут предметом дальнейшего научного изучения молодых исследователей, будут представлены на художественных выставках, посвященных книжной иллюстрации. Систематизация, описание многочисленных иллюстраций, набросков и эскизов к ним позволит открыть еще одну интересную страницу в творческом наследии художника.

### Примечания

<sup>1</sup> М. Г. Эткинд. Натан Альтман. Издательство «Советский художник». 1971. С. 24.

<sup>2</sup> Там же. С. 74.

<sup>3</sup> Виктор Гюго. Отверженные. Ленинград. Газетно-журнальное и книжное издательство, 1949.

<sup>4</sup> Брет Гарт. Избранное. М., Гослитиздат. 1956.

<sup>5</sup> Эрнесто Кастро. Островитяне. М.-Л., Гослитиздат. 1961.

<sup>6</sup> В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. <https://www.litres.ru/vasilij-kandinskiy/tochka-i-liniya-na-ploskosti-oduhovnom-v-iskusstve/> (дата обращения: 28.02.2020).

<sup>7</sup> Легенды и сказки индейцев Латинской Америки. Сост. Э. Зиберт. Л.: Художественная литература. 1972.

<sup>8</sup> М. Г. Вольфсон. Натан Альтман как иллюстратор детской книги.

<sup>9</sup> Э. Д. Кузнецов. Старик Альтман. 130 лет назад родился художник Натан Альтман. «Петербургский театральный журнал». <https://textlit.de/index.php/2020/01/25/17169/> (дата обращения: 25.02.2020).

А. А. Мига́й

## Мотив лодки в петроглифах Танума

Впервые на русском языке рассматривается мотив лодки в петроглифах бронзового века шведского комплекса наскального искусства Танум. Петроглифы Танума – уникальный источник достоверной информации о древних людях, их верованиях и культуре. Лодка – одно из самых распространенных изображений в наскальном искусстве не только на территории Швеции, но и во всей Фенноскандии от эпохи неолита до раннего железного века. В статье выявлены сходные и различные черты в изображении лодки на памятниках наскального искусства Танума и других областей Фенноскандии, проанализированы разные сцены и сюжеты с участием лодки, сделан вывод о том, что лодки на скалах изучаемого памятника изображались реальные, но композиции с ними имели ритуальный характер.

Ключевые слова: петроглифы, мотив лодки, Фенноскандия, Танум, бронзовый век

Aglaya A. Migai

## The boat motif in Tanum rock carvings

For the first time in Russian, the boat motif in the Bronze Age petroglyphs of the Swedish Tanum rock art complex is considered. The Tanum petroglyphs are a unique source of reliable information about ancient people, their religion and culture. The boat is one of the most common images in rock art not only in Sweden, but also Fennoscandia from the Neolithic Era to the early Iron Age. The article presents the main similarities and differences of the motif on the rock art monuments of Tanum and other regions of Fennoscandia, various scenes and plots involving boats were analyzed, and it was concluded that the boats on the rocks of Tanum were depicted real, but the compositions were ritual.

Keywords: rock carvings, boat motif, Fennoscandia, Tanum, Bronze Age

Скандинавское наскальное искусство бронзового века является уникальным источником информации о древних людях и занимает важное место в доисторической культуре. Десятки тысяч мест и памятников наскального искусства известны на территории Швеции, Дании и Норвегии. Среди петроглифов Швеции мотив лодки встречается чаще всего и составляет около 50% всех изображений.

Наскальные рисунки Бохуслена в Тануме считаются одним из самых значимых памятников доисторического искусства не только на юге Швеции, но и во всей Фенноскандии. «Петроглифы Танума» представляют тысячи изображений, сгруппированных на 600 панелях и расположенных в отдельных областях на береговой линии длиной 25 км, которая была берегом фьорда в эпоху бронзы. Одним из самых распространенных изображений является лодка, чему есть простое объяснение. Бохуслен – прибрежный район Швеции, расположенный на побережье пролива Скагеррак. История данного региона связана с морем. Морской промысел имеет давнюю традицию и по-прежнему играет важную роль в северной части Бохуслена. Это изображение на территории шведской коммуны Танум в лене Вестра-Гёталанд, расположенной на севере исторической провинции Бохуслен, которые датируются 1700-500 гг. до н. э.

Первые упоминания о петроглифах Бохуслена были сделаны еще в 1627 г. Датский дьяк Педер Альфсён (Peder Alfson) утверждал, что рисунки были выбиты каменщиками, но до середины XVIII в. изображениями никто не интересовался. В Швеции XIX в. рисунки изучались людьми из разных сфер деятельности: антикварами, историками, натурфилософами и естествоведами<sup>1</sup>.

Искусству Скандинавии бронзового века посвящены работы зарубежных исследователей У. Бертельссона<sup>2</sup>, Ф. Каула<sup>3</sup>, К. Кристиансена<sup>4</sup>, Й. Линга<sup>5</sup>, Г. Мильстроя<sup>6</sup>, К. Нимуры<sup>7</sup>. В работах рассматриваются различные интерпретации наскальных рисунков, которые сосредоточены на аспектах религии бронзового века, мифологии, космологии и культа. Например, исследователи Ф. Каул и К. Кристиансен придерживаются мнения, что большая часть композиций в Тануме иллюстрируют путешествие солнца. Его история основана на широко распространенном индоевропейском мифе о Деве-Солнце и ее братьях близнецах, которые под видом кораблей или лошадей приходят ей на помощь, чтобы солнце могло взойти утром. Ряд исследований посвящен датировке, изучению изменений ландшафта, климата, уровня моря, а также изображению кораблей на бронзовых артефактах, найденных на территории Скандинавии. В отечественной литературе нет исследований, посвященных наскальному искусству Бохуслена и изображению лодки в петроглифах Танума.

В скандинавской археологии существует четкая грань между исследователями, работающими с наскальными рисунками, и теми, кто сосредоточен на археологических находках, таких как древние поселения, могилы и подношения. Лишь в 1950-х гг. постепенно стало уделяться много внимания взаимосвязи между наскальными рисунками и различными археологическими находками, что привело к признанию ценности изображений как источника информации в попытке узнать больше и понять доисторические общества и их культуру. Петроглифы Танума были включены в Список всемирного наследия ЮНЕСКО в 1994 г., поскольку представляют собой бесценную часть культурного наследия человечества.

Комплекс петроглифов Танум включает в себя несколько тысяч изображений (люди – мужчины и женщины, животные и домашний скот, повозки, колеса и круги, абстрактные символы, чашевидные углубления, оружие и большое количество лодок). Здесь известно четыре основных участка с наскальными рисунками: Аспебергет (Aspeberget), Литслебю (Litsleby), Витлике (Vitlycke), Фоссум (Fossum).

Мотив лодки занимает второе место по популярности среди петроглифов на скалах Танума. По способу выбивки фигур существуют контурные (однолинейные) и силуэтные (сплошные) изображения. В первом случае поверхность камня внутри контура рисунка не выбивается полностью, но различные узоры и детали могут быть выбиты внутри, во втором – поверхность скалы полностью выбивается внутри контура фигуры. Говоря о конструктивных признаках изображений, стоит отметить, что все лодки показаны в профиль. Изображения встречаются двух типов: одиночные лодки, состоящие из одной линии (линии киля), иногда с отчетливо выраженным форштевнем в виде головы лебедя; двухлинейные лодки с планширем и линией киля, которая может переходить в форштевень, заканчивающийся удлинением носа и киля. Планшир и килевая линия часто соединяются вертикальными линиями, многие лодки изображены в силуэтном стиле, то есть корпус судна полностью выбит на скале.

Данный тип изображения лодок значительно отличается от тех, что воспроизведены на скалах других комплексов на территории Фенноскандии (Онего, Выг, Канозеро, Альта, Немфорсен), где был распространен один и тот же тип лодки в основном в силуэтном стиле:

- 1) с форштевнем в виде головы лося;
- 2) выступающим за пределы корпуса вперед или назад килем;
- 3) непрямым ахтерштевнем.

Эти отличительные особенности в изображении судна объясняются тем, что древние рисунки юга и севера Фенноскандии принадлежат разным эпохам и двум противоположным культурам. Наскальное искусство данной территории принято объединять в две группы: созданное обществами с присваивающим (охота, рыболовство и собирательство) и с производящим хозяйством (земледелие и скотоводство). Первые относятся к эпохе неолита (5000–1700 гг. до н. э.), вторые принадлежат миру эпохи бронзы (1700–500 гг. до н. э.). Но среди изображений лодок можно найти и некоторые сходные черты, например, носовая часть корабля с головой лебедя встречается не только в Тануме, но и в петроглифах реки Выг и Онежского озера<sup>8</sup>, как и лодки с форштевнем в виде головы лося, есть на некоторых панелях Танума. Интересен еще и тот факт, что среди лодок Фенноскандии ни у одной нет изобразительных элементов, которые можно было бы интерпретировать как мачты, паруса или весла. На борту большинства лодок присутствует экипаж, изображенный чаще всего небольшими вертикальными штрихами, но среди беломорских петроглифов и рисунков Витлике и Литслебю можно разглядеть более конкретные антропоморфные фигуры.

Композиции с изображением лодки на скалах Танума также имеют существенные различия с композициями других комплексов, если в петроглифах северной части Фенноскандии лодки участвуют в сценах охоты и рыбалки, то на юге изображение лодки связано с ритуальными сценами. Рассмотрим мотив лодки на основных участках наскального комплекса Танум.

На участке Аспебергет есть совершенно необычные сюжеты, например, изображение батальных и ритуальных сцен, обрядов, охоты на дикого зверя с помощью копья, стрельба из лука, а также сцены пахоты и выпаса скота, что само по себе уникально, так как петроглифы никогда не показывали повседневную жизнь и работу древнего человека. Все эти композиции окружены разными по размеру изображениями лодок, которых здесь более 60 штук. Помимо повторяющегося в большом количестве мотива лодки, на скале есть еще два необычных изображения – круглые диски с вилочными лучами, один из которых держат две женские фигуры, считается, что это символ Солнца<sup>9</sup>. Подобные солнечные диски были замечены на керамике бронзового века, найденной в датской коммуне Борнхольм<sup>10</sup>.

Скала Аспебергет будто намеренно была поделена древним художником на две части: мир и война. Под крупным солнечным диском, находящимся в руках двух женских фигур, можно увидеть

повседневные сцены мирной жизни с участием людей и животных: выпас скота, пахота, охота, лодки с экипажем. Ниже, рядом с солнечным диском поменьше, видно большое скопление лодок и несколько воинов, четверо из которых будто застыли в смертельной схватке, подняв вверх топоры. Возможно, на рисунках показаны ритуальные сражения, так как найденные археологами каменные топоры той эпохи, подобные тем, что на рисунках, пригодны лишь для церемониального использования<sup>11</sup>.

Внимание также привлекает 15 почти одинаковых по размеру лодок, расположенных одна над другой, они будто намеренно были выбиты на пути стока дождевой воды, это указывает на то, что расположение фигур на участке Аспебергет не случайно. Каждая сцена здесь окружена несколькими изображениями лодок, что говорит о значимости данного мотива, который, скорее всего, имеет ритуальный характер.

Более ранние рисунки на скале Литслебю относятся к середине бронзового века (1200–1000 гг. до н. э.), поздние – датируются началом железного века (ок. 500 г. до н. э.). На участке присутствуют изображения следов, бегущих коней, всадников со щитами, лодок.

Среди прочих наскальных рисунков доминирует огромная антропоморфная фигура с копьем ростом 2,3 м – самое большое изображение в Швеции. Предполагается, что это дух природы, который становился все более влиятельным в жизни людей, и поэтому был изображен в непривычном для наскального искусства Фенноскандии формате<sup>12</sup>. Некоторые исследователи считают, что норвежская религия, исповедуемая викингами, существовала намного дольше. У богов викингов были разные атрибуты, такие как молоток (топор) или копье<sup>13</sup>.

Мотив лодки на участке Литслебю вновь занимает лидирующую позицию по количеству изображений, примерно из 120 рисунков около 80 – лодки. Две самые большие лодки на носу и корме имеют круги, похожие на щиты. Один из таких «щитов» имеет семь сегментов, другой – девять, а два – тринадцать, что связывают с каменными погребальными кругами на земле, состоящими из семи, девяти, одиннадцати или тринадцати камней<sup>14</sup>. Это одна из разновидностей погребения бронзового и железного веков. Лодка была связана с похоронными ритуалами древних людей и являлась символом путешествия в загробный мир<sup>15</sup>. Считалось, что души умерших на пути в царство мертвых должны пересечь некое водное пространство, что привело к появлению таких похоронных обрядов, как погребение в лодке, которая отправлялась в открытое море<sup>16</sup>. Эти изображения погребальных лодок датируются железным веком. Подобная лодка была найдена в Дании, в болоте близ поместья Хьортспринг (Hjortspring) на севере датского острова Альс<sup>17</sup>. В лодке были обнаружены различные виды кельтского вооружения, изображения которого присутствуют на скале Литслебю, выбиты в период раннего железного века. Реконструкция найденной Хьортспрингской лодки выставлена в Национальном музее Дании.

На скале Витлике около 100 наскальных изображений, преимущественно лодок и людей. Самой знаменитой композицией на этом участке является ритуальная свадебная сцена, изображающая держащихся за руки мужскую и женскую фигур. Этот ритуал известен во многих дохристианских религиях, считалось, что он способствует плодородию всего живого<sup>18</sup>. Данный мотив присутствует во многих наскальных рисунках, иногда действия ритуала переносятся на борт судна, где участвуют сразу несколько свадебных пар.

Как и на остальных участках наскального комплекса Танум, изображение лодки является здесь частью погребального обряда, одна из таких сцен достаточно подробно выполнена: на камне показаны три лодки, на борту одной из них отчетливо видно семь человек с различными предметами в руках. Одна из фигур выделяется – это стоящий человек с поднятым вверх топором, остальные шестеро стоят на коленях, пятеро из которых держат в руках нечто похожее на ритуальные жезлы, а седьмой трубит в бронзовый лур, который также использовался в религиозных церемониях и обрядах. В 1797 г. в торфяном болоте недалеко от деревни Брудевальте (Дания) датским крестьянином было найдено шесть древних бронзовых музыкальных инструментов<sup>19</sup>. В 1845 г. один из шести луров был подарен Николаю I Копенгагенским музеем<sup>20</sup>, этот музыкальный инструмент до сих пор хранится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

На участке Фоссум тоже около 100 фигур, это антропоморфные изображения, лодки, животные, круги, солнечные диски. Каждая сцена на скале является частью единой композиции, которая описывает либо один, либо несколько ритуалов, на что указывают многочисленные зеркально-парные изображения антропоморфных фигур, держащих в руках либо лур, либо ритуальные жезлы, либо церемониальные топоры с изогнутыми краями, которые нельзя было использовать для работы или борьбы – их приносили в жертву. Есть несколько примеров подобных топоров, найденных в Швеции (3) и в Дании (2)<sup>21</sup>. Ритуальная сцена окружена кораблями, некоторые из которых словно

направляются на запад, к океану, а другие будто возвращаются назад. Возможно, это были праздники или ритуалы, которые проводились в связи с путешествиями, тогда изображения лодок в таком количестве становится понятным.

Изображения лодки является одним из самых распространенных мотивов как для северной части Фенноскандии, относящейся к эпохе неолита, так и для южной части, принадлежащей к бронзовому и раннему железному веку. Но если в основных наскальных комплексах лодки изображены в сценах охоты, рыбалки, то на скалах Танума лодка участвует в сценах ритуальных: погребальные процессии, свадьбы, ритуальные сражения, что и выделяет этот памятник среди других комплексов наскального искусства. Религия в бронзовом веке была не частным делом, а общественным, и, возможно, средством сохранения социальных традиций. Изображение различных ритуалов на скалах тому доказательство, мотив лодки в этих изображениях играет ключевую роль. Если рассматривать мотив как изображение мифологических образов и представлений, то лишь отдельные сюжеты с участием лодки могут отражать общие элементы мифологии северных народов. Лодки на скалах изображались реальные, что подтверждается археологическими находками, но многие из изображенных сюжетов и сцен имеют ритуальный характер.

На протяжении длительного периода люди возвращались на скалы Танума, добавляя детали к старым рисункам, а также создавая новые, но мотив лодки повторялся вновь и вновь, продолжая занимать важное место в их культуре. Именно в изображениях лодок присутствует больше всего сходных элементов среди петроглифов Фенноскандии. Эти сходные черты позволяют говорить нам о прямых продолжительных культурных связях древнего населения в определенные исторические эпохи. Археологические находки являются этому подтверждением, но наскальные рисунки в большей мере говорят о схожести мировоззрения древних жителей Северной Европы.

### Примечания

<sup>1</sup> Ling J. Elevated rock art //Towards a Maritime Understanding of Rock Art in Northern Bohuslän, Sweden. GOTARC Serie B, Gothenburg Archaeological Thesis. 2008. T. 49. 271 с. С. 15.

<sup>2</sup> Bertilsson U. The rock carvings of northern Bohuslän: spatial structures and social symbols : Univ., 1987.

<sup>3</sup> Kaul F. Ships on Bronzes. A Study in Bronze Age Religion and Iconography, Pub //Nat. Museum Stud. Archaeol. Hist. 1998. T. 3.

<sup>4</sup> Kristiansen K. Rock art and religion: the sun journey in Indo-European mythology and Bronze Age rock art // Adoranten. 2012. С. 69–86.

<sup>5</sup> Ling J. Elevated rock art //Towards a Maritime Understanding of Rock Art in Northern Bohuslän, Sweden. GOTARC Serie B, Gothenburg Archaeological Thesis. 2008. T. 49. 271 с. С. 15.

<sup>6</sup> Milstreu G. Updating Rock Art: Re-cut rock art images (with a special emphasis on ship carvings) //Adoranten. 2017. С. 37–47.

<sup>7</sup> Nimura C. Prehistoric rock art in Scandinavia: agency and environmental change. Oxbow Books, 2015.

<sup>8</sup> Колпаков Е. М., Шумкин, В. Я. Лодки в петроглифах Канозера и Северной Евразии / Научный журнал: Археология, Этнография и Антропология Евразии. 2012. № 1 (49). С. 76–81.

<sup>9</sup> Scandinavian Society Prehistoric art – Aspeberget // Tanums Hällristningsmuseum. URL: <http://www.rockartscandinavia.com/Aspeberget-vv41.php> (дата обращения: 11.04.2020).

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Scandinavian Society Prehistoric art – Weapons // Tanums Hällristningsmuseum. URL: <http://www.rockartscandinavia.com/rock-art-motives-weapons-vv28.php> (дата обращения: 11.04. 2020).

<sup>12</sup> Scandinavian Society Prehistoric art – Litsleby // Tanums Hällristningsmuseum. URL: <http://www.rockartscandinavia.com/Litsleby-vv42.php> (дата обращения: 11.04. 2020).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Thom A. S., Merritt R. L. Some Stone Rings in Scandinavia // Archaeological Journal. 1983. T. 140. № 1. С. 109–119.

<sup>15</sup> Scandinavian Society Prehistoric art – Litsleby // Tanums Hällristningsmuseum. URL: <http://www.rockartscandinavia.com/Litsleby-vv42.php> (дата обращения: 11.04. 2020).

<sup>16</sup> Skoglund P. Stone ships: continuity and change in Scandinavian prehistory // World Archaeology. 2008. T. 40. № 3. С. 390–406.

<sup>17</sup> Ling J. Elevated rock art //Towards a Maritime Understanding of Rock Art in Northern Bohuslän, Sweden. GOTARC Serie B, Gothenburg Archaeological Thesis. – 2008.T. 49. 271 с. С. 226.

<sup>18</sup> Scandinavian Society Prehistoric art – Vitlicke // Tanums Hällristningsmuseum. URL: <http://www.rockartscandinavia.com/Vitlycke-vv43.php> (дата обращения: 11.04. 2020).

<sup>19</sup> Brudevæltelurerne // Lokalhistorisk Arkiv og Forening i Allerød Kommune. URL: <http://www.lafak.dk/index.asp?DocumentID=167> (дата обращения: 08.04.2020).

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Ling J., Bertilsson U. Biography of the Fossum panel // Adoranten. 2016. С. 58–72.

А. Н. Сеницына

## Блокадный Ленинград в творчестве А. Ф. Пахомова

Автора сотен литографий Алексея Федоровича Пахомова можно отнести к тем художникам-энтузиастам, которые способствовали развитию и распространению этого вида печатной графики в период тяжелейших испытаний во время Великой Отечественной войны. Одним из самых значительных созданий искусства военных лет, где художник раскрывает беспримерную доблесть и мужество советского народа, является серия литографий «Ленинград в дни блокады». Художник исключительно правдиво и волнующе запечатлел героическую жизнь осажденного города. Но, несмотря на все трудности военного времени, А. Ф. Пахомов стремился создавать глубоко содержательные произведения, мобилизующие советский народ на разгром врага, возвышающие боевой дух и укрепляющие веру в победу. В исследовании уделено особое внимание интерпретации сюжета и художественным особенностям произведений.

Ключевые слова: литография, печатная графика, советское искусство, искусство времен блокады

Anna N. Sinicyna

## Blockade Leningrad is in work of A. F. Pahomova

The author of hundreds of lithographs, Alexei Fyodorovich Pakhomov, can be attributed to enthusiastic artists who contributed to the development and dissemination of this type of printed graphics during the most difficult trials of the Great Patriotic War. One of the most significant art works of the war years, where the artist unveil the unparalleled prowess and courage of the Soviet people is a series of lithographs «Leningrad during the blockade days». The artist truthfully and excitingly captured the heroic life of the besieged city. But despite all the difficulties of wartime A.F. Pakhomov strove to create deeply meaningful works that mobilize the Soviet people to defeat the enemy, elevate morale and strengthen faith in victory. The interpretation of the plot and the artistic features of the works was paid to special attention in research.

Keyword: Lithography, printed graphics, Soviet art, art of the times of the Blockade

Великая Отечественная война стала катализатором развития искусства в Советском Союзе. В этот период не только сохранялись, но и создавались великие ценности культуры и искусства. В дело защиты страны были вовлечены все, как обычные граждане, так и деятели искусства – защита, сохранение и развитие культуры было важнейшим приоритетом, от которого зависело сохранение всего общества.

Для поднятия боевого духа и облегчения тяжелого эмоционального состояния граждан открывались театры («Театр народного ополчения», «Агитвзвод»), были основаны новые музыкальные ансамбли (ансамбль Красной армии Ленинградского фронта), выступающие как на фронте, так и в осажденном Ленинграде, в блокадном Ленинграде работал Театр музыкальной комедии, своими оптимистичными произведениями («Свадьба в Малиновке», «Марица», «Продавец птиц»), поддерживающий дух людей, в осажденном городе<sup>1</sup>. Там же, в один из самых трагичных моментов блокады (осада города) была исполнена великая Седьмая симфония Шостаковича, написанная композитором уже в военный период и доставленная в Ленинград на военном самолете, вместе необходимыми раненым и больным медикаментами. Непосредственная физическая битва с врагом была неразделимо связана с не менее важной задачей: поддерживать дух всех, кто воевал на фронте, а также тех, кто оставался в тылу поддерживать и сохранять культуру советского народа. Многие художники были отозваны с линии фронта. Само их искусство было объявлено оружием, которое разит врага и приносит пользу общему делу. Свое особое развитие в эти годы получили такие виды искусства, как живопись, литература, кино и графика. Хочу особое внимание уделить последнему, так как этот вид искусства был особенно значимым как для художников, так и для зрителя военного времени, благодаря и своей доступности, технологической возможности тиражирования и необычайной выразительности.

Алексей Федорович Пахомов является одним из выдающихся художников советского времени города Ленинграда<sup>2</sup> и автором монументальных росписей, живописных полотен, станковой графики: рисунков, акварелей, многочисленных эстампов. Творчество А. Ф. Пахомова отличалось художественной индивидуальностью, обладающей глубиной и основательностью, достигнутыми личным



опытом художника, прошедшего через увлечение авангардными течениями и сформировавшего свой собственный художественный язык.

Из множества работ особое внимание привлекают первые листы графической серии А. Ф. Пахомова «Ленинград в дни блокады». Сам автор писал о своих работах так: «серия не является непосредственными зарисовками с натуры, это композиции, сделанные, на основе наблюдений и размышлений... хотелось изобразить все то новое, что принесла с собой война и блокада. Вид ленинградских улиц был необычным, исчезли трамваи, автобусы, автомобили, мало стало прохожих, появились снежные сугробы; там, где был всегда подметенный асфальт, появились люди с детскими саночками, везущие разную поклажу»<sup>3</sup>. Рассмотрим несколько работ мастера и определим, какие именно приемы художник использовал для изображения другой, новой, непривычной реальности Ленинграда и его жителей в период, когда время для него и его жителей замерло, а судьба оказалась в руках внешних сил. Также поразмышляем, в чем же таится сила притяжения данных произведений,

Первая литография из этой серии «В детдоме. Ленинград. Зима 1941–1942 года» была сделана на основе рисунков с натуры в 1941 г. в детском саду, где временно размещался приют для осиротевших детей. Художник изображает большую полутемную комнату, в центре которой, находится печь, освещающая (и, по-видимому, согревающая) комнату. Вокруг печи собрались дети, лица которых освещают отблески огня и женщина, читающая им книгу. Прическа героини – каре, такую делали женщины во время войны. Лица детей печальны, но в тоже время и сосредоточены, они вслушиваются. Мальчик, сидящий на стуле на переднем плане слева, выглядит истощенным и глубоко погруженным в себя. Картина пропитана необычайным драматизмом и контрастами. Здесь мы видим мотив необходимости культуры даже в такое время, когда физическое выживание находится под угрозой. Главный акцент художник делает на серьезных и печальных лицах маленьких ленинградцев, по которым можно прочесть всю тяжесть горя, которую пришлось пережить этим детям, и в тоже время мы видим надежду, и почти физически ощущаем теплоту комнаты и важность того, что происходит.

«В очаге поражения» – это еще один эстамп, который оставляет сильное впечатление. Это произведение о смелых и отважных дружинниках, которые из разрушенного здания выносят на руках человека. В этом рисунке чувствуется тяжелое, драматическое напряженное движение. Чрезвычайно профессионально художник составил композицию, используя диагональные направления, а верно пойманное расположение света и тени делает сцену по-особому динамичной, тревожной, трагичной. Художнику мастерски удалось добиться невероятной пластики изображения, что отличает структуру литографии выразительностью и графической четкостью.

Стойкость характера и крепость духа людей блокадного Ленинграда передает один из лучших листов А. Ф. Пахомова «На Неву за водой». Ясность форм и выразительность сцены говорят о трудных временах, когда в большинстве домов города люди остались без воды и вынуждены были отправляться к Неве. На рисунке изображена девушка, поднимающаяся по ступеням с ведром, а рядом слева маленькая девочка, переливающая воду из чайника в кастрюлю. На периферии изображена часть военного корабля. На заднем плане видны нечеткие, уменьшающиеся к горизонту фигурки людей. В этой части художник применяет воздушно-тональную перспективу, за счет чего зритель может почувствовать этот долгий и трудный путь изможденных блокадой людей. По линии горизонта изображен городской пейзаж с видом на Биржевую стрелку Васильевского острова. Здесь важно добавить, что художник строго отбирал собственные впечатления. В изначальном замысле Пахомов собирался изобразить профессора с ведрами на коромысле, этот прием показался ему контрастным, но когда он сделал первый эскиз, то увидел, что это не соответствует правде жизни. Этот вариант оказался несколько карикатурным. Он заменил мужскую фигуру женской, чтобы показать ее выносливость и истощенность одновременно. Художественный образ этой литографии выражает беспримерную стойкость советского народа, как одну из самых значимых черт русского характера. В этой литографии раскрывается мужество и духовная стойкость человека.

Как творческая личность А. Ф. Пахомов, создавая свои произведения, часто находился в поисках того самого лучшего и законченного варианта. Творческий процесс графического мастера предусматривает что-то переделывать, дорабатывать, пересматривать, исправлять до тех пор, пока не будет достигнуто истинное совершенство.

При создании эстампа «В стационар» художником были пройдены сложные пути поиска того самого верного варианта<sup>4</sup>. Основное внимание на листе привлекает мужчина с худым и изможденным лицом, которого везут на санях по дороге вдоль Невы. Женщина, поддерживающая его со спины, явно озабочена и серьезна. Художник ставит перед собой цель показать зрителю страдающий от холода и голода Ленинград, полностью раскрывая тему борьбы за жизнь человека. Как и в

предыдущих работах здесь автор осуществляет строгий отбор и не дает волю фантазии. В качестве прототипа героя этой работы он изобразил своего друга художника, таким изможденным и больным он видел его в декабре 1941 г.

Также многократному переделыванию подвергался эстамп «Очистка города. Ленинград. Весна 1942 г.»<sup>5</sup>. Только с пятого раза автор добился лаконичной и убедительной компоновки. Художник изображает людей, которые очищают улицы Ленинграда от снега и льда. В центре внимания женщины, убирающая снег лопатой. Замученное и бледное лицо, тяжесть медленного движения рук – все это удастся донести художнику до зрителя определенной пластикой изображения. Разрушенное здание на Фонтанке, дворец в Летнем саду и военный корабль на заднем плане дополняют общий сюжет своей красотой, и в тоже время несут суровые приметы прифронтовой жизни.

В композиции «Проводы на фронт народного ополчения. Ленинград 1941 г.» художник чутко отобразил стремительное течение событий военного времени. Энергичный штрих, резкий ритм движений, фигуры, обрезанные рамкой эстампа, соединил с точно подобранным пейзажем. Это суровый фон, где сквозь штыки на площади виден лес. Контраст такого фона с атмосферой трогательного прощания придает эмоциональную и пластическую выразительность работе. Автору удается передать не только эмоциональное напряжение сцены прощания, но и спокойствие солдат, которое дает зрителю уверенность в том, что каждый на фронте верит в победу над врагом.

Рассмотренные выше произведения А. Ф. Пахомова – это только часть литографий мастера. Можно еще уделить особое внимание заключительному листу данной серии – «Салют 27 января 1944 г.». Произведение посвящено полному освобождению города от блокады. Художник изображает людей, которые со счастливыми лицами наблюдают за торжественным артиллерийским салютом. В произведении передается общее состояние подъема и радости, раскрываются индивидуальные чувства и характеры людей. Как отмечал сам художник, что в этой работе он раскрыть торжественность момента не через декоративный показ световых эффектов, а через изображение радости людей, только что переживших блокаду, то есть он смещает внимание с салюта, вынесенного в название работы, на сложное эмоциональное состояние людей. Важно отметить, что литография «Салют 27 января 1944 г.» существует в нескольких вариантах. Он менял масштаб эстампа, распределение крупных планов, он искал композиционного завершения. В заключительном варианте художник показал выломанный снарядам край парапета: «По моей мысли, каменные парапеты, сжимающие группу, как бы напоминали об окружении, о блокаде города, и о том, что это салют именно в честь снятия блокады»<sup>7</sup>. Такая тщательность поисков позволяет увидеть его метод, как зарождалась композиция. Художник вносил перемены даже на стадии тиражирования листа.

Эта серия графики показывает нам, что художник продолжал работу не столько во имя будущих поколений, которые должны были увидеть его работы, как свидетельства или документацию блокады, сколько для современников, заботясь об их впечатлении от стремительно меняющегося мира. Художник в своих работах не прибегал ни к чрезмерной экспрессии, ни к натуралистическим подробностям, что делало данные эстампы особенно ценными, пронизанными заботой о зрительском восприятии. Удивительно, что выставка, где были представлены большинство эстампов из серии, прошла уже в 1942–1943 гг. в блокадном городе. Несколько литографий были переданы солдатам в Берлин. После победы была организована выставка и там. Это говорит нам о том, что Пахомов работал с большим любопытством к современности и его работы были востребованы и как за счет эстетических впечатлений, так и за счет действий и размышлений, которые они запускали в зрителе. Они были необходимы обществу как предложение помыслить или сделать продолжение жизни и движения возможными. Все литографии, посвященные блокадне Ленинграду, вселяли веру в неизбежность победы, поддерживали дух и стойкость в борьбе, доказывая, что нет ничего невозможного, даже когда человек на грани жизни и смерти.

## Примечания

<sup>1</sup> Интернет-ресурс: <http://leningradpobeda.ru>

<sup>2</sup> Матафонов В. С. Алексей Федорович Пахомов // Изобразительное искусство. 1981. С. 5.

<sup>3</sup> Червонная С. М. О революции, о войне и мире, о родной земле // Изобразительное искусство. 1985. С. 51.

<sup>4</sup> Матафонов В. С. Алексей Федорович Пахомов // Изобразительное искусство. 1981. С. 139.

<sup>5</sup> Там же. С. 151.

<sup>6</sup> Там же. С. 153.

<sup>7</sup> Там же. С. 161.

А. Р. Бунджукчу

## Османские орнаментальные системы в европейском декоративно-прикладном искусстве в XIX веке

В статье проводится подробный анализ влияния исламского искусства на декоративно-прикладное искусство XIX в. в целом и интеграцию османской орнаментальной системы в частности. Детально изучен вопрос формирования и развития интереса европейцев к исламскому и османскому стеклу, исследована репрезентация исламских мотивов в изделиях европейских стеклодувов (Венеции, Австрии, Богемии и Франции) XIX в. Подробно рассмотрен процесс «внедрения» изникского керамического стиля в дизайнерские концепты европейского декоративно-прикладного искусства начала XIX в., связанного с активной экспансией в страны мусульманского Ближнего Востока. Прослежено взаимовлияние Италии и Османской империи в области искусства текстиля в XV–XVI вв. Доказано, что исследование османского прикладного искусства и орнаментики крайне важно не только для понимания художественных процессов в турецком искусстве, но и для формирования концепции культурно-исторического развития европейского декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: европейское декоративно-прикладное искусство XIX в., османские орнаментальные системы, стекло, керамика, текстиль

Anastasiya R. Bundzhuckhu

## Interpretation of Ottoman ornamental systems in European decorative and applied art in the 19th century

The article contains detailed analysis of the influence of Islamic art on decorative and applied art of the 19th century in general and the integration of the Ottoman ornamental system in particular. The question of formation and development of Europeans' interest in Islamic and Ottoman glass and representation of Islamic motifs in the products of European glass blowers (Venice, Austria, Bohemia and France) of the 19th century is studied in detail. The process of "introduction" of the Izni ceramic style into the design concepts of European decorative and applied art of the beginning of the 19th century connected with active expansion to the countries of the Muslim Middle East is considered in detail. The mutual influence of Italy and the Ottoman Empire in the art of textiles in the 15th-16th centuries is specified. It is stressed that the study of Ottoman applied art and ornamentation is very important not only for understanding the artistic processes in Turkish art, but also for the formation of the concept of cultural and historical development of European decorative and applied art in general.

Keywords: European decorative and applied art of the 19th century, Ottoman ornamental systems, glass, ceramics, textiles

Целью данной научной статьи является рассмотрение и анализ конкретных примеров влияния исламского искусства на европейскую культуру в общем. На примерах керамики и текстиля показана интеграция османских орнаментальных систем в европейское декоративно-прикладное искусство XIX в.

История тесного культурного взаимодействия и взаимовлияния Востока и Запада прослеживается во многих видах искусства, прежде всего в производстве стекла и керамики. Исламский мир всегда славился изделиями из стекла, керамики и тканями, и именно эти виды декоративно-прикладного искусства оказали большое влияние на европейское искусство середины XIX – начала XX в.

Первый труд, посвященный восточному стеклу, был написан в XX в. Карлом Дж. Ламмом. Ученый был первым, кто классифицировал и каталогизировал стекло исламских стран. Позднее исследователи стали обращать больше внимания на стилистическую и декоративную классификацию, и на различные технологические аспекты стекольной промышленности. Отметим, что искусство стеклоделия было довольно развито в раннем исламском искусстве, однако крайне мало известно о самом производстве стекла времен Сельджуков и Анатолийском стекле. Одно из ранних упоминаний о турецком стекле относят к XVI в., «в это время стеклянные изделия, начиная от ваз и заканчивая лампами, создавались в Стамбуле в Эйрикапы, Бакыркёй и во дворце Текфур. Самыми известными изделиями из стекла являются цветные окна в мечети Сулеймание» [1, p. 206].

С конца XII и по конец XIV вв. производство стекла в исламском мире находится на пике своего развития, но уже начиная с XV в. на искусство стекла все больше начинает влиять Европа. Например, английские производители стекла экспортировали заготовки в Индию, где они декорировались резкой и золочением. Примером такого стекла можно назвать стеклянную чашу для кальяна, выставленную на аукционе Christie's в 2011 г. (лот 355). Другой, наиболее изящный, пример исламского стекольного производства конца XVIII – начала XIX веков является разбрызгиватель розовой воды с «лебединой шеей»

из Ирана. Это изделие находится в коллекции музея Метрополитен. Именно такие сосуды с длинной горловиной производились в Иране после XVII в. Именно в это время производство в Иране постепенно замещается европейским импортом, и уже предметы, созданные в XVII в., делались с оглядкой на венецианские изделия. Такие кувшины отличает изящная форма, как, например, у кувшина из музея Метрополитен. Однако, не до конца ясно, как использовались сосуды такой формы. Они называются «ашкданы» и, предположительно, предназначались для сбора слез жен, мужья которых ушли на войну. Именно такие персидские кувшины для розовой воды вдохновляли Луиса Тиффани на создание подобных изделий в стиле модерн. Другой яркий пример интереса европейцев к исламскому стеклу – работы, созданные Жозефом Брокардом. Он был настолько искусен в подражании старым исламским образцам (например, великолепно имитировал стеклянные лампы для освещения мечетей), что даже специалистам было трудно отличить его изделия от произведений XIV в.

Начиная с XIX в. стеклодувы в Австрии, Богемии и Франции начали создавать предметы, оформленные в исламском стиле. Венская фирма Lobmeyr и другие компании производили позолоченную стеклянную посуду для египетского и ближневосточного рынков, а также изделия с «мавританскими» и турецкими украшениями для европейских покупателей.

Стекло в Османской империи XVI в. использовали для создания витражей в мечетях, окон, ламп (в том числе в жилых помещениях), предметов утвари (кувшины, вазы, блюда). Говоря об упоминании османского стекла в литературе, следует отметить, что такие ссылки встречаются крайне редко. Автор книги-каталога «Керамика из мусульманских земель» Оливер Уотсон – один из немногих авторов, кто затрагивает вопрос производства стекла в Османской империи. Он пишет, что «полноценная история Османского стекла начинается в конце XVIII в., когда начала работать фабрика в Азиатской части Стамбула, в районе Бейкоз» [2, р. 280], до этого момента все стекло покупалось в Европе. Крупнейший турецкий археолог Экрем Акургал указывает, что «во времена правления султана Мустафы III в XVIII в. все производство стекла было сосредоточено лишь во дворце Текфюр в Стамбуле, в других местах производство стекла категорически запрещалось» [3, р. 206]. К XIX в. производство стекла было начато в Чубуклу. В этот период «производилось стекло и кристаллы высочайшего качества» [4, р. 207]. Лишь в 1899 г. в Пашабахче в Стамбуле появится еще одна стекольная фабрика. Но предметы, созданные в этих местах, «по своему качеству не могли конкурировать с импортируемым» [5, р. 208]. Позднее, в 1935 г. была открыта еще одна фабрика в Пашабахче, которая стала крупнейшей фабрикой по производству стекла (фабрика работает и по сей день, ее товарным знаком являются две капли). Таким образом, говоря о влиянии исламского и османского стекла на европейское искусство, приходится ограничиться отдельными видами изделий, не относящимся к турецкому декоративно-прикладному искусству, но попадающими в категорию исламское прикладное искусство.

Совершенно иначе обстоят дела с влиянием орнаментальных систем османской империи на европейское искусство конца XIX – начала XX вв. Конец XIX в. в Англии – время бурной индустриализации и роста производств. Викторианская эпоха стала временем расцвета ведущей керамической фабрики в стаффордширском гончарном деле, а именно завода Минтон. Широкое использование глазурованной настенной плитки в Англии во второй половине XIX в. возникло в результате индустриализации производства плитки. В 1840 г. Герберт Минтон, сын основателя гончарного завода Минтона в Сток-он-Трент, приобрел патент на недавно изобретенный метод сжатия глинистой пыли, который он смог адаптировать к крупносерийному производству плитки. Это повлияло на все керамическое производство Англии. Так в Англии началась «плиточная мания», и плитку стали использовать везде. В журнале «Обзор керамики и стекла» («Pottery and glass trades») была опубликована статья, которая начиналась с вопроса «А где только нельзя использовать плитку?» (ответом стало – «везде»). Далее следовал обширный список из различных деталей и предметов экстерьера и интерьера.

Интерес к Востоку у европейцев начался еще в самом начале XIX в., что было связано с активной экспансией в страны мусульманского Ближнего Востока. Так, уже в 1842 г. была опубликована первая статья про декор Дворцов Альгамбры, написанная Оуэном Джонсом. В этой статье раскрывались декоративные возможности керамической плитки в исламской традиции. А на Всемирной выставке в 1851 г. Оуэн Джонс представил инсталляцию Дворцов Альгамбры, плитка для которой была выполнена заводом Минтон. В 1856 г. Оуэн Джонс публикует книгу «Основы орнаментов» («The grammar of ornament»), где иллюстрирует турецкие и персидские орнаменты. Пару лет спустя Альберт де Бамон создает коллекцию гравюр, где иллюстрирует архитектурные элементы мусульманского Ближнего Востока, которые будут опубликованы в позднее, в 1859 г. После того, как появились первые публикации об исламской керамике, уже в 1862 г. на Лондонской выставке Минтон представил несколько произведений, которые однозначно были созданы под влиянием исламской керамики и ее орнаментов. Впервые изникский керамический стиль был скопирован английскими дизайнерами. В каталоге 1862 г. был опубликован список из 51 из-

делия, которые были названы Джоном Чарльзом Робинсоном «персидской посудой». Любопытно, что в то время исламское искусство не было изучено столь обширно, впрочем, как и в наши дни. Именно поэтому турецкие изделия, созданные в городе Изник, чаще всего относили к «персидскому стилю».

В середине XIX в. возможность изучать или копировать исламскую глиняную посуду или плитку была крайне ограничена. «Музей Южного Кенсингтона находился в авангарде приобретений, покупая современные экспонаты на промышленных выставках и даже назначая агентов, в частности Роберта Мердока Смита, который получил указание покупать «художественные и декоративные предметы» в Иране с 1873 г., и Каспар Пурдон Кларк, которого отправили в тур по закупкам через Турцию, Сирию и Грецию в 1876 г.» [6, p. 190].

Примерно в это же время, между 1874 и 1875 гг., в одном из каталогов Minton Hollins & Co были опубликованы оригинальные турецкие дизайны. К этому моменту Минтон поставляет декоративную плитку для многих проектов, причем не только на территории Европы и Англии, но и для Османских дворцов. Так, архитектор Томас Амблер, приступая к нескольким своим проектам, а именно к ремонту курительной комнаты в доме Хертфорда, по заказу нового владельца Ричарда Уоллеса выбрал плитки в стиле «саз» [7, p. 152]. Данный стиль представлял собой живописную сетку из переплетения зубчатых листьев, тюльпанов, расположенных над круглыми завитками с большими розетками и более мелкими бутонами, которые были уложены на стены и сводчатый потолок. Горизонтальная полоса саз с гвоздиками и тюльпанами с кипарисами располагалась над плитусом.

Другой английский дизайнер интерьеров, Уильям де Морган, гончар и близкий друг Уильяма Морриса, в 70-е гг. XIX в. также всерьез увлекся исламской керамикой. Он заново открыл технику люстровой керамики, которая была популярна на территории мавританской Испании, а в 1875 г. начал работать с «персидской» керамикой. Сегодня эти изделия мы относим к изникской керамике XV–XVI вв.

Популярность персидского дизайна возросла еще за пятнадцать лет до того, как Морган адаптировал этот стиль. Лучшие экземпляры персидской и турецкой керамики XIV–XVII вв. были включены в «Азбуку Орнамента», энциклопедию дизайна, опубликованную Овенсом Джонсом в 1856 г. Изникская керамика была расписана французским керамистом Теодором Деком, который выставил ее в 1867 г. на Парижской выставке. Монтон же зарегистрировал персидский дизайн керамики в 1870 г. Эти изделия были очень близки по стилистике к изникским изделиям XVII в., хранящимся в Британском музее. «Де Морган много путешествовал на Восток и коллекционировал персидские и изникские керамические изделия, когда он приступил к оформлению интерьера Кенсингтонского дома лорда Лейтона, точнее сказать к пристройке, которая называлась «Арабский зал». Это помещение с фонтаном в центре и высоким куполообразным потолком. Стены в этом помещении были частично заполнены оригинальными исламскими изразцами XIV–XVI вв., и перед Де Морганом стояла задача заполнить лакуны уже современной плиткой. Он разработал образцы высочайшего качества, которые с трудом отличались от образцов 400 или 500-летней давности» [8, p. 46].

Стоит пояснить, почему в XIX в. османские орнаменты относились к так называемым персидским. Первая фаза формирования исламского орнамента была продолжением традиций поздней античности с некоторыми изменениями, такими, как устранение христианских символов (например, мозаичный пол VIII в. во дворце Хирбат аль-Мафджар в Палестине). Второй этап определялся увеличением абстракции декоративных элементов от узнаваемых форм растений в абстрактные композиции, основанные на смешанных и переплетенных формах растений. Например, лепное украшение зданий в Самарре, Ирак.

Между XI и XIII вв. исламское искусство и архитектура стали характеризоваться сложными и наслаивающимися друг на друга декоративными узорами, основанными на извилистых виноградных усиках, листьях канта или пальмовых листьях, геометрическом чередовании и каллиграфии. Некоторое время это продолжало оставаться преобладающей моделью орнаментальных систем. В качестве примера использования такого орнамента следует выделить медресе Каратай в Конье, Турция, датируемое 1251 г., а также архитектурное убранство Дворца Альгамбра в Испании XIV в. Под влиянием монгольской династии Ильханидов в декоративный репертуар были внесены новые мотивы. К ним относятся феникс, дракон, цветок лотоса и полосы облаков, которые вместе с добавлением зубчатых листьев стали известны как стиль хатаи или персидский. Эти элементы в основном передавались через роскошный текстиль, привезенный монголами из Восточной Азии.

В начале XVI в. османский орнаментальный стиль перешел от хатаи к более натуралистическому стилю, основанному на зубчатых листьях и цветочных мотивах (тюльпаны, бутоны роз, гвоздики и гиацинты). Новый стиль был весьма своеобразен и широко использовался в архитектуре и декоративном искусстве. В европейской науке османские орнаменты называют общим словом «саз», что в переводе с турецкого языка означает «заросли камыша». Хотя, если говорить о мнении турецких исследователей, то авторы книги «Мотивы в турецком декоративном искусстве» профессора И. Бирол и Ч. Дерман среди османских орнаментов выделяют подгруппу «хатаи», в которую включены все растительные мотивы.

А вот что касается стиля «саз», то он, по мнению турецких исследователей, как раз связан с завоеванием Тебриза в 1514 г. и персидским художником Шахкулу. «Саз йолу» переводится как тростниковый путь, и в основе этого мотива лежат изогнутые и закрученные листья с острыми окончаниями [9, р. 23].

Еще один пример связи персидских орнаментальных систем и их интеграции в османское искусство – это сине-белые подглазурные сосуды и плитки, появившиеся в Иране еще с начала XIV в. Их популярность при Османской империи была связана с группой иранских мастеров, известной как «Мастера Тебриза», которые отвечали за украшение Зеленой мечети (Ешиль Джами) в Бурсе (1419–1421). К XVI в. в Османской империи формируется так называемый османский стиль, подробно о его формировании написано в статье «Формирование «османского стиля» в искусстве Турции XVI в.» [10].

Если говорить о текстиле, то еще в XV–XVI вв. «упоминания о них (турецких тканях. – *Прим. авт.*) постоянно встречаются в европейских документах тех времен, а их воспроизведение – в европейской, особенно итальянской живописи, так как основным потребителем и посредником выступала Италия. Не удивительно, что спрос турецких образцов вызывал подражание в Италии» [11, с. 46].

Среди импортированных в Османскую империю тканей следует выделить итальянские ткани, в частности бархат. Итальянский бархат ценился очень высоко, из него шились придворные халаты. Значение итальянских шелков подтверждается многими документами. Этот вид текстиля во многом повлиял на османское производство тканей, прежде всего: композицией, рисунком, цветом (наиболее любимым оттенком как в Италии, так и в Турции был красный), и использованием золотых нитей для вышивки. Нилай Эртюрк отмечал: «Османская империя была для итальянских производителей шелка самым важным экспортным рынком. Итальянские производители учитывали потребности османского рынка, вырабатывали ткани в соответствии с османскими размерами и копировали османские орнаменты» [12, с. 10].

В продолжение темы тесного торгового взаимодействия Италии и Османской империи, хочется добавить, что «в XV–XVI вв. развиваются торговые отношения Османского государства с Венецией и Генуей. Венецианская республика стала первым европейским государством, с которым турки обменялись посольствами. Италия в это время являлась одной из ведущих текстильных держав, ее шелка были широко известны как в Европе, так и за ее пределами. Известно, что некоторые ткани выполнялись в Венеции по заказу турецкого двора, а в одном из знаменитых центрах турецкого ткачества, в Бурсе, имитировались итальянские ткани. Многие исследователи отмечают, что османские и итальянские бархаты XVI в. часто неотличимы по дизайну» [13, с. 15]. Таким образом, можно сделать вывод, что уже в XVI в. шел активный обмен орнаментальными традициями Востока и Запада. Именно в это время появляется мотив граната, несмотря на то что изображение граната было достаточно распространено в восточной традиции (в исламе гранат трактуется как запретный плод в садах Эдема), в орнаментике турецких тканей он проникает из Италии.

Среди популярных мотивов, которые можно встретить в османских тканях, следует выделить тюльпаны. «Это был первый цветок, вошедший в османское искусство. Важное значение этого мотива связано не только с красотой, но фонетическим сходством со словом «Аллах», по-турецки «лале» – это тюльпан. Обычно цветы входят в более общую орнаментальную композицию, под названием долашмалы, и переводится как «оггибающая» или «кружащая». Изгибающиеся стебли, из которых вырастают цветы и листья, по мнению ученых, были заимствованы османами из китайских парчовых тканей XIV в.» [14, с. 15].

Интерес к османско-итальянским тканям возрождается в начале XX в. Так, Мариано Фортунни, вдохновившись османскими орнаментами, создавал свои собственные ткани в Венеции XX в. М. Фортунни продолжил старую итальянскую традицию, ведь «итальянские копии шелковых тканей, с османским дизайном, делались специально для экспорта на турецкий рынок» [15, р. 133]. Правда, стоит отметить, что Фортунни не копировал османские орнаменты, а стилизовал их под актуальные для конца XIX – начала XX в. тенденции. М. Фортунни называли «волшебником из Венеции», так как он был крайне разносторонним человеком: художник, коллекционер, модельер и дизайнер. В коллекции Фортунни были итальянские и османские ткани XVI–XVIII вв. «Достижения Фортунни в области текстильного дизайна – плод тщательного и осмысленного изучения старинных тканей из коллекции, собранной родителями Мариано» [16, с. 38].

М. Фортунни, стремясь воссоздать узоры старинных тканей, создал свою студию текстильного дизайна. «Коллекция одежды, тканей и священных облачений (более ста предметов) стала для Мариано Фортунни иконографическим источником, из которого художник черпал вдохновение ... причудливые орнаменты из линий, цветов, и листьев – все было изучено, понято и разъято. Все эти образцы иллюстрировали важнейшие этапы развития текстильного искусства эпохи Возрождения в Италии, Франции и в странах Востока» [17, с. 47].

На выставке 2017 г. в Государственном Эрмитаже впервые была показана обширная коллекция тканей, созданных М. Фортунни. Так, фрагмент шелкового бархата из фонда городских музеев Венеции повторяет мотивы тюльпанов с поверхности фаянсового блюда из собрания Эрмитажа. А рисунки для печати на ткани, созданные также Фортунни, являются стилизацией под османские орнаменты. В них

можно встретить остроконечные листья (япрак), цветы тюльпана и гвоздики, а также так называемый мотив руми. Слово «рум» в турецком языке обозначает византийцев и древних греков и указывает на античное заимствование орнамента. Гвоздика, «ставшая своего рода «визитной карточкой» турецкого искусства, наряду с тюльпаном с конца XV – начала XVII в. была наиболее популярным цветочным мотивом» [18, с. 17]. Похожие орнаменты можно встретить во фрагменте турецкого изразцового панно XVI в. из собрания Эрмитажа или на турецком расписном блюде конца XVI в. с фестончатым краем из коллекции Эрмитажа. Из всего вышеуказанного можно сделать вывод, что исследование османского прикладного искусства и орнаментики, крайне важно не только для понимания художественных процессов в турецком искусстве, но и для исследования путей развития европейского прикладного искусства.

Следует отметить, что интерес к османским орнаментальным системам начинает проявляться еще в середине XIX в., и османские орнаментальные системы во многих трудах того времени описываются как «персидские», что явно указывает на преемственность орнаментальных систем в исламском искусстве. Добавим также, что с XVI в. исламское и турецкое искусство развивались в тесном взаимодействии с европейским прикладным искусством. История взаимовлияний исламского и османского прикладного искусства носит синусоидальный характер и прослеживается ярче всего в образцах керамики и тканях рубежа XIX и XX вв.

### Примечания

1. Akurgal Ekrem. The art and Architecture of Turkey. Oxford, Oxford university press. 268 p.
2. Watson O., Ceramics from Islamic lands: catalogue of The al-Sabah collection, Kuwait national museum. London: Thames & Hudson in assoc. with The al-Sabah collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait national museum, cop. 2004. P. 280.
3. Akurgal Ekrem. The art and Architecture of Turkey. Oxford, Oxford university press. 268 p.
4. Akurgal Ekrem. The art and Architecture of Turkey. Oxford, Oxford university press. 268 p.
5. Akurgal Ekrem. The art and Architecture of Turkey. Oxford, Oxford university press. 268 p.
6. Gibson M. "Coloring the Surface": A taste of 'Persian' tiles in English domestic architecture, 1870–1914. Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond: from the Fatimids to the Mughals. Studies Presented to Doris Behrens-Abouseif / Edited by Alison Ohta, J. M. Rogers and Rosalind Wade Haddon. Gingko Library. 2016. pp.188–201.
7. Wallis R. 'Sir Richard Wallace's Oriental Smoking Room', The Decorative Arts Society, Art and Design 1850 to the Present, Omnium Gatherum, 35, 2011. pp.148–160.
8. Higgins R., Farmer W. Arts and Crafts Tiles: William de Morgan. Amberley Publishing Limited, 2017. pp. 39–63.
9. İnci B. A. Cecek Derman. Motifs in Turkish decorative arts: An album. Istanbul: Kubbealtıkad. kültürvesan'at at vakfi, Kubbealtıktisâdiîşletmesi, 1995. 23 p.
10. Бунджукчу А. Р. Формирование «османского стиля» в искусстве Турции XVI в. // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1 (7). С. 92–95.
11. Миллер Ю.А. Искусство Турции. М.: Искусство, 1965. 168 с.
12. Эртюрк Н. Искусство костюма эпохи Османской империи XVI–XVIII вв.: автореф. дис. канд. искусств.: 17.00.04 / Нилай Эртюрк; Московский Государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова. М., 2005. 24 с.
13. Кулланда М. В. Художественный текстиль османской империи XVI – начала XX вв. М.: Государственный Музей Востока; Медиа-комплекс, 2007. 168 с.
14. Кулланда М. В. Художественный текстиль османской империи XVI – начала XX вв. М.: Государственный Музей Востока; Медиа-комплекс, 2007. 168 с.
15. Nurhan Atasoy, Lale Uluc. Impression of Ottoman Culture in Europe: 1453–1699. Armaggan Publications, 2012. 443 p.
16. Мариано Фортуну. «Волшебник из Венеции». Коллекционер. Художник. Кутюрье: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 296 с.
17. Мариано Фортуну. «Волшебник из Венеции». Коллекционер. Художник. Кутюрье: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 296 с.
18. Кулланда М. В. Художественный текстиль османской империи XVI – начала XX вв. М.: Государственный Музей Востока; Медиа-комплекс, 2007. 168 с.
19. Carboni S. Glass Bracelets from the Mamluk Period in the Metropolitan Museum of Art. Journal of Glass Studies 36, 1994. P. 126–129.
20. Carboni S. Glass from Islamic Lands. London: Thames & Hudson, Ltd., 2001. 416 p.
21. Carboni S., Adamjee Q. Glass with Mold-Blown Decoration from Islamic Lands. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 197–259.
22. Kröger J. Nishapur: Glass of the Early Islamic Period. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995. 256 p.
23. Lamm C. J. Das Glas von Samarra: Die Ausgrabungen von Samarra. Berlin: Reimer/Vohsen. 1928. 130 p.
24. Lamm C. J. Les Verres Trouvés à Suse. (Extrait de la Revue Syria. 1931). Paris. 1931. 364 p.

# МУЗЕОЛОГИЯ • MUSEOLOGY

УДК 712.03(470.23-25)“17/18”

Е. В. Прокофьева

## История сада Шереметевского дворца и его современное использование

На основе письменных источников и документов из фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (Музея музыки в Шереметевском дворце) представлена история изменения облика сада Шереметевского дворца в XVIII и XIX вв. Показаны основные этапы формирования садового ансамбля. По мнению автора, историко-культурное значение садового ансамбля должно стать определяющим фактором при разработке новых форм использования данного пространства.

Ключевые слова: сад, Шереметевский дворец, парковая скульптура, садово-парковое искусство, исторический контекст

Elizaveta V. Prokofyeva

## The history of the garden of the Sheremetev Palace and its modern use

Based on the written sources and documents from the funds of the St. Petersburg State Museum of Theatre and Music (Museum of Music in the Sheremetev Palace), the history of changing the appearance of the garden of the Sheremetev Palace in the 18th and 19th centuries is presented. The main stages of the formation of the garden ensemble are indicated. According to the author, the historical and cultural significance of the garden ensemble should become a determining factor in the development of new forms of use of this space.

Keywords: garden, Sheremetev Palace, park sculpture, landscape art, historical context

Постановлением Правительства Российской Федерации № 527 от 10 июля 2001 г. саду Фонтанного дома присвоен статус объекта культурного наследия федерального значения (и отдельно – сохранившемуся на его территории фундаменту фонтана XVIII в.)<sup>1</sup>. С 2018 г., согласно распоряжению Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (КГИОП), данный садовый ансамбль находится в ведении Музея театрального и музыкального искусства. Это обязывает Музей Анны Ахматовой, функционирующий с 1989 г. в дворовом флигеле бывшей городской резиденции Шереметевых, согласовывать проведение всех мероприятий в этом садовом пространстве не только с КГИОП, но и со специалистами Шереметевского дворца – Музея музыки (входящего в комплекс Музея театрального и музыкального искусства). Тем не менее небезосновательные ограничения, относящиеся к количеству посетителей мероприятий, инициированных Музеем Анны Ахматовой в саду – в месте размещения задействованной в них сцены с использованием старовозрастных деревьев для создания инсталляций, вызвали споры, обсуждения и осуждения специалистов, предпринимающих попытки сохранить данный садовый ансамбль, устанавливая описанные условия деятельности<sup>2</sup>. Анализируя содержание статей электронных изданий, содержащих критику охранных мер, осуществляемых в отношении сада Фонтанного дома, возможно сформировать вывод о том, что авторы критических замечаний не осознают или «игнорируют» историко-культурное значение места, потому как ни один из них не только не включил в свою работу сведения о существовании ансамбля до даты открытия Музея Анны Ахматовой, но и не представил верную трактовку истинных причин охраны элементов растительного наполнения сада и его планировки. Также необходимо отметить, что в одной из таких статей негативно критикуются результаты комплексной реставрации Летнего сада, проводившейся в 2009–2011 гг.<sup>3</sup>

Безусловно, меры, направленные на обеспечение сохранности сада Шереметевского дворца, осуждаются не всеми, тем не менее именно через средства массовой информации широкая аудитория узнает, в рассмотренном случае – в неверном («искаженном») виде, о проблемах сохранения одного из старейших в городе садовых пространств, начало истории которого относится к первой половине XVIII в. Наиболее полно и точно воссоздать его облик в XVIII и XIX вв. мы имеем возможность благодаря архитектурно-археологическим изысканиям, проводившимся на территории сада в 1980-х гг. Научно-исследовательским отделом СНПО «Реставратор» (по заданию КГИОП). К отчету о данных исследованиях, хранящемуся в Бумажном фонде Шереметевского дворца – Музея музыки, с разрешения его сотрудников, было позволено обратиться автору<sup>4</sup>.



На основе осуществленных археологических изысканий и анализа письменных и визуальных источников составители данного документа объединяют видоизменения сада в 3 периода: 1712–1750 гг., 1750–1780 гг., 1780-е гг. по настоящее время (время подготовки отчета). Первый период специалисты называют «предысторией ансамбля». В это время в западной и придворцовой части участка находился большой пруд, примерные размеры которого – 30 на 44 м. На плане города 1721 г. он имеет прямоугольную форму, а на плане военного топографа Зигхейма 1738 г. – трапецевидную с округленной восточной стороной. На берегу пруда были высажены дубы, один из которых, стоящий в 9 м от Манежа, сохранился до времени написания отчета (сведений о его существовании в наши дни не обнаружено). Рядом с ним также расположен старовозрастной дуб, как обозначено в документе: «потомок первых деревьев». На большей части дворового участка были устроены огороды и фруктовый сад, которые сдавались внаем.

Месторасположение и размеры резиденции, возводившейся в 1750-х гг., определили границы создаваемого, по предположению исследователей, в это же время, заменившего огороды регулярного сада и направления его Главной аллеи, являвшейся осью его композиции. Таким образом, на месте засыпанного пруда были устроены цветочные партеры со скульптурой. Главную аллею украшал фигурный многоструйный фонтан, вода к которому поступала по кирпичному коллектору из Фонтанного пруда в юго-восточной части сада. Бассейн фонтана имел квадратную форму с полуциркульными дугами на каждой стороне (распространенная в то время форма), в ходе археологических работ на его дне было найдено множество раковин, которые, возможно, могли располагаться на декоративной горке из образцов пудостского камня, уложенных вокруг водометов. Проводивший раскопки В. А. Коренцит отмечает, что фонтаны в Санкт-Петербурге в середине XVIII в. были редкостью, кроме царя их сооружение могли себе позволить только Меншиков и Апраксин, у Шереметева же была такая возможность, потому как водопровод, проложенный по Бассейной улице, находился недалеко от его резиденции. Возможно, граф, получив разрешение, распорядился сделать фонтан, который, как предполагают специалисты, был не один, функционировали также шутихи. Их существование обозначено в распоряжении Шереметева от 16 марта 1758 г.: «...для фонтанов машину, поговоря с фонтанным мастером, как он присоветует поднять выше, чтоб шибче вода была»<sup>5</sup>, а в 1769 г. «фонтаннова и паяльного дела мастеру» заплатили за ремонт «на бассейне чаши, в аллее шутих»<sup>6</sup>. На западном берегу Фонтанного пруда первоначально стояла беседка, в отношении которой П. Б. Шереметев распорядился: «На беседку, которая у пруда, герб новый, который пишут, поставить...»<sup>7</sup> (16 марта 1758 г.). Но в следующем году графом было принято решение заменить ее на павильон Эрмитаж, о чем он писал своему управляющему: «На том месте, где была беседка, теперь круглая, намерен я сделать тут Армитаж, на виде китайской, кругловатой, в который входить можно б было по лестнице, овалом стол кувертов на десять»<sup>8</sup>. По красной линии Литейного проспекта в северо-восточном углу сада находился павильон Грот (возможно, построенный по проекту Ф. Аргунова в 1755–1758 гг.), окончательно разобранный в начале XX в. при возведении доходных сооружений. На основе статьи М. В. Красовского «Литейные ворота и павильон-грот Шереметевского сада в Петрограде», опубликованной в журнале «Зодчий» за 1915 г., содержащей план, фотоснимки элементов внутреннего убранства Грота и его описание, мы можем сформировать представление о его облике<sup>9</sup>. Фасад его ротонды (которая является центром строения) со стороны сада был оформлен полуколоннами и глубокими дуговыми нишами, а фасады боковых частей – небольшими прямоугольными окнами. Красовский предполагает, что первоначально на куполе ротонды могла располагаться деревянная вышка или статуя из гипса. Внутри павильона стены и стержни колонн, поддерживающих впаушенные крестовые своды, были покрыты штукатуркой со смесью из мелких кусков каменного угля, разноцветного стекла и крупного горного песка. Выступающие клинья арок отделаны туфом и декорированы раковинами, которые также использовались для украшения ребер и поверхностей сводов, ниш с лепным декором – крылатые львиные головы, картуши. Волюты ионических капителей колонн выполнены в виде голов дельфинов. Представленный в статье план Грота (архитектором здания Красовский называет С. И. Чевакинского) позволяет нам выявить схожесть между общей идеей композиции его фасадов, павильона «Грот» в «Музее-усадьбе «Кусково» и в ГМЗ «Царское Село».

Из сохранившихся исторических источников известно, что большинство скульптур в саду в этот период размещалось в его восточной части, в основном вдоль аллеи, устроенной от Грота к Эрмитажу<sup>10</sup>, среди них – мраморные статуи «Нептун», «Меркурий», «Юпитер», «Плутон», «Вулкан», «Афина», «Диана», «Беллона», «Венера», «Аполлон», перевезенные в декабре 1770 г. в Кусково<sup>11</sup>. Позже, в распоряжении от 20 января 1771 г., Шереметев писал управляющему: «каменным тумбам, которые были в саду Фонтанного дома, по дороге к Гроту, под статуями, присланными сюда [име-

ется в виду в Кусково – Е. П.), ширине, высоте и отделке снять с мерою аккуратный рисунок...для дела здесь под здешние статуи тумб...»<sup>12</sup>. В анализируемом отчете об археологических изысканиях отмечается, что в саду Фонтанного дома и в сквере у театра «На Литейном» (ранее данный участок находился во владении Шереметевых) сохранилось по 4 пьедестала из гранита, 2 из которых в 1970-х гг. были перемещены во двор Меншиковского дворца на Васильевском острове. В 1772 г. по распоряжению П. Б. Шереметев в Кусково вместе с постаменами были перевезены еще 4 скульптуры из мрамора – «Полночь», «Полдень», «Запад», «Восток»<sup>13</sup>.

Под влиянием общеевропейской моды на организацию садовых и парковых ансамблей в пейзажном стиле, принятом в России в конце 1770-х – начале 1780-х гг., был переустроен и сад резиденции Шереметевых. Тогда на месте цветочных партеров был создан Овальный английский луг, окруженный дорожкой, с двух сторон которой были высажены деревья. Главную аллею сохранили только в восточной части – она заканчивалась у луга. Располагавшийся на ней фонтан был засыпан так же, как и Фонтанный пруд, на месте которого сделали клумбу. Размещавшийся на его берегу Эрмитаж заменили в 1790-х гг. на деревянный Летний домик (возможно, построенный по проекту И. Е. Старова)<sup>14</sup>. Между ним и южным ризалитом дворца, где находились комнаты П. И. Шереметевой, в 1799 г. был устроен розарий. После ее смерти в 1803 г., на пересечении аллеи, соединяющей Грот и Летний домик с дорожкой, окружавшей последний архитектурный объект, в память о графине был установлен монумент (современное местонахождение неизвестно)<sup>15</sup>. Вместо перевезенных в Кусково в 1770 г. 10 скульптур П. Б. Шереметев распорядился в этом же году поставить вазы, что, как считают составители отчета об археологических исследованиях, возможно имеет случайный характер, но укладывается в преобразования процесса переустройства регулярного ансамбля в пейзажный<sup>16</sup>. По мнению автора, появление кенотафа Прасковьи Ивановны, размещавшегося недалеко от Летнего домика, где, по словам С. Д. Шереметева, она жила со своим супругом<sup>17</sup>, может быть связано с концепцией организации садовых и парковых пространств Романтизма. К этой же идее могут отсылать надписи на двух досках из меди, существовавшие, как это зафиксировано в работе В. Я. Курбатова, на памятнике. Первая содержит следующие слова: «На сем месте семейно проводжали время в тишине и спокойствии. Здесь с правой стороны клен, а с левой – две вербы с привешенными значками посажены Графиной Прасковьей Ивановной Шереметевой 1800 год»<sup>18</sup>. Текст на второй доске представлен на французском языке в своеобразной поэтической форме:

«Мне кажется, я вижу ее нежную тень,  
Блуждающую вокруг этого дома.  
Я приближаюсь! Но тут же этот дорогой  
милый образ  
Возвращает меня к моей боли, убегаю без возврата»<sup>19</sup>.

С середины XIX в. садовый ансамбль постепенно приходит в упадок. Уже в дореволюционные десятилетия начинает сокращаться его территория (по причине возведения зданий по его периметру), в связи с чем были утрачены его архитектурные объекты XVIII в. (Грот, каменная ограда и ворота со стороны Литейного проспекта [возможно, сооруженные по проекту С. В. Чевакинского]), часть природной составляющей<sup>20</sup>. В советский период в саду появился двухэтажный флигель, построенный на месте, где до 1845 г. находился Летний домик, столярная мастерская Научно-исследовательского института (НИИ) Арктики и Антарктики, размещавшегося с 1945 г. в бывшей резиденции Шереметевых, склад для декораций театра «На Литейном» и другие постройки, что имело негативное влияние на планировку садового комплекса. Были устроены новые, исключительно утилитарные пути передвижения по участку. В ходе проводившихся в 1982 г. реставрационных работ, которые имели характер благоустройства, структура планировки не была затронута: из сада лишь убрали деревья и кустарники, до этого бессистемно высаженные и на Овальном лугу<sup>21</sup>. Скульптурное наполнение сада в годы СССР соответствовало идеологии времени, было связано с деятельностью располагавшегося во дворце НИИ Арктики и Антарктики. До 1956 г. на Главной аллее находился памятник И. В. Сталину, в 1975 г. был установлен бюст Р. Амундсена (с 2018 г. экспонируется на набережной Лейтенанта Шмидта, вблизи ледокола «Красин»). Открытие в 1989 г. в дворовом флигеле Музея Анны Ахматовой определило появление в XXI в. в садовом ансамбле памятников поэтессе, О. Мандельштаму, а также современных арт-объектов.

После проведения архитектурно-археологических изысканий, специалисты, в память о периоде расцвета ансамбля в середине – второй половине XVIII в. предлагали восстановить розарий, располагавшийся с 1799 г. между Летним домиком и южным ризалитом дворца, фигурный фонтан, размещавшийся на Главной аллее. Нахождение сохранившихся элементов водомета XVIII в. на значительной глубине позволяет воссоздать этот садовый объект на первоначальном месте.

Также предлагалось установить копии мраморных скульптур, перевезенных по распоряжению П. Б. Шереметева в 1770 и 1772 гг. в Кусково и экспонирующихся там и в наши дни<sup>22</sup>. Как отмечали исследователи, возвращение в сад бывшей резиденции Шереметевых его первоначального скульптурного декора, даже в виде воспроизведений, вместе с восстановлением остальных указанных составляющих его наполнения – фонтана и розария, – в определенной степени «компенсирует невосполнимые утраты важнейших достопримечательностей садового ансамбля»<sup>23</sup>.

Несмотря на оценку специалистов значения воссоздания элементов исторического облика сада Шереметевых, в последующее время они так и не появились в его пространстве. Возможно предположить, что после того, как в 2006 г. в саду установили памятник А. Ахматовой, в 2007 г. – О. Манделъштаму, воссозданная композиция из копий скульптурных произведений, украшавших ансамбль в XVIII в., не сможет стать гармоничной (в визуальном и содержательном контексте) частью оформления садового комплекса. В целом, длительность и безрезультативность обсуждений вопросов, не только связанных с реставрацией сада, но и с его использованием, может негативно отразиться на состоянии сохранности ансамбля. По мнению автора, пока не принято единого решения о том, какой облик должен иметь сад и как возможно задействовать его пространство в культурной жизни города, необходима репрезентация для широкой аудитории истории ансамбля, что может помочь обществу сформировать положительное отношение к мерам его сохранения.

### Примечания

<sup>1</sup> Постановление Правительства РФ № 527 от 10 июля 2001 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://base.garant.ru/1586044> (дата обращения: 13.03.2020).

<sup>2</sup> Все из сада. Как два музея и КГИОП не поделили зеленый уголок в центре города [Электронный ресурс]. URL: <http://calendar.fontanka.ru/articles/8363/> (дата обращения: 27.02.2020); Стихи или газоны? Невзгоды музея Ахматовой в юбилей поэта [Электронный ресурс]. URL: <http://svoboda.org/a/30015513.html> (дата обращения: 27.02.2020).

<sup>3</sup> «Живую культуру загоняют в угол» [Электронный ресурс]. URL: <http://novayagazeta.ru/articles/2019/06/26/81035-zhivuyu-kulturu-zagonayut-v-ugol> (дата обращения: 27.02.2020).

<sup>4</sup> Шереметевский дворец – Музей музыки. Бумажный фонд: отчет об архитектурно-археологических изысканиях на территории сада Шереметевского дворца // СПбГМТиМИ. С. 53.

<sup>5</sup> Там же. С. 10.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 8–9.

<sup>8</sup> Там же. С. 10.

<sup>9</sup> Красовский М. В. Литейные ворота и павильон-грот Шереметевского сада в Петрограде / М. В. Красовский // Зодчий. Архитектурный и художественно-технический журнал. 1915. №32. С. 315–319.

<sup>10</sup> Шереметевский дворец – Музей музыки. Бумажный фонд: отчет об архитектурно-археологических изысканиях на территории сада Шереметевского дворца // СПбГМТиМИ. С. 37–38.

<sup>11</sup> Там же. С. 15.

<sup>12</sup> Там же. С. 16.

<sup>13</sup> Там же. С. 16.

<sup>14</sup> Там же. С. 38–39.

<sup>15</sup> Там же. С. 32.

<sup>16</sup> Там же. С. 39.

<sup>17</sup> Там же. С. 15.

<sup>18</sup> Курбатов В. Я. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы [Электронный ресурс] / В. Я. Курбатов; пер. с фр. Е. Прокофьева. URL: [http://www.nasledie-rus.ru/red\\_port/00351.php](http://www.nasledie-rus.ru/red_port/00351.php) (дата обращения: 20.03.2020).

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Шереметевский дворец – Музей музыки. Бумажный фонд: отчет об архитектурно-археологических изысканиях на территории сада Шереметевского дворца // СПбГМТиМИ. С. 14, 39–40.

<sup>21</sup> Там же. С. 41.

<sup>22</sup> Там же. С. 42–43.

<sup>23</sup> Там же. С. 43.

А. Г. Дмитриева

### Концептуальные подходы к проектированию литературных экспозиций в 1960-е гг.

В статье на примере Государственного музея А. С. Пушкина в Москве и Всесоюзного музея А. С. Пушкина в Ленинграде рассмотрены концепции монографических экспозиций, созданных в 1960-е гг., обозначена важность этого этапа для отечественного музееведения. Особое внимание уделяется анализу архивных материалов Всероссийского музея А. С. Пушкина, посвященных созданию экспозиции музея в Церковном флигеле Екатерининского дворца. В целом отмечается значительный научный и практический потенциал дальнейшего исследования деятельности литературных музеев рассматриваемой эпохи.

Ключевые слова: музей, литературный музей, экспозиция, музейный натюрморт, мемориальный, А. С. Пушкин

Anna G. Dmitrieva

### The conceptual approaches to the design of literary expositions in the 1960s

By using the examples from the State Museum of A. S. Pushkin in Moscow and the National Museum of A. S. Pushkin in Leningrad, the author of this article observes the concepts of monographic museum exhibitions created in the 1960s as well as the importance of this stage of activity in history of the Russian museology. Particular attention is paid to the analysis of archival materials of the National Museum of A. S. Pushkin dedicated to the creation of the museum exhibition in The Church Wing of the Catherine Palace. In general, there is significant scientific and practical potential for further research on the activities of the literary museums of this period of time.

Keywords: museum, literary museum, exhibition, museum still life, memorial, A. S. Pushkin

Сегодня вся деятельность музеев подвергается серьезному переосмыслению, в связи с появлением новых видов взаимодействия между музеем и посетителями. Акцент в исследованиях все больше смещается на партиципаторные практики, однако новые подходы к экспозиционно-выставочной деятельности также представляют научный интерес. Одним из направлений современных музееведческих исследований является изучение литературных музеев как специфической группы музеев. Активную работу в структуре ИКОМ ведет Международный комитет литературных музеев и музеев композиторов, а в России с 2015 г. действует Ассоциация литературных музеев под эгидой Совета музеев в России. Ассоциация проводит круглые столы и семинары, делает межмузейные выставочные проекты, а также является одним из организаторов Международного форума литературных музеев, предоставившего площадку для специалистов из разных стран.

Деятельность литературных музеев связана с рядом особенностей, относящихся, в частности, к их расположению в мемориальном пространстве, а также к работе с нематериальным наследием. Именно значимость мемориального пространства ограничивает применение современных экспозиционных практик, в связи с чем литературные музеи вынуждены искать новые способы привлечения музейной аудитории. В данном контексте обращение к истории представляет особый интерес, так как множество новаторских для своего времени идей, сформулированных в 1960–1970-х – не могли быть воплощены в жизнь из-за того, что их реализация для того времени была технически невозможна.

Одним из наиболее показательных примеров является история пушкинских музеев, которые занимают особое место в истории отечественного музееведения. Изучением истории музеев, посвященных поэту, занимались С. М. Некрасов, Е. Н. Мастеница, В. А. Агальцова, И. Ю. Парчевская и многие другие. В данной работе объектом анализа станут экспозиции двух музеев, созданные в 1960-е гг., – это Государственный музей А. С. Пушкина в Москве и Всероссийского музея А. С. Пушкина в Петербурге.

Государственный музей А. С. Пушкина в Москве был открыт в 1961 г. в усадьбе Хрущевых – Селезневых. Сотрудники музея, в отличие от своих ленинградских коллег, испытывали трудности с комплектованием фондов нового музея в связи с тем, что большинство мемориальных предметов уже были частью других коллекций. Тем не менее, им удалось сформировать значительные фонды за счет дарителей и закупок.

Музей изначально не был ограничен мемориальностью пространства, и в целом это давало экспозиционерам больше творческой свободы. К работе над экспозицией были привлечены художники. А. З. Крейн, первый директор музея, акцентировал особое внимание на том, что взаимодействие научных сотрудников с ними вызывало особые трудности. Тем не менее, было найдено множество удачных пространственных решений<sup>1</sup>. Одной из главных идей экспозиции было сочетание вещей пушкинского времени со специально изготовленным современным выставочным оборудованием, преимущественно из стекла. В процессе создания экспозиции формировалась «концепция двух времен» – пушкинского и современности<sup>2</sup>. Отказ от традиционных, стилизованных под старину, витрин позволил сделать акцент на самих предметах, а не на способе их репрезентации, показать, что музей создан именно в настоящее время<sup>3</sup>.

Осознавая, что посетитель часто теряется в музейных залах и объеме новой информации, было решено подчеркнуть в экспозиции «три линии» – портреты поэта, прижизненные издания и рукописи. Особое внимание было уделено созданию наиболее приближенных к оригиналу пушкинских рукописей, отмечая их важность в литературной экспозиции<sup>4</sup>. Специально изготовленные для музея копии точно соответствовали оригиналам, а на этикетках поместили надпись «воспроизведение», чтобы не вводить в заблуждение зрителей<sup>5</sup>, что ранее в литературных музеях практиковалось редко.

Стремление вызвать у посетителей определенные эмоции, ассоциации и натолкнуть их на сопоставления, было реализовано с помощью наличия в тематических комплексах «бессодержательных» на первый взгляд предметов. Например, бронзовый амур в экспозиции, посвященной «Зеленой лампе», отсылает к строчкам из стихотворения поэта, а закладка для книги, разрезной нож и подсвечники неотделимы от процесса чтения. Таким образом, чувство сопричастности усиливалось за счет сочетания традиционных и современных (для того времени) экспозиционных приемов<sup>6</sup>.

Важную роль в создании экспозиции сыграл Е. А. Розенблюм, обратившийся к сформулированному им принципу «музейного натюрморта», который позволял трансформировать предметы в «произведения с самостоятельной художественной идеей»<sup>7</sup>. На основе образно-сюжетного метода были созданы экспозиционные комплексы, «уголки», как называл их сам Евгений Абрамович. Например, комплекс «Зеленая лампа», посвященный обществу, в которое входил А. С. Пушкин в начале 1820-х гг., или «Онегинский уголок», посвященный выдающемуся роману писателя. По мнению автора, музейная экспозиция должна вызывать ассоциации и рождать образы, а не быть иллюстрацией к учебнику по литературе<sup>8</sup>, именно на этом принципе и строилась «образность» экспозиции московского музея А. С. Пушкина.

В 1986 г. открылся филиал музея – Мемориальная квартира А. С. Пушкина на Арбате. Музей наконец-то получил подлинное мемориальное пространство – квартиру, где жил поэт со своей женой, Натальей Николаевной, сразу после свадьбы. А. З. Крейн в книге «Жизнь музея» писал о том, что мемориальность – это «свойство, в огромной мере превышающее реликвийную, музейную ценность предмета»<sup>9</sup>. Конечно, в квартире не сохранилось подлинной мебели, предметов интерьера и быта, тем не менее, сам факт ценности пространства стал для авторов новой экспозиции ключевым. В свою очередь, Розенблюм считал многие мемориальные музеи «безликие и единообразные»<sup>10</sup>, поэтому квартиру поэта решено было оставить практически пустой. Отказавшись от идеи воссоздания типологического интерьера того времени, в какой-то мере лишив мемориальное пространство индивидуальности, было решено построить экспозицию всего лишь на нескольких предметах. «Все крутится вокруг конторки и пера», – как позже охарактеризовал эту концепцию Евгений Абрамович<sup>11</sup>.

Все эти экспозиционные приемы, интерпретация творчества и жизни писателя с помощью музейных предметов позволили создать уникальное пространство, не похожее на другие экспозиции пушкинских музеев того времени. Особенно стоит отметить метафоричность самого подхода в построении многих экспозиционных комплексов, а также использование ассоциативных предметов-знаков. Все это давало посетителям возможность многообразных вариантов интерпретации информации. Несмотря на почти полное отсутствие мемориальных предметов в экспозиции в усадьбе Хрущевых – Селезневых, создателям экспозиции удалось воплотить ту самую «пушкинскую ауру», приблизить зрителей к познанию гения поэта.

Отдельное внимание заслуживает и критика данной концепции. Например, Т. П. Поляков считал, что ее авторы, А. З. Крейн и Е. А. Розенблюм, неудачно сочетали разные методы проектирования экспозиции, в связи с чем она не воспринималась целостно. На втором этаже с помощью нескольких мемориальных «предметов-символов» и простейших художественных средств им удалось,

используя образно-сюжетный метод, создать лирический образ поэта и вызвать у посетителя определенное настроение и восприятие действительности, где важна каждая деталь – свет, цвет и даже расстояние между предметами. А вот первый этаж, по мнению Полякова, демонстрирует традиционную литературную экспозицию – гравюры, книги и документы, которые просто помещены в витрины<sup>12</sup>, что не является «революционным» подходом.

Не менее известна литературная экспозиция ленинградского Всесоюзного музея А. С. Пушкина, которая создавалась во второй половине 1960-х гг. В архиве музея сохранилась ее сценарная концепция, созданная в 1964 г. архитектором Т. Н. Воронихиной и согласованная с заведующим экспозиционным отделом музея С. С. Ландой.

В Церковном флигеле Екатерининского дворца предполагалось разместить монографическую экспозицию, в которой раскрывались бы основные этапы жизни поэта и в которой посетитель должен был «непосредственно ощутить Пушкина-человека»<sup>13</sup>. Согласно сценарию, необходимо было тщательно отобрать экспонаты, которые относились исключительно к пушкинской эпохе. Было решено отказаться от картин Н. Н. Ге, В. А. Серова, И. Е. Репина, А. Н. Бенуа и других выдающихся художников, которые не были современниками А. С. Пушкина. Экспонаты, таким образом, должны были стать реальными иллюстрациями к жизни и творчеству поэта.

Однако стоит отметить, что значимость предметов в экспозиции разным исследователями определялась по-разному. Например, А. З. Крейн отмечал, что значение имеют все подлинные портреты поэта и его друзей, врагов, знакомых, изображения мест, где бывал А. С. Пушкин, все его письма и письма, где упоминается его имя, дневники и т. д.<sup>14</sup>. Именно эти предметы могут создать атмосферу подлинности и сопричастности. Подобный подход основан на образности и ассоциативности, что позволяет еще и с эмоциональной стороны воздействовать на посетителя. В концепции Т. Н. Воронихиной и С. С. Ланды подлинность определялась и временем создания предметов, таким образом, все, что не относилось к пушкинскому времени, не могло быть представлено в экспозиции.

Предполагалось представить в музее иконографию поэта и его современников «во всей существующей полноте», сделав акцент на портретах декабристов, писателей, художников, государственных деятелей и т. д., а представление рукописного наследия поэта, с помощью копий рукописей на архивной бумаге, должно было стать одной из ведущих сюжетных линий, объединяющих все залы музея.

Особое внимание в сценарии было уделено цветовому решению, которое должно было стать «организующим началом музея»<sup>15</sup>. Для каждого экспозиционного комплекса, ограниченного одним этажом, определялась своя цветовая гамма. Для каждого этажа подбирались оттенки различной интенсивности. Некоторые залы необходимо было выделять более яркими цветовыми оттенками, на фоне общей светлой тональности. Таким образом, предполагалось, что посетитель, проходя экспозицию, расположенную на четырех этажах, особо остро будет воспринимать белое пространство лестницы, разделяющее экспозиционные комплексы и ощущать «цветовую замкнутость» каждого этажа<sup>16</sup>.

Вместе с цветовым решением общий ритм должен был задавать и свет<sup>17</sup>. Экспонаты, обладающие особой ценностью, необходимо было выделять отдельным лучом света. Эта идея перекликается и с современной литературной экспозицией Всероссийского музея А. С. Пушкина, где мемории отделены от общего предметного ряда с помощью специальных подиумов, таким образом, они сразу обращают на себя внимание. Световое решение предполагало еще несколько интересных экспозиционных решений. Например, так называемый «мерцающий свет», должен был последовательно перемещаться по залу, давая посетителю возможность ориентироваться без помощи экскурсовода. Новаторской была идея показа пушкинских рисунков, также «выполненных светом» – их появление и исчезновение на темной стене<sup>18</sup> окружало бы посетителя образами, волновавшими поэта.

В качестве примера использования света и цвета авторы концепции приводят зал Пугачева, где на красной стене, на фоне темных плоскостей были бы размещены портреты Пугачева и рядом бы проступал текст: «Весь черный народ был за Пугачева...».

В некоторых залах предполагалось аудио сопровождение, которое должно было усилить ощущение подлинности. Звук воспринимался экспозиционерами как источник, который даст возможность наполнять музей «пушкинскими словами» и музыкой известных поэту композиторов. Отмечалось, что звук не должен быть постоянным и громким, чтобы не отвлекать посетителей от восприятия визуальной информации.

Как и в музее А. С. Пушкина в Москве, где намеренно использовалось современное экспозиционное оборудование, которое должно было усилить связь времени и пространства,

в Церковном флигеле все витрины предполагались стеклянными, легкими и максимально незаметными. Их главной функцией было не усложнять коммуникацию между экспонатами и посетителем, таким образом, художественное решение витрин не должно было отвлекать от подлинных предметов.

В целом, данная экспозиция представляет интерес не только с точки зрения репрезентации в ней всего жизненного пути А. С. Пушкина в контексте историко-культурных событий, но и из-за нестандартных экспозиционных решений. Множество идей, изложенных в сценарии, так и не были реализованы в связи с техническими сложностями, однако они представляют интерес и сегодня, когда большинство монографических экспозиций в литературных музеях не отличаются художественной и экспозиционной уникальностью.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что экспозиции Государственного музея А. С. Пушкина в Москве и Всесоюзного музея А. С. Пушкина в Ленинграде, созданные в 1960-е гг., имеют большое значение для истории отечественного музееведения. Их создатели стремились спроектировать литературный музей нового типа, разработать отвечающие времени подходы к интерпретации музейных предметов. Однако Ленинградский музей предлагал использовать доступные тогда технологии, для того чтобы сделать экспозицию более яркой, насыщенной образами и понятной для индивидуальных посетителей, московский же музей делал акцент на раскрытии информационного потенциала самих экспонатов.

Обращение к прошлому позволяет приблизиться к ответам на вопросы актуальные для литературных музеев и сегодня. Как не только рассказать об этапах жизни выдающихся писателей и поэтов, но еще и показать результат их творческого процесса? Как создать понятный для посетителей, обладающих различным багажом знаний, образ? Как сделать экспозицию интересной для современного посетителя?

В наши дни научно-технические достижения позволяют сделать экспозицию более информативной с помощью мультимедийных экранов, проекторов, QR-кодов, информационных киосков, звукового оборудования и т. д., не нагружая ее визуально. Однако многим отечественным литературным музеям еще предстоит создать индивидуальный образ и сформировать свою постоянную музейную аудиторию.

### Примечания

<sup>1</sup> Крейн А. З. Рождение музея / А. З. Крейн. М.: Советская Россия, 1969. С. 99.

<sup>2</sup> Розенблюм Е. А. Время и пространство в музейной экспозиции / Е. А. Розенблюм // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века. Москва, 1997. С. 111.

<sup>3</sup> Крейн А. З. Рождение музея / А. З. Крейн. М.: Советская Россия, 1969. С. 121.

<sup>4</sup> Там же. С. 107.

<sup>5</sup> Там же. С. 65.

<sup>6</sup> Там же. С. 120.

<sup>7</sup> Там же. С. 72.

<sup>8</sup> Там же. С. 47.

<sup>9</sup> Крейн А. З. Жизнь музея / А. З. Крейн. М.: Советская Россия, 1979. С. 76.

<sup>10</sup> Розенблюм Е. А. Время и пространство в музейной экспозиции экспозиции / Е. А. Розенблюм // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века. Москва, 1997. С. 110.

<sup>11</sup> Новохатько К. И. Художественно-экспозиционные концепции российских литературных музеев: формирование и эволюция / К. И. Новохатько // Вестник МГХПА. 2014. № 1. С. 29.

<sup>12</sup> Поляков Т. П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.future.museum.ru/Imp/books/archive/polyakov.pdf> (дата обращения: 20.04.2020).

<sup>13</sup> Сценарий к проекту оформления экспозиции в церковном флигеле Екатерининского дворца в г. Пушкин, выполненный Ленинградским художественно-оформительским коллективом по заказу музея : из материалов делопроизводственного архива Всероссийского музея А. С. Пушкина. Ленинград, 1964. С. 5.

<sup>14</sup> Крейн А. З. Рождение музея / А. З. Крейн. М.: Советская Россия, 1969. С. 74.

<sup>15</sup> Сценарий к проекту оформления экспозиции в церковном флигеле Екатерининского дворца в г. Пушкине, выполненный Ленинградским художественно-оформительским коллективом по заказу музея : из материалов делопроизводственного архива Всероссийского музея А. С. Пушкина. Ленинград, 1964. С. 9.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 10.

<sup>18</sup> Там же. С. 11.

Е. К. Черезова

## **Аудиовизуальный контент, музейные предметы и кураторский нарратив в выставочном пространстве классического музея**

В статье приводится анализ включения аудиовизуального контента и кураторского нарратива в выставочную среду классического музея. В результате обращения к специфике составления выставочных текстов, способам демонстрации кинофильмов (в большей степени их отрывков), отражения истории попадания предметов из привычного для них контекста в «неродной», а также дизайнерского решения, делается вывод о структуре выставки «Стоп! Снято!» как о представлении хронологии изменения статуса вещи и влияния общественной мысли на способ отношения к этой вещи.

Ключевые слова: Государственный музей истории религии, выставочный нарратив, выставочный дизайн, музейное пространство, аудиовизуальный контент, советское кино

Elena K. Cherezova

## **Audiovisual content, museum items and curatorial narrative in the exhibition space of the classical museum**

The article provides an analysis of the inclusion of audiovisual content and curatorial narrative in the exhibition environment of the classical museum. As a result of referring to the specifics of compiling exhibition texts, methods of demonstrating films (to a greater extent, their fragments), reflecting the history of getting objects from their usual context in the «non-native», as well as the design decision, the conclusion about the structure of the exhibition «Stop! Shot!» is how to represent the chronology of the change in the status of an object and the influence of social thought on the way it relates to this object.

Keywords: State Museum of the History of Religion, exhibition narrative, exhibition design, museum space, audiovisual content, Soviet cinema

Одновременное нахождение на выставках предметов, кураторского текста и аудиовизуального контента давно стало нормой. Специфика их одновременного восприятия остается актуальным вопросом, к которому обращаются теоретики и практики музейного дела с целью определить, существует ли баланс между оперированием информационными потоками разного порядка. В процессе анализа выставки Государственного музея истории религии (ГМИР) «Стоп! Снято!» была сделана попытка установить, что может способствовать эффективному раскрытию проблематики выставочного проекта в музейном пространстве, а что – препятствовать складыванию различных по природе нарративов в единый предметно-образный рассказ.

Тематика выставки «Стоп! Снято!», проходившей в Государственном музее истории религии с 21 декабря 2019 по 2 марта 2020 г., как указано в оглавленном тексте к экспозиции, разделяется на три направления: 1) советский кинематограф, советский музей и место религии в советском обществе; 2) «рассказ о тех, кто реквизировал религиозные предметы, и тех, кто подбирал реквизит для киносъемок»; 3) «повествование о судьбе десяти музейных предметов, их пути из храма в музей, из музея на съемочную площадку, со съемочной площадки в кинотеатр, устроенный в бывшем храме». «Стоп! Снято!» является выставкой-исследованием, мотивированным интересом ее кураторов к судьбе музейных предметов, символических и физических их перемещений за пределами пространства Государственного музея истории религии. Далее, поскольку в текстах к выставке представленные на ней артефакты именуются как «вещами», так и «предметами», целесообразно следовать «кураторскому канону». Ведь предметом вещи на выставке делает хотя бы их хайдеггеровская самостоятельность.

Структурно (в соответствии с заявлением кураторов) выставка разделена на три зоны: «кинозал», «фойе» и «реквизиторскую». В первой демонстрируется фильм, посвященный истории десяти предметов и их музейно-кинематографической биографии; во второй расположены тексты, раскрывающие проблематику выставки и процесс приобщения музейных предметов к съемкам, а также копии архивных документов и аудио-записи ритуалов (заимствованных из советских фильмов); по третьей зоне разбросаны витрины с предметами из фондов Музея истории религии, выдававшимися советским кинематографистам на съемки кинокартин. У большинства этих предметов ритуальное «происхождение». В витринах рядом с вещами обнаруживаются бумажные «кадрики» из кинокартин, на которых можно разглядеть соответствующие артефакты. Они представляются посетителю случайно забытыми, оставленными в витринах.



Специфика функционирования предмета остается здесь «за кадром», увидеть его в движении нельзя. Связь между предметом, его функционированием и присутствием в кино нарушена. Чтобы узнать о предмете (одном из десяти главных) посетителю нужно обратиться к фильму кураторов. Вернется ли он после этого к предмету – вопрос спорный.

Включение в выставочный текст аудиовизуального контента – эпизодов фильмов и звука из них же – могло бы заставить предмет если не говорить, то хотя бы действовать. Однако и это в итоге оказывается невозможным. Чтобы выявить причины образования лакун между предметом и способами его бытования в различных контекстах, обратимся к специфике взаимодействия аудиовизуального контента, музейных предметов и кураторского нарратива.

Кураторский нарратив – это все виды текстов, представленных на выставке. Сюда же включаются фильмы, демонстрируемые в зоне «кинотеатра» и на одном из телевизионных экранов в точке, отделяющей «фойе» от «реквизиторской». В этих текстах содержится информация, которая раскрывает ритуальную функцию вещи. Также ее можно было встретить в описаниях предметов: иконостаса походного, масок мистерии цам (Яма (Чойджал)), курильницы из алтарного набора, посоха епископского с сулком, павловского наперсного креста цепью, колокольчика буддистского (Хонхо), митры католической, орната, подризника или ларца.

Приведем в пример описание колокольчика буддистского (Хонхо): «Хонхо (бурят.: «колокольчик») – ритуальный предмет, использовавшийся в тантрических практиках тибетско-монгольского буддизма вместе с очиром (бурят.: «алмазный скипетр»). Хонхо из коллекции Музея истории религии был привезен из Агинского района Забайкальского края в составе большой коллекции, собранной известным монголоведом В. А. Казакевичем. В 1937 г., когда некоторые предметы из коллекции Казакевича выдавались для съемок фильмов «Соловей» и «Сын Монголии», сам собиратель был репрессирован и позднее расстрелян.

Действие фильма «Соловей» разворачивается в Белоруссии в начале XIX в. в католической среде. Присутствие ламаитского колокольчика в списке выданных для съемок предметов вызывает недоумение. Единственное предположение – этот предмет должен был изображать колокольчик для вызова слуг. Впрочем, в сохранившейся версии фильма его не видно. В этом же году колокольчик еще раз «снялся» уже в другом фильме, и опять в несвойственной для себя роли. В фильме «Возвращение Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, буддистский колокольчик можно увидеть в руке председателя Государственной думы, с помощью этого колокольчика он пытается остановить выступление депутата-большевика: «Член Государственной думы Тураев! Я лишаю вас слова!»

В каждом из таких текстов содержится информация об источнике поступления, «участии» предмета в съемках фильмов, дается попытка описать ритуал, в котором находил применение предмет, или его назначение. За пределы бесстрастной описательности кураторский текст не выходит – кураторы не стремятся однозначно интерпретировать значение или смысл роли, которой кинематографисты наделили музейный предмет, хотя и размышляют о причинах сделанного выбора в пользу конкретной вещи. Кроме того, в текстах усматривается прямое указание на документальные источники, хранящие сведения о целях использования предмета.

Наличие темных пятен в истории советского кинематографа (особенно раннего звукового) находит выражение не только в кураторском нарративе, но и в дизайнерском решении выставки. По периметру выставочного зала установлены длинные черные конструкции, на которых закреплены кадры из фильмов, плакаты, афиши, планы кинотеатров, устроенных в храмах. Наряду с ними на конструкциях обнаруживаются белые плашки-пятна с цитатами из документальных источников или без них – именно они указывают на разрывы в полотне истории советского кино.

В рамках советской официально атеистической культуры, связи которой с кинематографом и посвящена выставка в Государственном музее истории религии, предмет религиозного культа превращается в предмет искусства. Историческая значимость такого предмета выводится из его биографии и факта участия в киносъемках. Здесь кураторы идут по пути обнаружения связи между символическим и практическим, то есть выявляют «как, когда и почему» предмет религиозного культа стал произведением искусства, оказался в музее, а потом и в кино.

Задач у предмета религиозного культа в кино несколько – он должен нативно вписываться в фильмический мир ленты, быть достаточно аттрактивным и аутентичным (к примеру, соответствовать историческому периоду, воспроизводимому на экране) и, как любой другой предмет в кино, служить, прежде всего для того, чтобы двигать сюжет, являться его составной частью, иллюстрировать замысел авторского коллектива.

Вещь, функция которой изначально была ритуальной, попала в музей, а потом в кино – из одного «неродного» контекста в другой, и в этом путешествии приобрела новое знаковое содержание. Оно заслоняет собой первичную собственно культовую функцию. Витрины на выставке,

расположенные сообразно логике их размеров и формы, установлены в черные ящики, в которые обычно упаковывали реквизит для съемок. Таким образом, предметы здесь уравниваются в правах. Это лишний раз подчеркивает, что собственно культовое назначение предмета кинематографистов мало интересовало. Так они посредством вещей выражали свое отношение к окружающей действительности и конструировали сюжеты киноисторий.

Помыслить, во-первых, ритуальную «инструментальность» и, во-вторых, саму суть предмета религиозного культа, представленного на выставке, человеку, обладающему минимальным набором представлений о религиях иных культур, сложно. Созерцая предмет незнакомого нам религиозного культа, мы становимся наблюдателями со стороны, воспринимающими эти предметы «в ряду знаковых явлений культуры»<sup>1</sup>.

Помочь растерянному посетителю обещает кураторский нарратив и фильм, посвященный выставленным «избранным» предметам, попавшим на съемки. Эксплицировать связь практического и символического в вещи позволит, как представляется, поиск ответа на вопрос: не что символизирует или значит вещь, а как, когда и почему она это символизирует, выходя за границы своей утилитарности, становясь органичной частью духовного пространства. Однако экспонат на выставке делается одномерным, поскольку кураторы высвечивают в нем только то, что «не противоречит задачам ритуала»<sup>2</sup>, то есть съемочного процесса. Аспект нужности вещи в контексте ритуала в противопоставлении вещи в контексте кинопроцесса оказывается вторичным.

На выставке трансформация, которая произошла в советское время с повседневной религиозной культурой<sup>3</sup>, не выявлена – она представляется свершившейся и отражается в дизайнерском решении, то есть в распределении предметов по витринам и шкафам сообразно «концентрической хронологии» (на полу вокруг центральной композиции с фильмом о десяти предметах можно было обнаружить годы важнейших периодов создания картин).

В музейном пространстве соединительной архитектуры, условно, открытом для доступа публики возникает особое пористое «чувство публичной интимности»<sup>4</sup>, которое сравнимо, но не приложимо к ощущению, получаемому человеком в кинотеатре.

Кинотеатр и музей – пространства для демонстрации. В первом случае зритель подчиняется кинофильму как структуре избираемых авторами кадров, следующих друг за другом и подчиненных сюжету. Во втором случае посетитель может быть направлен по созерцательному маршруту, формируемому за счет выставочной архитектуры – его взгляд рождает особый монтаж образных структур, обнаруживаемых на выставке, то есть элементов дизайнерского решения экспозиции, предметов и (зачастую) вспомогательного аудиовизуального контента, который демонстрируется на экранах телевизоров, планшетов или попросту на стенах выставочного зала.

Теоретик искусства и архитектуры Джулиана Бруно усматривает общую роль музея и кинематографа (в том числе, кинотеатра). По ее мнению, они сделали пространство повествовательным<sup>5</sup>.

Советское кино обладало особым типом повествовательности, как и любое другое национальное. В рамках выставки эта повествовательность берется кураторами на вооружение, но касается она только отношения советских кинематографистов к музейным предметам культового происхождения. Опять же, дизайнерское решение, то есть размещение предметов в «однотипные ящики для транспортировки», является выражением такого отношения.

Становясь зрителем в кинотеатре или посетителем в музее, человек обращается к субъективному созерцательному опыту и, следуя собственным маршрутам, находит интимное в публичном. «Прикоснуться» к действию на экране или к предметам на выставке человек может опосредованно – через припоминание пережитого опыта, ассоциирование со знаниями, полученными за пределами кинотеатра или музея. Здесь зритель и посетитель осуществляют движение разного порядка – мыслительное (движение мысли) и кинестетическое (движение тела в совокупности с телесностью, содержащейся в опыте и знаниях).

В полном смысле по фильму посетитель выставки шагать не сможет. Здесь нет как таковой инсталляции – фильмы, смонтированные таким образом, чтобы показать предметы, принимающие участие в съемках, выдают, обнаруживают себя будто бы случайно. Они запрятаны среди «черных ящиков» и витрин с предметами, а даже если и выставлены более-менее очевидно, не артикулированы (этикеток к конструкциям с фильмами не было прикреплено), транслируются на мониторы телевизоров и имеют подчинительное к выставленным предметам положение. У посетителя выставки нет возможности стать «предателем кинематографической длительности»<sup>6</sup> – у него нет необходимости задерживаться у экрана и становиться созерцателем. Достаточно будет обратиться к самому предмету и карточке кадра из фильма, в котором этот предмет был замечен, а также видеофильму с рассказом о «биографии десяти музейных предметов». Даже если посетитель решится отсмотреть весь видеоматериал, отслушать все аудиозаписи и прочитать все тексты на выставке, он

все равно что-нибудь да упустит – ведь не моргать нельзя. Отвлечься от предмета на видео или фильм, упустить кадр, реплику, произносимую с экрана или перескочить с одной строки текста на другую на экспозиции, посвященной сложносоставному нарративу, чрезвычайно легко.

Обращаясь к мыслям видео-художницы Хито Штайерль, характеризующей музейную аудиторию как людей, распыленных в пространстве экспозиции, толпу, которая разрывается между «пассивностью и сверхстимуляцией»<sup>7</sup>, можно утверждать, что посетитель на выставке в ГМИР будто бы находится в пассивном состоянии, когда вчитывается в кураторский текст, созерцает предмет или отрывок из фильма, а в сверхстимулированном, когда смотрит фильм в зоне «кинотеатра».

Таким образом, пространственно отделяя предмет религиозного культа от информации о специфике его предназначения, от текста в зоне «фойе», создатели выставки оставляют за посетителем выбор – рассматривать или не рассматривать предмет в витрине. Соотносится это с принципами музейной этики. Исторически присущее музею свойство эстетизировать предмет и проводить дистанцию между ним и зрителем, вырывать его из контекста привычной «среды обитания» способствует «вытеснению религии как живого феномена за пределы музейного мира»<sup>8</sup>.

Вещь постоянно приобретает новый статус, наши мысли о ней с течением времени изменяются, а «высвечивает» ее существование связь с каким-либо субъектом<sup>9</sup>. На выставке в Музее истории религии представлена хронология изменения статуса вещи, с которой связаны исторические личности (политики, кинематографисты, музейные сотрудники), и влияние общественной мысли на способ отношения к этой вещи.

Сосуществование в пространстве выставки разного рода искусств, по мысли Ю. М. Лотмана<sup>10</sup>, делает очевидным специфику языка каждого из них. Однако язык на выставке «Стоп! Снято!» в речь или сюжет не складывается, он остается набором условных символов, который посетитель, если он знаком с кинематографом или религиозной обрядностью, должен считать просто для того, чтобы считать и подумать «эта вещь здесь была, это кино важно, потому что там была эта вещь» или, наоборот «эта вещь важна, потому что она снималась в кино».

Выставка в ГМИР стала повышающим «цену» предмета пространством, местом производства выставочной и культовой стоимости<sup>11</sup>, в переложении слов Штайерль, увеличивающейся прямо пропорционально опыту посетителя дистанции и ауры поклонения, но не вещи, а кинематографу, который спрятан, утерян, забыт или никогда не существовал.

### Примечания

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: «Академический проект», 2002. С. 484–587.

<sup>2</sup> Баранов Д. Образы вещей (о некоторых принципах семантизации) / Д. Баранов // Антропологический форум. 2005. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-veschey-o-nekotoryh-printsipah-semantizatsii> (дата обращения: 10.03.2020).

<sup>3</sup> Мазур Л. Н., Горбачев О. В. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920–1980-х гг.: источниковедческий анализ / Л. Н. Мазур, О. В. Горбачев // Вестник Вятск. гос. ун-та. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-reprezentatsii-religioznoy-zhizni-sovetskogo-obschestva-v-hudozhestvennom-kinematografe-1920-1980-h-gg-istochnikovedcheskiy> (дата обращения: 10.03.2020).

<sup>4</sup> Бруно Д. Места показа: кинотеатр, музей и искусство проекции / Д. Бруно // Художественный журнал. 2019. № 108. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1960> (дата обращения: 10.03.2020).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Бруно Д. Места показа: кинотеатр, музей и искусство проекции / Д. Бруно // Художественный журнал. 2019. № 108. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1960> (дата обращения: 10.03.2020).

<sup>7</sup> Штайерль Х. Является ли музей фабрикой? / Х. Штайерль // Художественный журнал. 2010. № 79–80. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/17/article/240> (дата обращения: 10.03.2020).

<sup>8</sup> Пименова К. В. Сакральные предметы и трансформация музейной этики: истоки, проблемы, решения / К. В. Пименова // Новые исследования Тувы. 2019. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sakralnye-predmety-i-transformatsii-muzei-noi-etiki-istoki-problemy-resheniya> (дата обращения: 10.03.2020).

<sup>9</sup> Эпштейн М. Реалогия, вещеведение / М. Эпштейн // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб.: Алетей, 2003. С. 346–350.

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. URL: <https://culture.wikireading.ru/48688> (дата обращения: 10.03.2020).

<sup>11</sup> Штайерль Х. Является ли музей фабрикой? / Х. Штайерль // Художественный журнал. 2010. № 79–80. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/17/article/240> (дата обращения: 10.03.2020).

Ф. М. Битаева

### **Интерпретации историко-культурного наследия для иностранной аудитории: проблемы и пути решения**

В статье рассматриваются проблемы, возникающие в процессе интерпретации наследия для иностранной аудитории, и методы, на основе которых возможно их преодоление. Сформированная в определенном контексте личность иностранца требует нового подхода для осуществления успешной коммуникации посредством интерпретации. Предлагаемый подход основывается на понимании модели межкультурной чувствительности, преодолении языкового барьера, установлении связей с ценностями и опытом человека. На примерах рассмотрены варианты применения данного подхода, способствующие развитию у иностранного посетителя интереса и уважения к другой культуре.

Ключевые слова: интерпретация, межкультурная коммуникация, иностранная аудитория, историко-культурное наследие, языковой барьер

Fariza M. Bitayeva

### **Interpretation of historical and cultural heritage for foreign audience: problems and solutions**

The article discusses the problems that arise in the process of interpreting heritage for a foreign audience and the methods that can be used to overcome them. A foreigner's personality formed in a certain context requires a new approach for successful communication through interpretation. This approach is based on understanding the model of intercultural sensitivity, overcoming the language barrier, and establishing links with person's values and experience. There are examples of the ways to apply this approach, that contribute to the development of a foreign visitor's interest and respect for another culture.

Keywords: interpretation, intercultural communication, foreign audience, historical and cultural heritage, language barrier

Процесс интерпретации историко-культурного наследия для иностранной аудитории закономерно вызывает определенные сложности. Личность человека формируется на основе культуры, традиций, истории его страны. Соответственно, интерпретация наследия для иностранца не может основываться на тех же подходах, что и интерпретация для местного посетителя. Необходимо учитывать исторический и социальный контекст, в котором складывалась самоидентификация человека, его мировоззрение, в силу чего определенные слова, термины, факты ему неизвестны или имеют иное значение.

Раскрывая иностранному посетителю историю и культуру страны, следует передать понимание определенных процессов, событий, понятий, явлений, присущих местной культуре. Главная задача интерпретации - это не передать набор фактов, а спровоцировать живой интерес, любознательность, желание изучить что-либо. Достичь этого можно определенными методами, когда передача и толкование новой информации основаны на связи с уже имеющимися у получателя знаниями и его личным опытом. Сложность интерпретации наследия для иностранного посетителя заключается в том, что найти и использовать эти связи зачастую затруднительно, это требует тщательной предварительной работы. Исследуя особенности методов интерпретации для иностранного посетителя, можно обратиться к принципам, введенным Ф. Тилденом<sup>1</sup>. Последний принцип заключается в том, что для интерпретации для детей необходимо использовать принципиально иной подход и создать отдельную программу, направленную исключительно на детскую аудиторию. Это справедливо и для иностранцев, так как простая адаптация информации, разработанной для местного посетителя, и тем более прямой перевод текста на другой язык не будет иметь успешный результат, представленный материал не будет понятен и усвоен посетителем, выросшим в другой культуре, равно как и не произведет впечатление на эмоциональном уровне. Таким образом, при создании подходов и определении методов интерпретации, первоочередной задачей будет преодоление межкультурного барьера для обеспечения акта коммуникации.

Различия, которые складывались в процессе формирования каждой этнической культуры, являются объективным основанием для межкультурной коммуникации. Нормы той или иной культуры определяют жизнедеятельность и отношения людей. Культурное и этическое разнообразие человечества обосновывает стремление понять чужую культуру, поведение ее представителей, разобраться в причинах различий и совпадений. Американский специалист в области межкультурной коммуникации М. Беннет выявил модель освоения чужой культуры, которая называется моделью развития межкультурной чувствительности. Она основывается на чувственном восприятии культурных различий и предполагает, что их осознание более важно, нежели сходства. М. Беннет выделяет несколько этапов развития межкультурной чувствительности, три из которых основаны на этноцентричности. Рассмотрим данные этапы. Отрицание культурных

различий – это стадия, когда другая культура не воспринимается вовсе, не представляется настоящей и, соответственно, перспектива межкультурного общения воспринимается крайне негативно. Второй стадией является защита, восприятие другой культуры происходит в стереотипном характере, здесь «чужое» воспринимается критично, как низшее, уступающее «своему». Следующий этап – минимизация культурных различий. Больше внимания уделяется сходству, которое основано на элементах своего культурного мировоззрения. Следующие этапы М. Беннет относит к противоположности этноцентризма – этнорелятивизму, то есть «понимание собственных убеждений и моделей поведения как одной из многих форм существования, имеющих право на существование»<sup>2</sup>. На этапе принятия «своя» культура воспринимается как одна из множества. Культурные различия все еще могут восприниматься негативно, но это восприятие не является этноцентричным. На данной стадии люди интересуются другой культурой и уважают различия, принимают разные взгляды на мир. В процессе адаптации взгляд на мир меняется, возможно изменение и поведения для более успешного общения в другой культуре, развиваются альтернативные коммуникативные умения, то есть формируется понимание того, что в разных культурных контекстах возможно изменение поведения, которое не повлияет на ценности собственной культуры. Наконец, на этапе интеграции завершается развитие межкультурной чувствительности, когда человек способен выбирать подходящую модель поведения в разных контекстах, происходит приспособление к чужой культуре, это означает, что на данной стадии можно говорить о формировании мультикультурной личности, для которой характерно свободное, гибкое поведение и восприятие в разных культурах<sup>3</sup>.

Знание модели развития межкультурной чувствительности необходимо для построения успешной коммуникации. Для каждого из перечисленных этапов развития личности должен быть свой подход для знакомства с другой культурой. Однако, на наш взгляд, возможность для установления процесса коммуникации посредством интерпретации появляется только на третьем этапе, то есть на стадии минимизации, так как она предполагает признание человеком культурных различий. Стоит отметить, что для этапа минимизации характерен универсализм, а культурные различия рассматриваются как естественные и несущественные, без критической оценки. Именно эту проблему отчасти может решить интерпретация чужой культуры, так как, раскрывая перед человеком разнообразие этой культуры и ее значение, способствует его переходу к стадии принятия, где уже возможно появление интереса к другой культуре. Таким образом, интерпретация сначала облегчает переход от минимизации к принятию культурных различий, путем формирования понимания важности этих различий, затем, обеспечивая возможность изучения других культур, их освоения, она подводит человека к этапу адаптации, когда он может приспосабливаться к разным культурным контекстам и способен смотреть на мир через призму другой культуры. Не будем утверждать, что интеграция, полное приспособление к чужой культуре, является целью интерпретации культуры и процесса межкультурной коммуникации, главной задачей в данном случае нам представляется создание открытого пути к этому этапу. Осуществляя процессы перехода от одной стадии к другой, интерпретация не только раскрывает и объясняет ценности и особенности других культур, но и развивает чувствительность по отношению к ним, что и позволит прийти к становлению мультикультурной личности.

Преодоление языкового барьера – одна из первых задач на пути построения успешной коммуникации. Качественно и доступно переведенный текст нельзя считать главным и единственным залогом эффективной интерпретации, однако он является одним из ее элементов и требует определенного внимания. Попадая в музей или другое учреждение культуры, иностранец сталкивается с представленной в разных видах безличной формой интерпретации, то есть переведенным на английский язык текстом, который должен познакомить его с экспонатами, объектами наследия и т. д. Воспринимая этот текст, посетитель не остается пассивным слушателем и зрителем, т. к. получаемая им информация проходит через его знания, опыт и культуру, таким образом, он создает свой текст. Соответственно, чтобы переработать и понять информацию, чтобы обеспечить акт коммуникации, необходим такой текст, который сможет преодолеть возможные барьеры. Сложности в переводе текста возникают при адаптации лексики исторического и культурного плана, смысл которой для иностранного посетителя зачастую будет непонятен. Подобные пятна непонимания называют лакунами. В. Л. Муравьев дает следующее определение этому понятию: «недостающие в данном языке слова другого языка, то есть иноязычные слова, которые выражают понятия, не закрепленные в языковой норме данного языка и, для передачи которых в этом языке требуются более или менее пространственные перифразы – свободные словосочетания, создаваемые на уровне речи»<sup>4</sup>. К таким лакунам в первую очередь можно отнести разговорную, религиозную лексику, топонимы, имена собственные, лексику быта. В своем исследовании о переводе музейных текстов И. И. Данилова выделяет несколько способов избавления от межязыковых лагун, а именно: компенсацию и заполнение путем использования транслитерации, подбор аналога, описательного перевода (с объяснением), пояснения и калькирования (воспроизведение морфемного состава или целого словосочетания)<sup>5</sup>. Использование данных приемов при переводе текста для иностранной аудитории сделает информацию открытой для восприятия и процесс коммуникации станет возможным.

Для создания эффективной интерпретации также необходимо определить причины, по которым люди, в частности, иностранцы, посещают объекты наследия. В этом вопросе интересно исследование Я. Пория и его соавторов под названием «Связь между туристами, наследием и причинами посещения объектов наследия», где выделяется три группы: 1) причины, которые не относятся к содержанию представленного объекта (желание развлечься или расслабиться, интересно провести выходной и т. д.); 2) причины, основанные на связи представленного объекта и восприятии туриста в отношении его культуры (желание познакомиться с наследием, относящимся к собственной культуре и истории, желания быть эмоционально вовлеченным или чувство обязательности); 3) причины, связанные со стремлением к просвещению и желанию изучить что-либо. Отдельно рассматривается причина, относящаяся к двум последним группам – желание побывать в месте, которое считается знаменитым и обязательным для посещения<sup>6</sup>. Соответственно, восприятие информации, представленной на объекте, меняется в зависимости от причины для его посещения. Исходя из этого, можно определить два подхода к интерпретации того ли иного объекта наследия – первый, направленный в большей степени на эмоциональное восприятие; второй основанный, в первую очередь, на обучающем элементе. Стоит также отметить, что иностранные и местные посетители отличаются в понимании того, что является важным, интересным культурным ресурсом для каждого из них. Литовский историк Р. Чапайтене отмечает, что туристам западных стран интересно наследие советского времени, на что они и обращают внимание при посещении посткоммунистических стран, что зачастую может не совпадать с чувствами местного жителя. «И, наоборот, меньший диссонанс проявляется в случаях раскрытия и использования местного аристократического и сакрального наследия, поскольку в архитектурно небогатом ландшафте дворцы, костелы и монастыри являются едва ли не самыми яркими визуальными знаками «европейскости»<sup>7</sup>. Таким образом, все же меньшую часть объектов наследия можно рассматривать как международные достопримечательности, остальные же привлекают местных или национальных посетителей. Несмотря на то, что каждый посетитель имеет набор своих знаний, ценностей, отличающих его от других, возможна разработка подхода с универсальными концепциями и методами. Подобный подход должен основываться на отсутствии большого количества дат, имен и терминов, выявлении общих явлений с иностранной культурой, разъяснении чуждых понятий на доступном языке и подборе возможных аналогий. Описание событий, процессов и личностей следует приводить в контексте истории и культуры родной страны посетителя или всемирной истории. Таким образом, установятся необходимые связи для восприятий новой информации. Безусловно, подобные методы основаны на психологическом подходе, а именно на когнитивной психологии, исследующей познавательные процессы. Понимание и хранение новой информации происходит через группировку (разбивка информации на части) и кластеризацию (организация информации в однородные группы). Похожая информация перерабатывается и хранится в одних и тех же кластерах. Таким образом, во время интерпретации человек отберет только те факты, которые каким-либо образом относятся к его имеющимся знаниям, то есть имеют отношение к определенным группам (кластерам) в его памяти, полученная информация будет добавлена в эту группу и сохранится в долгосрочной памяти<sup>8</sup>. Группирование информации зависит от того, каким образом посетитель ее получает. Исследования показывают, что посетители запоминают 10% от того, что они услышали, 30% того, что прочитали, 50% увиденного и 90% того, что они сделали<sup>9</sup>. В связи с этим визуальные и активные средства интерпретации можно считать наиболее эффективными.

Рассмотрим деятельность музеев Санкт-Петербурга в отношении иностранных посетителей. Анализ деятельности некоторых музеев города показывает, что в основном формы работы с иностранным посетителем ограничиваются информированием, этикетажем, аудиогидом и в некоторых случаях обзорной экскурсией. И только в таких музеях, как Государственный музей политической истории России в Санкт-Петербурге и Государственный исторический музей в Москве предлагаются разные виды экскурсий, маршрутные листы и более разнообразную печатную продукцию. Более того, указанные формы работы зачастую сводятся к прямому переводу экскурсионных текстов, аудиогuida и сопроводительного этикетажа на иностранный язык, что, как мы отмечали ранее, не учитывает контекст, в котором формировалась личность иностранного туриста.

Можно отметить, что сегодня культурные заведения предлагают крайне ограниченные возможности для досуга, ориентированного на иностранную аудиторию, в то время как подобные формы работы могли бы привлечь внимание иностранцев к культуре и истории нашей страны и дать возможность для ее изучения. В городских музеях и других учреждениях проводятся многочисленные программы для местного контингента, которые вполне успешно можно адаптировать для иностранной аудитории или создать похожие на основе принципов, раскрытых ранее. Рассмотрим программы, предлагаемые Петербургским музеем повседневной культуры и проектом «Музейный квартал». Приведенные ниже примеры демонстрируют применение личного подхода в интерпретации, который в процессе межкультурной коммуникации, создавая связь с посетителем на эмоциональном уровне, способствует принятию и пониманию человеком культурных различий, а также появлению интереса к другой культуре и истории.

Петербургский музей повседневной культуры «Ленинград 1945–1965 гг. Двадцать лет после войны» предлагает интерактивную программу «Вечер в Ленинграде», во время которой гости попадают в ленинградскую квартиру, где их встречает экскурсовод в образе «хозяйки» и за чашкой чая знакомит с жизнью горожан послевоенного времени. Посетители пользуются аутентичной советской посудой, слушают патефон, играют в домино<sup>10</sup>. Представленные в комнате предметы реконструируют образ былой эпохи, а разговор с экскурсоводом помогает представить быт ленинградцев, узнать о событиях в стране и мире. Подобная беседа с посетителем и стилизованная комната позволяют погрузиться в атмосферу 1960-х гг.

Проект «Музейный квартал» объединяет городское и музейное пространство и предлагает разные программы, одной из которых является пешеходная прогулка-беседа по городу с экскурсоводом-героем: дворником, архитектором, почтальоном или масоном. По словам руководителя проекта «это не просто экскурсия, а своего рода интеллектуальная беседа, во время которой все учатся читать текст города»<sup>11</sup>. Петербург раскрывается перед посетителем глазами этих героев, рассказывающих о своей деятельности и жизни города. Данный подход также позволяет посетителю выступать не в роли простого слушателя, а активного участника, быть эмоционально вовлеченным. Приведенные программы вполне можно проводить для иностранной аудитории, а для их адаптации следует использовать подходы и методы, рассмотренные нами выше, а именно избавление от межъязыковых лагун и большого количества дат, имен и терминов при переводе текста экскурсии; вплетение понятий, процессов, событий, о которых идет речь, в контекст мировой истории, для установления связи с уже имеющимся у посетителя знаниями и представлениями; активное вовлечение посетителя в процесс и разговор, в ходе которого вновь устанавливаются необходимые связи и обеспечивается эмоциональное восприятие.

В некоторых учреждениях возможно создание абсолютно новой программы, ориентированной на иностранную аудиторию, такой как исторический клуб, который будет выполнять следующие задачи: знакомство иностранцев с историей и культурой России; обеспечение места для иностранцев для досуга и общения; предоставление разнообразных форм общения с иностранцем помимо экскурсий и лекций; пробуждение интереса у иностранцев к культуре и истории России. Встречи клуба, проходящие на постоянной основе, могут затрагивать разные темы, раскрывающие культуру, быт и историю России и Санкт-Петербурга. Для реализации подобного проекта возможно привлечение различных партнеров, таких как языковые школы, университеты и общеобразовательные учебные заведения, осуществляющие обучение иностранных студентов и учеников; театральные студии, музеи города и т. д. Подобный исторический клуб, использующий методы и подходы, ориентированные на иностранного посетителя, его интересы, ценности и знания, позволит в активной форме познакомить иностранца с историей и культурой России, сформировать культурную чувствительность.

Подводя итог, можно сказать, что интерпретация культурного наследия для иностранной аудитории сталкивается с определенными проблемами, для решения которых, в первую очередь, необходимо обратиться к вопросам межкультурной коммуникации. Понимание ее процессов даст представление о самом посетителе, принимающей информации, о контексте, в котором формировалась его личность, что необходимо для создания эффективной интерпретации. На этой основе возможно преодоление последующих проблем, таких как переход человека к стадии принятия культурных различий, языковой барьер, установление связей с опытом, ценностями и знаниями посетителя. Интерпретация делает возможным процесс успешной межкультурной коммуникации, открывает дорогу к освоению, пониманию и уважению другой культуры.

### Примечания

<sup>1</sup> Tilden F. *Interpreting Our Heritage* / F. Tilden. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. P. 91.

<sup>2</sup> Bennett M. *Towards ethno-relativism: A developmental model of intercultural sensitivity* / M. Bennett // In R. M. Paige (Ed.), *Education for the intercultural experience*. Yarmouth, ME: Intercultural Press. 1993. P. 36.

<sup>3</sup> Там же. P. 40.

<sup>4</sup> Муравьев В. Л. *Лексические лакуны на материале лексики французского и русского языков* / В. Л. Муравьев. Владимир: Изд-во Владимир. пед. ин-та. 1975. С. 10.

<sup>5</sup> Данилова И. И. *Перевод музейных текстов: к вопросу об элиминировании межъязыковых лагун* / И. И. Данилова // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2018. № 1. С. 62–63.

<sup>6</sup> Poria Y. *Links between Tourists, Heritage, and Reasons for Visiting Heritage Sites* / Y. Poria // *Journal of Travel Research*. Vol. 43. 2004. № 1. P. 24–26.

<sup>7</sup> Чепайтене Р. *Культурное наследие в глобальном мире* / Р. Чепайтене. Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 92.

<sup>8</sup> Prince D. R. *Countryside Interpretation: A Cognitive Evaluation* / D. R. Prince // *Museums Journal*. 1982. № 82 (3). P. 168.

<sup>9</sup> Cole S. *Cultural tourism, community participation and empowerment* / S. Cole. Clevedon: Channel View Publications, 2006. P. 234.

<sup>10</sup> Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. [Электронный ресурс]: официальный сайт. URL: <http://1945–1965.su/> (дата обращения: 16.01.2020).

<sup>11</sup> Музейный квартал. Санкт-Петербург [Электронный ресурс]: официальный сайт. URL: <http://mqspb.ru/> (дата обращения: 16.01.2020).

А. М. Шегрен

## Мастерская О. А. Еремеева как объект культурного наследия

Статья посвящена проблеме сохранения наследия художника О.А. Еремеева. Обозначена опасность утраты уникального материального контекста, который мог бы стать источником для понимания творчества живописца. В тексте представлено описание двух мастерских, принадлежавших художнику. Разработка концепции мемориального музея О. А. Еремеева не является целью настоящей статьи. Внимание автора сфокусировано на подготовительном этапе. В качестве альтернативы музеефикации предложен выставочный проект, в рамках которого временно будут объединены характерные произведения, предметы из мастерской и авторские комментарии самого художника. Основой для выставки могут стать фотографии, опубликованные мемуары и дневниковые записи мастера. Предложенный проект станет важным этапом в осмыслении не только художественного наследия О. А. Еремеева, но и мемориального.

Ключевые слова: О. А. Еремеев, мастерская, художественный музей, искусство XX в., музеефикация, нематериальное наследие

Anastasiia M. Shegren

## O. A. Eremeev's workshop as an object of cultural heritage

The main theme of the article is preserving heritage of the O. A. Eremeev. The danger of losing the unique material context, which could become a source of study for understanding the painter's work, is indicated. There are descriptions of two artist's workshops. Development of the concept of the memorial museum of O.A. Eremeeva is not the purpose of this article. The author of the article suggested the project as a museification alternative. The paintings, objects from the workshop and the author's comments of the artist himself will be temporarily combined. The basis of the exhibition could be photos, memoirs, entries from the personal diary. The project is most important for O. A. Eremeev's memorial heritage understanding.

Keywords: O. A. Eremeev, workshop, art museum, XXth century art, museification, intangible heritage

Олег Аркадьевич Еремеев (1922–2016) – яркое явление художественной культуры второй половины XX в., народный художник РФ (1994), заслуженный деятель искусств РСФСР (1981), член Ленинградского – Петербургского Союза художников (1960), участник Великой Отечественной войны, профессор (1983), ректор и руководитель персональной мастерской живописи Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Сегодня художественное наследие признанного мастера находится в двадцати шести музеях по всей стране, является частью Музейного фонда РФ. Часть работ О. А. Еремеева оказалась в частных собраниях, и прежде всего в КНР, где творчество советских академических художников вызывает неизменный интерес и большое уважение. Некоторые работы хранятся в мастерских друзей и учеников художника. Опубликованные монографические альбомы и каталоги выставок, а также две книги самого О. А. Еремеева – «Полвека с Академией художеств» (2003) и «Страницы о моем творчестве» (2010), – позволяют лучше понять творчество мастера. В то же время неизбежно возникают смысловые лакуны, связанные с утратой того непосредственного жизненного пространства, – мастерской художника, – в которой создавались его произведения. Насколько возможно сохранить предметный мир творческой мастерской, если она не была музеефицирована, – этот вопрос оказывается значимым как по отношению к наследию О. А. Еремеева, так и других академических мастеров его поколения. Среди многих известных художников, о которых как о своих коллегах и единомышленниках говорит О. А. Еремеев в книге «Полвека с Академией художеств» (2003), музеефицирована и активно вовлечена в современную культурную жизнь Петербурга лишь скульптурная мастерская М. К. Аникушина. Представляется, что другие художественные мастерские города, в том числе мастерская О. А. Еремеева, пусть и не музеефицированные, должны быть зафиксированы и представлены как важная часть отечественной культуры, как непосредственное свидетельство творческого процесса и преемственности традиций академической художественной школы.

Биография О. А. Еремеева тесно переплетена с историей Российской Академии художеств. В 1951 г., с отличием окончив Ленинградское художественное училище, поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. В 1957 г. с отличием завершив обучение, был



приглашен на должность преподавателя, пройдя путь «от ассистента до профессора»<sup>1</sup>. Обучение в мастерской академика Б. В. Иогансона, культурный плюрализм Ленинграда, преемственность и возвышенность образов, наследие импрессионизма и постимпрессионизма, изучаемое О. А. Еремеевым еще до войны на эрмитажной экспозиции, – почва, на которой сформировался творческий метод Олега Аркадьевича<sup>2</sup>. Свой серьезный и целеустремленный подход к работе мастер стремился передать многочисленным ученикам, в то же время побуждая их к поискам собственного стиля.

За шестьдесят лет работы в Институте О. А. Еремеев с 1990 по 2001 гг. был ректором, заведующим кафедрой рисунка (1989–2013), а с 1996 г. возглавлял персональную учебную мастерскую живописи, при этом не переставал заниматься творчеством. Покинув пост руководителя с его административными задачами, О. А. Еремеев, будучи уже в преклонном возрасте, с новой силой обратился к изобразительному искусству: выезжал на пленер, писал натюрморты, вернулся к незавершенным произведениям и продолжил работать со студентами. Он создал портретную галерею ученых и деятелей культуры – своих современников. Среди них портреты художника З. А. Хачатряна, народного артиста СССР В. И. Чеснокова, историка искусства И. А. Бартенева. О. А. Еремеев также продолжил серию портретов наиболее близких ему людей – супруги, дочери и внуки. С середины 1990-х по 2010-е гг. открывались тематические персональные выставки как в России, так и за рубежом. На вернисажах художник всегда присутствовал лично. В своих воспоминаниях он отмечал: «Все эти хлопоты и заботы – не второстепенные в моем существовании, но душа, несмотря на занятость мозга проблемами выставки, находилась в творческой мастерской с огромным окном во всю стену, из которого в ясную погоду виден Кронштадт с куполом собора, возвышающегося на острове»<sup>3</sup>.

Местом творческих поисков О. А. Еремеева были две мастерские – предоставленная Союзом художников – на Васильевском острове (ул. Кораблестроителей, 23), и летняя, частная, обустроенная живописцем совместно с супругой Светланой Леонидовной в старинном деревянном доме в деревне Турья Псковской области.

Городская мастерская прослужила мастеру более сорока лет и стала по-настоящему «творческой кухней»: светлая, просторная, с видом на Финский залив, с большими панорамными окнами и антресолями. Здесь крупноформатные картины, загрунтованные холсты и рамы, эскизы и этюды соседствовали с предметами самых различных эпох и культур. Вещи, уникальные и ценные для художника, отобранные им самим, были расставлены по определенным местам и заполняли пространство мастерской. Каждая из них обладала собственной судьбой и имела конкретную функцию – быть изображенной, стать частью решения профессиональной задачи в контексте натюрморта, существующего или потенциального. О. А. Еремеев совместно с супругой собирал их на протяжении нескольких десятилетий. Например, на антресолях в одном ряду были размещены: национальная шапочка из войлока; пуанты, подаренные балериной И. Кошелевой; парик из театральной костюмерной – часть сценического костюма дочери мастера; череп коня, маска, купленная в Китае и сегодня переданная в фонды Государственного музея религии; над ними вторым рядом располагались вологодские прялки и лапти<sup>4</sup>.

Соотношение картин и вещей в мастерской создавало удивительный диалог: предмет мог быть изображен несколько раз на картинах и тут же присутствовал в своем физическом воплощении. Такова история создания натюрморта «Чайники и чайница» (2006), рассказанная самим художником: «...мое творческое воображение вновь стал будоражить мотив чайников на красной скатерти. Теперь, окинув взором свое «чайное хозяйство», обнаружил, что их, чайников, много. Они разные по цвету, форме, размеру и возрасту. И началась «запойная» работа над этим натюрмортом. Несмотря на их изрядное количество, порой казалось, что их мало»<sup>5</sup>. Олег Аркадьевич подробно описал состав натюрморта, подмечая особенности некоторых из предметов: «Тут были чайники из вычурных сервизов, украшенных золотом; тут же – и приземистый кобальтовый с крупными цветами; чайник с розанами и медный деревенский, очевидно, столетней давности; и китайский, обожженный, из какой-то коричневый глины; и чайник, расписанный мастерами Гжели. И большой белый, кузнецовский, из дореволюционной чайной, какие изображены на некоторых холстах Б. Кустодиева. Был чайник металлический, никелированный, напомнивший детство, так как он оттуда, из далекого довоенного времени. Акцентом всего этого многоцветья стала чайница небесно-голубого цвета в стиле модерн начала прошлого века»<sup>6</sup>. Авторские комментарии убеждают в том, что все вещи, находившиеся в мастерской, оказались здесь совершенно не случайно, не превратились в отвлеченный декор, но постоянно находились в поле зрения художника, в различных комбинациях входя в его живописные работы.

Такой городская мастерская О. А. Еремеева осталась в воспоминаниях близких и на сохранившихся фотографиях. Фрагменты интерьеров мастерской можно встретить на картинах художника.

Так, на «Портрете дочери» (1973) совсем юная Елена позирует в плетеном кресле с высокой спинкой, на котором нередко сидели гости и сам Олег Аркадьевич. Частью натюрморта «Пионы и череп» (2012) стали кисти и репродукции, некогда развешенные в мастерской. Работа имела большое значение для художника. Светлана Леонидовна Еремеева вспоминает: «Творческие поиски и сомнения испытывал О.А. Еремеев, когда более десяти лет искал решение натюрморта «Пионы и череп». Этот череп был взят им на время у товарища по Академии и не находил своего воплощения на плоскости. Постепенно, уже незадолго до своей кончины, художник в очередной раз связал два явления – жизнь и смерть. И не случайно прекрасные живые цветы находятся в верхней части натюрморта, а череп с пустыми глазницами – у его нижнего края... Многие зрители не понимали, зачем художник изобразил череп в данной композиции, некоторые даже предлагали ликвидировать нижнюю часть натюрморта»<sup>7</sup>. Городская мастерская встречается и в работе «Автопортрет. 50 лет спустя» (1995). Здесь рабочее пространство становится местом для размышления о собственной судьбе. О. А. Еремеев изобразил себя на фоне своей фотографии военных лет, в форме младшего лейтенанта. За спиной живописца его мастерская, холсты, он позирует со своим рабочим инструментом – кистью. Эта картина напоминает об опубликованных фронтových письмах, обращенных к матери, в которых О. А. Еремеев многократно выражал надежду «вернуться домой, в родной Ленинград, чтобы отдаться своему любимому делу»<sup>8</sup> и зафиксировал пришедшее именно в суровое военное время понимание собственного предназначения: «в душе я не воин, а художник»<sup>9</sup>.

Вторая мастерская, обустроенная Олегом Аркадьевичем в приобретенном им в 1978 г. крестьянском доме в деревне Турея, мыслилась как важнейших «центр, давший импульсы направлению [...] художественной жизни»<sup>10</sup>. Рожденный в Ленинграде, в советской интеллигентной семье, он неизменно чувствовал потребность приблизиться к корням России. Это стремление побуждало к многочисленным путешествиям в отдаленные уголки страны совместно с супругой С. Л. Еремеевой: Белозерск, Кириллов, Ферапонтово, места Кольского полуострова, Вологодская область, Углич с его руинированными христианскими постройками, город Мышкин<sup>11</sup>. Однако формат кратковременных поездок не предполагал полноценной живописной работы.

Собственный деревенский дом дал возможность систематически работать на пленере, посещая не только окрестные поля, но и исторические места Псковской земли. «[...]Чего не было бы без этого кусочка Псковской Земли[...]»<sup>12</sup>, – писал об этом в своих мемуарах живописец. Сама обстановка старого крестьянского дома до цивилизации деревни, бережно сохраненная семьей художника, – бревенчатые стены, большая русская печь, глиняная посуда, прялки, плетеные короба, – подарила множество новых сюжетов. Хозяйственные постройки дома, традиционно располагавшиеся за жилыми помещениями, с помощью местных плотников были преобразованы в мастерскую с большим витражным окном.

Образ деревенской жизни нашел свое воплощение во многих поздних произведениях живописца. В дневнике художник пишет: «Турея – это десятки холстов: портреты, пейзажи, картины, натюрморты, многочисленные рисунки...»<sup>13</sup>. Примером может послужить картина «Послеобеденный сон» (2008), на которой художник изобразил себя на фоне поленицы, укрытым цветным лоскутным одеялом. Одеяло было создано матерью Светланы Леонидовны и служило покрывалом для кровати, а иногда становилось частью натюрмортов для учеников Олега Аркадьевича в городской мастерской. То есть предметы могли перемещаться из одного рабочего пространства в другое. Такова судьба конского черепа, найденного на Псковской земле супругой мастера, который стал лейтмотивом «Конский череп и упряжь» (2007). Из воспоминаний С. Л. Еремеевой: «Желание передать философский смысл произведения инициировало художника обращаться к этой теме трижды – на протяжении семнадцати лет. Он писал (три натюрморта с разной упряжью и разных размеров) череп лошади и в деревенских условиях, и в городской мастерской. После смерти художника череп «вернулся» на первоначальное место обитания – в деревенскую мастерскую»<sup>14</sup>. Фактура старого деревенского дома и неспешная жизнь семьи зафиксирована в работах «У русской печки. Хозяйка» (1988–1995), «Знакомство» (2002–2003), «Август в деревне» (2005), «Сирень цветет» (2009)<sup>15</sup>.

Сегодня мастерская на Васильевском острове принадлежит другому художнику. В отечественной традиции рабочие площади не могут быть жилыми и предоставляются во временное пользование. В Санкт-Петербурге, согласно принятым нормам, государственные мастерские – это мансарды домов в историческом центре или специально спроектированные помещения, каковой и была мастерская О. А. Еремеева на улице Кораблестроителей. Таким образом, мы сталкиваемся с утратой нематериального наследия – артистического контекста мастерской О. А. Еремеева. Особая «аура» этого пространства, связанная с жизнью живописца, исчезает. Вещи, собранные в городской мастерской, рассеиваются, унося с собой материальную составляющую творчества. Дом в Турее

остаётся собственностью семьи, обстановка мастерской здесь сохраняется и в перспективе может быть частично музеефицирована и доступна для показа.

Создание мемориального музея-мастерской возможно при сохранении исторического места, но также требует большой организационной и подготовительной работы, сбора материалов, дополнительных исследований, формирования общественного мнения. В качестве альтернативы музеефикации, либо как один из ее первых этапов, может рассматриваться временная выставка, посвященная реконструкции пространства, художественной и интеллектуальной атмосферы мастерской художника. Выставочный проект позволит обрести единство находившимся в мастерской предметным комплексам, задаст импульс для осмысления ценности наследия мастера не только художественного, но и мемориального. Временная презентация позволит объединить характерные произведения, личные вещи и авторские комментарии самого художника. Основой проекта будут фотографии, опубликованные мемуары и дневники, хранящиеся в семейном архиве.

Площадкой для данной выставки может стать Музей своевременного искусства Санкт-Петербурга XX–XXI вв. Миссия музея направлена на работу по изучению наследия ленинградских и петербургских художников и на формирование полноценной коллекции современного искусства в Санкт-Петербурге. В фондах музея находятся две картины кисти О. А. Еремеева, что свидетельствует об интересе институции к творчеству художника.

Такого рода выставочный проект был бы значим как дань памяти мастеру, который уже обрел свое бесспорное место в истории отечественного искусства, но также он способствовал бы углублению представлений о художественной жизни эпохи, продолжению диалога и тех усилий по созданию и концептуальному развитию музеев-мастерских художников, которые существуют в Санкт-Петербурге.

### Примечания

<sup>1</sup> Еремеев О. А. Полвека с Академией художеств (записки ректора) / ред. С. Л. Еремеева. Санкт-Петербург: Астерион, 2003. С. 64–68.

<sup>2</sup> Еремеев О. А. Страницы о моем творчестве / ред. С. Л. Еремеева. Санкт-Петербург: ИЖСА И. Е. Репина, 2010. С. 25–27.

<sup>3</sup> Еремеев О. А. Страницы о моем творчестве. С. 43.

<sup>4</sup> Из воспоминаний С. Л. Еремеевой. Автор статьи выражает благодарность С. Л. Еремеевой за консультации, беседы о творчестве художника и предоставленные для изучения материалы из семейного архива.

<sup>5</sup> Еремеев О. А. Страницы о моем творчестве. С. 43.

<sup>6</sup> Там же. С. 43–44.

<sup>7</sup> Еремеева С. Л. О натюрмортах. Рукопись. 1 с.

<sup>8</sup> Еремеев О. А. Письма Олега Еремеева матери, Марии Николаевне Еремеевой. Архив семьи художника // Олег Еремеев. Живопись. Графика. Санкт-Петербург: НИМРАХ, 2018. С. 23.

<sup>9</sup> Там же. С. 24.

<sup>10</sup> Еремеев О. А. Страницы о моем творчестве. С. 21–22.

<sup>11</sup> Еремеев О. А. Полвека с Академией художеств (записки ректора). С. 153.

<sup>12</sup> Еремеев О. А. Страницы о моем творчестве. С. 22.

<sup>13</sup> Еремеев О. А. Выписка из дневника. 2003. Рукопись. 1 с.

<sup>14</sup> Еремеева С. Л. О натюрмортах. Рукопись. 1 с.

<sup>15</sup> Олег Еремеев. Живопись. Графика. Санкт-Петербург: НИМРАХ, 2018. 304 с.

Ю. А. Милёшина

## Формы и методы применения театрализации в практике музеев Санкт-Петербурга

В статье анализируются основные положения, способы и принципы применения театрализации в экспозиционной работе некоторых музеев Санкт-Петербурга. Театрализация музейного пространства – яркая, развивающаяся тенденция современной экспозиционной проектной работы. Ее применение, в тех или иных формах, можно заметить во множестве музеев национального и мирового масштаба. Во всем многообразии своих форм театрализация в музейной среде выступает в качестве сложного, многофункционального и многогранного явления, оперирующего различными смыслами и образами. В музейной среде театрализация применяется в рамках трех основных методов: в экспозиционном пространстве, в экскурсионной деятельности и в форме театрального спектакля. Примерами некоторых выставок, организованных отдельными музеями Санкт-Петербурга можно проиллюстрировать употребление каждого из выделенных методов на практике.

Ключевые слова: театрализация, музейный предмет, экспозиционное пространство, выставка, музейная коммуникация

Julia A. Mileshina

## Forms and methods of using the theatricalization in the space of Saint Petersburg's museums

The article analyzes the main methods and forms of using theatricalization in the space of Saint Petersburg's museums and their exhibitions. Theatricalization in museum work is an interesting and constantly developing trend of modern exhibition design. Several forms and methods of the theatricalization are used in national and worldwide known museums and exhibition centres. There are plenty of meanings and image connections that theatricalization provides to museum society to work and communicate with. During the research, the author describes three main methods of using the theatricalization in the museum space: in exhibition design, in excursion work, in the way of theatre performance and analyzes an experience of their implementation in the practice of several Saint Petersburg's museums.

Keywords: theatricalization, museum object, exhibition design, exhibition, museum communication.

В современных условиях функционирования и развития общества можно отметить тенденцию к применению большей наглядности в подаче различного рода информации. В пространстве музея подобные процессы выражаются в стремлении посетителей приходить в его стены не только ради получения определенных научных данных и фактов, но и с целью приобретения новых впечатлений и эмоциональных переживаний. Вследствие чего музей из собрания или коллекции превращается в «музей-событие» или «музей-со-бытие», предоставляющий посетителям возможность стать частью особой атмосферы эпохи или конкретного исторического действия, подчиненного тематике музейного учреждения<sup>1</sup>.

При более детальном анализе опыта предшествующих десятилетий можно отметить, что на определенном этапе развития экспозиционной деятельности основополагающим фактором считалось регламентирование экспозиции относительно профиля конкретного музея, что выражалось в отношении к экспонируемому музейному предмету как к «отдельному произведению искусства». На современном этапе исследователи выводят на передний план отношение к экспонату как к «знаку среди других знаков в семиотической системе «искусство», условно переплетая их между собой для создания, наполненного большими смыслами культурного события-праздника<sup>2</sup>. Таким образом, музей превращается в масштабное пространство художественной практики, открытое для эксперимента, оригинального неожиданного прочтения известного события или сюжета, по-новому раскрывающего смысл и значение, которыми обладает музейный предмет. Переходя непосредственно к рассмотрению феномена театрализации, стоит отметить его влияние и присутствие не только в жизни музеев, но и в других сферах культуры и художественного творчества. В качестве примеров можно привести пространство литературы и поэзии, в которых, начиная с XIX в., писатель и поэт принимают играть роли рассказчика и других персонажей своего произведения, вкладывая в них собственные мысли, чувства и переживания. В изобразительном искусстве также прослеживается подобная тенденция, устанавливающая акцент на более яркой образности и художественности произведения. Таким образом, можно заключить, что внедрение принципов театрализации в музейное пространство не является случайным и следует не только из потребностей современного общества, но и из достижений мирового наследия культуры и искусства в целом.

Театрализация музейного пространства – яркая, развивающаяся тенденция современной экспозиционной проектной работы. Ее применение, в тех или иных формах, можно заметить во множестве музеев национального и мирового масштаба. Подобное явление объясняется не только стремлением музейной институции привнести в свои стены что-то новое, но и растущей популярностью у посетителя. В данном контексте следует проанализировать причины подобного проявления интереса общества к подаче информации посредством применения театрализации. Во-первых, методы и принципы театрализации музейного пространства удовлетворяют потребности современного человека к зрелищности и событийности демонстрации материала, которая в подавляющем количестве случаев представлена в более сокращенном и в то же время эффектным виде. Во-вторых, театрализация, за счет наличия многообразия художественных средств выразительности помогает привнести в достаточно статичное музейное пространство жизнь и движение, тем самым в большей степени погружая посетителя в исторический временной контекст какого-либо события или эпохи, создавая особый образ, аромат того или иного действия. В-третьих, театрализация позволяет рассматривать предмет в характерных исторических реалиях, возвращая его в нужный контекст, что дает посетителю возможность почувствовать себя со-творцом происходящего, а также раскрыть для себя музейные предметы в различных художественных образах.

Следовательно, во всем многообразии своих форм театрализация в музейной среде выступает в качестве сложного, многофункционального и многогранного явления, оперирующего различными смыслами и образами. В данном контексте можно утверждать, что театрализация объединяет под своим началом множество параллельно развивающихся пластов культуры и искусства, заинтересовывая большее количество посетителей.

В музейной среде театрализация применяется в рамках трех основных методов: в экспозиционном пространстве, в экскурсионной деятельности и в форме театрального спектакля. Примерами некоторых выставок, организованных отдельными музеями Санкт-Петербурга можно проиллюстрировать употребление каждого из выделенных методов на практике. Выставка «Ахматова. Ты один из моих дневников», организованная музеем А. Ахматовой в Фонтанном Доме, является яркой демонстрацией использования форм и методов театрализации для расширения и углубления смысловой нагрузки конкретного экспозиционного пространства. Проект проводился с 20 октября по 17 ноября 2019 г. в сотрудничестве научно-просветительского отдела музея с творческой мануфактурой «П. Т. Х.». Главной идеей его создатели видели организацию особой атмосферы, олицетворяющей ключевые точки биографии А. Ахматовой, совмещение их с программными текстами экспозиции, а также воплощение переходных моментов в жизни поэтессы в характерных арт-объектах<sup>3</sup>. Каждому посетителю была предоставлена возможность стать ближе не только к реалиям Серебряного века, но и к гению самой поэтессы, посредством визуализации за счет технических и экспозиционных средств ее внутренних переживаний. Наличие в данном выставочном пространстве необычных ассоциативных арт-объектов, текстовых зарисовок, «оживавших» при использовании мобильного устройства зеркал погружало зрителя в условный внутренний мир А. Ахматовой, стирало привычные пространственные рамки, предоставляя тем самым возможность испытания новых эмоций и ощущений. Подобного эффекта невозможно было бы добиться, игнорируя тенденции и взгляды современного общества, которое охотнее взаимодействует с привычными для него технологиями, которые театрализация старается адаптировать в музейном пространстве.

В пространстве музеев Санкт-Петербурга экскурсии с привнесением в них театральности являются достаточно частым явлением. Ярким примером может послужить деятельность Государственного музея-заповедника «Гатчина», организовывающего и проводящего большое количество тематических мероприятий, связанных с конкретной эпохой и конкретными личностями. Отдельного внимания заслуживает театрализованная экскурсия «Аудиенция у Павла», пользующаяся интересом как у взрослой аудитории, так и у детей среднего и старшего школьного возраста. Мероприятие погружает зрителя в атмосферу XVIII столетия, при этом демонстрируя ему великолепные интерьеры Гатчинского дворца, увлекательно рассказывая о манерах просвещенного XVIII в., о частной жизни императорской фамилии. Все это мастерски достигается именно за счет привнесения театрализации в жизнь и экспозиционную работу музея. Посетителей встречает статс-дама в историческом костюме и ведет публику уже не по музею, а по дворцу, беседуя со зрителем о жизни, людях и тайнах эпохи Павла<sup>4</sup>. В конечном итоге происходит максимально наглядное и интерактивное погружение аудитории в конкретный исторический и временной контекст, а также информативное и яркое знакомство с экспозицией музея и ведущими его экспонатами. Экскурсовод в данном формате берет на себя роль не только актера, но и драматурга, выстраивающего все мероприятие в рамках конкретной тематики и непосредственно управляющего самим действием. Для аудитории подобный формат является наиболее наглядным и запоминающимся, ведь каждый из присутствующих за счет привнесения театрализации сильнее вовлекается в происходящее, исследуя параллельно интерьеры Гатчинского дворца.

Таким образом, можно заключить, что сам факт построения музейной экспозиции с привнесением в ее структуру театральных методов и средств выразительности представляет собой достаточно сложный и много-

функциональный процесс, в основе которого лежит феномен объединения и заимствования музеем и театром средств художественной выразительности, а также методов и форм эффективного взаимодействия с аудиторией.

Спектакль, разыгрываемый в музейном пространстве, по многим параметрам может быть отнесен к особому типу театрального зрелища, в создании которого большое значение приобретают средовые характеристики, задающие атмосферу театрального действия<sup>5</sup>. Размышления на тему «спектакля в музее» представляют наибольший интерес как для теоретиков театрального искусства и музеологической науки, так и для зрителей. Важно понимать, что пространство, в рамках которого представление имеет место, очень многое определяет в его структуре, обозначает его возможные границы. В музейной среде подобный эффект достигается двумя способами: за счет создания особой территории в самом музее, либо при помощи определенно выстроенной взаимосвязи между актерами и зрителями. Таким образом, переход от мира реального к миру изображаемому может быть достигнут в случае сохранения и взаимного обмена особенностями театрального и музейного искусств между собой. Сам феномен театрального спектакля в музейном пространстве в некоторой степени размывает и растушевывает привычные рамки и границы, позволяя зрителю представить себя в абсолютно новом, непривычными, но максимально вовлекающем измерении. Яркой иллюстрацией подобного феномена является деятельность музея А. Ахматовой в Фонтанном доме, имеющего в своей структуре небольшую театральную труппу, которая проводит подобные представления. В рамках проекта «Музей + Театр» здесь организуются небольшие камерные спектакли, посвященные А. Ахматовой и ключевым фигурам XX в., а также экспериментальные постановки для всей семьи на основе лучших произведений мировой детской классики. Каждая из постановок представляет собой яркое, эффектное событие, в котором взаимодействуют не только актеры между собой, но и объемные и теневые куклы, анимационные персонажи, а также и сама публика. Объединение всех этих свойств художественной выразительности в рамках конкретного музейного пространства расширяет сферу его воздействия на посетителя, привлекая внимание различной по составу аудитории к событиям, происходящим в жизни организации. Одним из таких мероприятий, проводимых в рамках проекта «Музей + Театр», является музейно-театральный спектакль «Возвышенный жираф. Жизнь и поэзия господина Гумилева».

Основная задача режиссеров-постановщиков этого представления заключалась в попытке образным художественным языком рассказать о судьбе и творчестве Н. С. Гумилева – одного из самых известных и в то же время до сих пор «самого непрочитанного» русского поэта XX в<sup>6</sup>. Стоит добавить, что само проведение этого спектакля в пространстве конкретного музея – музея А. Ахматовой в Фонтанном доме – накладывает особый отпечаток на характер восприятия зрителем фактов и событий из жизни поэта, переплетающихся с окружающей действительностью. Осознание своего нахождения в здании, имеющем прямую связь с историческими реалиями, подталкивает зрителя к большему участию и сопереживанию ко всему происходящему на сцене. Особое влияние на характер представления оказывает профиль музея, который является литературно-мемориальным. Специфика функционирования музейной организации напрямую воздействует на работу всех его подразделений, в том числе и на проведение театральных спектаклей, имеющих своей целью обращение зрителя к художественному тексту, а также максимальное приближение и приобщение публики не только к внутреннему миру конкретной личности, но и к реалиям исторической эпохи и ее современников в целом.

Подводя итог анализу опыта экспозиционной деятельности некоторых музеев Санкт-Петербурга, активно применяющих в своей практике формы и методы театрализации выставочного пространства, можно заключить, что в рамках музея театрализация как производная от театральности выступает посредником музейной коммуникации, условием встречи и диалога человека – с культурой, прошлым, обществом, а также с самим собой. Этот прием музейной интерпретации связан с «оживлением» исторического прошлого, преобразованием предметной, социальной, духовной реальности, а также активно используется и модифицируется в настоящем времени.

### Примечания

<sup>1</sup> Щепеткова И. А. Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями: дис. на соиск. ученой степ. канд. культурологии / И. А. Щепеткова. СПб., 2006. – С. 33.

<sup>2</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. СПб.: Петрополис, 2001. С. 129.

<sup>3</sup> Ахматова. «Ты один из моих двойников» [Электронный ресурс] // Интерактивная выставка из цикла «В предлагаемых обстоятельствах»: [сайт]. URL: <https://akhmatova.spb.ru/events/exhibition/akhmatova-ty-odin-iz-moix-dvojnikov/> (дата обращения: 27.09.2020).

<sup>4</sup> Государственный музей-заповедник «Гатчина» [Электронный ресурс] // Программа «Аудиенция у императора Павла I»: [сайт]. URL: <https://gatchinapalace.ru/events/programs/83/> (дата обращения: 27.09.2020).

<sup>5</sup> Щепеткова И. А. Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями: дис. на соиск. ученой степ. канд. культурологии / И. А. Щепеткова. СПб., 2006. С. 114.

<sup>6</sup> Музей А. Ахматовой в Фонтанном доме [Электронный ресурс] // Спектакль «Возвышенный жираф. Жизнь и поэзия господина Гумилева»: [сайт]. URL: <https://akhmatova.spb.ru/events/spektakli/vozvyshennyj-zhiraf-zhizn-i-poeziya-gospodina-gumileva/> (дата обращения: 27.09.2020).

А. Ю. Бахтурина

## Интерпретация культурного наследия в образовательной и рекреационной деятельности музея-усадьбы

В статье рассматривается процесс интерпретации культурного наследия и его реализация в пространстве музея-усадьбы. Особое внимание в работе уделяется анализу культурно-образовательной и рекреационно-досуговой деятельности музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». На примере отдельных программ и проектов музея прослеживается специфика интерпретации усадебного наследия.

Ключевые слова: интерпретация, усадьба, культурное наследие, музей, культурно-образовательная деятельность

Arina Y. Bakhturina

## Interpretation of cultural heritage in educational and recreational activities of the museum-estate

The article deals with the process of interpretation of cultural heritage and its implementation in the space of the museum-estate. Special attention is given to the analysis of cultural, educational, recreational and leisure activities of Leo's Tolstoy museum-estate «Yasnaya Polyana». The uniqueness of «Yasnaya Polyana» can be seen through the individual programs and projects that were created for the museum-estate.

Keywords: interpretation, estate, cultural heritage, museum, cultural and educational activities

Согласно определению «Словаря актуальных музейных терминов», интерпретация представляет собой «сложный, многоуровневый процесс истолкования объектов культурного и природного наследия в контексте музейного собрания, музейной экспозиции, либо музейного дискурса в целом»<sup>1</sup>. В процессе интерпретации наследия, музей «формирует и актуализирует культуру, выступает транслятором социальной памяти, оказывает влияние на формирование общественного сознания»<sup>2</sup>.

Интерпретация осуществляется в межличностных взаимоотношениях людей с помощью средств, которые не просто демонстрируют предметы, но и делают акценты на их смысле и важности. Посредством интерпретации национальной культуры члены общества воспринимают мир и осознают собственную самобытность. Таким образом, музей, являющийся хранителем свидетельств человеческого опыта, становится местом, где посетитель, контактируя с разными элементами культурного наследия, идет по пути большего понимания себя и окружающей действительности<sup>3</sup>.

Согласимся с мнением Е. Н. Мастеницы о том, что знание, полученное в процессе интерпретации, связано с истолкованием, эмоциональным переживанием и погружением в определенный контекст. Процесс интерпретации подразумевает своеобразное «наблюдение за предметом», что порождает ассоциации, побуждает к созданию образов, вызывает желание рассматривать объект с разных сторон<sup>4</sup>. Пространство современного музея дает возможности самоопределения и культурной идентификации индивида. Музейная интерпретация позволяет сформировать особую среду, которая приобретает индивидуально-личностный характер за счёт эмоционального восприятия и интеллектуального постижения. Определяющую роль во «включении» воображения посетителя, «погружения» в определенный контекст играют культурно-образовательный потенциал музея, интерактивность и креативность пространства<sup>5</sup>.

Музей-усадьба относится к группе ансамблевых (или средовых) музеев, которые создаются «на основе музеефикации архитектурного, ландшафтного и хозяйственного комплекса усадьбы»<sup>6</sup>. Музей-усадьбу можно воспринимать как модель усадебного мира; пространство, где особое внимание уделяется сохранению/воссозданию окружающей среды, бытовых и интерьерных деталей, хозяйственному комплексу и традиционным видам деятельности.

Как и любой другой музей, музей-усадьба является хранителем социального опыта и культурного наследия. Следовательно, его основной задачей является раскрытие и интерпретация унаследованного информационного потенциала для общества. На территории усадьбы должна сохраняться и поддерживаться культурная преемственность, благодаря которой будущими поколениями будет восприниматься и усваиваться совокупность общественных отношений, материальных и духовных ценностей определенной исторической эпохи<sup>7</sup>. Музей-усадьба способен объединить

культурно-бытовые и культурно-эстетические сферы национальной жизни, стать инструментом преемственности и межпоколенной памяти.

Анализируя интерпретацию культурного и природного наследия в музее-усадьбе, мы можем говорить о том, что впечатления, полученные в процессе погружения в усадебный контекст, рассматриваются как опыт приобщения к отечественной культуре определенной эпохи или региона. Музей-усадьба создает пространство для взаимодействия человека с историей и бытом, где посетителю предлагается проанализировать деятельность и мотивы человека, жившего несколько столетий назад. В этой ситуации интерпретация помогает объяснить значимое культурное явление, внести новый смысл в определенную сферу деятельности.

Рассмотрим процесс интерпретации культурного наследия на примере культурно-образовательной деятельности музея-усадьбы «Ясная Поляна». Музей является одним из крупнейших отечественных заповедных комплексов и развивается на основе понимания наследия как системного образования. Комплекс сложился благодаря музеефикации территории с содержащимся на ней культурным и природным наследием в его целостности<sup>8</sup>.

«Ясная Поляна», являясь уникальным мемориальным пространством, сегодня функционирует как культурно-образовательный центр, в котором изучаются, сохраняются и актуализируются все формы наследия. Музей реализует большой объем культурно-образовательных программ, адресованных разным категориям посетителей. Интерпретация наследия в усадьбе влияет на «погружение» в историко-бытовой контекст; в процессе интерпретации объясняются особенности функционирования комплекса, раскрываются административно-хозяйственные и культурно-рекреационные аспекты усадебной жизни.

В связи с социокультурной значимостью процесса интерпретации стоит отметить специальные проекты, реализация которых позволяют музею выйти за рамки уже привычных видов деятельности, а участнику начать взаимодействие с наследием и его собственную интерпретацию. «Ясная Поляна» стала площадкой для проведения чтений в рамках масштабного проектов «Воина и мир. Читаем роман» и «Каренина. Живое издание», что позволило погрузиться в литературный мир в историко-культурной среде усадьбы, где создавались известные произведения<sup>9</sup>.

На территории усадьбы проходит международный театральный фестиваль под открытым небом «Толстой», в рамках которого представляются сценические версии произведений Льва Толстого и других классиков. С точки зрения интерпретации культурного наследия, особый интерес представляют музыкальные спектакли фольклорных ансамблей, которые анализируют жизнь яснополянских крестьян, их взаимоотношения с писателем и презентуют своё видение зрителям. В программе фестиваля также есть квесты, которые помогают детям увидеть Толстого не как литератора, а как жителя усадьбы со своими повседневными занятиями и увлечениями<sup>10</sup>. Необходимо отметить социально-психологические аспекты процесса интерпретации культурного наследия, который может стать значительным ресурсом для общества, стремящегося сохранить свои историко-культурные ценности<sup>11</sup>.

Согласно уставу музея-усадьбы «Ясная Поляна», одной из его основных целей является сохранение исторически сложившихся видов деятельности и народных обрядовых традиций, характерных для этой территории. Это положение отражается в массовых мероприятиях культурно-рекреационной направленности. Например, на Троицын день все желающие приглашаются в усадьбу на народное гулянье с выступлениями фольклорных коллективов, что позволяет посетителям узнать больше о местной традиционной культуре во время непосредственного участия в празднике.

Интерпретация в музее реализуется в работе с различными категориями посетителей, в этом процессе не учитывается возрастной состав аудитории. В рамках музейно-педагогического подхода рассмотрим некоторые примеры интерпретации наследия через культурно-образовательные проекты, рассчитанные на детскую аудиторию. Музей-усадьба реализует специальные программы и занятия, направленные на развитие творческо-познавательных способностей в процессе знакомства с жизнью и творчеством Л. Н. Толстого и усадебным пространством в целом. Для школьников разных возрастов «Ясная Поляна» разрабатывает программы, которые, помимо традиционных экскурсий, включают в себя интерактивные занятия, творческие мастерские, викторины и квесты. Для анализа способов интерпретации усадебной культуры, «погружения» в усадебный контекст, рассмотрим программу «Мы строим усадьбу». На занятии участники с помощью макетов жилых и хозяйственных построек могут самостоятельно воссоздать историю строительства и развития Ясной Поляны. Во время знакомства с эволюцией комплекса, школьники замечают, как менялся облик усадьбы, узнают о том, как эти изменения влияли на жизнь обитателей. В рамках занятия дети могут посмотреть, как выглядит современный усадебно-парковый комплекс с высоты, а также про-



анализировать, чем продиктовано то или иное расположение объекта. На наш взгляд, содержание этой программы свидетельствует о коммуникативно-образовательном компоненте интерпретации культурного и природного наследия. В процессе занятия школьники начинают понимать взаимосвязь построения зданий на определенной территории и их функциональное назначение для тех, кто проживал здесь больше века назад.

Абонемент «Свет Ясной Поляны», подготовленный для младших школьников (2–4-й классы), состоит из 7 занятий («В кругу семьи», «В мире Азбуки Л. Н. Толстого», «История в зеркале быта», «Рождественская сказка», «Потешный промысел», «Душа моя Масленица», «Усадьба – маленький городок»), которые проводятся в течение учебного года в пространстве музея. Основными формами работы с аудиторией являются: театрализованная экскурсия, досуговое мероприятие (музейный праздник), мастер-класс. К используемым методам работы музейного педагога в данном случае можно отнести: метод «погружения» в историческую среду, ассоциативный метод и метод реконструкции. С точки зрения интерпретации наследия важным приемом музейно-педагогического воздействия становится игра – «моделирование определенной ситуации, возможность для условного проживания исторического опыта»<sup>12</sup>. На основе анализа содержания, форм и методов занятий можно сделать вывод, что основной целью этой программы является знакомство детской аудитории с устройством усадебного комплекса и теми видами наследия, которые на его территории сохраняются (природное, материальное и нематериальное культурное наследие). Приобщение к истории, быту и традициям «Ясной Поляны» осуществляется посредством не обычного повествования, а с помощью возможности «примерить» на себя какую-то роль и с помощью непосредственного взаимодействия с пространством. В занятиях присутствуют символические акценты, которые имеют уже знакомый для детей смысл и порождают ассоциативные связи (дом, школа, игрушка, изба и т. д.). Благодаря этому происходит расширение границ диалога между участником и объектами усадьбы, дети погружаются в живую атмосферу, где они находят понятные для них элементы. В этой культурно-образовательной программе отсутствует строгая модель обучения, но при этом новые сведения и впечатления, полученные во время занятий, побуждают детей искать взаимосвязи, расширяют их кругозор и помогают самостоятельно сформировать запас знаний. Таким образом, происходит «истолкование» роли и значения отдельных элементов усадебной жизни.

Музейные праздники, основанные на игровых методах, являются одной из комплексных форм культурно-образовательной деятельности с элементами рекреации и формируются на принципе сопричастности и активизации посетителя. Праздник в музее основывается на приемах активации аудитории, усиливающих эмоциональное воздействие: театрализации, игре, применении особой атрибутики и ритуалов. Праздники, которые проходят на территории «Ясной Поляны», объединяют интерпретацию усадебных традиций, актуализацию народной культуры и рекреационный потенциал музея. Музейная рекреация, изначальная цель которой определяется как «обучение через развлечение», должна подкрепляться информационным потенциалом объектов наследия или результатами их интерпретации<sup>13</sup>. Рекреация становится частью культурно-образовательных программ, которые направлены на всестороннее развитие аудитории. Также музейные праздники нацелены на популяризацию традиций и обычаев, актуализацию и интерпретацию культурного и природного наследия.

В культурно-образовательной программе «Ясной Поляны» присутствуют «реконструированные» музейные праздники, совпадающие с календарными праздниками (Рождество, Масленица, Пасха, Троица). Такие мероприятия сопровождаются инсценированием обрядов и ритуалов, традиционными играми и танцами, народной музыкой. Таким образом, происходит процесс интерпретации (истолкования) и трансляции нематериального наследия, выраженного в элементах народной культуры.

К стилизованным музейным праздникам можно отнести и «День рождения в музее-усадьбе», который проводится в старинной русской избе. Такая программа имеет индивидуальную направленность и реализуется с помощью адаптации элементов традиционной культуры к современным условиям<sup>14</sup>. Существуют оригинальные профильные праздники, которые создаются музейными работниками и не связаны с традиционными обрядами. Обычно их тематика имеет региональную специфику<sup>15</sup>. К этой группе можно отнести «Яблочную историю» – праздник, посвященный яблочному сезону в музее «Ясная Поляна» и актуализирующий природное наследие усадьбы. В этот день все музейные программы дополняются информацией о яблоневых садах и проводятся специальные экскурсии по территории заповедника и теплицы, во время которых сотрудники знакомят посетителей с традициями устройства садов и парков в русской усадьбе, а также рассказывают о местных растениях и деревьях. Посетитель может напрямую познакомиться с уникальным природ-

ным наследием – яснополянскими мемориальными садами, в насаждениях которых сохраняются старинные русские сорта яблонь, охраняются яблони, посаженные при жизни Толстого. Во время взаимодействия с природным объектом гости музея одновременно погружаются и в литературный мир, узнавая о том, какое отражение находят сады в произведениях и мемуарах писателя. Таким образом, осуществляется процесс коммуникации посетителя непосредственно с природным наследием через интерпретацию элементов усадебного комплекса.

Анализ культурно-образовательной деятельности музея-усадьбы «Ясная Поляна» позволяет сделать вывод о том, что разнообразные проекты «погружают» посетителей в дворянскую и усадебную культуру через истолкование особенностей садово-паркового искусства, хозяйственно-бытового уклада жизни. Во время включения в «усадебный контекст», участники воспринимают информацию, используя ассоциативные связи с уже имеющимся социальным опытом. Развитие «Ясной Поляны» на современном этапе представляет собой реализацию новых музейных, культурно-просветительных и научных задач и планомерное освоение историко-культурного и природного пространства региона<sup>16</sup>.

Таким образом, культурно-образовательная деятельность музея-усадьбы является важным элементом процесса интерпретации и актуализации культурного и природного наследия. Музей-усадьба представляет собой особый институт, использующий интерпретацию как инструмент передачи информационного потенциала культурного и природного наследия. Можно говорить о том, что музейная интерпретация способствует распространению знаний, популяризации наследия и социальному взаимодействию между посетителями.

### Примечания

<sup>1</sup> Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Мересс Ф. Ключевые понятия музеологии / Ф. Мересс, А. Девалье; пер. А. Урядниковой. М.: ИКОМ России, 2012. С. 38–40.

<sup>4</sup> Мастеница Е. Н. Интерпретация культурного наследия в музее: гуманитарный дискурс / Е. Н. Мастеница // Вестник СПбГУКИ. 2011. №3 (8). С. 6–9.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68.

<sup>7</sup> Калита С. П. Культурное наследие: трансляция и интерпретация / С. П. Калита // Вестник РУДН. 2007. № 4. С. 14–20.

<sup>8</sup> Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России / М. Е. Каулен. М.: Этерна, 2012. С. 314–315.

<sup>9</sup> Музей-усадьба «Ясная Поляна» [Электронный ресурс] : офиц. сайт. URL: <https://yrmuseum.ru> (дата обращения: 15.10.2020).

<sup>10</sup> Театральный фестиваль «Толстой» [Электронный ресурс] : офиц. сайт. URL: <https://tolstoyfestival.ru> (дата обращения: 15.10.2020).

<sup>11</sup> Михайлова Н. Н. Образование и сохранение культурного наследия / Н. Н. Михайлова // Традиционное прикладное искусство и образование. 2019. № 3 (29). С. 153–160.

<sup>12</sup> Артемов Е. Г. Музейно-педагогическая технология : пособие-справочник / Е. Г. Артемов; Гос. музей полит. истории России. Санкт-Петербург: ГМ ПИР, 1999. 23 с.

<sup>13</sup> Полякова Е. А. Наследие как базис концептуального развития образовательной функции музея / Е. А. Полякова // Ученые записки АГАКИ. 2019. № 2 (20). С. 44–49.

<sup>14</sup> Мавшенко Е. В. Музейный праздник в исторической перспективе и научной рефлексии / Е. В. Мавшенко // Вестник ТГУ. 2012. № 2 (6). С. 96–101.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Шульгин П. М. Ясная Поляна: опыт использования историко-культурного наследия / П. М. Шульгин // Россия и современный мир. 2005. № 3. С. 235–240.

А. В. Мурашова

### Историко-бытовая экспозиция в контексте теории музейной коммуникации (на примере ГМЗ «Павловск»)

В статье рассматриваются основные этапы формирования теории музейной коммуникации в зарубежной и отечественной музеологии, а также место экспозиции в контексте данной теории. Особое внимание уделено вопросам коммуникационного потенциала историко-бытовой экспозиции как пространственно-визуального сообщения и канала музейной коммуникации. Проведен анализ коммуникационного потенциала экспозиции «Русский жилой интерьер XIX в.» дворца Государственного музея-заповедника «Павловск», определено его влияние на процесс и результаты музейной коммуникации.

Ключевые слова: теория музейной коммуникации, историко-бытовая экспозиция, коммуникационный потенциал, Государственный музей-заповедник «Павловск»

Anastasia V. Murashova

### Historical and household exposition in the context of the theory of museum communication (on the example of the State Museum «Pavlovsk»)

The article describes the main stages of the formation of the theory of museum communication in foreign and domestic museology. Particular attention is paid to the issues of communication historical and household exposition as a spatial-visual message and a channel of museum communication. The analysis of the communication impact of the exposition «Russian residential interior of the 19th century» of the palace of the State Museum «Pavlovsk» is carried out, its influence on the process and museum communication is determined.

Keywords: theory of museum communication, historical and household exposition, communication potential, The State Museum «Pavlovsk»

В течение последних 50–70 лет наблюдается повышенный интерес к коммуникационным процессам в культуре. Одним из институтов, которым присущи процессы культурной коммуникации, является музей. В 1960-х гг. канадский философ М. Мак-Люэн, разработавший концепцию коммуникации и рассматривавший влияние коммуникационных процессов на развитие человечества, применил теорию коммуникации и к музею как одному из культурных институтов<sup>1</sup>. По его мнению, музеи должны отказаться от «книжного» способа демонстрации, а также дать посетителю большую свободу в плане взаимодействия с информацией, представленной в музее, позволив ему таким образом самостоятельного осмыслить и вести живой диалог. Теория музейной коммуникации, начав свое формирование в рамках теории культурной коммуникации, получает широкое научное осмысление во второй половине XX в. В рамках теории были выделены подходы к изучению процессов коммуникации в музее, на основе которых формируются базовые модели музейной коммуникации.

Формирование и развитие теории коммуникации в некоторой степени способствовало актуализации и попыткам решения проблемы взаимодействия музея и аудитории. В 1968 г. канадский ученый Д. Камерон предложил термин «музейной коммуникации», обратившись «к музею как к коммуникативной системе»<sup>2</sup>. Он рассматривал музей как место, где имеются условия для общения посетителя с предметами, «реальными вещами». В качестве таких условий, по мнению ученого, выступают, с одной стороны, «способность организаторов экспозиции выстраивать с помощью произведений особые невербальные пространственные высказывания»<sup>3</sup>, а с другой стороны – способность посетителя понимать невербальный текст. Иными словами, для осуществления успешного процесса коммуникации в пространстве музея организаторы экспозиции и посетители музея должны в равной степени владеть так называемым «языком вещей». По мнению М. Б. Гнедовского, Д. Камерон, развивая идею М. Мак-Люэна, приходит к заключению, что «музеи должны прекратить практику «книжной», повествовательной подачи знаний»<sup>4</sup> так как она противоречит визуально-пространственной особенности музейного языка. Он делает вывод о том, что наряду с другими специалистами в музее должны появиться музейный дизайнер, музейный педагог, а также музейные психологи и социологи. Сегодня задачей этих специалистов является коррекция процессов создания визуально-пространственного сообщения и процесса ее восприятия посетителями музея через работу дизайнеров и работу педагогов соответственно. Таким образом, становится возможным установление «обратной связи».

В процессе формирования и развития теории музейной коммуникации некоторые из зарубежных и отечественных исследователей неоднократно подчеркивали непосредственную связь коммуникационных процессов с экспозицией музея. Экспозиция рассматривалась ими как визуально-пространственное сообщение, предназначенное для посетителя. На сегодняшний день экспозиция приобретает статус «особого научно-художественного произведения, которое создается в соответствии с единым идейным замыслом, определяющим принцип отбора, группировку и интерпретацию экспонатов на основе научного, сценарного и художественно-дизайнерского проектирования экспозиции»<sup>5</sup>. Общепринятой точкой зрения, получившей отражение в Российской музейной энциклопедии, является семиотический подход к изучению экспозиции, согласно которому она является текстом. Таким образом, музейная экспозиция предстает в качестве центрального элемента музейной коммуникации, основной ее формой и каналом.

Научные разработки в области музейной коммуникации оказали влияние и на формирование новых взглядов как на экспозицию в целом, так и на методы построения экспозиции. Экспозиция стала рассматриваться как форма успешной музейной коммуникации, которая возможна при учете коммуникационного потенциала отдельных экспонатов и раскрывается в полной мере путем включения их в целостное визуально-пространственное сообщение. В этом направлении значимы исследования немецкого музееведа Ю. Ромедера, представившего как знаковую систему, где музейный предмет является знаком, несущим общественно-историческое содержание.<sup>6</sup> Таким образом, музейные предметы превращают экспозицию в средство выражения смыслов, которые выходят за рамки музейного предмета.

Аналогичной точки зрения придерживались и представители отечественного музееведения. Е. А. Розенблюм рассматривал музей как лабораторию, «в которой испытываются коммуникативные свойства вещей»<sup>7</sup>. Н. Николаева, применив семиотический подход к экспозиции, определила музейные предметы как особые знаки, а экспозицию как текст. При этом, по ее мнению, понимание этих знаков и текстов является основополагающим в посещении музея<sup>8</sup>. Н. А. Никишин определял «язык музея» как «упорядоченную систему, служащую средством коммуникации и пользующуюся знаками»<sup>9</sup>, в качестве которых выступают музейные предметы. В контексте этих представлений музейные фонды являются словарем, а экспозиционеры – авторами текстов, формируемых на основе имеющегося «словарного запаса». По мнению ученого, такой язык способен выступать носителем социокультурной информации, инструментом познания, а также регулятором поведения<sup>10</sup>. В свою очередь М. Т. Майстровская, рассматривая развитие и становление экспозиционного искусства, отмечает, что во второй половине XX в. музейное пространство становится единым и законченным экспозиционным ансамблем, а экспонат все более включается в сюжет, обретая сложные взаимосвязи<sup>11</sup>. М. Т. Майстровская говорит о том, что «экспозиция является одним из основных каналов музейной коммуникации и как предметно-пространственная среда имеет свою художественно-пластическую форму и выразительность, осуществляет коммуникативную связь и «открывает» музей зрителю»<sup>12</sup>.

Одними из основных предметов, используемых при построении музейной экспозиции, являются памятники материальной культуры. В их совокупности особым образом выделяются мемориальные предметы, связанные со значимыми историческими событиями, личностями и т. д. Такие предметы могут в зависимости от контекста экспозиции, в которую они помещены, передавать различную информацию. Эта и другие черты используемых предметов характерны для ансамблевого метода построения экспозиции. Наглядным примером применения этого метода являются историко-бытовые экспозиции. Построение такой экспозиции происходит с целью сохранения или восстановления на документальной основе подлинной среды бытования какого-либо предмета в определенный исторический период. Представление историко-бытового пространства в виде ансамбля (совокупности предметов, составляющих единое целое и объединенных общим назначением), являющего собой частично или полностью сохранившийся быт, позволяет получить представление о внутреннем облике здания, его обстановке. Как правило историко-бытовые экспозиции присущи мемориальным домам-музеям, усадьбам, сооружениям религиозного характера и иным историческим пространствам<sup>13</sup>. Подлинные интерьеры чаще всего располагаются в мемориальных зданиях, воспроизводя быт конкретной, характерной для них, эпохи. Наряду с подлинными интерьерами существуют и реконструированные, которые создаются на основе подлинных предметов. Одним из примеров такой экспозиции является историко-бытовая экспозиция «Русский жилой интерьер XIX в.», находящаяся во дворце Государственного музея-заповедника «Павловск». Она была создана под руководством главного хранителя Павловского дворца-музея А. М. Кучумова в 1976 г. Экспозиция представляет собой реконструкцию интерьеров жилых комнат высших сословий России XIX столетия. Она включает в себя семнадцать комнат, объединенных в три смысловых блока по хронологическому принципу и сословной принадлежности предполагаемых хозяев ре-

конструированных интерьеров. Основой для воссоздания интерьеров послужили литературные и документальные источники, произведения живописи, рисунки и фотографии. Реконструкция жилых интерьеров на основе различных исторических источников может служить примером достоверной бытовой обстановки конкретного периода XIX в. и отражать типовую обстановку той или иной комнаты, а также раскрывать ее историко-культурное значение. Убранство камердинерской 1800-х гг., согласно ее назначению, включает в себя письменный стол-бюро, книжный шкаф, а также диван-«шляфбанок» (раздвижной диван с ящиками для постельного белья), который использовался во время ночных дежурств камердинера. Убранство дополняют картины, подобранные в соответствие со вкусами начала XIX в. Отделка стен камердинерской вписывается в ансамбль, так как одним из наиболее распространенных цветов конца XVIII в. являлся однотонный светло-зеленый или «фисташковый» цвет. Аналогичным образом симметричная расстановка мебели в кабинет-будуар 1820-х гг. отвечает вкусам начала XIX в.. За освещение в вечернее время кабинета и спальни того периода, помимо свечей, отвечали фонари из прозрачного белого алебаstra, что подчеркнуто наличием в экспозиции подобного фонаря 1820-х годов. По такому принципу построены и другие комнаты. Важной особенностью всего экспозиционного пространства является то, что анфилада комнат построена в соответствие со смысловым значением и практическим назначением комнаты. Камердинерская 1800-х гг. открывает экспозицию подобно тому, как она открывала анфиладу жилых покоев мужской половины дома, а кабинет-будуар 1820-х следует за спальней 1820-х годов, согласно сложившейся в XVIII веке традиции.

В рамках историко-бытовой экспозиции все экспонаты подразделяются на подлинные музейные предметы, их воспроизведения и научно-вспомогательные материалы. Основу составляют подлинные музейные предметы – памятники материальной культуры исторического периода, представленного в экспозиции «Русский жилой интерьер XIX в.». Среди таких предметы мебели, произведения живописи, скульптуры, декоративно-прикладного творчества, предметы быта и т. д. Характерной чертой внедрения этих предметов в экспозиционное пространство является то, что они согласуются со смысловым и культурным значением комнаты, в которой находятся. Иными словами, памятники материальной культуры соответствуют временным рамкам, тенденциям и вкусам того или иного периода, благодаря чему они вписываются в композиционное пространство как отдельно взятой комнаты, так и всего экспозиционного комплекса в целом. Например, наличие портретной 1805–1810-х гг. обусловлено сложившейся еще в XVIII в. традицией создания таких галерей в усадебном доме. В портретных располагались портреты царственных особ, хозяев дома, их друзей и близких. Галереи, украшенные такими портретами, подчеркивали знатность рода хозяев дома или их связь с императорской фамилией. Главными предметами портретной 1805–1810-х гг. являются подлинные портреты Петра I, Екатерины II, а также портреты представителей рода Нарышкиных, что подчеркивает их дальнейшее родство с представителями императорской фамилии. Аналогично этому, кленовая гостиная 1900-х гг., выполненная в стиле модерн, который к тому времени приобрел особую популярность, также содержит подлинные предметы, раскрывающие смысл невербального сообщения экспозиции. Это отражается в предметах мебели: в экспозиции представлен мебельный гарнитур и стенные панели из мореного клена, изготовленные в мастерской торгового дома «Мельцер Ф. и К<sup>о</sup>» в Петербурге в начале XX в. Подлинные музейные предметы, составляя основу экспозиции, воспроизводящей историко-бытовую обстановку, являются важнейшей составляющей пространственно-визуального сообщения, получаемого посетителем в ходе осуществления коммуникационного процесса.

При построении историко-бытовой экспозиции возможно внедрение предметов, воспроизводящих музейные предметы (копии, репродукции, муляжи и т. д.). Это становится необходимым для достижения реконструкции, которая позволит посетителю в процессе осуществления коммуникации получить наиболее полное представление о том, что содержит экспозиция, а также лучшим образом понять содержание и смысл пространственно-визуального сообщения. В качестве таких воспроизведений в экспозиции «Русский жилой интерьер XIX в.» выступают копии живописных изображений. В гостиной 1840-х гг., выполненной в готическом стиле, имеется копия картины И. К. Айвазовского «Буря на море ночью», в туалетной комнате 1840–1860-х гг. размещена копия портрета Великой княжны Александры Николаевны, что свидетельствует о потенциальной хозяйке комнаты, молодой девушке.

Историко-бытовая экспозиция может, помимо прочего, дополняться научно-вспомогательными материалами, способствующими установлению смысловых связей. К ним относятся карты, схемы, небольшие сопроводительные объяснительные тексты, раскрывающие содержание визуально-пространственного сообщения. В экспозиции «Русский жилой интерьер XIX в.» научно-вспомогательный материал представлен планом, изображающим расположение комнат с указанием их названий и временного промежутка, к которому они относятся. План находится в начале экспозиции и указы-

вает направление движения по ней. Помимо этого, каждая из семнадцати комнат имеет в своем пространстве план, схематично изображающий предметы, которые находятся в комнате. Наличие такого вспомогательного материала позволяет посетителю, в первую очередь, правильно ориентироваться в экспозиционном пространстве, а также получить дополнительную информацию, как об экспозиции в целом, так и об отдельных ее частях и предметах. Все это в конечном счете способствует осуществлению успешного процесса коммуникации.

Особое место в экспозиции принадлежит текстам. Они представляют собой вербальную часть сообщения и выполняют вспомогательную роль. Это связано с уровнями коммуникативности музейного предмета, где первый уровень характеризуется информацией, передаваемой через внешние признаки предмета, а второй требует вербального комментария, так как предмет может обладать смыслами, для раскрытия которых недостаточно лишь визуального восприятия. Тексты присутствуют в начале экспозиции «Русский жилой интерьер XIX в.», а также в каждой из комнат и располагаются совместно с планами экспозиционного пространства. Они раскрывают практическое назначение каждой комнаты, ее смысловое и культурное значение, объясняют принцип расположения комнат относительно друг друга. Кроме этого, тексты описывают обстановку комнаты, объясняют ее стилистические особенности. Так, кабинет 1810-х гг., располагающийся за портретной галереей, содержит в своем пространстве текст, поясняющий, что такой кабинет являлся главной комнатой мужской половины дворянского дома. Он также дает объяснение, что окраска стен имитирует полосатые бумажные обои, популярные в этот период, а мебельный гарнитур выполнен из карельской березы по французским образцам крепостными мастерами в усадебных мастерских и т. д.

В пространстве экспозиции также представлен этикетаж, располагающийся на планах комнат. Он, помимо местонахождения в пространстве комнаты конкретных предметов, указывает их название, место и время создания, материал, имя автора. Однако, этикетаж имеют не все предметы, составляющие ансамбль. Это может привести к возникновению некоего коммуникационного барьера, что будет служить препятствием для осуществления эффективного процесса коммуникации, так как посетитель в таком случае получает недостаточное количество информации о предметах без этикетажа, их месте и роли в конкретном интерьере и о содержании экспозиции в целом. Неизвестным для посетителя также остается и то, по какому принципу выбраны предметы, для которых был изготовлен этикетаж. Можно предположить, что этикетаж имеют лишь подлинные музейные предметы, в то время как другие являются воспроизведением музейных предметов. Однако никаких свидетельств, подтверждающих это предположение, в экспозиционном пространстве и аннотации к экспозиции нет, что затрудняет понимание содержания всего визуально-пространственного сообщения.

Успешное осуществление коммуникационного процесса в музее, каналом которого является экспозиция, обеспечивается соблюдением принципов ее построения. Анализируя экспозицию «Русский жилой интерьер XIX в.» в целом, можно отметить, что жилые интерьеры воссозданы по историческим документам, фотографиям, живописным изображениям и описаниям, что свидетельствует о соблюдении принципа научности, научной объективности экспозиции. Яркими примерами этого является портретная галерея 1805–1810-х гг., частично воспроизводящая обстановку Голубой гостиной в усадебном дворце графа А. А. Аракчеева в Грузино, а также гостиная 1830-х гг., прообразом для которой послужила комната в доме П. В. Нащокина, изображенная художником Н. И. Подклюшниковым. В пространстве экспозиции задействовано большое количество музейных предметов, располагающихся с соответствием с их хронологической принадлежностью, практическим назначением, историко-культурной ценностью, общей стилистикой конкретного интерьера, что свидетельствует о соблюдении принципа предметности. Например, центральным экспонатом спальни молодой девушки 1850–1860-х гг. является кровать середины XIX в. с резным балдахинном, драпировкой и фарфоровой вставкой, что отвечает общей стилистике комнаты, убранство которой выполнено в стиле «второго рококо». Наконец, экспозиция отвечает и принципу коммуникативности, что проявляется в ее многоуровневости и сложности. Неподготовленный посетитель, незнакомый с темой экспозиции, может ограничиться визуальным восприятием интерьера, не углубляясь в детали, не исследуя его отдельные части. Более подготовленный посетитель, заинтересованный в представленной теме, напротив, будет взаимодействовать с экспозицией активнее, исследуя отдельные предметы, выявляя и устанавливая смысловые связи. Соблюдение этих принципов при проектировании экспозиции способствует в дальнейшем повышению эффективности осуществляемого процесса коммуникации.

Коммуникационный процесс, происходящий в музее можно рассматривать, применяя различные подходы к его изучению. С точки зрения антропоцентрического подхода, рассматривающего посетителя в качестве центрального элемента музейной коммуникации, рассмотренная нами экс-

позиция ГМЗ «Павловск» ориентирована на зрителя и способствует эффективности коммуникации посредством научно-вспомогательного материала, помогая посетителю воспринимать содержание экспозиции без значительных искажений. Степень влияния коммуникационного барьера на проведение коммуникации также зависит от посетителя и его реакции на этот барьер.

В рамках культурологического подхода, экспозиция имеет особые знаки и символы, заложенные в конкретные предметы. Например, убранство кабинета-будуара 1820-х гг. украшают вышивки, выполненные человеческим волосом. Как правило, изделия, изготовленные в этой технике, являлись подарком близкому человеку, чаще всего возлюбленному. Поэтому эти предметы помещены именно в кабинет-будуар, что подчеркивает интимный характер комнаты. Такой предмет в контексте целостного экспозиционного ансамбля становится не просто произведением декоративно-прикладного искусства – он предстает в качестве носителя определенной культурной ценности и идеи. Применяя диалогический подход, при анализе этой экспозиции, нужно учитывать, что посетители могут иметь разный объем знаний в области, к которой относится тема экспозиции, уровень интереса к этой теме, а также различные вкусовые предпочтения, что будет отражаться на коммуникационном процессе. Иными словами, результат этого процесса у посетителей будет отличаться в той или иной степени. Согласно аксиологическому подходу, осуществление межкультурной коммуникации (культуры посетителя и культуры, представленной в экспозиции) посредством экспозиции как основной ее формы является ведущей целью коммуникационного процесса в рамках экспозиции «Русский жилой интерьер XIX в.».

Анализируя экспозицию с точки зрения существующих моделей музейной коммуникации, можно отнести ее к знаковой модели, согласно которой экспозиция представляет собой «совокупность знаков социально-исторического содержания и средство общения с культурой других времен»<sup>14</sup>.

Таким образом, экспозиция «Русский жилой интерьер XIX в.» ГМЗ «Павловск», рассматриваемая в качестве формы музейной коммуникации, позволяет посетителю получить достаточно полные знания о характерных для разных периодов XIX в. жилых интерьерах представителей российской знати и обладает необходимыми для осуществления музейной коммуникации условиями. Иными словами, коммуникационный процесс в этих условиях может осуществляться успешно, что подтверждает долгий период существования экспозиции и ее популярность у публики. Тем не менее, при анализе экспозиции была выявлена одна особенность (отсутствие этикетажа у некоторых предметов), которая может, на наш взгляд, послужить коммуникационным барьером. В связи с этим, можно сделать предположение, что осуществление коммуникационного процесса с помощью этой экспозиции возможно, однако результат этого процесса во многом будет зависеть от посетителя. Это объясняется тем, что посетители музея имеют разный объем знаний, круг интересов и уровень подготовки к просмотру анализируемой экспозиции. Исходя из этого, можно прийти к выводу, что для одних посетителей такая особенность выставки может остаться вовсе не замеченной, в то время как для других послужит серьезным препятствием для полного понимания содержания визуально-пространственного сообщения.

### Примечания

<sup>1</sup> Сапанжа О. С. Основы музейной коммуникации. Санкт-Петербург, 2007. С. 23.

<sup>2</sup> Там же. С. 24.

<sup>3</sup> Шляхтина Л. М. Основы музеологии. Москва, 2009. С. 64.

<sup>4</sup> Гнедовский М. Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации в музейной деятельности. Москва, 1989. С. 20.

<sup>5</sup> Словарь актуальный музейных терминов / Музей: Москва. № 5, 2009. С. 65.

<sup>6</sup> Ромедер Ю. Методы и средства музейной работы: Педагогика обслуживания отдельного посетителя // Музееведение и охрана памятников. Москва, 1980. С. 6.

<sup>7</sup> Розенблюм Е. А. Художник в дизайне / Е. А. Розенблюм. Москва, 1974. С. 84.

<sup>8</sup> Николаева Н. Музейная экспозиция как художественная структура // Искусство музейной экспозиции. Москва, 1977. С. 65–94.

<sup>9</sup> Никишин Н. А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности. Москва, 1989. С. 11.

<sup>10</sup> Там же. С. 12–15.

<sup>11</sup> Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. Москва, 2018. С. 568.

<sup>12</sup> Там же. С. 571.

<sup>13</sup> Михайловская А. И. Музейная экспозиция. Москва, 1964. С. 254.

<sup>14</sup> Сапанжа О. С. Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. № 103. С. 245–252.

Т. Г. Навроцкая

## Музеи мира в период коронавирусной пандемии

В статье рассматривается работа музеев в период коронавирусной пандемии. Затронуты темы роли музея в обществе, музея в интернет-пространстве, финансирования музеев, охраны культурного наследия. Музеи одновременно столкнулись с непредвиденным закрытием на длительный период времени, а затем с ограничением режима доступа посетителей. Эти обстоятельства стали общим вызовом для музеев по всему миру.

Ключевые слова: музей, культурное наследие, самоизоляция, коронавирус, пандемия, благотворительность, виртуальность, социальные сети

Taisiya G. Navrotskaya

## Museums around the world during the coronavirus pandemic

The article examines the work of museums during the coronavirus pandemic. The topics of the role of the museum in society, the museum in the Internet space, financing of museums, protection of cultural heritage were touched upon. Museums simultaneously faced long-term unforeseen closures and then limited visitor access. These circumstances have become a common challenge for museums around the world.

Keywords: museum, cultural heritage, self-isolation, coronavirus, pandemic, charity, virtuality, social networks

В результате пандемии 2020 г. музеи по всему миру столкнулись с закрытием из-за угрозы распространения коронавирусной инфекции. Музеи затворили свои двери, как для посетителей, так и для большей части сотрудников. Ранее, даже в самое тяжелое время, трудно было представить такие последствия. Ситуация с пандемией сказалась, в той или иной степени, абсолютно на всех музеях. Были приняты экспериментальные меры для продолжения работы в новых условиях и взаимодействия со своими посетителями. Данная статья является результатом мониторинга интернет-пространства на предмет явлений и тенденций в музейной сфере в период с марта по сентябрь 2020 г.<sup>1</sup>

В зависимости от государственной культурной политики и системы финансирования, в большей или меньшей степени, встала проблема компенсации убытков и финансовой нестабильности музеев. В Германии, Швейцарии оперативно было выделено значительное количество средств на поддержку художников и учреждений культуры. Во Франции также предприняли ряд мер для поддержки ныне живущих художников. В Испании министр культуры и спорта заявил, что в столь тяжелое время культура должна быть последней в списке приоритетов, на что представители профессиональных ассоциаций составили для него список из конкретных необходимых мер. Американские культурные институции объединились, чтобы добиться от Конгресса помощи, но получили крайне недостаточное финансирование<sup>2</sup>. В Италии лидеры в сфере искусства подписали петицию о создании национального художественного фонда, ведь больше половины всего дохода страны связано с культурным туризмом<sup>3</sup>.

Во время самоизоляции особенно остро встал вопрос об обеспечении безопасности и сохранности экспонатов и музейных помещений. Произошло несколько краж из закрытых музеев (в т. ч. в Нидерландах, Великобритании, Австралии)<sup>4</sup>. На фоне кризиса из-за коронавируса некоторые музеи приняли отчаянные меры. Так, музей МоМА распродал монографии, каталоги и другую печатную продукцию из архива редких книг через собственный интернет-магазин<sup>5</sup>. Музей Тиссена-Борнемисы выставил на продажу работы Поля Гогена, Эдгара Дега, Клода Моне и Эдварда Хоппера<sup>6</sup>. Управление государственной коллекции мебели и предметов интерьера Франции выставило на продажу 100 предметов в поддержку работников системы здравоохранения (Фонд больниц Парижа и больниц Франции). Аргументировано тем, что под них выделено значительное количество складских площадей, содержание которых обходится очень дорого, но при этом нет перспективы для включения в какую-либо музейную коллекцию. Дидье Рикнер (редактор сайта «La Tribune de l'Art») прокомментировал это решение: «Если сегодня мы можем продавать предметы мебели, то почему бы завтра не сделать то же самое с живописью и скульптурой из запасников наших музеев, особенно с такой благородной целью, как борьба с коронавирусом?»<sup>7</sup>. Также звучали предложения о продаже «Мадонны Таддеи» Микеланджело из коллекции Королевской академии художеств<sup>8</sup> и «Моны Лизы» Леонардо да Винчи из коллекции Лувра<sup>9</sup>. В этой дилемме больше всего повезло музею О. Родена. Созданная самим Роденом система позволяет музею продавать до 12 копий избранных скульптур каждый год<sup>10</sup>.

Руководство некоторых музеев (в частности, музеев США), из-за особенностей системы финансирования, прибегло к существенным сокращениям штата сотрудников (увольнения, временные увольнения,



продолжительные отпуска), с последующим реструктурированием работы, для того, чтобы музей был актуален и полезен в «новой реальности» и чтобы «обеспечить долгосрочное финансовое благополучие музея». Появилась необходимость в открытии новых вакансий, связанных с обеспечением присутствия музея в сети Интернет, разработкой онлайн-контента и введением мер по усиленному контролю общей санитарии.

Но также музеи получали поддержку от благотворительных фондов и организаций. Проводились онлайн-аукционы, в т. ч. крупными аукционными домами, выученные средства от которых перечислялись в фонды чрезвычайной помощи художникам и некоммерческим организациям, помогающим справиться с пандемией. В России предприниматель и основатель благотворительного фонда, В. Потанин, пожертвовал 1 млрд руб. «на поддержку некоммерческого сектора в условиях глобальной нестабильности»<sup>11</sup>.

Музеи и культурные сообщества, в большинстве случаев, воспринимают вынужденную самоизоляцию так же, как возможность увеличить свое присутствие онлайн. Качество работы в таком формате зависело от степени подготовленности музеев и серьезности отношения к возможному закрытию. Некоторые музеи смогли очень оперативно подстроиться под сложившиеся обстоятельства, благодаря своевременной подготовке к удаленной работе. Быстрее и проще смогли перестроить свою работу музеи, у которых уже были наработки и которые регулярно вели свои социальные сети, наполняли сайты в обычное время. В процессе удаленной работы, музеи проводили онлайн-экскурсии и лекции, публиковали игровые и обучающие материалы для различных уровней подготовки. Таким образом, музеи создали основу или усовершенствовали имеющиеся сервисы и материалы для будущей работы в данном направлении. Примечателен пример работы Музея искусств Джорджии (Афины, штат Джорджия, США). Сотрудники музея разрабатывали план переноса своей деятельности в онлайн-формат задолго до введения режима самоизоляции. Они попытались увидеть в этой непростой ситуации, возможность обратиться к более широкой аудитории, чем обычно, создавая программы, которые могли бы «донести» музей до посетителей, а не наоборот. Музей разместил в сети существующие и будущие выставки, 360-градусный обзор галерей и видеоэкскурсии по галерее. Так как музей является широко используемым и востребованным общественным пространством, то обычно там проводятся такие программы, как «Йога в галерее», «Утренняя медитация», уроки рисования от местных художников и пр. Во время самоизоляции их проводили посредством онлайн-трансляции. Создали новую страницу сайта музея, где представлены простые художественные проекты, которые могут быть воплощены с использованием материалов, которые, с большей вероятностью, есть дома у каждого. Эти задания тематически соотносятся с музейными экспозициями и коллекцией. Их также адаптировали к различным уровням обучающихся. Ко Дню семьи предлагали комплекты материалов, которые можно было бесплатно заказать в местном магазине. Акция спонсировалась компаниями-партнерами и друзьями музея. Музейный магазин выполнял заказы. Блог музея обновлялся чаще, чем обычно<sup>12</sup>.

Большое количество музеев создало отдельную страницу на своем сайте для публикации всех материалов и ссылок, с которыми удобно и интересно работать из дома. Так, например, Рейксмузеум собрал на новой странице сайта, под названием «Рейксмузеум из дома», ссылки на фотогалерею, свое приложение, виртуальное путешествие по музею, программы, разработанные до пандемии, а также викторину «Grand Rijksmuseum Pub» и новые выпуски коротких фильмов о произведениях искусства<sup>13</sup>. Страница «Art at home» также есть и на сайтах других музеев, например, у Метрополитен музея<sup>14</sup>. На сайте Музея изящных искусств в Генте создали страницу «Ван Эйк у тебя дома» (к выставке «Ван Эйк. Оптическая революция», которая открылась 1 февраля, но преждевременно закрылась 13 марта) и попытались перенести выставку в формат онлайн: сняли фильм-экскурсию, опубликовали рецепт приготовления красок, задания для детей и взрослых. Своими творческими работами предложили делиться с помощью социальных сетей и почты<sup>15</sup>. Британский музей в обновленной онлайн-коллекции представил более 4,5 млн экспонатов, а также разместили 3D-модели, видеолекции, учебные материалы и пр.<sup>16</sup>. Музей современного искусства в Гастингсе (Великобритания) запустил робота, который бродил по галерее и транслировал видео зрителям, которые оставались в самоизоляции дома. Роботом можно было управлять с помощью мобильного устройства<sup>17</sup>. Также интересен результат работы ГМИИ им. А. С. Пушкина: проект под названием «100 способов прожить минуту», в котором художники, кураторы и искусствоведы поделились опытом осмысленного проживания времени<sup>18</sup>. Музей «Гараж» был максимально вовлечен в работу в онлайн-формате. Сотрудники музея отнеслись к периоду самоизоляции, как к «временному кредиту» и использовали его в целях лучшего знакомства и взаимодействия со своим зрителем. Запустили проект «Гараж. Самоизоляция». На новой странице сайта разместили образовательные и креативные видео, статьи, ссылки на занятия и пр. В нижней части веб-страницы сменялись фотографии пустых залов музея. Открыли бесплатный доступ к книгам издательства музея<sup>19</sup>. Также, особенно полезной и незаменимой для многих музеев оказалась платформа Google Arts & Culture<sup>20</sup>. Музеи помогли семьям с детьми провести время весело и с пользой с помощью программ, которые были разработаны до самоизоляции. Напри-

мер, игровых программ, различных образовательных викторин и мастер-классов на детских музейных сайтах, например, музея д'Орсе – Petits M<sup>O</sup>, сайте Тейт – TATE kids.

Музеи максимально вовлекали аудиторию своих социальных сетей, коллег, художников в различные творческие проекты и другие инициативы, например, предлагали подписчикам воплотить произведения искусства из своих коллекций<sup>21</sup>. В этом году не состоялся бал «Met Gala», но музей Метрополитен предложил вспомнить образы знаменитостей прошлых лет и попытаться воплотить их в домашних условиях<sup>22</sup>. Проект «Россия – Моя история» по инициативе Тюменского исторического парка запустил акцию «Музей в тапках». Инициаторы попросили рассказать о своих личных коллекциях и знаковых предметах, которые хранятся в домашних «архивах» и «запасниках». Самые интересные, необычные предметы и рассказы о них должны стать частью новых мультимедийных выставок<sup>23</sup>. В сети также проходил «Скучающий флеш-моб» – музеи и другие учреждения культуры размещали фотографии сотрудников, как будто скучающих по посетителям<sup>24</sup>. Музеи (в т. ч. Эрмитаж) выходили в интернет для еженедельных «Кураторских битв», инициатором которых выступил Йоркширский музей. Музеи публиковали фотографии экспонатов из своих коллекций, которые соответствовали заданной теме<sup>25</sup>.

Музеи предложили публике принести памятные вещи их повседневности во время самоизоляции, таким образом, документируя пандемию. Например, плакаты с правилами о соблюдении дистанции, вывески магазинов о закрытии, дезинфицирующее средство для рук, самодельные маски, стихотворения, приглашение на отмененную свадьбу, а также копия свидетельства о разводе, если самоизоляция завершилась для супругов плачевно. В некоторых случаях были созданы «Музеи самоизоляции» (например, в Калининграде)<sup>26</sup>. Испанцы создали виртуальный музей коронавируса – «The Covid Art Museum», который представляет собой страницу в социальной сети, где можно поделиться фотографией или иллюстрацией о самоизоляции<sup>27</sup>. В Лондоне были сделаны аудиозаписи с улиц. Они показали, что в городе стало тише, чем в 1928 г. Аудио стало частью коллекции Музея Лондона и включено в проект, отражающий опыт самоизоляции. Записи разместили на веб-сайте музея вместе с аудиозаписью тех же лондонских улиц 1928 г.<sup>28</sup> Музей Разорванных Отношений (Загреб, Хорватия) предложил поделиться личной историей с их виртуальной коллекцией и рассказать о самом тяжелом моменте во время пандемии<sup>29</sup>. Музеи надеются, что их работа будет полезна тем, кто, возможно, будет переживать подобные обстоятельства в будущем.

В зависимости от эпидемиологической ситуации, решения правительства и готовности работы в новых условиях, музеи начали открывать двери для граждан своей страны. В Китае музеи и другие туристические достопримечательности начали открываться с середины марта 2020 г., но позже, некоторые открывшиеся музеи и мемориалы объявили о своем временном закрытии<sup>30</sup>, а затем повторно открылись в середине мая. В Европе музеи открывались последовательно, начиная с конца апреля. В России большинство региональных музеев могли начать свою работу с начала июня, а в Санкт-Петербурге и Москве с июля.

Музеи открывались с необходимыми ограничениями и правилами. Для соблюдения ограничений на количество людей в музее билеты стали продавать по установленным интервалам времени (сеансам), а также были использованы и другие способы. Двери открыты настежь или переоборудованы для входа без помощи рук. Для покупки билета используются онлайн-сервисы или бесконтактные платежи на кассе (это является одной из множества проблем равенства и доступности, затронутых воздействием коронавирусной пандемией). На входе измеряется температура стационарным тепловизором или бесконтактным термометром. Введено требование к посетителям и сотрудникам носить маски. Установлены станции дезинфекции рук. Созданы вывески о соблюдении дистанции 1,5–2 м от других посетителей и сотрудников и о необходимости обработки рук. Установлены указатели для формирования одностороннего потока, а некоторые музеи создали дополнительно разметку на полу. Запрещены контакты с интерактивными, осязаемыми компонентами экспозиции, что создало особую нагрузку для научных и детских музеев. Заменены печатные материалы (карты, брошюры и т. д.) на аудиогиды, к которым можно получить доступ через смартфон. Закрыли кафе или сократили количество столов и сидений. Закрыли музейные магазины или ограничили количество людей, которые могут находиться внутри одновременно, с требованием не дотрагиваться до товара без намерения купить. Уборку и санитарную обработку проводят в течение дня в постоянном усиленном режиме. Установлены щиты из плексигласа на стойках администрации и перегородки между кассами. В Китае дополнительно ввели программу QR-кодов<sup>31</sup>.

Сложившаяся ситуация из-за коронавирусной пандемии заставляет еще раз поразмышлять на вопрос о роли музея в обществе, т. к. у музея есть авторитет и доверие людей, а когда происходит бедствие, людям нужна помощь учреждений, которым они могут доверять. Джерри Фуст, директор музея «Думбартон-хаус» (Вашингтон, США), сказал о том, что ситуация позволила выяснить, как музей может стать лучшим партнером в обществе, а не просто местом, где проходят выставки и программы. «Думбартон-хаус» предложил часть своего здания, стоянку, а также организовал доставку перчаток и масок. Музеи, научные центры и галереи передавали перчатки, маски и респираторы работникам сферы здравоохранения, испытывающим острую

нехватку средств защиты. Во многих галереях используются эти материалы для установки произведений искусства. Музеи и научные центры, располагающие 3D-принтерами, печатали дополнительные лицевые щитки<sup>32</sup>. Также, в начале апреля, музей «Гараж» запустил программу «Все будет хорошо», с целью помощи людям, которым особенно тяжело в период самоизоляции. В кафе музея готовили и распределяли обеды и продуктовые наборы. Доставка осуществлялась партнерами этой благотворительной программы<sup>33</sup>. Государственный Эрмитаж проводил различные программы, в т. ч. ежедневные онлайн-экскурсии на русском и иностранных языках. Провели специальную онлайн-экскурсию «Эрмитаж – Италии» для жителей Италии, которые сильнее всего пострадали от воздействия коронавирусной инфекции: «Мы не можем оказать медицинскую или финансовую помощь, но стремимся оказать моральную поддержку – скрасить это непростое время той красотой, которую может подарить Эрмитаж. Это наша возможность сказать им, что мы с ними – хоть и виртуально»<sup>34</sup>. А в знак уважения и благодарности за такую поддержку итальянцы ответили проектом «Италия – Эрмитажу»<sup>35</sup>. Во Флоренции во внутреннем дворе Палаццо Строцци разместили инсталляцию «Термодинамическое созвездие». Людей на улицах было не так много, но некоторые по-прежнему ходили на работу, в аптеку или за продуктами, и, проходя мимо, они могли увидеть инсталляцию Томаса Сарацено по пути. «Инсталляция – это манифест надежды на лучшее будущее. И сейчас, как никогда, нам действительно нужна надежда», – так прокомментировал инсталляцию директор Палаццо Строцци А. Галасино<sup>36</sup>.

В период пандемии обострились проблемы несовершенства системы финансирования и уязвимости музеев. Также, были выявлены перспективные ниши для дальнейшей работы, в т. ч. в онлайн-формате. Музеи производили огромное количество программ и материалов, но некоторые эксперты справедливо ставят под сомнение их качество, т. к. выпускались они в срочном порядке, условиях неопределенности и паники. Как следствие, возникла необходимость в комплексном профессиональном подходе, цифровой трансформации и создании музейных образовательно-досуговых платформ. Но, с другой стороны, появилась ясность того, что виртуальный формат не может заменить впечатление от реального посещения музея, а может лишь дополнить информативную, досуговую и образовательную часть. Музеям пришлось адаптироваться к новым условиям, пересмотреть свои приоритеты и планы на дальнейшую работу. Но эту непростую ситуацию необходимо рассматривать не только как череду негативных событий и последствий, но и как появление новых возможностей и перспектив. Некоторые музеи нашли для себя способы решения проблем, связанных с избыточным туризмом, получили возможность взаимодействовать со своей аудиторией напрямую и, на основе этого, скорректировали путь для дальнейшего развития.

### Примечания

<sup>1</sup> Мониторинг выполнялся по заданию начальника Отдела туризма и специальных программ Государственного Эрмитажа Архиповой О. Б.

<sup>2</sup> Багдасарова С. Где людям искусства искать помощь [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8001> (дата обращения: 15.04.2020).

<sup>3</sup> Federculture Italia. Un fondo nazionale per far vivere la cultura italiana oltre la crisi Coronavirus [Электронный ресурс] // Change.org. URL: [https://www.change.org/p/presidenza-del-consiglio-dei-ministri-governo-italiano-un-fondo-nazionale-per-far-vivere-la-cultura-italiana-oltre-la-crisi-coronavirus?recruiter=55881863&utm\\_source=share\\_petition&utm\\_medium=copylink&utm\\_campaign=share\\_petition&use\\_react=false](https://www.change.org/p/presidenza-del-consiglio-dei-ministri-governo-italiano-un-fondo-nazionale-per-far-vivere-la-cultura-italiana-oltre-la-crisi-coronavirus?recruiter=55881863&utm_source=share_petition&utm_medium=copylink&utm_campaign=share_petition&use_react=false) (дата обращения: 17.04.2020).

<sup>4</sup> Ensuring cultural heritage security during lockdown: a challenge for museum professionals and police services [Электронный ресурс] // ICOM. URL: <https://icom.museum/en/news/ensuring-cultural-heritage-security-during-lockdown-a-challenge-for-museum-professionals-and-police-services> (дата обращения: 29.04.2020).

<sup>5</sup> Kamp J. The Museum of Modern Art is selling rare books from its archive [Электронный ресурс] // Artsy. URL: <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-museum-modern-art-selling-rare-books-archive> (дата обращения: 27.04.2020).

<sup>6</sup> Мискарян К. Музей Тиссен-Борнемиса продает произведения из-за финансовых проблем основательницы [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. URL: [http://www.theartnewspaper.ru/posts/8170/?fbclid=IwAR0c-LW58FpRzrX\\_HaDIdEJHlwzhshYHQ5d5k8tvYBgqtj1FUeYsbJPYb6M](http://www.theartnewspaper.ru/posts/8170/?fbclid=IwAR0c-LW58FpRzrX_HaDIdEJHlwzhshYHQ5d5k8tvYBgqtj1FUeYsbJPYb6M) (дата обращения: 23.06.2020).

<sup>7</sup> Харрис Г. Во Франции намерены пустить с молотка часть государственной коллекции мебели [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8070> (дата обращения: 10.05.2020).

<sup>8</sup> Бейли М. Королевская академия художеств может продать «Мадонну Таддеи» Микеланджело [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8424> (дата обращения: 30.09.2020).

<sup>9</sup> White A. France should sell Mona Lisa 'for €50bn' to cover coronavirus losses, tech CEO suggests [Электронный ресурс] // The Independent. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/mona-lisa-sold-value-stephane-distinguin-leonardo-da-vinci-louvre-france-a9521731.html> (дата обращения: 10.06.2020).

<sup>10</sup> Rodin Museum in Paris sells bronzes to make up for crippling Covid-19 shutdown [Электронный ресурс] // Copyright France 24. URL: <https://www.france24.com/en/20200708-rodin-museum-in-paris-sells-bronzes-to-make-up-for-crippling-shutdown> (дата обращения: 12.08.2020).

- <sup>11</sup> Владимир Потанин выделил 1 млрд руб. на поддержку некоммерческого сектора [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/7943> (дата обращения: 28.03.2020).
- <sup>12</sup> Brown H. Georgia Museum of Art adapts rapidly to serve community [Электронный ресурс] // UGA Today. URL: <https://news.uga.edu/georgia-museum-of-art-adapts-rapidly-to-serve-community> (дата обращения: 16.04.2020).
- <sup>13</sup> Grand Rijksmuseum Pub Quiz [Электронный ресурс] // Rijksmuseum: [офиц. сайт]. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksmuseum-pubquiz> (дата обращения: 15.06.2020).
- <sup>14</sup> Art at Home [Электронный ресурс] // The Metropolitan Museum of Art: [офиц. сайт]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/art-at-home> (дата обращения: 10.06.2020).
- <sup>15</sup> Van Eyck from home [Электронный ресурс] // Van Eyck. An Optical Revolution: [офиц. сайт]. URL: <https://vaneuyck2020.be/van-eyck-bij-je-thuis> (дата обращения: 23.06.2020).
- <sup>16</sup> Британский музей в обновленной онлайн-коллекции представил более 4,5 млн экспонатов [Электронный ресурс] // Артгид. URL: <https://artguide.com/news/7162> (дата обращения: 02.05.2020).
- <sup>17</sup> Dickson A. You Can't Visit the Museum. But Your Robot Can [Электронный ресурс] // The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2020/04/15/arts/museums-robots-coronavirus.html> (дата обращения: 19.04.2020).
- <sup>18</sup> 100 способов прожить минуту [Электронный ресурс] // 100 способов прожить минуту. ГМИИ им. А. С. Пушкина: [офиц. сайт]. URL: [https://100waystoliveaminute.pushkinmuseum.art/?utm\\_medium=email&utm\\_source=UniSender&utm\\_campaign=230927917](https://100waystoliveaminute.pushkinmuseum.art/?utm_medium=email&utm_source=UniSender&utm_campaign=230927917) (дата обращения: 17.04.2020).
- <sup>19</sup> Самоизоляция [Электронный ресурс] // "Гараж". Самоизоляция: [офиц. сайт]. URL: <https://self-isolation.garagemca.org/ru> (дата обращения: 27.05.2020).
- <sup>20</sup> Коллекции [Электронный ресурс] // Google Arts and Culture: [офиц. сайт]. URL: <https://artsandculture.google.com/partner> (дата обращения: 03.04.2020).
- <sup>21</sup> Tussen Kunst & Quarantaine [Электронный ресурс] // Instagram. URL: <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine> (дата обращения: 10.04.2020).
- <sup>22</sup> The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс] // Instagram. URL: [https://www.instagram.com/p/B\\_yWErXFVax](https://www.instagram.com/p/B_yWErXFVax) (дата обращения: 06.05.2020).
- <sup>23</sup> Расскажите о домашних «экспонатах» в рамках проекта «Музей в тапках» [Электронный ресурс] // Park72.ru. URL: <http://park72.ru/culture/213997> (дата обращения: 24.04.2020).
- <sup>24</sup> «Скучающий флешмоб»: театры и музеи грустят без посетителей [Электронный ресурс] // AIF.ru. URL: [https://aif.ru/culture/gallery/skuchayushchiy\\_fleshmob\\_teatry\\_i\\_muzei\\_grustyat\\_bez\\_posetiteley](https://aif.ru/culture/gallery/skuchayushchiy_fleshmob_teatry_i_muzei_grustyat_bez_posetiteley) (дата обращения: 20.04.2020).
- <sup>25</sup> Pidd H. Museums hold Twitter showdown to find world's creepiest exhibit [Электронный ресурс] // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2020/apr/20/museums-hold-twitter-showdown-to-find-worlds-creepiest-object> (дата обращения: 28.04.2020).
- <sup>26</sup> Вылегжанина У. Музей эпохи COVID-19 [Электронный ресурс] // Российская газета. URL: <https://rg.ru/2020/04/22/reg-szfo/kaliningradscy-sozdaiut-ekspozicii-posviashchennuiu-karantinu.html> (дата обращения: 24.04.2020).
- <sup>27</sup> The Covid Art Museum [Электронный ресурс] // Instagram. URL: <https://www.instagram.com/covidartmuseum> (дата обращения: 12.05.2020).
- <sup>28</sup> Coronavirus: Spain travel row and a local lockdown [Электронный ресурс] // BBC News. URL: <https://www.bbc.com/news/uk-53567925> (дата обращения: 30.07.2020).
- <sup>29</sup> Time to share your lockdown story! [Электронный ресурс] // Museum of Broken Relationships: [офиц. сайт]. URL: <https://brokenships.com/feed/time-to-share-your-lockdown-story> (дата обращения: 05.04.2020).
- <sup>30</sup> Museums and indoor attractions reclose to prevent spread of COVID-19 [Электронный ресурс] // CGTN. URL: <https://news.cgtn.com/news/2020-04-18/Museums-and-indoor-attractions-reclose-to-prevent-spread-of-COVID-19-PMXIDR7aKY/index.html> (дата обращения: 25.04.2020).
- <sup>31</sup> Parulis-Cook S. How Museums in China Are Reopening Post-COVID-19 [Электронный ресурс] // Dragon Trail Interactive. URL: <https://dragontrail.com/resources/blog/how-museums-in-china-are-reopening-post-covid-19> (дата обращения: 30.03.2020).
- <sup>32</sup> Yoder K. How to help your neighbors when a pandemic hits? Exhibit A: Museums [Электронный ресурс] // Grist Magazine. URL: <https://grist.org/climate/how-to-help-your-neighbors-when-a-pandemic-hits-exhibit-a-museums> (дата обращения: 03.05.2020).
- <sup>33</sup> Аулих С. За три недели апреля «Гараж» доставил более 10000 обедов медикам и волонтерам [Электронный ресурс] // Buro 24/7. URL: <https://www.buro247.ru/news/lifestyle/30-apr-2020-garage-food-delivery.html> (дата обращения: 10.05.2020).
- <sup>34</sup> «Эрмитаж – Италии» [Электронный ресурс] // Государственный Эрмитаж: [офиц. сайт]. URL: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2020/news\\_61\\_20/?lng=ru](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2020/news_61_20/?lng=ru) (дата обращения: 27.03.2020).
- <sup>35</sup> «Италия – Эрмитажу». Национальная галерея Умбри в Перудже [Электронный ресурс] // The State Hermitage Museum. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yLywGLX6zXQ> (дата обращения: 25.06.2020).
- <sup>36</sup> Arturo Galansino. Letter From Florence: One Museum Director's Account of How He's Bringing Art to Italy's Isolated Public During the Lockdown [Электронный ресурс] // Artnet. URL: <https://news.artnet.com/opinion/letter-from-florence-1807782> (дата обращения: 24.03.2020).

С. К. Савченко

**Посетитель «серебряного» возраста в музее: современные практики**

В статье рассматриваются практики вовлечения посетителей «серебряного» возраста в музейную среду Санкт-Петербурга. Для создания и разработки программ, ориентированных на работу с посетителями данной категории, первоначальным является выявление их запросов, определение трудностей, с которыми те сталкиваются при посещении музея, и последующая деятельность, направленная на их ликвидацию. Проведение такой работы становится возможным благодаря социальным исследованиям, авторы которых составили портрет людей «серебряного» возраста.

Ключевые слова: музей, посетитель «серебряного» возраста, музейная коммуникация, «серебряные» волонтеры, волонтерство

Sofia K. Savchenko

**The Silver Age Visitor in the Museum: Contemporary Practice**

This article examines the practice of involving visitors of the «silver» age in the museum environment of St. Petersburg. To create and develop programs aimed at working with this category of visitors, the first step is to identify their requests, identify the difficulties they face when visiting the museum, and then consider following activities aimed at eliminating them. This work becomes possible due to social researches, whose authors have compiled a portrait of people of the «silver» age.

Keywords: museum, visitor of the «silver» age, museum communication, volunteers of the «silver» age, volunteering

Многогранность термина «музей», его наполненность множеством смыслов и ассоциаций, ставит под сомнение, казалось бы, неотягощенное нагромождениями образов легкое звучание слова. Жизнь музея на протяжении истории претерпевала множество изменений: постоянно меняющийся социальный, экономический и политический контекст требовали от учреждения соответствующих его времени задач и целей. Понимание музея зависело от его пространственно-временного расположения, от отношения к нему человека, держащего в руках объектив, получающего искаженную принадлежностью к своему времени, проходящую через его линзы, картину. Введенная М. Юхневич аналогия посетитель-кинооператор кажется более чем удачной; рассматривая снимки различных временных периодов, отмечая особенности, оставленные заданностью исторического развития фотокамер, мы можем увидеть свидетельство отображения увиденного когда-то явления<sup>1</sup>. Время и «кинооператор» говорят о том, каким был музей, какие трудности для посетителя вызывала та или иная его модель и какие приобретения человек вынес из взаимодействия с ней.

Доминантой современного направления развития музея является коммуникативная практика взаимодействия с личностью «нового культурного потребителя». Основной чертой его портрета является стремление к получению удовольствия от всевозможных форм проведения культурного досуга. «Life for fun», «Culture for fun» становится его «нравственным императивом», порожденным переходом от товаропроизводящей экономики к экономике чувственного переживания, эмоций и символов<sup>2</sup>.

Ввиду этого музею необходимо подстроиться под нового посетителя: стать местом, учитывающим его требования и отвечающим на них. Так, одной из стратегий модернизации музейного учреждения является реализация в нем следующих задач: сохранения и презентации культурного наследия, разработки образовательных программ и привлечения к активной деятельности посетителей. Совмещение данных целей ставит определенные трудности перед музеем, но открывает для его посетителей множество возможностей выбора той или иной интересующей их деятельности, что позволяет расширить музеем охват его потенциальной аудитории. Также важным вектором развития современного музея становится его позиционирование себя как открытого пространства, нацеленного на работу со всеми категориями посетителей.

Одной из таких категорий являются люди «серебряного» возраста. Обращение к проблеме взаимодействия музея с посетителями «серебряного» возраста была затронута И. М. Коссовой в 1997 г. в статье «Музей и образование взрослых»<sup>3</sup>. Само название отражает специфику данной

работы: целью музея в данном случае является образовывание пожилых людей, что предполагает пассивное взаимодействие учреждения и посетителя. В данном случае используются традиционные практики: лекции, экскурсии, абонементы. Популярными до сих пор «лектории выходного дня» и музейные акции, приуроченные к государственным праздникам, предоставляют возможность организации культурного досуга для пожилых посетителей в стенах музея.

В 1998 г. было опубликовано социально-психологическое исследование Г. Г. Дилигенского «Российский гражданин конца девяностых: генезис постсоветского сознания», респондентами которого были пенсионеры, проживающие в Москве и Саратове<sup>4</sup>. Интересен используемый автором метод опроса: индивидуальное глубокое интервью, которое позволяет сформировать интервьюеру детализированную картину общественной действительности. Форма личной беседы дает возможность направить фокус внимания на конкретного человека, выявить его точку зрения на проблему исследования и личное отношение к ней. Определяющим в материалах такого интервью является личностный смысл, вкладываемый респондентами при описании своих позиций, проблем, переживаний.

Исследование показало, что большая часть пожилых людей живут скромно и удовлетворение культурных потребностей не только не выдвигается на первый план, но иногда и не представляется возможным. Примерно 67% россиян на период проведения исследования испытывали страх перед нищетой, связанный с нестабильностью социально-экономической ситуации, а 70% испытывали состояние социальной тревожности.

Г. Г. Дилигенский выделяет два типа пожилых людей: пенсионер-интеллигент и пенсионер-рабочий. Характерными чертами первого являются его образованность, начитанность и социальная активность. В основном такой человек не удовлетворен низким уровнем дохода и высокими духовными потребностями, реализация которых требует финансовых затрат. Важнейший фактор его самоощущения: несовместимость социальных запросов и реальности постсоветского общества. Как человеку социалистического склада ему присуща потребность в социальной активности, при этом он ощущает себя хранителем знания и культуры; совмещение же двух этих ипостасей делает его непосредственным партнером музея, в котором обнаруживается возможность достичь духовной самореализации.

Характерной чертой «пенсионера-рабочего» является отсутствие высоких культурных потребностей. Помимо обустройства быта, семьи и принятия решений, касающихся хозяйственных вопросов, свободное время он проводит у телевизора, вокруг которого преимущественно и вращаются его интересы. Однако стоит отметить, что получаемый посредством СМИ многогранный информационный палимпсест и достаточно высокий уровень образования жителя современного города влекут за собой активизацию интеллектуальных интересов и, соответственно, поиск способов их удовлетворения, что делает человека рассматриваемой группы потенциальным посетителем музея.

В ноябре 2019 г. в Санкт-Петербурге мной было проведено анкетирование пожилых посетителей Государственного Эрмитажа, охватившее мнение 60 респондентов. Оно ставило перед собой цель выявить отношение аудитории к посещению музея и его роли в организации их досуга. Среди опрошенных превалировала женская аудитория: количество заполненных женщинами анкет составило 80% (48 анкет), мужчинами 20% (12 анкет). Большинство мужчин приходило в сопровождении своих супругов. Одиноким прогуливающимся по музею пенсионеров-мужчин было в значительной степени меньше. Большая часть пенсионеров, ответивших на вопросы анкеты, была в возрасте от 60 до 69 лет – 76% (46 анкет), аудитория от 70 и 79 заполнила 10 анкет, что составило 17% от общего количества, менее представленной стала категория от 80 до 89: ее составили лишь 4 респондента (7%).

Одна из респонденток 77 лет рассказала, что на данный момент занимается осуществлением своей «давней мечты»: спокойным планомерным посещением музеев города, в особенности Эрмитажа. Еще 14 респондентов отметили в формировании их досуга важную роль музея, возросшую в связи с увеличением свободного времени после выхода на пенсию.

Другая женщина 75 лет посещает музеи города каждую неделю с правнуками. Очень часто можно встретить пенсионерок в сопровождении внуков: родители, занятые вопросами работы и быта, не всегда имеют столько времени, сколько люди «серебряного» возраста. Здесь бабушка становится проводником между внуком и культурными ценностями, влияет на дальнейшее развитие личности ребенка. Потому создание для пенсионеров благоприятной среды в стенах музея необходимо не только для гуманизации и репутации музея (охват и забота о как можно более широком круге аудитории), но и для воспитания подрастающего поколения: выражение заботы о старшем в стенах государственного учреждения задает основы, нравственные установки, усваиваемые ребенком и применяемые им в будущем.

Многие пенсионеры на вопрос: «Хотели ли Вы быть волонтером?» отвечали отрицательно. Узнав, что в современной деятельности музея распространена практика организации отдельных волонтерских групп для людей «серебряного» возраста, ввиду большого количества желающих, они были удивлены. Всего 5 респондентов из 60 хотели стать волонтером, что составило только 8%. Еще 7 выразили желание попробовать себя в новой роли, но отсутствие времени и дальняя дорога останавливают их в этом начинании (12%). Большинство опрошенных пенсионеров видят себя лишь в роли посетителя, не претендуя на более активную форму участия.

Однако в настоящее время многие музеи стараются внедрять новые методики работы с посетителями «серебряного» возраста, помимо использования традиционных форм. Музеями активно используется практика организаций студий, школ народного мастерства, привлечения к участию людей «серебряного» возраста в флешмобах и народных праздниках, задачей которых, помимо развития практики активного участия, является приобщение пожилых людей к постижению истоков национальной культуры или же трансляция в аудиторную среду знаний старшего поколения<sup>5</sup>.

В последнее время большую популярность набирает организация волонтерского движения, участниками которого являются люди «серебряного» возраста, что доказывает существование самого крупного на сегодняшний день центра «Серебряных волонтеров», зародившегося в Санкт-Петербурге, на базе Межрегионального ресурсного центра «Серебряный возраст»<sup>6</sup>. Особенность данной организации заключается в ее двусторонней направленности: на самих людей «серебряного» возраста и на общество. С одной стороны, участие пенсионера в волонтерском движении помогает ему в принятии себя и своего возраста, в отказе от существующих установок о пассивности его времяпрепровождении, с другой стороны, общественное мнение о людях «серебряного» возраста как неполноценных участниках социальной жизни становится несостоятельным, что способствует позитивному восприятию людей данной категории. Обращаясь к «серебряным» волонтерам Сергей Рычихин, пресс-секретарь Благотворительного фонда Елены и Геннадия Тимченко, сказал: «Отрадно видеть, как меняются те стереотипы, которые есть в нашем обществе касательно людей старшего поколения. Вы не боитесь обучаться, вы не боитесь развиваться. Наверно, благодаря таким людям, как вы, можно надеяться, что не только наше будущее в наших руках, но и наша жизнь будет меняться к лучшему»<sup>7</sup>.

Важной становится и возможность новых знакомств в волонтерской группе. Так, например, существующая закономерность о сложности заведения новых контактов по мере взросления и старения, получает возможность опровержения, что, несомненно, положительно влияет на самочувствие пожилых людей и улучшает качество проведения их досуга.

Многие музеи Санкт-Петербурга сотрудничают с центром «Серебряные волонтеры», среди них ЦВЗ «Манеж» и Государственный музей истории религий. Помимо оказания помощи в проведении выставок в пространстве городских музеев, «серебряные» волонтеры проводят время непосредственно и внутри своей организации. Также они задействованы в социальных, экологических и спортивных мероприятиях города и страны. Увидеть широкий охват деятельности данной организации позволяет отчет о работе «серебряных» волонтеров за 1 квартал 2018 г., выложенный в сообществе одной из социальных сетей («ВКонтакте»)». По социальному направлению волонтеры участвовали в 10 мероприятиях. Так, например, пожилые люди создали и провели концерт в Кикеринском доме-интернате для пожилых людей и в ПСУ Лебяжье (Палаты сестринского ухода в отделении Ломоносовской больницы в поселке Лебяжье), занимались комплектацией и выдачей подарков на рождественском благотворительном концерте в КЗ «Колизей». Бытующее мнение о «немогущности» людей «серебряного» возраста, необходимости получения ими односторонней поддержки, исходящей от общества, более молодых его членов, кажется, опровергается активным их участием в мероприятиях такого типа. Пожилые люди сами оказывают активную поддержку и помощь людям, нуждающимся в них.

Помимо волонтерского центра «Серебряные волонтеры Санкт-Петербурга», вовлекающего своих участников в занятие разноплановой деятельностью, существует и ряд программ, направленных на взаимодействие с данной категорией людей непосредственно в самих музеях. Так, Музей Анны Ахматовой реализует проект «Без меня народ не полный», который представляет собой проведение встреч и бесед с людьми пожилого возраста<sup>9</sup>.

Музей политической истории России предлагает пенсионерам провести свой день рождения в стиле ретро. Празднование проходит по разработанному музейными сотрудниками, совместно с заказчиками, сценарию, продолжительность мероприятия составляет два часа, после завершения которых группа может пройти в музейное кафе. Люди «серебряного» возраста благодаря данной программе могут провести этот важный день среди милых их сердцу вещей, вызывающих

ностальгию и оживляющих памятные образы минувших лет. Программа проходит в стенах музея на экспозиции «Советская эпоха: между утопией и реальностью». Именинник с гостями оказывается в воссозданных школьных интерьерах и Белом зале особняка Кшесинской. Впечатляющая возвышающаяся роскошь внутреннего убранства залов и родные, знакомые предметы ушедшего быта образуют удивительный синтез ощущений, стоит отметить и абсолютную направленность музея в сторону именинника в течение двух часов разыгрывания сценария. Полная смена течений современной действительности, ее наполненность совершенно иными, нежели прежде, предметами, компенсируется возможностью обращения в ушедшее вещественное и смысловое пространство эпохи, времени в стенах музея.

Также во многих музеях Санкт-Петербурга предусмотрено льготное их посещение пенсионерами при предъявлении пенсионного удостоверения. Но, стоит отметить, что в целом практик по работе с посетителями «серебряного» возраста не так много. Более опытным в данном направлении представляется волонтерский центр, который непосредственно связан с музейной жизнью Санкт-Петербурга, но все же является целостной системой, в которой музей выступает в качестве одного из направлений их деятельности.

Музей является средством выражения, отражения реалий современности, его позиция – это позиция общества. Создавая культурные программы, ориентированные на посетителей «серебряного» возраста, музей выступает в качестве механизма психологической адаптации пенсионеров к меняющимся условиям современной действительности постиндустриального общества. Посетитель данной категории нуждается в более пристальном внимании со стороны музея, а тот в свою очередь в его активности, деятельности, желании быть полезным, беспрекословность наличия которых доказали «серебряные» волонтеры.

### Примечания

<sup>1</sup> Юхневич М. Посетитель глазами музея. Музей и личность / М. Юхневич ; отв. ред. А. В. Лебедев. М.: Российский институт культурологии. Министерство культуры Московской области, 2007. С. 45–48.

<sup>2</sup> Павлова Н. Музей «for fun»? Музей и личность / Н Павлова ; отв. ред. А. В. Лебедев. М.: Российский институт культурологии. Министерство культуры Московской области, 2007. С. 117, 125–126.

<sup>3</sup> Коссова И. М. Музей и образование взрослых / И. М. Коссова // Культурно-образовательная деятельность музеев: Сборник трудов творческой лаборатории «Музейная педагогика». М., 1997. С. 39–53.

<sup>4</sup> Дилигенский Г. Г. Российский горожанин конца девяностых: генезис постсоветского сознания (социально-психологическое исследование) / Г. Г. Дилигенский. М., 1998. С. 14–40.

<sup>5</sup> Галкина Е. «Забывтый» посетитель. Музей и личность / Е. Галкина; отв. ред. А. В. Лебедев. М.: Российский институт культурологии. Министерство культуры Московской области, 2007. С. 110.

<sup>6</sup> Первый Всероссийский форум «Серебряные волонтеры»: Агентство Социальной Информации: [сайт]. URL: <https://www.asi.org.ru/event/2015/12/01/i-vserossijskij-forum-serebryanye-volontery/> (дата обращения: 18.10.2020).

<sup>7</sup> «Серебряные волонтеры» устроили танцевальный флешмоб: Агентство Социальной Информации: [сайт]. URL: <https://www.asi.org.ru/news/2015/12/07/serebryanye-volontery-ustroili-tantsevalnyj-fleshmob/> (дата обращения: 18.10.2020).

<sup>8</sup> Отчет о работе серебряных волонтеров в 1 квартале 2018 г.: ВКонтакте: [сайт]. URL: [https://vk.com/doc-21709286\\_464469188?dl=02c9b8dc5fc31ba518](https://vk.com/doc-21709286_464469188?dl=02c9b8dc5fc31ba518) (дата обращения: 18.10.2020).

<sup>9</sup> Музейный гид [Электронный ресурс] // Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме: [сайт]. URL: <https://www.fondpotanin.ru/upload/iblock/f07/f072398e7c6ee0881188aa348bb734f0.pdf> (дата обращения: 19.10.2020).



А. О. Гранкина

## Современная практика экспонирования икон в художественных и исторических музеях Москвы и Санкт-Петербурга

В статье рассматривается практика музейного экспонирования памятников иконописи. Подчеркивается, что икона относится к наиболее сложным предметам музейного экспонирования. Приводятся результаты сравнительного анализа выставочных проектов, прошедших в период с 2015 по 2019 гг. в художественных и исторических музеях Москвы и Санкт-Петербурга. Предлагается классификация временных экспозиций по трем разновидностям, исходя из роли, которую выполняет икона: искусствоведческая (икона – художественное произведение), историческая (икона – исторический источник), религиоведческая или культурологическая (икона – идея). Делается вывод о необходимости сохранения недосказанности в процессе истолкования иконы музейными средствами с целью побуждения посетителя к самостоятельному осмыслению и интерпретации.

Ключевые слова: религиозное наследие, икона, музейный предмет, экспозиционно-выставочная деятельность, музейная коммуникация

Anastasia O. Grankina

## The modern practice of exhibiting icons in the art and historical museums in Moscow and St. Petersburg

The article takes an eye on the practice of museum exhibiting of icon painting monuments. It is emphasized that the icon is one of the most difficult objects to display in museums. The results of the comparative analysis of the temporary exhibitions held in the art and historical museums of Moscow and Saint-Petersburg (in the period from 2015 to 2019) are presented. A classification of the temporary exhibitions based on the role played by the icon is proposed here. The conclusion is made about the need to induce the visitor to reflection and interpretation by his own.

Keywords: religious heritage, icon, museum item, exhibition activities, museum communication

В современной музейной среде предметы, связанные с религиозными воззрениями человека, наделенные сакральными функциями, обогащенные мистическим смыслом, привыкшие за свою «биографию» к благолепию и почтению, зачастую не находят себе достойное место и зрителя, готового к коммуникации. Так случилось, что в советские годы значительная часть памятников иконописи оказалась в собрании Русского музея и Третьяковской галерее. Сегодня в залах этих «больших» художественных музеев иконам отводится незначительное место, что неизбежно приводит к вопросу о роли этого экспоната в знаковой системе музейной экспозиции и, шире, – о значении памятников иконописи для русской культуры в целом. Решение этой проблемы – выставочная деятельность. Но в процессе осуществления этой деятельности перед музеями встает не менее острый вопрос: каким образом можно применить музееведческую теорию и практику для того, чтобы выстроить соответствие между иконой-экспонатом и современными тенденциями музейно-выставочной деятельности? Вне зависимости от типа музея и тематики выставки, главная задача по мнению авторитетных исследователей – использование такого экспозиционного языка, который позволил бы посетителю осознать историко-культурное значение памятника и его религиозно-символический смысл<sup>1</sup>.

Функции и принципы построения музейной экспозиции переживают кардинальные перемены в последние десятилетия. Вопрос когнитивной доступности музейного пространства становится все более насущным. В процессе поиска решений важным принципом работы музея становится готовность к исследованиям и экспериментам на благо музейной коммуникации, а главной целью неизменно является приближение посетителя к экспонату и наоборот. Важно помнить, что «попадая в музей, вещь оказывается в контексте, максимально благоприятном для раскрытия всей полноты ее информационного потенциала»<sup>2</sup>. Перед музеем, экспонирующим иконы, стоит колоссальная задача, т. к. экспонат наделен множеством смыслов, он вызывает сильнейшие ассоциации, может с легкостью привлечь и оттолкнуть посетителя. Экспонат одновременно является и сакральной вещью, и произведением искусства, и предметом, напоминающим о родном доме, о семейных традициях.

При этом икона, находящаяся в музее, не равна иконе, находящейся в храме или в другом месте, созданном для молитвы. Но изначально наделенный сакральной функцией предмет, не теряет ее при смене внешних условий. Функция не выполняется, однако она остается внутри самой вещи (будь то икона, или статуэтка будды, или древнеегипетская канопа). Данные тезисы являются аргументами в пользу того, что произведение, имеющее отношение к какой-либо религиозной системе, принадлежит к категории наиболее проблемных и неоднозначных музейных предметов, в связи с чем необходимо разработать такую стратегию его экспонирования, которая бы гарантировала устойчивую связь между элементами коммуникации: предмет явя его информационный потенциал – посетитель. Решение этой трудной во всех отношениях задачи требует внимательного анализа существующего опыта выставочной деятельности и оценки потенциала музейных учреждений. Данная статья является попыткой проведения этой аналитической экспертизы.

Первая стадия экспертизы – отбор музеев, интересующих нас в рамках исследования. Критериями при отборе были следующие факторы: профиль музейного учреждения, общее количество экспонатов и соотношение количества икон к общему количеству музейных предметов. Было принято решение остановиться на музеях двух крупнейших городов Российской Федерации – Москвы и Санкт-Петербурга, которые являются по своему профилю художественными или историческими и ведут активную выставочную деятельность. В соответствии с этими критериями были отобраны следующие учреждения города Москвы: Государственная Третьяковская галерея (далее – ГТГ), Государственный Исторический музей (далее – ГИМ), Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрей Рублева (далее – ЦМДКИ), Частный Музея русской иконы; и города Санкт-Петербурга: Государственный Русский музей (далее – ГРМ), Государственный музей истории религии (далее – ГМИР), Музей Фаберже – всего семь музеев, из которых 5 – художественных, 2 – исторических; а по иной классификации (принадлежности): 5 – государственных (все – федеральные), 2 – частных.

На основе количественных данных можно сделать вывод, что среди всех отобранных музеев лидирующую позицию по соотношению количества икон ко всем музейным предметам занимает ЦМДКИ им. Андрея Рублева (>34% музейного собрания составляют памятники иконописи). Меньше всего икон в собрании Музея Фаберже – 300. Однако, эта цифра равна почти 10% от общего количества музейных предметов и, по нашему мнению, это означает, что коллекция икон составляет значительную часть собрания. Для сравнения: в ГИМ, в котором находится 5000 икон, данный вид музейных предметов занимает примерно 0,1% собрания, а в ГРМ приблизительно такое же количество икон составляет 1,25% собрания. Тем не менее, и в том, и в другом случае невозможно отрицать высокую значимость этих коллекций для музейного учреждения. Этот вывод доказывается еще и тем, что в двух названных крупных музеях с очень разнообразными коллекциями – историческом в Москве, и художественном в Санкт-Петербурге – за последние 5 лет было проведено несколько масштабных выставочных проектов, посвященных русскому искусству и истории, включивших в свой состав значительное количество памятников иконописи (например, «Русский Север» (декабрь 2018 – май 2019), «Обретение. Иконы из собрания Ярославского художественного музея» (февраль – май 2019) в ГИМ; «Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины в Русском музее» (декабрь 2014 – март 2015), «Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария» (апрель – август 2017) в ГРМ). Однако в ходе экспертизы выставочных проектов было обнаружено подтверждение гипотезе: чем крупнее и разнообразнее собрание, тем меньше устраивается специализированных на иконах выставочных проектов. По количеству подобных выставок на первом месте оказываются именно учреждения, посвященные религиозному искусству: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Государственный музей истории религии, Музей русской иконы.

С целью обобщения экспозиционно-выставочной деятельности музеев, направленной на трансляцию памятников иконописи, был проделан SWOT-анализ, который показал следующее:

Наибольшую популярность, самое выгодное месторасположение, лучшее технологическое обеспечение имеют музеи с колоссальным по объему и разнообразию музейным собранием, доля икон, в которых относительно невелика (ГРМ, ГТГ, ГИМ). В этих музеях в связи с насыщенным выставочным планом зачастую не находится времени, людских ресурсов для организации проектов, связанных с иконами. В федеральных учреждениях менее известных, но специализирующихся на религиозном искусстве (ЦМДКИ, ГМИР) большинство выставочных проектов связано именно с иконами. В этих музеях активно ведется реставрационная и исследовательская работа над иконами, которая дает повод для новых проектов и постоянного обновления экспозиции. Однако оба музея не входят в число наиболее популярных в своих городах. Их посетители – это, в первую очередь, люди, за-

интересованные в истории религии в связи с их мировоззрением или научными изысканиями. На масштабные выставочные проекты у этих музеев зачастую не хватает материальных ресурсов и пространства. Деятельность этих музеев гораздо меньше освещается в СМИ и социальных сетях, в связи с чем даже о самых новаторских и концептуальных проектах, которые здесь организуются, узнают далеко не вся потенциальная аудитория.

Наиболее выгодное положение, казалось бы, должно быть у Музея русской иконы, так как это учреждение имеет хорошее финансирование, позволяющее расширять пространство, увеличивать состав коллекции и проводить разнообразную культурно-образовательную деятельность. Однако деятельность музейного учреждения сопровождается несмолкающими дискуссиями в научных кругах, ставящими под сомнение подлинность и провенанс предметов, входящих в его собрание. Другой частный музей – Музей Фаберже – имеет и хорошее расположение, и популярность как среди местного населения, так и среди гостей Санкт-Петербурга, но перед организацией стоят на данный момент иные приоритеты, поэтому проектов, связанных с коллекцией икон, пока что не состоялось.

Изложенные факторы оказывают прямое влияние на специфику выставочных проектов, презентующих иконы – на количество экспонатов, качественный состав, выбор темы выставки, экспозиционное решение, освещение в СМИ и, наконец, популярность выставки среди аудитории.

Всего за период с 2015 по 2019 гг. в данных музеях было проведено более 50 выставочных проектов, тесным образом связанных своей тематикой с различными аспектами истории русского иконописания. Характеризуя проекты по типу принадлежности, большинство из них можно назвать собственными; по составу экспонатов большую часть выставок можно отнести к фондовым; преобладающий метод построения экспозиции – иллюстративно-тематический; в большинстве случаев количество экспонатов, отобранных для выставки, не превышает 100. Наиболее серьезные отличия выделяются при рассмотрении смыслового содержания и целевой установки временной экспозиции, что напрямую влияет на роль иконы. Современный исследователь музейного дизайна Е. В. Волкова выделяет три подхода к экспонированию церковного искусства, согласно которым оно понимается как иллюстрация идей, как художественное произведение или как сакральный объект<sup>3</sup>. Признавая обоснованность данной типологии, мы позволим себе выдвинуть иную, согласно которой выставочные проекты с иконами можно условно разделить на те, в которых преобладает искусствоведческий смысл, исторический или религиозоведческий.

Искусствоведческие выставки демонстрируют икону в первую очередь как художественное произведение и на первый план выходят следующие данные: место и время создания, материалы, соответствие иконографическому типу, история бытования иконы и другие количественно-качественные критерии. К этому типу выставок относятся, в частности: «Новые открытия. Иконы XVI – XIX веков из собрания Третьяковской галереи» (август 2015 – январь 2016, ГТГ), «Ростовская икона Иоанн Предтеча, с праздниками» (декабрь 2017 – март 2018, Музей русской иконы), «Иконы эпохи Николая II» (июль – октябрь 2018, ЦМДКИ им. Андрея Рублева), «Написал сей святыи образ...» (декабрь 2018 – февраль 2019, ГМИР), «Осень русского Средневековья» (февраль – май 2019, ГРМ).

На исторических выставках икона получает иное освещение. Этот памятник демонстрируется в качестве вещественного свидетельства определенного исторического события или эпохи. Так, например, две выставки, посвященные 1000-летию преставления равноапостольного святого князя Владимира, прошедшие в 2015 г. – «Креститель Руси» (ГИМ) и «Теперь я узнал истинного Бога» (ГМИР) используют иконы в качестве дополнительного источника знаний о князе Владимире и в качестве исторического свидетельства почитания этой личности в России. А другая историческая выставка «Сохраненные святыни Москвы ушедшей» (ГТГ, сентябрь 2017 – январь 2018) через памятники древнерусского искусства рассказывала о горьких событиях XX в. и судьбе церковного наследия.

Последний выделенный нами тип выставки – религиозоведческий (порой даже выходящий на более широкий культурологический уровень) – акцентирует внимание не на иконе-вещи, а на иконе-идеи. Подобные выставки особенно часто проходят в стенах Музея им. Андрея Рублева и Музея истории религии. Так, с 2016 г. ЦМДКИ работает над циклом выставок, посвященных семантическому смыслу стихий в религиозном искусстве («Образы воды в христианском искусстве. Памятники XV – начала XX века»; «Образы огня в христианском искусстве»). Другой яркий пример – выставка «Чудеса и чудотворцы» (зима 2017–2018 гг., ГМИР), повествующая о феномене чуда в иудейско-христианской традиции.

Одним из критериев сравнительного анализа выставок послужила «уникальность», под которой понимается присутствие новизны и «изюминки» на выставочном проекте (ранее не экспонированные предметы, новаторская концепция) – этот критерий отвечает на вопрос о том, почему выставку

обязательно стоит посетить. Самый распространенный ответ: увидеть ранее не экспонируемые предметы (из фондов, из частных собраний); на втором месте – увидеть результаты реставрации. И в том, и в другом случае выставка икон представляет интерес, в первую очередь, для представителей научных кругов (искусствоведов, религиоведов, историков, музееведов), либо людей, интересующихся религиозным искусством. Но критерий «уникальность» позволил с легкостью определить и наиболее нестандартные, амбициозные проекты, которые потенциально могли привлечь самую широкую аудиторию. Так, один из самых ярких (и успешных) выставочных проектов за последние годы – выставка «Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины в Русском музее» (декабрь 2014 – март 2015, ГРМ), которая была сделана как ремейк выставки, прошедшей ровно за 100 лет до этого. Цель выставки и в начале XX в., и в наше время – показать основные этапы формирования собрания церковных древностей Русского музея (1897–1914). На основе фотографий была воссоздана обстановка экспозиционных залов выставки 1914 года. Помимо того, что интерес у потенциальной публики вызвало само название, а у реальной – обустройство залов, успех выставки гарантировал тот факт, что на ней было представлено 600 экспонатов из фондов ГРМ (в то время как на постоянной экспозиции можно увидеть несколько десятков икон).

Другой яркий пример – выставка «Религиозная карта России» в ГМИР (весна 2016 г.). Как и во многих других проектах этого петербургского музея, в данном был сделан акцент на сопоставление различных религий. Интересуемый нас экспонат – икона – представлен в окружении вещей родственных на том основании, что все они наделены сакральным смыслом и характеризуют мировоззренческие основы различных этно-религиозных групп. Еще один яркий проект ГМИР – выставка «Мир литургии» (декабрь 2014 – март 2015). На примере 200 экспонатов из фондов музея был проиллюстрирован смысл и содержание христианской литургии. Посетитель имел возможность выявить различия и общие элементы в литургиях католической, православной и протестантской конфессий. Название выставки обращало внимание посетителя на само значение слова «литургия», которое переводится с греческого как «общее дело». Подобные проекты ГМИР хоть и не имеют такого успеха среди публики, как крупные выставки в ГРМ, но соответствуют современной тенденции к культурологическому подходу, согласно которому музей должен стремиться к созданию условий для самоопределения личности и формирования ее культурных потребностей.

В равной степени и Музей имени Андрея Рублева, несмотря на все сложности, сопровождающие его деятельность, стремится к тому, чтобы каждая выставка представляла собой совершенно новый культурный продукт. Это сказывается на выборе тем и экспозиционном решении залов. Так, на выставке, посвященной 500-летию со дня преставления св. Иосифа Волоцкого (осень 2015 г.), стены залов были обклеены фото принтами с видами Иосифо-Волоколамского монастыря; на выставке «Иконостас Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря» (осень 2017 г.) два ряда икон были составлены, как положено по церковному канону, в иконостас; на выставке «Северные экспедиции Музея имени Андрея Рублева. 1963–1971» (лето 2018 г.) экспонаты были развешены на фальш-стенах различных оттенков оливкового цвета, подчеркивающих особенность икон местного письма (именно эта цветовая гамма, как известно, отличает иконы северных мастеров).

Подводя итоги, нужно отметить, что сегодня успех выставки зависит от огромного количества факторов помимо ее «уникальности»: от рекламной кампании, авторитета музейного учреждения, сезона, параллельных выставочных проектов и т. д. Уместен в этой связи один яркий пример. Через несколько месяцев после выставки икон северных мастеров в Музее имени Андрея Рублева, в Государственном Историческом музее в центре Москвы была открыта выставка «Русский север» (декабрь 2018 – май 2019 г.). На этой выставке даже был применен схожий экспо-дизайн – использовались фальш-стены оливковых оттенков. Но так как музей имеет исторический профиль, то и на выставке раскрывалась достаточно широкая проблематика (историко-этнографическая): были представлены бытовые предметы, иконы, костюмы и многое другое; из предметов были составлены экспозиционные комплексы. Для различных экспонатов создавалась особая атмосфера: предметы декоративно-прикладного искусства демонстрировались в ярко-освещенных витринах, а иконы в более темных пространствах. Успех выставки гарантировали не только статус и местонахождение ГИМ, но и рекламная кампания. Был даже выпущен увлекательный мультипликационный видеоролик<sup>4</sup>. Все эти факторы, должно быть, обеспечили выставке в ГИМ гораздо большее внимание со стороны аудитории.

Предполагается, что в последующие годы ситуация не изменится кардинальным образом, так как нет предпосылок ни к тому, что крупные художественные музеи смогут уделять больше времени своим коллекциям икон, ни к тому, что улучшится маркетинговая стратегия музеев с религиоведческим уклоном. Более того, положение некоторых музеев на данный момент является

очень нестабильным: обсуждается расформирование Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева; ведутся обсуждения о возможном слиянии Музея истории религии и Российского Этнографического музея; до сих пор неясна будущая судьба Музея Русской иконы, основатель и главный спонсор которого – Михаил Абрамов – скончался летом 2019 г.; в соответствии с законом от 30 ноября 2010 г. «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности»<sup>5</sup>, активизировался процесс реституции церковных ценностей, который угрожает целостности музейных коллекций икон.

Ввиду сложившейся ситуации, наилучшим образом, на наш взгляд, задача трансляции и популяризации икон через выставочные проекты, может быть решена путем взаимодействия нескольких музейных учреждений. Варианты взаимодействия могут быть разные: совместная выставка, информационное партнерство, крупные культурно-образовательные программы, охватывающие сразу несколько музеев. При создании подобных проектов необходимо позаботиться о маркетинговой стратегии, материальном обеспечении экспозиции, привлекательной для широкой аудитории концепции, но самое главное – сохранить целостность и нерушимость идеи самой иконы. В этой связи нам кажется важной теория русского философа А. Ф. Лосева. Он рассуждал о том, что идея предмета первична, но она до конца не постижима человеком. Всегда остается что-то неосознанное – самостоятельная часть вещи, которая вступает в диалог с человеком («самое само»)<sup>6</sup>. Опираясь на идеи Лосева, мы предлагаем вывод, который может быть положен в основу концепции музейного экспонирования икон: музейные сотрудники не в состоянии дать посетителю исчерпывающие сведения об иконе и поэтому целью является не конечное истолкование предмета, а возможность интерпретации и многочисленность этих интерпретаций.

### Примечания

<sup>1</sup> Каулен М. Е. Музей или храм? / М. Е. Каулен // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века: сборн. науч. трудов. М.: Российский институт культурологии, 1997. С. 54–65.

<sup>2</sup> Балаш А. Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» / А. Н. Балаш // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 23.

<sup>3</sup> Волкова Е. В. Церковное искусство в музейной раме: современные способы экспозиционного показа / Е. В. Волкова // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 117.

<sup>4</sup> Выставка «Русский Север» [Электронный ресурс] // Гос. истор. музей : [официальный сайт]. URL: <https://shm.ru/shows/12336/> (дата обращения: 24.10.2020).

<sup>5</sup> О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности [Электронный ресурс]: федер. закон от 30 нояб. 2010 г. № 327. URL: <https://rg.ru/2010/12/03/tserkovnoedobro-dok.html> (дата обращения: 23.10.2020).

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Самое само. Вещь и имя / А. Ф. Лосев. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2016. 576 с.

Д. С. Юрасова

**«Цифровое культурное наследие»: проблемы терминологии**

В статье рассматривается многообразие понятий, составляющих область цифрового культурного наследия. На формирование этого определения влияет и появление новых терминов – «цифровая культура», «виртуальный музей», «цифровая библиотека», «электронная информация» феномена – цифровая культура. Значительный вклад в развитие терминологии вносят публикации ряда исследователей. Обозначается проблема недостаточной разработанности терминологической базы в области цифрового культурного наследия и определения совокупности понятий, составляющих его.

Ключевые слова: цифровое культурное наследие, стратегия государственной культурной политики, электронная копия, цифровой объект, Хартия

Darya S. Yurasova

**«Digital cultural heritage»: problems of terminology**

The article examines the variety of concepts that make up the area of digital cultural heritage. The formation of this definition is also influenced by the emergence of new terms – “digital culture”, “virtual museum”, “digital library”, “electronic information” of the phenomenon – digital culture. The publications of a number of researchers make a significant contribution to the development of terminology. The problem of insufficient elaboration of the terminological base in the field of digital cultural heritage and the definition of a set of concepts that make up it is indicated.

Keywords: digital cultural heritage, state cultural policy strategy, electronic copy, digital object, Charter

Законодательство РФ в области культуры нацелено на сохранение исторического культурного наследия, обеспечение широкого доступа граждан к его объектам в виде новой формы наследия. Последнее десятилетие было охвачено масштабным процессом цифровизации всех аспектов жизнедеятельности человека. Электронные копии музейных предметов и других мультимедийных и интерактивных проектов как внутри музея, так и за его пределами расширяют общий массив объектов национального и культурного значения. Однако в определениях цифрового наследия и вопросах его сохранения до сих пор встречаются разные трактовки и отсутствует общепринятое определение.

В нормативных документах, правовых актах, публикациях мы можем встретить разные термины, такие как «электронная информация», «виртуальное наследие», «цифровой контент», «цифровая информация»<sup>1</sup>. Они рассматриваются в отдельных законодательных актах. Например, «электронная информация» – это образ реальности, определенный объект, созданный в специальной форме с последующей записью в памяти ЭВМ (электронно-вычислительной машины) или учетной записи<sup>2</sup>. Нередко понятия «электронная информация» и «цифровая информация» употребляются как взаимозаменяемые.

Основными документами в формировании терминологической системы рассматриваемого нами понятия являются международные акты ЮНЕСКО, в частности, Хартия о сохранении цифрового наследия, принятая на 32-й Генеральной конференции ЮНЕСКО в октябре 2003 г. Согласно Статье 1 «Сфера охвата», цифровое наследие определяется как совокупность уникальных ресурсов человеческих знаний и форм выражения. «Оно охватывает ресурсы, относящиеся к области культуры, образования, науки и управления, а также информацию технического, правового, медицинского и иного характера, которые создаются в цифровой форме либо переводятся в цифровой формат путем преобразования существующих ресурсов на аналоговых носителях. Цифровые материалы включают в себя текстовые документы, базы данных, неподвижные и движущиеся изображения, звуковые и графические материалы, программное обеспечение и веб-страницы. Подобное непрерывно увеличивающееся наследие может существовать на любом языке, в любой части мира и относиться к любой сфере человеческих знаний и форм выражения»<sup>3</sup>.

С момента утверждения Хартии прошло несколько лет, и за это время было введено еще несколько терминов, составляющих совокупность терминов в области сохранения цифрового культурного наследия. Анализ этих понятий можно встретить в статьях некоторых исследователей. Так, например, в публикации Г. М. Шаповаловой «Цифровая культура и цифровое наследие» отмечено, что существует необходимость разделения объектов культурного наследия и выделения цифровых копии этих объектов в отдельную категорию. Помимо этой проблемы рассматривается еще один

важный момент – появление и стремительное развитие новой формы культуры – «цифровой культуры»<sup>4</sup>. Это понятие сейчас трактуется как часть мирового культурного пространства и, как следствие, формирования, сохранения и доступа электронной совокупности объектов, которые обретают новое качество и большую ценность. Цифровая культура становится отдельным и особым видом деятельности человека. В аспекте правового регулирования этому понятию также не уделяется должного внимания. Словосочетания «цифровая культура» и «цифровое культурное наследие» имеют теоретическое и прикладное значение, следовательно, имеют право на законодательное определение. Это обеспечит необходимую степень формализации и единого понимания, что такое «цифровая культура» и в каком контексте ее можно определять.

Зачастую цифровое наследие понимается как совокупность электронных объектов, которые и сформировали новую культуру современного человека. Этот феномен определяется как информация о материальных и нематериальных свидетельствах, зафиксированная специальным образом и в особой форме, вне зависимости от состояния исходного объекта<sup>5</sup>. В качестве материальных ценностей выступают вещи, а нематериальных – социокультурные сообщества и объединения. Шанс на сохранение объекта для следующих поколений зависит от того, насколько большее количество социальных групп признают для себя его ценность. Цифровое наследие изучают в двух направлениях: как в качестве части традиционной культуры, так и самостоятельной формы – отдельных цифровых произведений, которые представляют социально-историческую ценность. Подобный вид наследия понимается больше как способ сохранения мировых ценностей культуры, исторических свидетельств в форме аналога (копии) или самостоятельного объекта, если в основе лежат только цифровые произведения. В зависимости от того, насколько большие социальные группы признают ценности таковыми для себя, можно судить об их универсальном и вневременном характере, даже если они представлены в цифровом формате<sup>6</sup>. Это позволяет потребителю ознакомиться с интересующими произведениями или предметами визуально, не контактируя с ними. Реализация этих задач возложена на виртуальные музеи, цифровые библиотеки. Они содержат копии документов, предметов, которые трактуются как объекты цифрового наследия.

В своей работе С. Т. Петров и А. А. Тарасов рассматривают этот термин в технологическом аспекте. По мнению авторов, объект цифрового наследия – это результат нескольких взаимодействующих процессов с переводом объектов из одного состояния в другое<sup>7</sup>. В результате процесса создания электронного аналога документа при полном дублировании его формы и содержания возникает его цифровая копия. При дальнейших преобразованиях этого и других документов может быть создан новый объект цифрового наследия – цифровая (электронная библиотека).

Поэтому цифровое культурное наследие нередко рассматривается в контексте возникновения цифровых архивов. Инновации в культурных учреждениях, какими являются архивы и библиотеки, проявляются в оцифровке документальных свидетельств и создании цифровых баз с сохранением старых процессов архивного дела. В 1980 гг. появлялись первые электронные библиотеки, и уже тогда для их обозначения использовалось несколько терминов. До сих пор мы можем встретить разные варианты – «цифровая библиотека», «электронная библиотека», «виртуальная библиотека». Общепринятым термином все же считается «цифровая библиотека», потому что документальный фонд библиотеки переводится в цифровой формат. К тому же фонд библиотеки приобретает возможность публикации коллекций и материалов в сеть, они доступны через компьютер или глобальную сеть интернет. Формирование цифровой коллекции опирается на четко определенную систему и концепцию формирования. Обеспечивается возможность поиска информации по коллекциям и стабильный доступ к ним посредством информационной технологии.

Цифровое или виртуальное наследие включает не только копии документов, но и цифровые аналоги объектов искусства, музейных предметов. Совокупность таких «цифровых предметов» формирует виртуальный музей. Изучение виртуальных музеев осуществляется в двух направлениях: как феномена культуры и как инструмента в образовательной сфере. В это понятие тоже не всегда вкладывается одинаковый смысл, содержание зависит от контекста изучаемой исследователем темы. Виртуальный музей понимается в нескольких контекстах: как электронная модель придуманного музея, как сайт реального музея, как отдельная коллекция электронных копий предметов или как виртуальный тур по музейной экспозиции<sup>8</sup>. То есть это специальная программа или система, которая представляет собой модель с электронными коллекциями музейных предметов, характеристикой и описанием каждого из них, а также с информацией о самом музее. В состав такого виртуального музея входят виртуальные туры по экспозициям, существующим в реальном времени. Пользователь может «посетить» музей в любое время и в любом месте, а также вести научно-исследовательскую и даже экскурсионную деятельность в онлайн-пространстве.

Использование таких возможностей привело к формированию «информационного поведения» человека в музейном, библиотечном или другом интернет-пространстве. Ведь тактика работы с материалом у всех пользователей разная, поскольку сейчас внимание человека рассчитано на быстроту восприятия. Вырабатывается новый тип человека, который живет в мире мгновенных кадров, меняющихся друг за другом с высокой скоростью и разорванных во времени и пространстве. Современные технологии выбивают почву из-под ног наших старых идей и обстреливают нас разорванными и лишеными смысла «клипами», мгновенными кадрами. По сути дела, мы живем в «клип-культуре»<sup>9</sup>. Так определяется цифровая культура с ее объектами некоторыми авторами. Цифровые объекты можно сравнивать с образами, которые отделились от общего потока жизни и культуры, что порождает новый склад культуры современного человека. Чаще всего «цифровая культура» рассматривается как многоаспектный феномен, который отражается в искусстве, творчестве, любой другой деятельности человека с применением коммуникационных технологий. В основном она определяется как набор исторических документальных и материальных свидетельств, созданных за весь период жизни человечества, представляющих историко-культурную ценность и сохранных в электронном формате. Это образ жизни людей в условиях развития технологий, окружающих человека. Цифровая культура – это часть традиционной формы человеческих отношений и ценностей, которые она сохраняет в определенной новой форме. Но это совсем не значит, что такая культура должна заменить общество в целом. Мы должны помнить о том, что это лишь следствие формирования электронного мира.

Подводя итоги, стоит отметить, что в основном для определения совокупности, из которой состоит цифровое наследие, используются термины «электронная/цифровая информация», «цифровой объект», «виртуальный музей», «цифровая (электронная) библиотека», «цифровая культура» «данные». В рамках законодательства в сфере культуры перечисленные понятия четко не обозначены. Чаще всего авторы используют термин «наследие в цифровой форме», но содержание его раскрывается у каждого по-разному, в зависимости от контекста темы исследования. Из массива определений, которые мы встречаем в публикациях, можно выделить три условные категории, в области которых трактуется цифровое культурное наследие: часть культурного наследия; культурно-значимые объекты, созданные в цифровом виде изначально; создание цифровых копий историко-культурных ценностей, которые формируют виртуальный музей или библиотеку.

С момента утверждения Хартии о сохранении цифрового наследия прошло более 10 лет. За это время количество цифровых фондов значительно возросло. Появились совершенно новые интерактивные возможности в учреждениях культуры. Информационные и коммуникационные технологии изменили «образ» культурного наследия. Традиционные информационные системы уступают новым, которые предоставляют информацию о культурных артефактах в разнообразных источниках. Это цифровые архивы, электронные библиотеки, виртуальные музеи, мультимедийные коллекции и т. д., предполагающие в будущем более сложные и усовершенствованные инструменты. Это, в свою очередь, требует внимания в практических вопросах использования новых технологий на благо учреждений и современных людей. Но, чтобы прийти к пониманию того, как нынешнее общество может извлечь максимальную пользу, необходимо выработать общее теоретическое понимание в терминах феномена цифрового (виртуального) наследия.

## Примечания

<sup>1</sup> Полосухина Т. Д. Понятие «цифровое наследие»: по результатам терминологического анализа // Труды ГПНТБ СО РАН. 2018. № 13–2. С. 272–282.

<sup>2</sup> Федеральный закон от 27.07.2006 N 149-ФЗ (ред. от 08.06.2020) «Об информации, информационных технологиях и о защите информации»

<sup>3</sup> Хартия о сохранении цифрового наследия // Библиотекословение. 2004. № 6. С. 40–43.

<sup>4</sup> Шаповалова Г. М. «Цифровая культура» и «цифровое наследие». С. 84–85.

<sup>5</sup> Рыбак К. Е. Глобальная прозрачность: музейный предмет в цифровую эпоху // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки. М., 2015. С. 369–374.

<sup>6</sup> Там же. С. 368.

<sup>7</sup> Петров С. Т., Тарасов А. А. Цифровое наследие культуры: проблемы формирования, развития и безопасности // История и архивы. 2014. № 11. С. 104.

<sup>8</sup> Поврозник Н. Г. Виртуальный музей: сохранение и репрезентация историко-культурного наследия // Вестник Пермского университета. Серия «История». 2015. № 3 (30). С. 213–222.

<sup>9</sup> Тоффлер, Э. Третья волна: [пер. с англ.] / Э. Тоффлер. М.: АСТ МОСКВА, 2010. 795 с.



М. М. Чешков

## Формы репрезентации королевской власти в мемуарах герцога де Сен-Симона

Мемуары герцога Сен-Симона являются подробным и объемным источником, в котором зафиксированы жизнь и порядки двора Людовика XIV. Автором был проведен анализ зафиксированных в тексте «Мемуаров...» форм и способов репрезентации придворной культуры и статуса монарха, изучение которых открывает новые возможности для понимания феномена королевской власти, образа правителя Нового времени, наиболее ярким из которых являлся именно Людовик XIV.

Ключевые слова: Герцог де Сен-Симон, Луи де Рувруа, Людовик XIV, королевская власть, королевство Франция, двор, церемониал

Maksim M. Cheshkov

## Forms of representation of royal power in the memoirs of the Duc de Saint-Simon

The author touches the problem of new forms and methods of representation of royal power at the court of Louis XIV. Louis de Rouvroy, duke of Saint-Simon (1675–1755), is not a writer who can be sampled easily. But he is known as one of the great memoirists of France, and his *Mémoires* are one of the most volumetric, thorough and important historic documents of his time that also contains knowledge about order, daily life and late history of the court of the Sun King. The author analyzes *Mémoires* as historical source of information about the foresaid problem.

Keywords: Duke of Saint-Simon, Louis de Rouvroy, Louis XIV, the Ancien Régime, royalty, royal court

Людовик XIV также известный как «король-солнце» – одна из центральных фигур не только истории Франции, но и всего периода Нового времени. Интерес к фигуре Людовика XIV, проблемам власти, культуры Великого века всегда присутствовал в исторической науке, особенно во французской. О Людовике XIV можно судить как о выдающейся фигуре еще и потому, что фактически история его правления начала писаться еще при его жизни Ж. Расином и Ш. Перро<sup>1</sup>. Время Великого короля – эпоха взлета мемуаристики, в первую очередь придворной. «Мемуары герцога Сен-Симона» (1691–1723) являются подробнейшей хроникой событий французского двора.

Мемуары – непростой для исследования источник. Даже после изучения биографии, настроений и компетентности их автора определенные факты и утверждения должны восприниматься с долей скепсиса, поскольку содержат субъективный взгляд на людей, вещи, общественный порядок, политику и т. п. Герцог де Сен-Симон – представитель «дворян шпаги» (т. е. старого служилого дворянства) и старого рода Рувруа, для которых традиционные почести, защита сословной чести и понятие чести личной были неотъемлемой частью жизни. Он с неодобрением относился к возвышению нового дворянства – дворянства мантии: государственных секретарей, членов парламентов, городского управления, королевских судей, – служащих бюрократического аппарата, новой абсолютной монархии Людовика XIV. В своих мемуарах, которые он начал писать уже после отдаления от двора в 1723 г., Сен-Симон именуется их *de robe* – «мантии», или, как было переведено в отечественном издании мемуаров, «судейским сословием». Он считал необходимым очистить высшие эшелоны власти от не аристократов и заполнить их «людьми чести»: дворян мантии должно вернуть в исконное состояние протоколистов и экспедиторов<sup>2</sup>.

Первая публикация «Мемуаров» в полном объеме с критическим исследованием и выверкой текста была сделана известным историком правления Людовика XIV, автором критической монографии «Сен-Симон как историк Людовика XIV» 1865 г. А. Шеруэлем в печатном 20-томном издании 1856–1858 гг., с переизданием в 1870-е гг. Прошлый век подарил нам более компактные для знакомства зарубежные издания с комментариями: под редакцией Г. Трюка в 8 томах 1948–1961 гг., издание Рамсея в 18 томах 1977 г., а также одного из виднейших исследователей и комментаторов герцога де Сен-Симона И. Куаро в 8 томах 1983–1986 гг. Существенным недостатком является отсутствие полных отечественных переводов мемуаров герцога де Сен-Симона. В советский период читатель был знаком только с изданиями избранных глав, и лишь в 2007 г. коллектив исследователей и переводчиков во главе с В. Н. Маловым выпустил перевод мемуаров первых лет с комментариями. На сегодняшний

день ими же переведены мемуары герцога Сен-Симона с 1691 по 1707 г. и изданы в 4 книгах в 2007 и 2016 гг.<sup>3</sup>.

В описаниях церемоний и порядка жизни, роли предметов Сен-Симон является знатоком своего времени. Защита привилегий, в том числе церемониальных пэровских, для него – дело чести. Истинный придворный, герцог пускается в подробнейшее описание тонкостей характера и казусов, связанных с порядком и церемониалом, а также предметами, деталями одежды. Ко всем церемониалам он относился ревностно и даже возмущался при нарушении порядка прав, почестей пэров не пэрами, дворянами мантии, иностранными принцами<sup>4</sup>. Только касательно церемониального положения шляпы у герцога в записках от 1701 г. посвящена целая глава, имеющая название: «План церемонии, во время которой испанский гранд получает разрешение не снимать своей шляпы в присутствии короля»<sup>5</sup>.

В отношении придворного порядка герцог практически всегда был подробен. Центральной фигурой, с которой связаны все аспекты быта и жизни двора является сам король Людовик XIV: по королю, главному актеру в спектакле жизни, можно было сверять часы, и особенно в последние годы его правления.

Герцог Сен-Симон приводит нам известное расписание дня короля и функции тех или иных персон при том или ином действии монарха. Ярким примером служит рассадка, особенно во время «большого куверта», – комплексного торжественного обеда короля с приближенными, за которым придворные, как зрители во время театрального представления, могли наблюдать или принимать в нем участие. Рассадка всегда шла относительно короля, а точнее королевского кресла. Далее шли ближние члены семьи, принцы крови, причем Месье – герцог Орлеанский, брат короля, находился всегда ближе первого принца крови, и узаконенные побочные дети короля, а также многие из пэров и придворной аристократии согласно их положению и статусу. Все подданные должны были стоять, королева и принцы имели право сидеть на стульях, члены королевской семьи – на табуретах, но и не рядом со шкафами. Право сидеть на месте королевы имела мorganатическая супруга короля мадам де Ментенон<sup>6</sup>.

Если же человек не занимал ближней к королю должности, то по поводу права занятия места и табурета или пожалованного предмета между аристократами равного титула мог разгореться нешуточный спор, для урегулирования которого невозможно было обойтись без вмешательства специально назначенного королевского церемониймейстера<sup>7</sup>.

Характерным примером обустройства придворного церемониала выступают распорядки балов в одной из любимых резиденций короля, например, в Марли в 1700 г. На балах в Марли гости располагались по сторонам вытянутого прямоугольника: с одной стороны по центру стояло позолоченное кресло короля или же три кресла, когда на балу присутствовали, что случалось часто, изгнанная монаршая чета Стюартов – Яков II и Мария Моденская, которые во Франции считались законными правителями Британских островов и соответственно титуловались. По обе стороны от них, на одной линии, располагались все члены королевской семьи, что в точности повторяло порядок, установленный в Версале. Дамы, в первую очередь титулованные, непременно в порядке своих рангов, а затем и все остальные располагались слева и справа вдоль длинных стен зала и на противоположной стороне от короля; а танцующие, принцы крови и прочие, равно как и не принимающие участия в танцах принцы крови и придворные, – позади дам. Если бал был маскарадным, то вначале все оставались с открытым лицом, держа свою маску в руке; некоторое время спустя после открытия бала, если имели место балетные выходы или перемена костюмов, их участники выходили группами вместе с кем-либо из принцев и принцесс и возвращались уже в масках, так что нельзя было узнать, кто под этими масками скрывается<sup>8</sup>.

Несмотря на особое отношение к подробностям церемоний и одобрение иерархичного распорядка при дворе, стиль изложения Сен-Симона не отличается упорядоченностью. Он свободно начинает и бросает одну тему, переходит к другой, возвращается обратно, не берет в расчет, что знает и чего не знает читатель. Хронология событий придворной жизни полна тонкостей отношений тех или иных людей, субъективного взгляда на события, свойственного автору. Все это придает языку «Мемуаров» некоторую витиеватость. Многие эпизоды содержит длинные, запутанные фразы, которые приходится пропускать сквозь сито поиска фактов. Тем не менее, именно такие описания событий дает нам представление об особых пожалованных правах и почестях французского двора. Вот некоторые из них.

Право «луврских почестей» (*honneurs du Louvre*), заведенное на рубеже XVI–XVII вв. еще дедом «короля-солнце» Генрихом IV, напрямую касалось главных дворянских средств передвижения: карет, наемных колясок, а также портшезов, маленьких переносных карет для одного человека, в

котором имелись две дверцы и три остекленных окна. Оно состояло в том, что пожалованные им придворные могли въезжать на лошади, в карете, портшезе или коляске прямо во двор и останавливаться перед апартаментами короля. Для этого они должны были быть обязательно покрыты или подбиты бархатом и мантией или тканью, содержать герб дворянина<sup>9</sup>.

Право покрытия (la house) особым покрывалом, вышитым геральдическими фигурами, на портшезе, на верх лошадей и кареты было отличием высшего дворянства: герцогов, маркизов и графов, особым алым для герцогинь – атрибутом, без которого транспорт с важным пассажиром могли не пустить в королевские резиденции, как это случилось однажды с мадам д'Эгийон, младшей сестрой кардинала Ришелье, которую стражники не пустили в Пале-Рояль<sup>10</sup>.

Из описания практики королевских охот на оленей в Фонтенбло мы узнаем об особом праве на королевскую охоту, о пожаловании управляющих королевскими охотничьими угодьями (capitaine des chasses), на той или иной территории, близкой к чьим-либо владениям, на которых можно иметь великую честь принимать короля<sup>11</sup>. Здесь же мы получаем представление об особом статусе королевского голубого/синего в форменном специальном жюстокоре на красной подкладке с галунами, одним серебряным между двумя золотыми. Этот же цвет отличал одежду наиболее приближенного к королю ограниченного числа придворных, не считая членов королевской семьи и пэров.

Особой привилегией было право на некоторые детали одежды, среди которых герцогом Сен-Симоном чаще всего упоминалась шляпа. В упоминаниях особого «права шляпы» определялось, кому и когда дозволено было оставаться в ней в присутствии короля, а также правил покрытия, снятия и приподнятия шляпы дворянином в зависимости от его титула и положения. В записках от 1701 г. праву шляпы посвящена целая глава: «План церемонии, во время которой испанский гранд получает разрешение не снимать своей шляпы в присутствии короля»<sup>12</sup>. В описании присяги герцога Лотарингского и даровании ему чина особо упоминается право, порядок снятия и положения шляпы, перчаток, шпаги<sup>13</sup>.

Из истории с сыном маршала де Шатийона мы узнаем об особой страте герцогов по патенту (ducs à brevet) – дворян возведенных в достоинство по простому патенту волей короля, с правом наследования и привилегиями же исключительно по его воле, практике, возобновленной при Мазарини и возросшей при самостоятельном правлении Людовика XIV<sup>14</sup>.

Что не менее важно, герцог Сен-Симон часто описывает некоторый отход от правил, зависимость порядка от воли короля. Отход вполне имел место и позволялся во время обычных завтраков и ужинов, даже не «малых кувертов», но при камерных приемах пищи самим королем в более узком семейном кругу. Нарушение или же какой-либо случайный казус на церемонии может проститься, если виновник обладает способностью выкрутиться или же первым удачно пошутить по этому поводу. Во время церемонии принятия епископа Нуайона в Академию в 1694 г. его торжественная речь была сумбурна, составлена не им самим и содержала места, двусмысленно высмеивающие самого епископа, но никто как бы не обратил внимания, а сочли это лишь улучшившей обычную королевскую церемонию. Многие пришли и спокойно вели себя так, как будто бы в надежде поразвлечься<sup>15</sup>.

В зависимости от желания короля, порядок мог легко нарушаться, когда придворный получал право в той или иной церемонии идти не перед принцами крови, но перед остальными членами двора и пэрами. Так братья Луи-Жозеф и Филипп де Вандом в 1695 г. за свои военные заслуги получили право идти и сидеть именно на пожалованном табурете на церемонии целования Креста и в парижском Парламенте перед всеми пэрами<sup>16</sup>.

Когда король пребывал при армии или в местах своих любимых охот, распорядок определялся делами, которыми предстояло заняться, хотя он все равно регулярно проводил советы; король свободно мог обедать и ужинать только с теми людьми, которые по достоинству, заслугам или личной воли короля могли получить такую честь, которая же легко могла стать постоянной личной привилегией<sup>17</sup>. Также при заседании у короля и в военном лагере маршалы Франции, несмотря на то что при дворе они вынуждены были следовать условленному театральному распорядку и могли не получить сиденье, в военном лагере выходили и спокойно сидели впереди герцогов-пэров и иностранных принцев.

Примером нарушения установленного порядка ввиду близкого расположения короля Сен-Симон называет внимание Людовика XIV к Андре Ленотру, любимому придворному садовому и ландшафтному архитектору, сыну королевского садовника. К самым примечательным он относит поездку Ленотра с папой римским Иннокентием XI в 1678–1679 гг., когда он вопреки всему обнял и расцеловал понтифика. Король любил отвлеченно и прямо беседовать с Ленотром на тему садов, прогуливаясь в одном из уголков, устроенных мастером, принимать любые комментарии от него

на этот счет. В 1700 г., незадолго до смерти Ленотра, когда ходить тому уже было трудно, король специально приказал катить при прогулках его кресло на колесах рядом с креслом короля<sup>18</sup>.

Истории герцога Сен-Симона скудны на художественные описания, в том числе от его внимания ускользает семантика цветов, если только дело не касается описания придворного костюма. Однако среди цветов можно отметить золотой. Он фигурирует у герцога де Сен-Симона гораздо чаще остальных.

Пуговицы, если и упоминаются, то у всех, вплоть до государственных секретарей, золотые. Если собственный мундир – с золотым позументом на боку. Костюм короля – один из немногих достаточно подробно описанных «с искусной легкой золотой вышивкой, особенно на рукавах, но никогда не на талии. Никогда верхние одежды не были расшиты сверху донизу... позволяя только пуговицы из золота, иногда отделку из черного бархата. Под них всегда надевал нижний камзол суконный или атласный красного либо синего цвета, с обильной вышивкой, в том числе золотой». Шляпа непременно у высшего света должна быть опять же расшита узорами из золотой нити<sup>19</sup>.

Шитье на подушках, в том числе стульев, подушке из камки или атласной, причем золотое или серебряное и бархат – в зависимости от статуса. Если кресло, то обитое красным бархатом и отделано золотым шитьем. Если занавеска или коврики, то обшитые золотым галуном, которые выносили по особым случаям на приемы или королевский досуг. Если обстановка парадных гостиных дворцов, то обставлена мебелью, сплошь обитой темно-красным бархатом и украшенной золотой бахромой с кистями<sup>20</sup>.

Анализируя все вышесказанное, стоит отметить, что столь объемный и непростой для чтения и анализа многотомный труд может дать нам представление о нескольких важных составляющих жизни и управления двора, форм репрезентации королевской власти. Это порядок, представляющий двор как идеальный королевский театр, в котором король – главный артист, режиссер и зритель, от чьей воли зависит порядок. И наконец, золотой цвет – символ блеска, величия и богатства Франции Великого века «короля-солнце».

Сам Людовик XIV подмечает в своих мемуарах, что придворные, установленные им порядки, права, этикет, и т. п. есть инструмент его господства над подданными, так как народ должен был видеть, чтобы верить. В первую очередь, конечно же, основные шестеренки его государства – дворянство и королевские чиновники, являющиеся проводниками власти короля, составляющими механизма новой Франции<sup>21</sup>.

Людовик XIV – первый государь, который систематизировал, организованно превратил театр и бал в инструмент, служащий его славе. Именно в пользу театра, нежели старого церемониала отдается предпочтение в следовании порядку жизни двора, начиная с первых придворных «балетов театра Пале-Рояль» в 1653 г., роли в которых уже распределяет сам монарх, одновременно танцуя главные партии, превращает его в разновидность государственного церемониала Франции. Вперед выступает именно игра, более галантный и театральный порядок, нежели старый. Не только производить неизгладимое впечатление на окружающих, но и при помощи этого впечатления величия управлять своими подданными. Король – главный актер и режиссер, автор пьесы, в чьей власти менять актеров<sup>22</sup>.

Возмущения герцога Сен-Симона, как представителя старого дворянства, по поводу нарушения тех или иных прав и порядка, показывает, что на все есть воля короля, даже если это касается устоявшихся правил, особенно установленных им же. Дарование той или иной личной привилегии, как разрешение на посещение его камерного Версаля – резиденции Марли, заведующего охотничьими угодьями и т. п. – шанс быть ближе к королю, играть при нем нужную роль. Ко времени правления «короля-солнце» реальное значение титулов французской аристократии уже давно было понижено в ходе все большего укрепления центральной королевской власти. Тем не менее, придворные почести и привилегии остались. Пожалование титула с прилагающимися почестями стало еще одним инструментом власти в руках французского монарха.

Наконец, золотой цвет. Он становится цветом, символом короля, а, следовательно, и двора, и самой эпохи в истории Франции: «Я сам выбрал эту эмблему <...> За основу выбирается солнце, которое по правилам эмблематики считается самым благородным и по совокупности присущих ему признаков самым уникальным светилом, оно сияет ярким светом, передает его другим небесным светилам, образуя таким образом как бы его двор...»<sup>23</sup>. Золотой цвет, цвет солнца, становится важным символом блеска эпохи, цветом правления «короля-солнце». Изделия с золотым шитьем или пуговицами из золота, – то, без чего настоящего французского придворного того времени нельзя представить. Золотой цвет фигурирует у герцога де Сен-Симона гораздо чаще остальных, что является лишним подтверждением символизма и преобладания золотого как цвета солнца – цвета барокко и Великого века Людовика XIV.

## Примечания

- <sup>1</sup> Перро Ш. Век Людовика Великого; пер. с фр. / Ш. Перро. пер. с фр. сост. В. Я. Бахмутский // Спор о древних и новых. – М.: Искусство, 1985. С. 41–54. Мокульский С. Расин. К 300-летию со дня рождения / Л.: Худ. литература, 1940. 109 с.
- <sup>2</sup> Cheruel A. Saint-Simon L. de R., Duc de Mémoires de duc de Saint-Simon. Т. 1. / A. Chéruei. – Paris: Hachette et Cie, 1873. – P. 483. Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1691–1701. / М.: Ладомир, Наука, 2007. С. 348, встречено на С. 286, 289, 313, 348, 387–388, 478, 512, 519; Saint-Simon L. de R., duc de. Traités politiques et autres écrits / édition Yves Coirault. Paris: Gallimard, 1996. P. 349–473.
- <sup>3</sup> Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1691–1701 / Сен-Симон; изд. подгот. В. Н. Малов [и др. Рос. акад. наук]. М.: Ладомир, Наука, 2007. 989, [2] с. Далее: Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1691–1701. 2007; Сен-Симон Л. де Р. герцог де Мемуары. 1701–1707: в 3 кн. / Сен-Симон; пер. с фр. М. В. Добреевой. М.: Ладомир, Наука, 2016. Далее: Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1701–1707. 2016.
- <sup>4</sup> Малов В. Н. Герцог Сен-Симон: человек и писатель / В. Н. Малов // Сен-Симон Мемуары. 1691–1701 гг. – прил. Saint-Simon L. de R., duc de. Traités politiques. P. 3–41; Сен-Симон Л. Де Р. герцог де. Мемуары. 1691–1701 гг. 2007. С. 362–363; Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1701–1707 гг. 2016. С. 105, 272–274.
- <sup>5</sup> Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1701–1707 гг. 2016. С. 105.
- <sup>6</sup> Saint-Simon L. de R., duc de Mémoires de duc de Saint-Simon. Т. 12. / A. Chéruei. Paris: Hachette et Cie, 1874. P. 184–186; далее: Saint-Simon L. de R., duc de Mémoires. Т. 12.
- <sup>7</sup> Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1691–1701 гг. 2007. С. 128–29, 533–535.
- <sup>8</sup> Там же. С. 559.
- <sup>9</sup> Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1701–1707. 2016. С. 95–96, 105.
- <sup>10</sup> Там же. С. 605–606.
- <sup>11</sup> Solnon J-F. La Cour de France. / J-F. Solnon. – Paris: Fayard, 1987. P. 135. Saint-Simon L. de R., duc de. Mémoires de duc de Saint-Simon Т. 12. P. 187–188.
- <sup>12</sup> Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1701–1707 гг. 2016. С. 105.
- <sup>13</sup> Элиас Н. Придворное общество Людовика XIV. Исследования по социологии короля и придворной аристократии / Н. Элиас, пер. с нем. А. П. Кутенкова и др. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 210, 220–222; Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1691–1701 гг. 2007. С. 535.
- <sup>14</sup> Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1691–1701. 2007. С. 106.
- <sup>15</sup> Там же. С. 31–32, 156–57, С. 210–211.
- <sup>16</sup> Там же. С. 177, 197.
- <sup>17</sup> Saint-Simon L. de R., duc de Mémoires ... Т. 12, 1874. P. 170.
- <sup>18</sup> Сен-Симон Л. де Р. Мемуары. 1691–1701. 2007. С. 589–590.
- <sup>19</sup> Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1701–1707. 2016. С. 453; Saint-Simon L. de R., duc de Mémoires ... Т. 12. 1874. P. 185–187; Сен-Симон Л. де Р. Мемуары. 1691–1701 гг. 2007. С. 70, 432.
- <sup>20</sup> Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1701–1707 гг. 2016. С. 106–107, 112–113; Сен-Симон Л. де Р. герцог де. Мемуары. 1691–1701 гг. 2007. С. 512, 493.
- <sup>21</sup> Louis XIV. Mémoires. Réflexions sur le métier de Roi. Instructions au duc d'Anjou. Projet de harangue / présenté et annoté par Jean Longnon. Paris: Tallandier, collection «Relire l'histoire», 2001. P. 24; далее: Louis XIV Op. cit.
- <sup>22</sup> Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. / Ф. Боссан, пер. с фр. А. Д. Тарасенковой. М.: Волшебная флейта, 2002. С. 13–14, 28, 56–58; далее: Боссан Ф. Указ. соч.; Сидоренко М. А. Создание двора Людовика XIV как политический проект / М. А. Сидоренко // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета, 2011. № 2. С. 19–22.
- <sup>23</sup> Боссан Ф. Указ. соч. С. 48–49; Louis XIV. Op. cit. P. 19–20.

А. И. Зотова

## Традиция погребения в пазырыкской культуре

В статье рассматриваются поминально-погребальные традиции и соответствующие им ритуалы на примере памятников пазырыкской культуры. Благодаря климато-географическим условиям через археологические исследования и научные анализы полученных данных стало возможным реконструировать сам процесс погребения. Особое внимание в работе отведено предпогребальным этапам и подготовке тела, захоронению и внешнему облику кургана, сопровождающему инвентарю, ритуальному убийству коней, постпохоронным действиям и завершающему этапу в виде эмоционального восстановления участников ритуального процесса через обряд очищения.

Ключевые слова: пазырыкская культура, погребально-поминальная ритуалистика, мумификация, курганы, «замерзшие» могилы

Anastasia I. Zotova

## The burial tradition in the Pazyryk culture

The article deals with funeral and funeral traditions and their corresponding rituals on the example of monuments of the Pazyryk culture. Due to climatic and geographical conditions, it became possible to reconstruct the burial process itself through archaeological research and scientific analysis of the data obtained. Special attention is paid to the pre-burial stages and preparation of the body, burial and appearance of the barrow, accompanying inventory, horse ritual sacrifice, post-funeral actions and the final stage in the form of emotional recovery of participants in the ritual process through the rite of purification.

Keywords: pazyryk culture, funeral ritualistics, mummification, barrows, «frozen» graves

Традиция погребения берет корни из далекой древности и носит сакральный характер. Она указывает на формирование такого явления как социальная память. Установилась еще в эпоху Мустье, тесно взаимосвязана с формированием первобытных форм религии. «Погребальный обряд является, как известно, одним из наиболее стойких этнических признаков. Изучение погребальных памятников позволяет нередко с достаточной наглядностью выявить не только этнические, но и социальные группы древних обществ»<sup>1</sup>.

Погребальный обряд – это сакрально значимый ритуал перехода умершего в инобытие, озаменованный совокупностью коллективных действий, включающих в себя как прощально-поминальные практики социума и приближенных к усопшему людей, так и непосредственно предание тела земле.

Пазырыкская культура – это археологическая культура железного века, получившая свое название по урочищу Пазырык, расположенному в Горном Алтае. В своей статье М. Очир-Горяева отмечает связь названия с курганными захоронениями (пазырык с тувинского – «куча», «навал»)². В 1939 г. пазырыкская культура была выделена М. П. Грязновым. Датируется IV–III вв. до н. э. и относится к скифской культурной общности. Памятники пазырыкской культуры находят в Горном Алтае, а также на территории современной Монголии и Казахстана.

Выделяют восточный и западный ареалы пазырыкской культуры, где Катунско-Чуйская гряда выступает географической границей. «В восточном ареале пазырыкской культуры выделяются три наиболее значимые группы памятников – Пазырыкские курганы в Улаганской долине (пять княжеских курганов), курганные группы долины р. Чуи, Уландрык, Барбугазы, Ташанта, а также курганы долины р. Ак-Алахи или платформы Укок»³. В западном – Большой Катадинский и Берельский курганы.

Впервые о погребально-поминальных традициях царской верхушки и рядовых скифов упоминает древнегреческий историк Геродот в своем трактате «История». «Когда у скифов умирает царь, то там вырывают большую четырехугольную яму. Приготовив яму, тело поднимают на телегу, покрывают воском; потом разрезают желудок покойного; затем очищают его и наполняют толченым кипером, благовониями и семенами сельерея и аниса. Потом желудок снова зашивают и везут на телеге к другому племени. Жители каждой области, куда привозят тело царя, при этом поступают так же, как и царские скифы. Они отрезают кусок своего уха, обстригают в кружок волосы на голове, делают кругом надрез на руке, расцарапывают лоб и нос и прокалывают левую руку стрелами. Затем отсюда везут покойника на повозке в другую область своего царства»⁴.

В рамках данного исследования рассматриваются ритуально-обрядовые традиции погребения высших представителей социума («цари», вожди, военачальники, высшее жрецество). Стоит отметить признаки элитарности, наблюдаемые в погребально-поминальных комплексах и самих обрядовых действиях, указывающие на высокое социальное положение индивида. Последние «отличались масштабностью и пышностью и носили многоступенчатый характер по сравнению с проводами в инобытие рядового члена общества»<sup>5</sup>.

Для пазырыкской культуры погребения характерна мумификация. Стержень культа – тело, которое необходимо сохранить для загробной жизни. Бальзамирование – это искусственный процесс, предполагающий обработку тела умершего веществами, предотвращающими его разложение и гниение, в этом смысловом значении уместно говорить о бальзамировании в контексте пазырыкской мумификации. Опираясь на современные исследования при изучении пазырыкских мумий, мы можем говорить о высоком профессиональном уровне мумификации, которая осуществлялась специалистами или жрецами. Тем не менее, в своей статье Н. В. Полосьмак отмечает, что хорошей сохранностью тела мы обязаны прежде всего льду и холоду, обеспеченному грунтовыми водами, которые при сложившихся обстоятельствах выступили прекрасными консервантами. Н. В. Полосьмак также замечает в своем труде об осведомленности пазырыкцев Укока об этих свойствах мерзлоты<sup>6</sup>.

Пазырыкцы осуществляли просушивание тела в несколько этапов (на примере женщины из могильника Ак-Алаха 3). Осуществлялась трепанация черепа, через отверстие на затылке извлекался мозг. Кости между глазницами пробивали, извлекая глазные яблоки и слизистую оболочку носа. Образовавшиеся пустоты заполняли органическими материалами. В качестве наполнителя использовали лошадиный волос, овечью шкуру, песок и такие растительные компоненты, как трава и корни. Отдельные части тела покрывали смолоподобным составом (ноги женщины из могильника Ак-Алаха 3). Одним из консервантов выступала ртуть, обладающая антисептическими свойствами. По одной из версий, ртуть добывали из киновари. Практика использования ртути, вероятно, была передана из Китая<sup>7</sup>.

Имели место модификации по изменению облика умершего. Голову обривали и надевали парик (женщина из Кургана 1, могильник Ак-Алаха-3), а на лицо мужчины еще и накладывали искусственную бороду (вождь из Второго пазырыкского кургана)<sup>8</sup>. Есть свидетельства зашивания глазниц нитками из сухожилий (могильник Шибе)<sup>9</sup>. В. А. Семенов связывает этот обычай с богом иранского пантеона Зрваном, зашивающим глаза умершим<sup>10</sup>. Лицо обмазывали смесью глины и воска, из которой формировали черты лица, добиваясь портретного сходства на время погребения. На место глаз помещали синие кусочки стекла (на примере женщины из могильника Ак-Алаха-3)<sup>11</sup>.

Извлечение органов при мумификации, помимо сохранения останков, имело также ритуальный смысл: каннибализм кочевых племен предполагал передачу определенных качеств от умершего, таких как сила, ум, мудрость. Также органы скармливали птицам-падальщикам, веря, что они таким образом перенесут душу умершего в небеса<sup>12</sup>. Есть и другая версия, когда ткани внутренних органов смешивали с наполнителями, превращая в однородную массу, и возвращали таким образом в тело<sup>13</sup>.

Швы после извлечения органов зашивались конским волосом. Одной из отличительных особенностей пазырыкской мумии является наличие татуировок на теле. Стоит отметить, что татуировки наносились при жизни: изображение хищника на груди мужчины из Пятого пазырыкского кургана нарушено швом<sup>14</sup>. Одним из интересных мотивов татуировки выступает рыба на ноге воина из Второго пазырыкского кургана, поскольку в мировоззрении и представлении о мироустройстве кочевых племен указывается на принадлежность рыб к «нижнему миру»<sup>15</sup>.

Кочевые племена при погребении вождей часто совершали ритуальное убийство коней<sup>16</sup>, как символа кочевой жизни, и захоранивали их вместе с человеком, торжественно украшая погребальной утварью.

Мир пазырыкцев прежде всего характеризуется кочевым скотоводством, в котором значительную роль играла именно лошадь. Это животное занимало доминирующую роль как в хозяйстве, так и в военном деле, миграции. Лошадь в погребальном обряде выступала не только как символ жертвоприношения, но и как психопомпное животное (проводник в другой мир); лошадь как верный друг, соратник и стержень жизни кочевников. Количество лошадей в погребении отражало статус умершего.

Конское снаряжение для археологов выступает своеобразным хронологическим и этнокультурным маркером. Пазырыкцы в ритуалах трансформировали коня, превращая его в величественное дикое рогатое животное путем придания черт благородного оленя или горного козла, надевая

рогатые маски, скрывая гриву и хвост. Маскировка коней может объясняться сакрализацией диких животных у кочевых племен. «Вероятно лошадь, наиболее близкое кочевнику хозяйственное животное, в сфере ритуала и в изображениях должна была иметь черты дикого, более сакрально значимого, по сравнению с домашним, животного»<sup>17</sup>.

Кочевой образ жизни отражается и в одежде пазырыкцев. Именно на их примере мы можем говорить о костюме всадника. Мужчины, принадлежащие этой культуре, носили штаны, как наиболее удобный элемент одежды для верховой езды. Стоит отметить, что персы, греки и римляне считали подобный элемент костюма варварским. Штаны изготавливались из шерсти овцы с примесью верблюжьей<sup>18</sup>.

Появление колесниц еще в эпоху бронзы (мотивы этого транспортного средства присутствуют на украшениях, петроглифах) выступает как символ массового передвижения кочевых народов, свидетельствует о культурном обмене<sup>19</sup>. В пазырыкских курганах, помимо конских захоронений, были найдены также колесницы. Одна из них (из Пятого пазырыкского кургана), экземпляр, выполненный из березы и отличающийся наиболее хорошей сохранностью, представлена в экспозиции Государственного Эрмитажа.

В качестве сопровождающего материала можно выделить приношения еды и напитков и соответствующее количество посуды, варьирующееся от статуса усопшего. Характерными элементами как для рядового погребения, так и для погребения знати были деревянные столики-блюда и 3 вида сосудов: керамический сосуд, деревянная кружка, роговой кувшин. Данная погребальная утварь располагалась между колодой с телом умершего и захоронением коней<sup>20</sup>. Подобные артефакты представлены в реконструкции погребального комплекса плато Укок в Национальном музее Республики Алтай имени А. В. Анохина.

По Геродоту, тело везут к месту погребения 40 дней, тем самым прощаясь с ним. Интересен тот факт, что сорокадневный цикл в погребальных традициях евразийских народов имеет место и в современности. Древнегреческий историк отмечает и ритуальное членовредительство как способ выражения скорби. Данная этническая традиция оказалась достаточно стойкой: «некоторые рудименты членовредительства в день смерти и при выносе тела покойного из юрты – спускание крови путем царапания лица женщинами, наблюдались до XIX в. у казахов»<sup>21</sup>.

Мифологический образ дерева как сакрального центра мироздания, архаического символа земли характерен для культур таежной, горно-таежной и лесостепной зон Южной Сибири, Центральной и Средней Азии. Анализируя дошедшие до нас памятники пазырыкской культуры, можно утверждать, что деревообрабатывающее производство было одним из ведущих в культуре пазырыкцев. Носители этой культуры обладали уникальными, отличными от других народов скифской этнической общности, традициями обработки дерева и художественной резьбы<sup>22</sup>. Одним из таких свидетельств пазырыкского деревообрабатывающего мастерства выступает выдолбленная из цельного ствола лиственницы колода, в которую помещали тело покойного, часто украшенная аппликациями из кожи или резьбой по дереву. Так, колода из Второго башадарского кургана покрыта резными изображениями, выполненными в традиционных мотивах скифского звериного стиля. На стенках представлены тигры (хищники) и лоси, бараны, кабаны (копытные животные). Присутствует изображение лося с перекрученным крупом, обозначающее сцену терзания<sup>23</sup>. Интересен и тот факт, что ряд исследователей проводит параллель между колодой и мифологической лодкой для совершения умершим пути в инобытие<sup>24</sup>.

Колода и погребальная утварь помещались в двойной сруб, пространство между стенками которого заполнялось щебнем. «В рядовых погребениях срубы перекрывались лиственничной корой и придавливались камнем», а в царских встречается перекрытие из бересты<sup>25</sup>. Каменная насыпь завершала формирование кургана, который в общей сложности имел следующие масштабы: высота от 2 до 4 м, диаметр от 24 до 58 м<sup>26</sup>.

Интересен для изучения так называемый обряд очищения участников погребального процесса через пары конопли. В пяти пазырыкских курганах обнаружены так называемые шестиножки – 6 жердей, связанных между собой сверху. Важно отметить, что в описании Геродота их было 3. В центр конструкции ставились бронзовые курильни или котлы, куда непосредственно кидались семена конопли (на примере Второго пазырыкского кургана). На шестиножки накидывались кожаные или войлочные покрывала<sup>27</sup>.

Конопля способствовала эмоциональному восстановлению участников погребального процесса, а также очищению тела, поскольку воды было мало и взамен нее использовали «парилки»<sup>28</sup>. Стоит отметить, что конопля также использовалась как материал изготовления одежды (фрагмент ткани из конопли во Втором пазырыкском кургане)<sup>29</sup>.



Таким образом, памятники пазырыкской культуры являются уникальным источником для изучения погребальных традиций, поскольку благодаря климатическим условиям прекрасно сохранились. Это позволяет современным исследователям реконструировать не только аспекты процесса бальзамирования и погребально-поминальные действия, но и изучить обычаи и традиции кочевого народа через предметы быта, некоторые из которых использовались и в повседневной жизни.

### Примечания

<sup>1</sup> Грач А. Д. Древнейшие тюркские погребения с сожжением в Центральной Азии // История, археология и этнография Средней Азии. К 60-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР, доктора исторических наук, профессора С. П. Толстова. М.: 1968. С. 207.

<sup>2</sup> Очир-Горьева М. О двух ареалах пазырыкской культуры Горного Алтая // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2014. № 3 (26). С. 46.

<sup>3</sup> Там же, с. 47.

<sup>4</sup> Геродот. История: в 9 кн. / пер. и прим. Г. А. Стратановского; под общ. ред. С. Л. Утченко; ред. пер. Н. А. Мещерский. Л.: Наука, 1972. С. 204.

<sup>5</sup> Самашев З. Погребально-поминальная ритуалистика древних кочевников Казахского Алтая в контексте онтологической концепции жизни и смерти (по материалам Берельских курганов) // Мир Большого Алтая. 2017. С. 512.

<sup>6</sup> Полосьмак Н. В. Бальзамирование у пазырыкцев Укока // Скифы и сарматы в VII–III вв. до н. э. Палеоэкология, антропология и археология. М.: ИА РАН. 2000. С. 67.

<sup>7</sup> Там же, с. 68–70.

<sup>8</sup> Полосьмак Н. В. Пурпур и золото тысячелетий // Наука из первых рук. Новосибирск, 2005. Т. 4. № 1. С. 41.

<sup>9</sup> Баркова Л. Л., Гохман И. И. Еще раз о мумиях человека из Пазырыкских курганов // Археологический сборник. Вып. 35. Материалы и исследования по археологии и истории Евразии. СПб.: 2001. С. 79.

<sup>10</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. СПб.: Типография «НП–Принт», 2015. С. 121.

<sup>11</sup> Полосьмак Н. В. Бальзамирование у пазырыкцев Укока // Скифы и сарматы в VII–III вв. до н. э. Палеоэкология, антропология и археология. М.: ИА РАН. 2000. С. 69.

<sup>12</sup> Пазырык. Культура и искусство кочевых племен Алтая // Государственный Эрмитаж. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H7Mg5beuErA> (дата обращения: 06.07.20).

<sup>13</sup> Полосьмак Н. В. Бальзамирование у пазырыкцев Укока // Скифы и сарматы в VII–III вв. до н. э. Палеоэкология, антропология и археология. М.: ИА РАН. 2000. С. 70.

<sup>14</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. СПб.: Типография «НП–Принт», 2015. С. 119.

<sup>15</sup> Азбелев П. П. Пазырыкские татуировки как художественное свидетельство древних войн и бракосочетаний // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 7. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. С. 53.

<sup>16</sup> Мец Ф. О возможных семантических параллелях «рогатым» лошадям пазырыкской культуры // Теория и практика археологических исследований. 2013. С. 96.

<sup>17</sup> Черемисин Д. В. О семантике маскированных рогатых лошадей пазырыкских курганов // Археология, этнография и антропология Евразии. 2005. № 2 (22). С. 135.

<sup>18</sup> Полосьмак Н. В. Пурпур и золото тысячелетий // Наука из первых рук. Новосибирск, 2005. Т. 4. № 1. С. 36.

<sup>19</sup> Семенов В. А., Килюновская М. Е. Искусство древней Тувы (III–I тысячелетия до н. э.) // Искусство Евразии. 2019. № 3 (14). С. 31.

<sup>20</sup> Полосьмак Н. В. Всадники Укока. Новосибирск: ИНФОЛИО-пресс, 2001. С. 186–201.

<sup>21</sup> Самашев З. Погребально-поминальная ритуалистика древних кочевников Казахского Алтая в контексте онтологической концепции жизни и смерти (по материалам Берельских курганов) // Мир Большого Алтая. 2017. С. 528.

<sup>22</sup> Мильников В. П. Обработка дерева носителями пазырыкской культуры: автореф. дис. канд. исторических наук. Новосибирск: Институт археологии и этнографии Российской академии наук, 1995. С. 4.

<sup>23</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. СПб.: Типография «НП–Принт», 2015. С. 115.

<sup>24</sup> Самашев З. Погребально-поминальная ритуалистика древних кочевников Казахского Алтая в контексте онтологической концепции жизни и смерти (по материалам Берельских курганов) // Мир Большого Алтая. 2017. С. 518.

<sup>25</sup> Пилипенко С. А. Применение бересты носителями пазырыкской культуры // Интерэкспо Гео-Сибирь. Новосибирск: СГГА, 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-beresty-nositelyami-pazyrykskoy-kultury/viewer> (дата обращения: 08.07.20).

<sup>26</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. СПб.: Типография «НП–Принт», 2015. С. 113.

<sup>27</sup> Полидович Ю. Б. Скифский обряд очищения // Народы и религии Евразии. 2007. С. 44–46.

<sup>28</sup> Там же, с. 51–53.

<sup>29</sup> Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время // М.-Л.: Издательство АН СССР. 1953. С. 104.

А. М. Тимошенкова

## Документирование памятников ДПИ методом изобразительной голографии

Ответственной частью музейной деятельности является документация памятников, в частности составление описания сохранности предметов и их фотофиксация. Однако на фото- или видеоматериалах не всегда возможно с достаточной точностью зафиксировать состояние объекта. А для цифровых технологий характерно быстрое устаревание, в связи с этим аналоги носителей информации остаются актуальными. В современном мире наибольшую информационную емкость предлагает изобразительная голография. Ее многие годы применяют в музейной деятельности, однако использование данной технологии в качестве дополнительного способа документирования пререставрационного состояния памятника ранее не встречалось. Эта область применения изобразительной голографии была апробирована на кукле-младенце 40-х годов прошлого века, поступившей на реставрацию в мастерские СПбГИК.

Ключевые слова: изобразительная голография, документирование памятников, культурное наследие, состояние сохранности, голография

Anastasia M. Timoshenkova

## Documentation of monuments for a handicraft by pictorial holography

One aspect of a museum's activity is the documentation of monuments, in particular, the compilation of a description for the preservation of objects and their photo fixation. However, utilizing photo or video methods do not always accurately record the state of the object. Digital technologies are characterized by rapid obsolescence. Consequently, analog information methods remain relevant. In the modern world, image holography offers a viable, high capacity alternative. This method has been used for many years in museum activities. However, the use of this technology provides an additional way for documenting the pre-restoration state of a monument, which has previously not been encountered. This area of application was tested on a doll of the 40s of the last century, which was received for restoration in the workshops of SPbGIK.

Keywords: pictorial holography, documenting monuments, cultural heritage, state of conservation, holography

Документация памятников культуры является важным этапом музейной деятельности. Процесс документирования музейных коллекций относится к фондовой работе, оно включает в себя: комплектование, учет, хранение и изучение памятников. При поступлении объекта в фонды музея происходит его первичная регистрация, составляются акты приема, и выполняется регистрация в книге поступления<sup>1</sup>. Производится описание предмета – процедура, которая требует особо трепетного отношения. Характеристики памятника отражают его общие признаки: внешний вид, форму, материал, цвет, наличие и описание декоративных элементов. В обязательном порядке описывается сохранность, фиксируются дефекты, указываются места повреждений. Состояние сохранности объекта во многом определяет условия его хранения, возможности транспортировки и экспонирования, стоимость памятника, потребность в консервационных и реставрационных операциях. Описание сохранности составляется хранителем и реставратором на момент поступления предмета, и в дальнейшем систематически обновляется и дополняется. Также проводится регулярная сверка сохранности музейных предметов с учетной документацией. Помимо словесного описания в настоящее время проводится фото- и видеосъемка, а для особо ценных объектов могут применяться методы фотограмметрии.

Несмотря на большой спектр работ, направленных на регистрацию состояния музейных предметов, вопрос точности и подробности данных остается актуальным. На фотографиях не всегда удается с необходимой точностью запечатлеть состояние предмета декоративно-прикладного искусства. Особенно сложно передать объем и фактуру декоративных элементов, в частности, затруднительной является фотофиксация полированных металлических объектов небольшого размера. Это связано с тем, что снимки в большинстве случаев запечатлевают отражения и блики, которые, в свою очередь, искажают форму и могут вызвать частичную или полную засветку кадра. В то же время по фотографическим материалам практически невозможно отследить микроизменения, которые могут происходить с объектом в ходе экспонирования и хранения, под действием внешних факторов и процессов неизбежной деструкции материалов памятника.

Тем не менее, стремительное развитие информационного общества напрямую связано с непрерывным ростом использования цифровых технологий в различных сферах деятельности человека – так называемой цифровизацией окружающего нас мира. Для достижения значительно большей информативности можно включить в регламент документирования фотограмметрию – метод построения цифровой 3D-модели объекта путем компьютерной обработки серии фотоснимков. Однако технологической прогресс несет с собой и негативные последствия. Так, например, цифровые технологии имеют тенденцию к быстрой деактуализации, и вчерашние открытия уже завтра могут быть названы устаревшими подходами. Известно, что еще пятнадцать лет назад для хранения данных использовались гибкие магнитные диски с возможностью записи до 1,44 МБ, что можно считать эквивалентным книге, содержащей около семисот страниц текста. Десять лет назад были изобретены компакт-диски и запоминающие устройства, использующие флеш-память, так называемые USB-накопители; далее на смену им пришли диски с более плотной структурой рабочей поверхности – DVD и Blu-ray диски. В 2020 г. все больше информации передается и хранится посредством облачных интернет хранилищ вместительностью до нескольких десятков терабайт. Стоит отметить, что при изменении типа запоминающего устройства меняется и формат самих данных, вследствие чего какой-то процент от изначального объема информации неизменно будет утрачен. В этой связи физические (аналоговые) носители информации остаются по-прежнему актуальными.

На сегодняшний день наибольшую информационную емкость может предложить голография, суть которой заключается в интерференции электромагнитных волн. Публикация теоретических основ голографии и демонстрация простейшей голограммы впервые были выполнены британским ученым Деннисом Габором еще в 1948 г. За свое открытие 1971 г. Габор получил Нобелевскую премию по физике и мировое признание. Примерно в это же время голография как область науки, физики, получила развитие в Соединенных Штатах Америки и Советском Союзе. В СССР исследования в этой области занимался Юрий Николаевич Денисюк. Советский ученый усовершенствовал схемы записи Габора, что позволило получать высококачественные изображения при освещении голограмм белым светом. Голограммы, записанные по данному методу, обеспечивают угол обзора в 120 градусов. Преимуществом записи голограмм по методу Ю. Н. Денисюка также является возможность получения цветных голограмм при помощи трех монохромных лазеров основных цветов (красный, зеленый и синий), лучи которых объединяют в один общий, благодаря чему значительно расширилась область применения таких голограмм в изобразительных целях. Данный метод является наиболее используемым и сегодня<sup>2</sup>. Голограммы, записанные по методу Ю. Н. Денисюка не только наиболее информативны (разрешение голограмм в видимой области спектра достигает единиц микрон), но также долговечны и создают эффект присутствия предмета – эффект, который практически невозможно передать при помощи видео- и фотооборудования. Изобразительная голограмма фактически представляет собой оптическую копию объекта так, что при определенных условиях наблюдения для зрителя «голографическое изображение» неотличимо от оригинала.

Отражательная голография не нашла широкого распространения во многом из-за сложности записи и дорогой себестоимости. Однако к этой технологии регулярно обращаются художники, она привлекает их с самого начала своего существования. Творцы систематически объединяются с учеными физиками и инженерами для создания уникальных произведений. Одним из первых был известный представитель сюрреализма – С. Дали, в поисках пути к созданию рельефного изображения с помощью советов самого Д. Габора создал три работы, которые были представлены широкой публике. А современная художница М. Харман сочетает в своих работах физические объекты и голограммы. В ее работе 2012 г. «Тело и душа» создается иллюзия, что душа (голограмма) покидает свое земное обличье (гипсовую скульптуру)<sup>3</sup>.

Изобразительная голография также нашла свою нишу в области музейного дела и культурно-просветительской работе. Информация, запечатленная на голограмме, позволяет поразить зрителя, продемонстрировать ему объект с различных ракурсов. Оптические копии помогают демонстрировать уникальные памятники с передачей мельчайших деталей в случае, когда экспонирование и транспортировка самого предмета представляется невозможным или нецелесообразным. Пример экспонирования голографических копий вместо музейных предметов можно наблюдать в Киево-Печерской лавре, где находятся голографические полотна православных святых, оригиналы которых настолько хрупкие, что хранятся в фондах музея<sup>4</sup>. Опыт голографирования музейных предметов известен и в Санкт-Петербурге. Так, ученые из Университета ИТМО совместно с коллегами из Греческого института голографии создали оптические копии коллекции яиц Фаберже, которые сегодня можно увидеть в Музее оптики Университета ИТМО. А в 2017 г. та же команда специалистов к 50-летию выставки «Алмазный фонд» создала оптические копии ювелирных украшений из собственного хранилища Гохран России и Алмазного фонда. Данные работы легли в основу

передвижных выставок, которые позволят познакомиться с наследием отечественной культуры большому количеству зрителей<sup>5</sup>. Эффект присутствия делает сами голограммы уникальными предметами искусства, которые могут выставляться наравне с другими экспонатами, а также замещать объекты, не подлежащие транспортировке и экспонированию в музейных залах.

Уникальность изобразительной голографии, как метода документирования информации, открывает перед ней еще одну область применения в музейной практике – документирование реставрационного состояния памятника. Такой вид регистрации информации о памятнике позволит сохранить максимальное количество информации о состоянии предмета до реставрационного вмешательства, продемонстрировать работу времени и условий бытования, которые повлияли на состояние объекта, а также показать работу художника-реставратора. Нередко в процессе реставрации памятник преобразуется до неузнаваемости: очищаются загрязнения, убираются поздние наслоения и восполнения, которые могут исказить изначальный авторский замысел, склеиваются фрагменты, восполняются утраты, наносятся защитные покрытия – благодаря работе реставратора посетители видят целостный образ.

В настоящей работе для проведения экспериментов по голографированию опытным образом регистрации состояния памятника до реставрации была выбрана кукла-младенец 40-х гг. XX в., поступившая на реставрацию в мастерские СПбГИК из частной коллекции. Кукла выпущена Рошальским химическим комбинатом им. А. А. Косякова в годы Великой Отечественной войны и являлась попутной продукцией завода, в то время как основными направлениями были пороховая и военная промышленность. Памятник комбинированный: его голова целлулоидная, ручки и ножки – выполнены из композиционных материалов, туловище и одежда выполнены из разных видов ткани. Сегодня объект несет историческую ценность, как продукт советской мануфактуры, которая не забывала о детях даже в самые сложные годы. С другой стороны, он также выступает художественным памятником, в СССР игрушки несли идеологическую пропаганду и их образы разрабатывались лучшими художниками. Также кукла-младенец является семейной реликвией – частью семейной истории, которую важно и хочется сохранять и передавать следующим поколениям.

Для записи голограммы была задействована только голова куклы. Данное решение обусловлено двумя факторами: во-первых, техническими требованиями к неподвижности объекта, во-вторых, непосредственно памятником, на голове находились самые большие утраты и повреждения. Эксперимент проводился в лаборатории изобразительной голографии Университета ИТМО совместно с сотрудниками университета: Н. С. Балбекиным – кандидатом физико-математических наук, заведующим лабораторией университета ИТМО, Е. В. Рабош – аспирантом университета ИТМО.

В ходе эксперимента на фоточувствительных пластинках с галогенидосеребряным покрытием было записано две монохромные голограммы отражательного типа по методу Ю. Н. Денисюка. На голограммах запечатлена лицевая часть головы куклы так, чтобы отчетливо были видны все повреждения. Благодаря эффекту присутствия наблюдатель сможет оценить фактическую толщину материала головы на краях сколов, а также будет формироваться правильное представление об утратах.

На основе проведенного эксперимента можно сделать вывод, что использование изобразительной голографии в качестве метода дополнительного документирования реставрационного состояния памятников является показательным и позволяет сохранить максимальное количество информации. Голограммы, записанные до реставрационного вмешательства, можно объединять в экспозиции с самими памятниками, чтобы зритель смог составить более полное представление об истории экспоната. Также стоит отметить, что оптические клоны позволяют отслеживать состояние объекта с максимально возможной на сегодняшний день точностью.

## Примечания

<sup>1</sup> Атрибуция музейного памятника: Классификация, терминология, методика: справочник // Российский этнографический музей / под ред. И. В. Дубова. СПб., 1999. С. 20.

<sup>2</sup> Андреева О. В. Прикладная голография. Методические материалы к экспериментальному практикуму / О. В. Андреева, А. А. Парамонов, Н. В. Андреева. СПб.: СПбГУИТМО, 2008. С. 8.

<sup>3</sup> Софина Д. Сокровища на пластинках: как ученые «клонировали» уникальные драгоценности Алмазного фонда [Электронный ресурс] / Д. Софина // Университет ИТМО. Технопарк: [сайт]. URL: <http://technopark.ifmo.ru/sokrovishhanna-plastinakh-kak-uchenye-klonirovali-unikalnye-dragotsennosti-almaznogo-fonda/> (дата обращения: 04.05.2020).

<sup>4</sup> Специалисты «ЕДАПС» обновят выставку голограмм в Киево-Печерской лавре (фото) [Электронный ресурс] // Бэгнет: [сайт]. URL: <http://www.bagnet.org/news/ukraine/46727> (дата обращения: 03.05.2020).

<sup>5</sup> Акилов А. Сальвадор Дали и голография [Электронный ресурс] / А. Акилов // ФотоКто: [сайт]. URL: <http://fotokto.ru/blogs/salvador-dali-i-golografiya-21321.html> (дата обращения: 02.05.2020).

Д. С. Гладских

## Влияние основных философско-религиозных учений Китая на современный менталитет китайцев

В работе рассмотрены особенности современного менталитета китайцев, которые сформировались под воздействием основных философско-религиозных учений. Показаны истоки китайского менталитета, проведен анализ понимания концепта менталитета, выявлены его культурные основания. Вопрос особенностей менталитета встает еще более остро в современной культуре, которая в связи с глобальными трендами требует внимания к коммуникации, межкультурному диалогу. Важно изучать и понимать культуру Китая, его традиции и обычаи. Взаимоуважение и понимание особенностей друг друга позволит России и Китаю оставаться партнерами и поддерживать взаимовыгодные отношения.

Ключевые слова: китайский менталитет, Китай, особенности национального характера, философско-религиозные учения, конфуцианство, буддизм, даосизм

Daria S. Gladskikh

## The influence of the main philosophical and religious teachings of China on the modern mentality of the Chinese

The paper considers the features of the modern mentality of the Chinese, which were formed under the influence of the main philosophical and religious teachings. Moreover, the paper shows the origins of the Chinese mentality, analyzes the concept of mentality, reveals China's cultural foundations. The issue of mentality features arises even more sharply in modern culture, which requires attention to communication, intercultural dialogue in connection with global trends. It is important to study and understand the culture of China, its traditions and customs. Mutual respect and understanding of each other's features will allow Russia and China to remain partners and maintain mutually beneficial relations.

Keywords: the modern mentality of the Chinese, China, features of a national character, philosophical and religious teachings, Confucianism, Buddhism, Taoism

Основными философско-религиозными учениями были конфуцианство, даосизм и буддизм. Они во многом отличались друг от друга и по-разному влияли на людей. Вследствие этого можно сделать вывод, что восточный менталитет имеет разные модификации. Но несмотря на это, конфуцианство, даосизм и буддизм обладали несколькими общими категориями. В результате этого, независимо от того, какого учения придерживался человек, принципы разных философско-религиозных школ совмещались в его сознании. Таким образом формировались привычки и ценности, которые отразились на национальном характере.

Конфуцианство оказало наибольшее влияние на формирование китайского менталитета, что оправдано многими факторами. Во-первых, оно на протяжении долгого времени было официальной религией Китая. Во-вторых, в период своего расцвета, конфуцианство обладало наибольшим количеством последователей. В-третьих, в отличие от даосизма и буддизма, конфуцианство являлось государственной и политической основой организации жизни китайцев. Следовательно, по мнению П. М. Кожина, конфуцианство можно считать религиозно-политической системой, так как она утверждала в Китае устойчивую государственную власть<sup>1</sup>. Вследствие этого, оно обладало наибольшим количеством правил и принципов.

Дисциплинированность, а именно четкое выполнение указаний, является одной из основных особенностей национального характера китайцев. Стоит отметить, что подобное соблюдение приказов, в том числе и законов, объяснимо не только жестокими наказаниями за их нарушение. Данное исключительное уважение закона берет начало в конфуцианстве. Большое место в этом учении отводится этикету (禮 *ли*) – правилам поведения между подчиненным и государем. Основой конфуцианства являлась строгая иерархия, основанная на абсолютной зависимости подчиненного от начальника. Безукоризненное подчинение правителю, четкое выполнение всех указаний, соблюдение закона являлись обязательными. В общественном сознании китайцев групповые связи преобладали над личностными вследствие того, что на первое место выдвигалась ценность коллективного начала. Приоритеты страны ставились выше своих собственных, значимость человека как самостоятельной личности утрачивалась. Это объясняет честность китайцев перед государством и их покорное подчинение своему правителю. Отсюда же вытекает формирование таких черт национального характера, как коллективизм и патриотизм. Принципы взаимоотношений, как на высшем политическом, так и на бытовом семейном уровне

определялись с помощью конфуцианства, а именно сыновней почитательности. Выделялось 5 основных взаимоотношений: между отцом и сыном, друзьями, старшими и младшими, мужем и женой, государством и подданными. Учение предполагало наличие определенных предписаний, обязующих человека выполнять свой долг, следовать своему предназначению. Отсутствовала возможность действовать вне своих полномочий. Данные правила поведения находят свое отражение и в настоящее время, правда с некоторыми изменениями. В Китае существует четкое распределение обязанностей. Китаец, выполняющий свою работу, не станет выполнять другую, если это не вписывается в его полномочия.

Даосизм, будучи так же одним из самых распространенных философско-религиозных учений Китая, повлиял на китайский менталитет. Невмешательство в естественные законы жизни является одним из важнейших способов слияния с Дао. Как отмечает Л. С. Васильев, данная позиция легла в основу принципа «недеяния» (уэй), которое имеет примерно следующее значение: «не делай ничего – и не будет ничего не сделанного»<sup>2</sup>. Подобное отношение к течению жизни включает в себя 2 принципа: 1) ни одно усилие не должно быть потрачено даром; 2) не следует делать ничего вопреки законам природы. Оно повлияло на становление такой особенности национального характера, как спокойствие и терпение. Внешняя, казалось бы, закрытость и безразличие на самом деле вытекают из данного принципа даосизма.

Основополагающий трактат даосизма «Дао дэ цзин» включает в себя формулы поведения, подходящие для всех типичных случаев жизни (всего их 36). Они называются стратагеми – тактические ловушки для достижения успеха. К ним относятся, например: поднять шум на востоке – напасть на западе; заманить на крышу и убрать лестницу; грабить во время пожара; пересадить гостя на место хозяина. Считалось, что использовать стратагеми умеют только талантливые люди, так как этот навык считался высоким искусством. Следование таким формулам поведения, сформировало определенную стратагемность мышления, которая, как отмечает Е. В. Кузнецова, в настоящее время присуща всему китайскому народу<sup>3</sup>. Хитрость в деловых вопросах и сотрудничестве проявляется в настоящее время. Китайцы очень умело строят деловые отношения и иногда не совсем честно.

Буддизм в меньшей мере, но так же, как и конфуцианство и даосизм, оказал влияние на особенности китайского менталитета. Именно благодаря ему большая живот стал символом богатства. Связано это с тем, что буддизм в Китае (чань-буддизм) претерпел множество изменений.

Во-первых, в Китае, в отличие от Индии, в понятие карма вкладывали другой смысл. Оно трактовалось как осознанное волевое усилие человека к усовершенствованию своей нравственной сущности, а не как сумма добрых и злых дел. Вследствие изменения основного понятия буддизма, появилась мысль о том, что человек может всего достичь в этой жизни, а не в загробной. Во-вторых, секты чань-буддизма считали физический совместный труд одной из форм медитации, противопоставляя ее книжной мудрости. Эти и многие другие факторы повлияли на то, что стремление к нирване вытеснялось стремлением к богатству. Желание стать богатым является ведущим и по сей день. Многие современные китайцы убеждены, что счастье – в деньгах. Стремление разбогатеть стало основным мотивом любой деятельности китайцев. В результате этого развилась, например, такая черта национального характера, как прагматичность.

Конфуцианство, даосизм и буддизм, получив широкое распространение в Китае, естественно, отразились на истории и культуре Поднебесной. Они также повлияли и на формирование менталитета, становление определенных качеств китайской нации, без которых ее представить невозможно.

Основные качества китайской нации, которые можно заметить и в современных китайцах, складывались веками и тысячелетиями. На их формирование повлияло множество внешних факторов. Как отмечает Н. В. Варламова, основным фактором, который повлиял на развитие и становление менталитета китайцев, является территориальная и культурная замкнутость<sup>4</sup>. Также стоит отметить, что китайский менталитет формировался под влиянием особых природных условий. Как отмечает Ю. О. Сердюк, борьба с постоянными стихийными бедствиями, например, тайфунами, наводнениями, требовала совместных усилий тысяч и даже миллионов людей<sup>5</sup>. В результате этого сформировались такая важная черта китайского характера, как настойчивость. Проявление ее можно увидеть и в настоящее время. Китаец, начавший определенное дело, доведет его до конца, независимо от каких-либо обстоятельств.

Еще одним фактором, повлиявшим на формирование национального характера, является принцип коллективной обработки земли. Данный принцип требовал дополнительных усилий для создания ирригационных сооружений. Была необходима тяжелая физическая работа, для выполнения которой использовался коллективный труд. Данный характер рабочей деятельности повлиял на становление важных особенностей характера. Это и дисциплинированность, и сплоченность на основе четкого распределения обязанностей, и высокая степень доверия к мнению группы. Именно благодаря этим характеристикам, китайским фирмам удается достигнуть внушительных успехов, как в стране, так и во всем мире.

В Китае на протяжении почти всей многовековой истории была чрезмерно высокая плотность населения. Скученность проживания приводила к тому, что каждый китаец большую часть своего

времени проводил в окружении других людей. Данный характер быта привел к подавлению индивидуалистических черт характера и развитию коллективизма, который в современном китайском обществе играет важную роль, является основой почти любой совместной деятельности. Например, китайские компании выполняют свою работу быстрее, чем другие. Такая высокая производительность и работоспособность связана с развитым коллективизмом.

Как утверждает А. В. Мелисетов, «в результате определенной внутренней и внешней политики, у Китая было голодное прошлое»<sup>6</sup>. Оно также повлияло на формирование китайского менталитета. Это можно заметить, если обратиться к вопросу, который задают друг другу китайцы при встрече. Дословно он означает: «А Вы сегодня ели?». Ограниченность в ресурсах еды выработала в представителях китайской нации бережливость и расчетливость. Многие поколения выросли в условиях постоянного недоедания. В результате этого произошло становление прагматизма, который проявляется и в частной жизни. Современный китаец подробно рассчитывает наиболее выгодный путь для достижения цели.

Стоит выделить и другие отличительные черты китайской нации. Одной из особенностей национального характера является патриотизм. Во-первых, китаец готов принести себя в жертву ради стабильности своего государства. По мнению китайца второй половины XX в., человек является важной составляющей страны, от которого зависит судьба государства. Во-вторых, китайцы довольно пренебрежительно относятся к представителям других народов, так как считают историю своей страны самой древней. Не случайно они называют свою страну «серединным государством» или «поднебесной». Своеобразное высокомерие по отношению к другим нациям можно встретить и в настоящее время.

Вместе с тем стоит выделить замкнутость как еще одну особенность китайской нации. И на уровне личности, и на уровне страны не принято открыто выражать свои эмоции. «Сохранение лица» и церемониал превыше всего. Это доходит вплоть до того, что физическая смерть становится предпочтительнее «потери лица». Данная особенность иногда может даже привести к недопониманию, так как нарушаются некоторые этические ритуалы, принятые в других странах.

Нельзя не сказать про терпение китайцев, которое также отмечает Сюй Хунбо<sup>7</sup>. Они могут годами питаться скудной пищей, выполнять самую тяжелую работу, причем без праздников и перерывов на отдых. Несмотря на несчастия, которые происходят в их жизни, они не падают духом, а продолжают с еще большим упорством выполнять повседневную работу. Кроме того, их терпение проявляется в умении ждать. Если китайцу что-то нужно от другого человека, то он согласен ждать несколько часов и даже несколько дней, чтобы получить то, что ему необходимо.

Спокойствие также является особенностями национального характера китайцев. Быстрый темп жизни неизвестен в Китае, они живут размеренно и неторопливо. Несмотря на очевидную спешку огромных потоков людей, постоянный шум, крики и гудки автомобилей, жизнь китайцев течет по-своему медленно и размеренно. Каждый житель современного Китая совершенно спокоен и невозмутим, особенно в толпе. Кажется, что ничего не может вывести его из себя.

Как уже было сказано ранее, менталитет обладает определенными компонентами, и китайский менталитет – не исключение. Так, например, замкнутость, спокойствие и терпение относятся к эмоционально-волевой составляющей. А прагматизм – к ценностной, т. е. экономия и практичность являются ориентиром в жизни китайцев.

Менталитет китайцев является результатом исторического развития китайской цивилизации на протяжении нескольких тысяч лет. На его становление повлияли такие факторы, как, например, особые природные условия, принцип коллективной обработки земли. Вследствие этого сформировался особый национальный характер, непохожий на другие.

Китайский менталитет имеет много особенностей, однако стоит выделить конкретно те, которые проявляются в настоящее время. К таким отличительным чертам можно отнести: настойчивость, дисциплинированность, прагматизм, патриотизм, замкнутость, спокойствие и терпение. Эти качества проявляются, например, в высокой эффективности и производительности работы, неторопливости, упорстве.

### Примечания

<sup>1</sup> Кожин П. М. Духовная культура Китая. Энциклопедия. Т. 2. / П. М. Кожин. М.: Восточная литература РАН, 2007. 190 с.

<sup>2</sup> Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. 2-е изд. М.: Восточная литература РАН, 2001. 227 с.

<sup>3</sup> Кузнецова Е. В. Источники формирования китайского менталитета / Е. В. Кузнецова // Вестник Кемеровского государственного университета. Кемерово, 2014. 188 с.

<sup>4</sup> Варламова Н. В. Особенности менталитета китайских студентов / Н. В. Варламова // Омский научный вестник. Омск, 2012. 32 с.

<sup>5</sup> Сердюк Ю. О. Менталитет китайцев / Ю. О. Сердюк // География. Москва, 2003. № 8. С. 3–5.

<sup>6</sup> Мелисетов А. В. История Китая / А. В. Мелисетов; испр. и доп. Л. С. Васильев, З. Г. Лапина, А. А. Писарев. М.: МГИМО, 2002. 463 с.

<sup>7</sup> Сюй Х. Особенности китайского национального характера (ч. 2) / Х. Сюй // Молодой ученый. Казань, 2011. № 3. 192 с.

Е. В. Грищенко

## Образ женщины в китайских народных волшебных сказках

Статья представляет собой рассмотрение и попытку интерпретации смыслов женских образов на основе китайских фольклорных и литературных текстов. В докладе анализируется специфика воплощения образа женщины в фольклоре Китая, в частности, в китайских народных сказках. Актуальность темы обусловлена повышенным интересом к изучению культуры Китая, в том числе и к положению женщины в китайской картине мира на примере народных волшебных сказок Поднебесной. Основными задачами работы можно назвать изучение образа женщины в китайских фольклорных текстах, систематизация и сравнение женских персонажей в волшебных сказках, а также выявление значения и роли образа женщины в китайских художественных произведениях.

Ключевые слова: культура Китая, фольклор, китайская волшебная сказка, женский образ, волшебная дева, волшебная жена

Elizaveta V. Grishchenko

## The image of a woman in Chinese folk fairy tales

The article is a review and an attempt to interpret the meanings of female images based on Chinese folklore and literary texts. The report analyzes the specifics of the embodiment of the image of a woman in Chinese folklore, in particular, in Chinese folk tales. The relevance of the topic is due to the increased interest in the study of Chinese culture, including the position of women in the Chinese picture of the world on the example of folk fairy tales of the Middle Kingdom. The main tasks of the work are the study of the image of women in Chinese folklore texts, the systematization and comparison of female characters in fairy tales, as well as the identification of the meaning and role of the image of women in Chinese works of art.

Keywords: Chinese culture, folklore, Chinese fairy tale, female image, magic maiden, magic wife

Говоря об образе женщины, мы, в первую очередь, имеем в виду женщину-жену. Во многих мировых культурах, женщина олицетворяет собой покой и гармонию, являясь символом жизни и дома. В Китае традиционно женщина также считается хранительницей домашнего очага и символом зарождения новой жизни<sup>1</sup>.

Многие известные китаеведы занимались изучением образа женщины в китайской культуре. Взгляды ученых на значение и роль фигуры женщины в Поднебесной во многом различались. В то время как некоторые из исследователей воспринимали женщину исключительно как «придаток» к мужу, считали, что «жене полагается быть только дома, никуда не отлучаясь и подчиняясь семейным установлениям»<sup>2</sup>, другие заявляли о том, что женщина является равноправным человеком, обладающим не только физической красотой, но и высокими нравственными достоинствами.

Отношение к женщине складывалось за счет царящих в китайском обществе взглядов и воззрений, ключевое значение здесь имело влияние конфуцианства. Согласно конфуцианской традиции основной долг женщины заключался в повиновении родителям и мужу, в поддержании порядка в доме и рождении мальчиков. Таким образом, смысл жизни китаянок сводился до выполнения биологической, репродуктивной функции<sup>3</sup>.

Конфуцианский принцип изолированности полов и общественные установки жестко ограничивали женщину в правах и действиях: ей позволялось делать только то, что было одобрено конфуцианскими традициями и не противоречило им.

Однако конфуцианцы, видевшие в природе и общественной жизни взаимодействие двух начал – темного Инь и светлого Ян, никогда не умаляли значимости начала Инь, а наоборот, стремились определить его конкретное воплощение и способ функционирования.

Древняя китайская мудрость гласит: «Для женщины есть только одно самое важное дело в жизни, которому она должна учиться с детства – вбирать в себя, накапливать и сохранять энергию. Это ее предназначение. Для мужчины она является родником живой воды, к которому он возвращается снова и снова, чтобы наполняться силами». Согласно данной мудрости, женщина в Китае считалась и продолжает считаться источником энергии для мужчины, причиной его вдохновения и тяги к жизни.

Из вышесказанного следует, что женщина для мужчины должна была быть неиссякаемым источником энергии. Объединив полученную мысль с конфуцианскими представлениями о двух



началах, делаем следующий вывод: женщина по установленным в обществе порядкам абсолютно точно стояла ниже мужчины, однако она, бесспорно, также являлась его поддержкой, опорой и музой. Можно с уверенностью сказать, что мужчины были зависимы от женщин, покоряясь их ласке и заботе, они нуждались в женском внимании и тепле. Иными словами, женщины-любовницы и женщины-жены окружали своего мужчину любовью, дарили ему все самое светлое и чистое, своей непосредственностью и наивностью, зачастую наигранной, рассеивали трудности и невзгоды внешнего мира, которые давили на представителей мужского пола. Поскольку в соответствии с идеями китайской космогонии, круговращение и взаимопроникновение двух начал начиналось именно с Инь<sup>4</sup>, то можно предположить, что женщина также представлялась земным воплощением бессмертной всепорождающей силы.

Несмотря на социальное неравенство и неравноправие, узаконенные в обществе, женщины в Китае обладали сильным и решительным характером, иногда проявляя себя даже более мужественно, чем мужчины.

Твердость характера китайских женщин формировалась за счет тех трудностей и испытаний, которым юные девушки подвергались с самого детства. Необходимость следовать жестким установкам и правилам, подчиняться сначала родителям, а затем мужу и его семье, делали из женщины буквально угнетенное существо без права на мнение, личное пространство и выбор. Бесчеловечные условия, в которых приходилось существовать женщинам, и высокие требования к ее поведению, определяли кротость ее характера и покорность судьбе<sup>5</sup>.

Однако жены не только подчинялись своим мужьям, повинуюсь каждому их слову и исполняя указания, но также могли и направлять мужчин, незаметно для них самих. В семье у женщины имелся скрытый авторитет над мужчиной, поскольку последний нуждался в ней и зависел от нее. Только жена могла проявить к своему супругу безграничные чувства любви, сострадания, сочувствия и признания. Она была его немой поддержкой и невидимым защитником. Чтобы быть скрытым авторитетом в семье, нужно было обладать большим умом, терпением и смекалкой, что было гораздо сложнее, чем в открытую диктовать свои правила.

Женщина представляла собой притаившуюся силу. Стоя за мужем, она не только являлась его поддержкой и опорой, но и была направляющей рукой. Не имея ни права, ни возможности, чтобы донести свои мысли, супруге приходилось прибегать к более изощренным, хитрым методам, примером которых можно назвать умение китаянок манипулировать своими мужьями.

Таким образом сформировался противоречивый образ женщины, раскрывающийся в двойственности ее характера. С одной стороны, внешней, женщина была символом смирения и повиновения, но с другой, внутренней стороны, она также обладала непревзойденной стойкостью духа и безграничным терпением, направляя своего мужа и помогая ему справиться и пережить все жизненные трудности. Результатом того, что в китайской народной традиции сложился особый двойственный взгляд на характер женщины, стало воплощение женского образа в художественных произведениях.

Особый интерес к фигуре женщины и ее значение в жизни мужчины был запечатлен в фольклоре, в частности, в китайских народных сказках. В большинстве из них женщина предстала в идеализированном образе прекрасной, покорной жены, любящей матери или послушной дочери. Наиболее яркий акцент на нравственном поведении женщины, соответствующем общественным требованиям, делался в бытовых сказках. В данном сказочном жанре в первую очередь воспевались такие черты характера, как верность и преданность («Красивая жена»)<sup>6</sup>.

Сильный характер женщины и ее непоколебимость перед трудностями нашли свое логичное, но фантастическое объяснение в волшебных сказках. В них женщинам приписывалось взмывшее, потустороннее происхождение, которое наделяло женского персонажа не только сверхъестественными способностями и волшебными талантами, но также силой духа, необузданным характером и неограниченными возможностями, то есть свободой. Таким образом, женщина неожиданно вышла на первый план повествования и стала одним из ведущих персонажей фольклорных произведений.

Волшебная дева – часто встречающийся герой волшебных сказок Поднебесной, который обладал волевым характером, социальной независимостью и чаще всего существовал отдельно от общества<sup>7</sup>. Волшебная дева нередко контактировала с противоположным полом, иногда для собственной выгоды, а иногда и просто из любопытства. Выгода отношений с человеком заключалась в том, что дева, являясь существом из иного, потустороннего мира и существующая по его законам, для продления своей жизни и совершенствования волшебных сил, должна была пополнять свою внутреннюю энергию, которую могла получить исключительно из связи с мужчиной.

Вернемся к тезису «женщина – источник энергии для мужчины». На основе волшебных сказок данное определение можно дополнить и развить. Поскольку, как нам становится известно

из текстов, мужчина также может стать источником энергии для женщины, можно предположить, что разрешение вопроса о том, кто из персонажей, мужчина или волшебная дева, станет этим источником, зависело от рода отношений между героями.

При соблюдении всех установленных волшебной девой правил и условий<sup>8</sup> мужчина получал вознаграждение в виде ее благосклонности и расположения. Когда мужчина своими поступками подтверждал искренние чувства и намерения по отношению к возлюбленной, тогда он мог рассчитывать на разделение своих чувств и общее счастливое будущее. В таком случае сказка заканчивалась на положительной ноте: волшебная дева, преобразившаяся в волшебную жену, становилась верной хозяйственной супругой, лучшим другом своего мужа, его помощником и спутником, таким образом символизируя источник жизненных сил для своего возлюбленного.

Если же мужчина был недостойн волшебной девы, был ленив и неусидчив, жаден и алчен, распутен и неверен, то его ожидала заслуженная кара. В таком случае жена либо навсегда покидала возлюбленного, либо жестоко, но справедливо наказывала его («Три жены»<sup>9</sup>).

На основе схожих характерных черт женских персонажей волшебных сказок сформировался образ волшебной жены. Данный образ вобрал в себя лучшие черты идеализированного типа жены бытовых сказок, однако, в свою очередь, также имел яркие отличительные черты. Свободолюбивый, дерзкий характер, обладание волшебными талантами и высокие требования к избраннику объяснялись тем фактом, что волшебная жена являлась эволюционировавшим и трансформировавшимся образом волшебной девы.

Потустороннее происхождение и особая связь с природой дают повод предположить, что женский персонаж в волшебных сказках является человеком лишь наполовину. Таким образом, женщина в волшебном повествовании примерила на себя зооморфный образ, что способствовало формированию целого ряда героинь-оборотней.

Анализируя тексты китайских волшебных сказок, можно выделить три основных типа волшебных жен-оборотней, представленных в образах женщины-животного (лисы, рыбы, птицы), женщины-растения (цветка) или женщины – волшебного существа (девы-феи).

Самым распространенным типом является образ женщины-животного. Волшебная дева в повествовании могла предстать в образе рыбы («Девушка-камп»<sup>10</sup>), тигра («Благодарная тигрица»<sup>11</sup>), лисы («Женщина-лисица»<sup>12</sup>), птицы («Золотая птичка и дух дерева»<sup>13</sup>) и других животных.

Отличительными особенностями данного типа можно назвать бесстрашный и непредсказуемый характер его обладательницы, поскольку образ такой волшебной жены сочетал в себе противоположные характеристики, к примеру, дева-лиса была способна как стать доброй, заботливой женой, так и обернуться опасным демоном. Именно в образе хищников героини использовали мужчин и вступали с ними в связь, чтобы вытягивать мужскую жизненную силу ци<sup>14</sup>, которая была необходима для prolongation жизни оборотней и совершенствования их сверхъестественных способностей. Из всех типов жен-оборотней, жены-звери самые неуловимые, свободолюбивые, гордые и властные, они не терпят обмана и предательства человека, не прощают ошибок, а их доверия мужчина мог добиться лишь благодаря чудесному стечению обстоятельств и снисхождению волшебной девы. Так, частым сюжетным приемом в волшебных сказках становилось неожиданное спасение человеком волшебной девы, и если при других обстоятельствах дева могла представлять для мужчины опасность и угрозу, то в случае спасения она оставалась благодарной человеку, в результате чего добровольно становилась его должником-помощником («Благодарная тигрица»<sup>15</sup>).

Следующий образ – женщина-цветок. Волшебная дева могла и не оборачиваться цветком, однако ее имя обязательно с ним отождествлялось<sup>16</sup>. В волшебных сказках героини наиболее часто представляли в образах таких цветов, как лотос («Мимоза»<sup>17</sup>), пион («Жены в зеркале»<sup>18</sup>), лилия («Красная лилия»<sup>19</sup>) и хризантема («Хризантема»<sup>20</sup>).

В культуре Китая каждый цветок имеет свое особенное значение. Например, пион, который в Поднебесной считается «царем цветов», олицетворял благородный характер, богатство и знатное происхождение, лилия должна была развеивать печаль и помогать пережить неприятности, а лотос воспринимался как божественный источник жизни. Волшебные образы женщин-растений были тесно связаны с красотой и богатством природы, а потому жены-цветы в сказках описывались как нежные, пугливые и ранимые девушки, которым, несмотря на их хрупкость, приписывалось влияние над природными силами.

Наиболее устойчивым и неизменным типажом волшебных жен является образ женщин – волшебных существ, ярчайшим примером которого представляется фея. Необычность данного образа заключается в том, что девушка-фея, кроме обладания сверхъестественными силами, также владеет многочисленными волшебными атрибутами и помощниками, проживает в отдельном мире, чьей частью она является. Дева-фея самая сильная из всех представительниц типологии волшебных жен, а потому она может быть крайне яростна в своем гневе.

Как правило, жена-фея имеет постоянный облик, и в сравнении с уже перечисленными образами она наиболее социализирована, а потому быстро адаптируется к миру людей. В отличие от других типов, дева-фея не сама наталкивается или выслеживает мужчину, а именно он случайно призывает к себе будущую супругу. Так, в сказке «Небесный барабан» волшебной женой является небесная фея, откликнувшись на игру юноши на флейте<sup>21</sup>. Иногда в волшебных сказках можно было встретить симбиоз образов, как, например, в сказке «Фея Лотоса»<sup>22</sup>, где главная героиня Хэханюй, одновременно являясь феей, в то же время могла превращаться в цветок лотоса<sup>23</sup>.

Все вышеперечисленные типы волшебных жен объединяет их принадлежность к потустороннему миру, пребывание в гармонии с природой, обладание прекрасной внешностью, мудростью и фантастическими талантами.

В итоге можно сказать, что волшебная жена олицетворяла собой недостижимый идеал для китайских женщин. В волшебных сказках подчеркивались важность существования женщины в жизни мужчины и ценность ее ответных чувств, тогда как в действительности мнение женщины никогда не учитывалось. Кроме того, в фантастическом повествовании женский персонаж представлялся как самостоятельная, самодостаточная личность, в то время как в настоящей жизни китайки не имели возможности реализовать себя за пределами семьи.

В результате исследования, можно сделать вывод о том, что женщина в китайском обществе занимала значимую, но не равную мужчине позицию и вместо реального права голоса обладала скрытой властью. Именно в сказках женщина получала те права, на которые не могла рассчитывать в действительности, например, возможность быть свободной и желанной. В волшебных сказках женщина чаще всего представала в амбивалентном образе волшебной девы, который затем, в зависимости от развития отношений с представителем противоположного пола, мог преобразоваться в образ волшебной жены. Внутренняя сила духа и выносливость китайских женщин преподносились в волшебных сказках Поднебесной как нечто сверхъестественное, дарованное высшими силами. Отсюда, следовательно, получило свое развитие типологизация волшебных жен-оборотней. С позиции волшебной жены, женский персонаж становился ведущим героем в повествовании, от которого зависели и остальные герои, и развитие сюжетной линии. В то же время, характер и поведение самой волшебной жены – находился во власти отношения к ней возлюбленного. Таким образом, в волшебных сказках раскрывается взаимозависимость полов и невозможность их существования друг без друга.

### Примечания

<sup>1</sup> Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. Москва, 1970. 138 с.

<sup>2</sup> Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: В 2 кн. / В. М. Алексеев. М.: Восточная литература, 2002. 109 с.

<sup>3</sup> Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. Москва, 1970. 136 с.

<sup>4</sup> Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков / И. С. Лисевич. М.: Восточная литература, 1979. 82 с.

<sup>5</sup> Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. Москва, 1970. 135 с.

<sup>6</sup> Китайские народные сказки / пер. с кит. Б. Рифтина. М.: Художественная литература, 1972. 75 с.

<sup>7</sup> Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая / пер. с кит. и предисл. Лин Лин, П. Устина. М.: ИЛ, 1959. 226 с.

<sup>8</sup> Там же. С. 307.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 31.

<sup>11</sup> Там же. С. 15.

<sup>12</sup> Там же. С. 37.

<sup>13</sup> Там же. С. 57.

<sup>14</sup> Пу Сун-Лин. Лисьи чары. Монахи-волшебники / Сун-Лин Пу, пер. с кит. В. М. Алексеева. М.: Восточная литература, 2008. 167 с.

<sup>15</sup> Китайские народные сказки / пер. с кит. Б. Рифтина. М.: Художественная литература, 1972. 15 с.

<sup>16</sup> Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая / пер. с кит. и предисл. Лин Лин, П. Устина. М.: ИЛ, 1959. 306 с.

<sup>17</sup> Китайские народные сказки / пер. с кит. Б. Рифтина. М.: Художественная литература, 1972. 28 с.

<sup>18</sup> Там же. С. 34.

<sup>19</sup> Там же. С. 18.

<sup>20</sup> Там же. С. 21.

<sup>21</sup> Китайские народные сказки / пер. с кит. Б. Рифтина. М.: Художественная литература, 1972. 42 с.

<sup>22</sup> Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая / пер. с кит. и предисл. Лин Лин, П. Устина. М.: ИЛ, 1959. 305 с.

<sup>23</sup> Там же. С. 307.

С. М. Дячинский

## Формообразование художественного фона в США

Художественный фон как форма репрезентации зрительской активности в американском футбольном зрелище представлен с точки зрения его формообразования. В работе рассматриваются первоначальные формы футбольного перформанса в США и этапы его развития в контексте молодежной студенческой среды. Также в статье устанавливается взаимосвязь между совершенствованием форм активности зрителя и его культурной интеграцией в пространство командных ценностей. Оптика статьи фокусируется на процессе изменения статуса зрителя от пассивного наблюдателя, к организованному участнику спортивного соревнования, стремящегося включаться и влиять на ход игры, а также быть хором и эстетическим зеркалом, фиксирующим изменения в ней, пользуясь технологией Card stunts. Цель настоящей статьи – проанализировать и выделить процесс усложнения форм организованной зрительской активности на стадионных матчах американских колледжей.

Ключевые слова: массовое спортивное представление, партиципаторный зритель, зрительская активность, болельщик, художественный фон

Sergei M. Dyachinski

## Shaping the artistic background in USA

The artistic background as a form of representation of spectator activity in the American football spectacle is presented from the point of view of its formation. The paper considers the initial forms of football performance in the United States and the stages of its development, in the context of the youth student environment. The article also establishes the relationship between the improvement of forms of spectator activity and its cultural integration into the space of team values. The article focuses on the process of changing the status of the spectator from a passive observer to an organized participant of a sports competition, who seeks to be involved and influence the course of the game, as well as to be a chorus and an aesthetic mirror that captures changes in it, using Card stunts technology. The purpose of this article is to analyze and highlight the process of complicating the forms of organized spectator activity at stadium matches of American colleges.

Keywords: mass sports performance, participant spectator, spectator activity, fan, artistic background.

Художественный фон<sup>1</sup> [1, 2] в США берет свое начало с 1908 г., когда студенты американских колледжей во время перерыва в домашних футбольных матчах стали встраивать красочные представления на центральных секторах трибун, между 45-ярдовыми линиями, приветствуя и поддерживая командный дух игроков. Участие всех студентов в этих представлениях осуществлялось на добровольной основе. На раннем этапе развития «карточных перформансов» (card stunts) внешний вид трибун, а именно сектора болельщиков превращались из хаотичной цветовой массы в единую организованную цветовую структуру. Однако цветовой фон, на первых этапах бессистемный, претерпевал ряд изменений. Чередой простой смены цветов превратилась в построение сложных картин. Складывающиеся визуальные картины тяготели к синхронизации с происходящим на поле, их создатели стремились стать продолжением происходящего на поле через соединение визуальных картин фона с тактом марширующего оркестра. Таким образом, фон становился пульсирующим в такт продолжением происходящего на поле, его ритмическим отголоском, расширяющим зрелищное панно спортивного представления. Однако, как верно замечает Роберт А. Дэвид, использование цвета, как маркера командной принадлежности к команде использовалось еще в 1899 г., когда болельщики команды Cal (Калифорнийские золотые медведи) университета в Калифорнии Беркли надевали синие и золотые шляпы в знак поддержки [3].

В сущности, в зрительской практике до 1904 г. формы болельничества были не упорядочены, разрозненны, но формирование американского футбола способствовало упорядочению, а его увеличивающаяся роль в досуговых практиках американских колледжей увеличивала не только популярность этого вида спорта, но и привела к совершенствованию форм болельничества, требующих слаженных усилий многих зрителей, а также необходимости координации их действий.

<sup>1</sup> В данной работе используется устоявшееся в отечественной научной литературе понятие художественный фон. См.: Петров Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления. Основы режиссуры, технологии, организации и методики. Москва: ТВТ Дивизион, 2014. 392 с. См.: Художественный фон в массовых спортивно-художественных представлениях: Учебное пособие / В. Ф. Кудашов [и др.]. Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург. Санкт-Петербург, 2011. 128 с.

Прообразом карточных трюков явилось первое организованное использование цвета на трибунах в 1904 г. между командами Cal и Stanford (Стэнфордский кардинал) на соревнованиях под названием Big Game [4]. Зрители для поддержки своих команд появлялись на трибунах стадиона в накидках цвета команды. Сине-золотые одежды были на представителях команды «Cal», красно-белые на тех, кто болел за Stanford. Критерием демаркации, как у спортсменов, так и у болельщиков разных команд стал цвет. Можно видеть первую форму синхронизации трибуны с полем. В качестве стратегии, где реализуется принцип символического обмена [5] зритель – участник действия, выступает цвет. Это свидетельствует о миметическом стремлении отражать и подражать полю, когда цвет выступает в качестве примитивной формы визуализации и отражения конфликта футбольного поля на трибунах.

В 1904 г. количество школ, занимающихся организацией зрелищ – «карточных перфомансов», было немногочисленно. В студенческих комитетах по их организации насчитывалось от 10 до 100 заинтересованных студентов. Они планировали, контролировали и помогали выполнять карточные трюки до, во время и после выступления. Освоение и динамичное развитие данной культуры способствовало появлению все большего количества школ. И подобно тому, как расширялась конкуренция среди появляющихся команд, также возрастала конкуренция среди участников «карточных перфомансов». Фон не может существовать отдельно от фигур, инспирирующих его активность, он должен либо быть их фоном и продолжить, мимикрируя саму игру, совершенствовать свои стратегии, либо перестать существовать.

Вторым этапом развития явилось исполнение «первого «карточного трюка», выполненного на игре Cal – Stanford в 1908 г. По утверждению Роберта А. Дэвида, это событие стало важной вехой в университетском спортивном зрелище [3, р. 1]. Болельщики команды Cal Калифорнийского университета в Беркли к цветным одеждам добавили картонные модули, которые держали в руках в качестве дополнительного изображающего пикселя. Это действие было направлено на детализацию визуального высказывания, его геометрия усложнялась, как и тактики самих игроков. Теперь одного цвета стало недостаточно. Цвет в сочетании с плотностью фактуры одежды, требовал новой визуальной артикуляции через многофигурность и линейность. Теперь через цвет проступали более отчетливые знаки, позволяющие слиться с командой и осуществить символический обмен. Студенты держали карточки под определенным углом, встраивая свое высказывание в архитектуру самого спортивного пространства, в зависимости от наклона трибун стадиона. Усложняющиеся разнообразные стратегии игры требовали такого же расширения форм диалога с командой, поэтому участники перфомансов мастерили свои карты из картона различного цвета на каждой стороне, чтобы максимизировать цветовую палитру для реализации большего количества вариантов посылаемых игрокам сообщений-реакций. Также на протяжении многих лет для создания плашек использовался пластик и дерево. Карты варьировались в размере от 12"х 12" до 16"х 20", но стандартным размером был 14"х 14" [3, р. 1]. Однако их меняющийся размер, не имел такого значения, как желание объединить свои визуальные элементы в единый кадр. Уподобив эту слаженную деятельность командной работе на поле, им нужно было стать визуальным отражением единения команды, объединяя карты в один кадр. То есть, становясь зеркалом команды, ее коллективным героем, отделенным, но соучаствующим, подобно хору в древнегреческом театре. Р. Барт справедливо укажет на родственную связь спортивного состязания с древнегреческим спектаклем, где зритель «без ложного стыда отдается коллективному переживанию /.../ все эти важнейшие телесные реакции порождаются повествованием» [6, с. 17].

Стоит отметить, что рождение такого рода организованной зрительской формы в практике американской и отечественной культуры боления расходятся. В советской традиции установился другой подход, и был он сформирован позже. В 1946 г. главный режиссер М. Д. Сегал при подготовке первого Всесоюзного физкультурного парада на стадионе «Динамо» столкнулся с проблемой цветовой организации трибун [7]. Каждый зритель на них обладал своей цветовой автономностью, что препятствовало целостному восприятию зрелища, и единая цветовая гамма спортивного представления разрушалась. Режиссером было принято решение о создании первого единого цветового фона. Художественный фон – именно так Б. Н. Петров назовет это новое явление, которое стало неотъемлемым выразительным средством большинства массовых представлений [1]. Однако, Роберт А. Дэвид иначе, как мы видим, определяет этот феномен.

Игра Big Game между университетами Беркли и Стэнфордом в 1910 г. озаглаживает начало третьего этапа в развитии карточных перфомансов. Студенты-болельщики команды Cal на выделенном секторе трибуны поднимали цветные карты, создавая статическое изображение первой буквы названия футбольной команды «С». Так, по сравнению с 1904 г., студенты не ограничились цветовой палитрой, а обозначили на ее фоне центральную фигуру. В данном случае этот пример демонстрирует не только выход из статики, но и появление элементов динамичной многофигурной композиции, подобной экрану.

В 1920 г. болельщики этой же команды открывают новые возможности фона. Следующий этап был связан с появлением динамики действия в изображении, которая осуществлялась через цветовую мо-

бильность, ставшую возможной с помощью карточных трюков, которые создавались манипуляциями (переворачиванием и др.) карточек. Они сначала образовали маленькую золотую букву С на синем фоне. Далее они переворачивались дважды, и с каждым оборотом буква С становилась все больше. В данном случае, статичное изображение уступало посредством сменяемости карт новому динамизму.

Следующий этап в развитии художественного фона намечился в 1919 г. и связан со студентом Университета Южной Каролины Линдли Ботвеллом, который озадачился тем, что болельщики USC Trojans («Троянские рыцари») ведут себя очень сдержанно и неэнергично. Понимая, что наличие у болельщиков заряда энергии сможет положительно повлиять и на успех команды, Ботвелл предложил новую форму пикселя в виде воздушного шара. Это изобретение усложнило саму единицу зрительского высказывания, придав ей объемные характеристики. Фон вырывался и преодолевал свою плоскостную природу изображения и обретал объем. Ботвелл предложил оригинальные приветствия, которые сразу же придали новый импульс ходу игры и самим болельщикам. Позднее, в 1921 г. Ботвелл стал автором наиболее впечатляющего приветствия с использованием воздушных шаров [8]. Важно сказать, что теперь фон не ограничивался комментарием к самой игре (не существовал в параллельном с ней времени), а входил в зону, когда игра еще не началась, выполняя по отношению к ней функцию пролога, которая в театре отдавалась хору. Пролог под названием «Плавающая буква Т» [8, р. 1] начинался с команды Ботвелла, (подобно корифею хора) призывавшего студентов поднять руки с заранее приготовленными на местах воздушными шарами. Над головами зрителей вздымалась гигантская объемная заглавная буква «троянских рыцарей». По сигналу корифей Ботвелла шары отпускались в воздух, и поднимающийся с трибун инициал троянцев взмывал в небо. Таким образом, команда демонстрировала свою доминирующую власть над соперниками в пространстве стадиона. Эмблематика команды освобождалась от ровной привычной горизонтали и занимала господствующую позицию в воздухе по отношению к фону противника. Кроме того, пример демонстрирует и перенесения мотива состязательности с поля на стадион.

В 1922 г. Ботвелл усовершенствовал систему контроля за фоном и предложил студентам более сложные анимированные картины, требующие от них особого внимания. Теперь связь, как и в игре всех членов фона, осуществлялась через тренера, но только находящегося на трибунах. Ботвелл разработал систему сигналов, сообщающих в какое время необходимо перевернуть свои плашки. Это позволило осуществить первую попытку последовательного или «анимированного» карточного трюка в университете Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе (USC) и создал собственную секцию карточных трюков [8]. Он закрепил в практике болельщика цветовую мобильность за счет принципа переворота, что ритмически организовывало смену цвета, сократив количество карточек с четырех до двух. Он сохранил лишь четыре цвета. Каждой стороне карточки был отдан свой цвет, что давало в сумме два цвета (черный – белый и красный – золотой). Для первого анимированного трюка Ботвелл собственноручно проштамповал карточки с инструкциями последовательности действий. Первый анимированный трюк создавался отдельными статичными кадрами, на каждом изображалась одна буква. Кадры, сменяя друг друга, образовали слово T-R-O-J-A-N [3, р. 1]. Кроме привычных форм организации (мегафон) хора, Ботвелл использовал разработанный им язык жестов, который являлся сигналом для начала ряда действий. Он перемещал руки в направлении, в котором студенты должны были переворачивать карты. Также использовалась длинная веревка, на обоих концах которой стояли руководители, подающие сигнал к действию для смены карт. Руководители с веревкой располагались на лестнице прохода. Обобщая этот этап, скажем, что его отличает не только усиление фигуры корифея хора и совершенствование форм взаимодействия между участниками фона, но и изменение выразительности его самого. Возникает большая динамика в переходе цвета и фигур, а также стремление к ритмической упорядоченности динамических изображений, появляется движение у отдельно взятых статичных кадров.

Следующий этап связан с появлением в 1924 г. первого анимированного изображения, отражающего агонистическую природу матча. По команде Ботвелла тысяча студентов университета штата Орегона, держа карточки в руках, составили образ бобра OSU (Oregon State University), разбивающего своим хвостом желтую букву «О» своего противника Oregon Ducks, чья эмблема выглядела как большая буква «О» [3, р. 1]. Желтая буква О вначале красноречиво располагалась под хвостом бобра, но после четырех последовательных переворотов карточных панелей, хвост был медленно опущен, разбив эмблему главного соперника «Бобров» – «Oregon Ducks». Также в реализации этого перформанса Ботвелл использовал креп-бумагу и конфетти, которые студенты выбрасывали в воздух в момент разбивания буквы О. Следует заметить, что до 1924 г. картины на трибунах выстраивались только в горизонтальной плоскости. Ботвелл же за счет использования конфетти и креп-бумаги задействовал вертикальную плоскость картины, изображение стало фактурным и рельефным [3]. Таким образом, Ботвелл был первым, кто начал выстраивать художественное пространство, обживая его как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскостях, придавая фону объем. Работа с объемом и фактурой встречалась у Ботвелла

в композиции, где оживлялся теми же приемами американский флаг, поднимающийся по вертикали или при создании объемных представлений школ. Его эксперименты с художественным фоном отражали его главный лозунг: «Загорись идеей, и толпа последует за тобой» [3, р. 1].

Таким образом, с 1908 г. в связи с развитием карточных трюков прослеживается постоянное усложнение визуального языка. С помощью серийности усложняются сообщения, между которыми прослеживается связь, что способствует непрерывному развитию действия на трибунах болельщиков. Образование серийности таких сообщений можно выделить в качестве восьмого этапа развития перформансов.

Модульные перформансы обычно выполнялись в солнечное время суток, но когда погодные условия (дождь, снег, мороз, ветер) могли испортить сами карты, запланированные трюки отменялись. Карточная индустрия развивалась, и карточные трюки стали использоваться в темное время суток. Студенты, используя фонарики, превращали обычные цветные карточки в подсвеченные или светящиеся. Фонарики в совокупности с карточками – это попытка создать живой фон, попытка создать единое целое через мозаичный рисунок. В то же время фонарик является равноценной единицей наравне с карточкой, в этом и заключается практика символической сопричастности. Таким образом, применение света стало девятым этапом в истории развития карточных шоу. Первая школа, которая стала проводить перформансы в темное время суток с использованием света, стал Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе (UCLA). Так, в 1935 г. тысяча студентов сформировали панно, на котором хула-девочка покачивала бедрами среди пальм под музыку Уолта Диснея [3]. Этот период ознаменован соединением трюка с музыкальной партитурой. Большинство школ использовали от двух до двенадцати цветов. Так, в Северо-Западном университете (Northwestern University – NU) в 1952 г. был образован «Блок N», в состав которого входила тысяча студентов, использовавшая восемь цветных карт при организации перформанса. Двух–четыре цветов становится недостаточно для воздействующего эффекта. Таким образом, использование восьми цветов намечает тенденцию к расширению пространства цвета. Студенты UCLA в 1953 г. тоже использовали восемь цветных карт-фильтров, подсвечивая их фонариками [3, р. 1]. Такое явление напоминает световую рекламу или световое панно. Студенты пытались воспроизвести средства наружной информации, чтобы привлечь большее внимание к своей команде. Изображение таких анимированных текстов, логотипов – талисманов своих команд напоминали рекламные светящиеся афиши. Таким образом, мы видим, что сам художественный фон копирует, стремясь уподобиться современному медиа, став таким же современным зеркалом игры.

В 1954 г. на стадионе Rose Bowl секция UCLArama имела 3456 перформеров, которые стали одной из самых больших секций организации художественного фона [3].

В целом, студенты, участвующие в художественном фоне, располагались в пределах нескольких зрительских секторов, выстраивая горизонтальные или вертикальные сюжеты картин. В случае если готовился массовый перформанс, который рассчитывался на большое количество секторов, приходилось заполнять пустоту между секторами, привлекая дополнительных студентов, чтобы не образовывались пробелы в общей изображаемой картине. Таким образом, для перформеров была важна цельность и композиция самого произведения. Студенты заполняли эти проходы, тем самым преобразуя их в художественную структуру, сохраняя целостность художественного фона. Пространство болельщиков существовало уже не как пространство наблюдающее, а как художественно-созидающее и продолжающее игровую борьбу. Таким образом, они в буквальном смысле превращали трибуну в огромное расширенное художественное панно. Так, в штате Индиана, где художественный фон появился только в конце 1960-х – начале 1970-х гг., основным составом болельщиков, регулярно участвующим в шоу, являлось 1144 студента. Однако, когда планировались массовые акции, и необходимо было дополнительное количество студентов, у команды Indianapolis Colts было сформировано 556 студентов, которые являлись запасными участниками действия [3]. Масштабное расширение зрительского панно стало следующим этапом в развитии художественного фона.

Как отмечает, Роберт А. Дэвид в своей статье History of Collegiate Card Stunt Sections [3, р. 1], в середине 1950-х гг. во время показательных выступлений болельщиков демонстрировалось от 10 до 30 разных трюков.

Так, около 2000 студентов Стэнфордского университета футбольной команды Stanford Cardinal в играх против команды Cal использовали до 25 различных трюков за игру, с помощью 6-ти вариаций цветных карт [3].

Команда Spartan Spirit Block или Block S университета штата Мичиган (MSU) начала свою деятельность в 1955 г. 936 студентов использовали 10 цветных карточек в комплексе с зелеными и белыми накидками, тем самым человеческое тело наравне с карточками выполняло функцию достижения однородного цвета. На 2009 г. Block S имела около 1200 основных студентов и 200 запасных, которые устраивали до 40 трюков за игру [3].

До 1960 г. проекты трюков и инструкции их выполнения создавались вручную. Каждый трюк был разработан на сетчатой миллиметровой бумаге и поделен на отдельные карточки, которые были распределены между участниками действия. После появления главного компьютера (ЭВМ) в кампусе чертежи и инструкции к ним распечатывались на маленьких полосках бумаги, которые можно было держать в руках и читать порядок действий во время перформанса, находясь на трибунах. Появление цифровых технологий, автоматизации, которая упростила процесс подготовки перформанса, обозначила одиннадцатый этап в развитии карточных трюков. Стэнфордский университет в Калифорнии был одним из первых, кто использовал компьютеры для программирования трюков в 1962 г. В 1980-х гг. для решения этих задач уже использовались микрокомпьютеры [3].

В штате Оклахома организация перформансов появилась в 1971-м. В 1978 г. на стадионе Owen у 2000 студентов находилось в руках по пять карточек размером 11 на 14 дюймов с разными цветами на каждой стороне. Однако этот перформанс не был реализован в полной мере, он оказался нечитабельным и неузнаваемым [3]. Это произошло, как объясняет Роберт А. Дэвид, потому что студенты не работали слаженно. А главными критериями успеха любой команды, как на поле, так и на трибунах являются синхронность и слаженность.

В университете южной Калифорнии (USC) у команды Trojan в 1970-х гг. было около 2000 студентов, которые выполняли трюки. В 1980-х гг. эта секция составляла 4000 студентов. Такие шоу они выполняли в течение 5 минут во время перерыва против важных соперников, таких как UCLA или Norte Dame, которые транслировались по телевидению [3].

В то же время в практике карточных перформансов имело место расширение художественного фона за счет вовлечения в него рядового зрителя, купившего билет на те места, где было запланировано представление. Между секторами в проходах находились добровольцы-студенты USC, которые своими действиями призывали зрителей к соучастию, сделав их непосредственными участниками перформанса. Эта форма вполне обоснованно двигалась в русле партиципаторных практик 70-х гг. Так, на протяжении XX в. более 1 000 000 человек участвовали в организации художественного фона на футбольных матчах [3].

Таким образом, можно резюмировать, что формы организованной зрительской активности на стадионах в США появились уже в начале XX в. Следовательно, можно отметить, что генезис организованной культуры болельщиков выходит из американской культуры, а именно из студенческих секций, в которых студенты на добровольной основе осуществляли участие в формах организованной поддержки с трибун. А история развития художественного фона в Америке идентична развитию экранного искусства, тяготеет к ней, принимая ее эстетику. Используя цвет, изображение, движение, анимацию, серийность изображений, объем, свет, звук, динамику, ритмическую организацию, концепцию пикселя, а также цельность композиции, болельщики на трибунах стремились создать аналог гигантского телевизионного экрана, зеркально отражая и рефлексивизируя события игры, подобно театральному хору. Итогом всех этих формообразований стало массовое вовлечение зрителя и всего стадиона в единую художественную структуру представления.

### Примечания

1. Петров Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления. Основы режиссуры, технологии, организации и методики. М.: ТВТ Дивизион, 2014. 392 с.
2. Художественный фон в массовых спортивно-художественных представлениях: Учебное пособие / В. Ф. Кудашов [и др.]. Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург. Санкт-Петербург, 2011. 128 с.
3. David R. A. History of Collegiate Card Stunt Sections. URL: <https://www.cardstunts.com/about/history/> (дата обращения: 22.01.2020).
4. Feeling Fall Fever / Stanford magazine. URL: <https://stanfordmag.org/contents/feeling-fall-fever> (дата обращения: 22.02.2020).
5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть; [Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина]. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
6. Барт Р. Силы античной трагедии: Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2004. 176 с. С. 17
7. Сегал М. Д. Физкультурные праздники и зрелища. М.: Физкультура и Спорт, 1977. 222 с. (24 с.)
8. *Card Stunt King Lindley Bothwell*. URL: <https://osughost.imodules.com/s/resources/templates/login/index.aspx?sid=359&gid=1&pgid=493> (дата обращения: 22.01.2020).



Ю. А. Плескач

## **Сотрудничество России и Китая в сфере художественной культуры в второй половине XX – начале XXI вв.**

Рассмотрено сотрудничество в сфере художественной культуры между Россией и Китаем в конце XX – начале XXI вв. Проанализирована деятельность российских художников в сфере художественной культуры Китая, конкретно А. К. Быстрова. С середины XX в. русская художественная школа стала основным ориентиром для живописцев КНР. На основе художественных связей XX и XXI вв. изучено влияние российской культуры на китайскую живопись, становление реалистической масляной живописи в Китае.

Ключевые слова: художественная культура, масляная живопись, реалистическая живопись, мастер-класс

Julia A. Pleskach

## **Cooperation between Russia and China in the field of art culture in the second half XX – early XXI centuries**

Cooperation in the field of art culture between Russia and China at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries is considered. The activity of Russian artists in the field of art culture in China, specifically A. K. Bystrov. From the middle of the 20th century Russian art school has become the main reference point for the artists of the PRC. Based on the artistic ties of the 20th and 21st centuries. The influence of Russian culture on Chinese painting, the formation of realistic oil painting in China is studied.

Keywords: art culture, oil painting, realistic painting, master class

В первой половине XX в. между СССР и Китаем шло активное сотрудничество в сфере художественной культуры. Китайские студенты приглашались на учебу в Советский Союз. Молодые художники проходили курс обучения в Ленинградском государственном институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Студенты не просто пополняли свой багаж знаний, но и являлись продолжателями ленинградской академической школы живописи. По окончании обучения они стали продолжать работать в тех направлениях, которыми они овладели. Именно благодаря этим студентам, китайская художественная культура развивалась и образовалось новое направление – китайская реалистическая масляная живопись. С конца 1950-х гг. вплоть до начала 1990-х гг. русско-китайское товарищеское сотрудничество почти сошло на нет из-за разногласия в политической сфере. Китайские студенты перестали приезжать в Советский Союз на обучение, а русские и советские художники не приезжали в Китай. В 1957 г. власти приняли решение создать свою систему преподавания. Произошло реформирование всей системы художественного образования в целом. Советские техники адаптировали к собственным традициям. К примеру, при выпуске из художественного вуза или академии, написание дипломной работы шло в соответствии с советскими образцами.

Художники Китая пережили множество сложных периодов второй половины XX в. Среди них было массовое истребление и жесткие реформы во время «Культурной революции», 80-е гг. характеризовались потерянностью и обособленностью, что привело к дезориентации в 90-х гг., после этого начались веяния «вестернизации», к которым многие представители художественной сферы относились скептически<sup>1</sup>. В конце XX в. на Западе стали популярными идеи полной свободы в творчестве, которые характеризовались уничтожением прежних достижений во имя самого процесса разрушения. Когда данная тенденция начала усиливаться в Китае, художники поняли, что они стали утрачивать свои навыки реалистичной масляной живописи, рисунка и скульптуры, и стали создавать свои техники и методы в написании работ. На рубеже веков появилось беспокойство о том, что традиции забываются и через некоторое время исчезнут, и тогда их место займут чуждые китайскому народу эстетические представления и моральные устои. Таким образом, появится угроза того, что современное население забудет традиции своих предков. Именно в этот момент культурная среда Китая и обеспокоенное правительство вспомнили прошлое и плодотворное сотрудничество с СССР.

Сложившаяся политическая ситуация и социальное напряжение в Китае привели к большим потерям в художественной сфере. Упал уровень художественного образования китайских студентов,

упростились образное содержание творчества китайских художников. Такая плачевная ситуация привела к тому, что китайское общество поставило перед собой цель восстановить свой художественный базис. Это способствовало возобновлению кооперации Китая с Россией, что усилило внимание к русскому реалистическому искусству.

Представители художественной сферы постепенно стали обращаться к «русскому реализму». Русское творчество – настоящая кладёз искусства, поскольку за многовековую историю выработались свои традиции классической и реалистичной живописи, которые имеют свою характеристику и отличительные черты. Несмотря на вестернизацию, русские художники остались верны своим традициям и направлениям в живописи и искусстве в целом. Отчуждение русской культуры от китайской происходило в течение нескольких десятилетий, и за это время представители художественной сферы много экспериментировали с техниками и видами живописи<sup>2</sup>. Несмотря на большое количество внедрений, русская культура и живопись продолжала оставаться самобытной и подавать пример другим культурам. Своей стойкостью и колоритом она и отличается от культур других стран.

В конце XX в. в Китае проходили мощные экономические реформы, в ходе которых произошел значительный экономический подъем, коммерциализация и появление частного сектора и бизнеса в сфере искусства. Благодаря экономическому подъему и развитию коммерции художественная сфера жизни общества вышла на новый уровень. Постепенно сотрудничество между двумя странами стало набирать обороты. Китайские художники возобновили поездки в Россию на обучение, представители художественной сферы из России стали приезжать в Китай. Проходило множество выставок и аукционов. С помощью таких инициатив русско-китайские отношения на рубеже веков становились все крепче и прочнее.

Так сотрудничество между Россией и Китаем стало постепенно возобновляться. Обучения, тренинги и мастер-классы перестали быть воспоминанием.

В 1997 г. минуло шестидесятилетие со дня основания Академии художеств им. Лу Синя. Это послужило поводом для выставки произведений живописи. Академия Лу Синя вела сотрудничество с Институтом им. И. Е. Репина, поэтому была проведена выставка, совмещающая работы учеников двух академий. Находясь в Шэньяне, тогда еще молодой А. К. Быстров провел свой мастер-класс.

Учебный семинар Александра Кировича был довольно продолжительным. Весь учебный процесс занял месяц, в течение которого шла сложная и плодотворная работа. На мастер-класс было выделено определенное количество времени, за которое группа студентов должна была освоить материал. Каждая лекция была расписана, для того, чтобы художники понимали предстоящий объем работ и не отклонялись от графика.

Большая часть семинарских занятий была посвящена деталям и нюансам рисунка, после этого шла практическая часть и выполнялись наброски для оценки качества работы. А оставшиеся десять дней посвятили изучению основ живописи. Китайские студенты курса Быстрова должны были выполнить по несколько рисунков обнаженной натуры, а также сделать десятки набросков человеческой фигуры с различных позиций и ракурсов.

Во время занятий все внимание А. К. Быстрова было сконцентрировано на проблемах, которые часто возникали при работе с академическим рисунком. Основной темой была выбрана анатомия мужского тела.

Китайские студенты курса Быстрова должны были выполнить по несколько рисунков обнаженной натуры, а также сделать десятки набросков человеческой фигуры с различных позиций и ракурсов.

Такая организация занятий явилась весьма результативной и продуктивной, поскольку это стимулировало художников принимать участие в живом учебном процессе.

От учеников требовалось не только выполнение набросков и рисунков, но и написание 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<sup>3</sup>.

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.

Работы должны носить разноплановый характер, наличие разнообразных тематик помогает художнику выйти на новый уровень письма. А. К. Быстров считал, что педагог наставлял ученика на путь и давал советы для реализации потенциала, но существенный вклад вносит и сам обучающийся и то, как он усвоил материал. Нельзя не упомянуть здесь натуру, поскольку она также играет

огромную роль в учебном процессе, так как является неотъемлемым материалом для изучения и обучения. Также живописец считал, что нарисовать тело в геометрической прогрессии не представляется возможным, поскольку человек – не статичная фигура, а живая и динамичная. Если же тело человека будет нарисовано в такой форме, то оно будет выглядеть как оцепенение. Несмотря на это, рисунок всегда должен стремиться к идеалу.

А. К. Быстров отмечает, что хоть художник и должен следовать совершенству, его работы должны носить отличительный характер. Индивидуальность – самый важный и одновременно сложный элемент в искусстве. Мастерство художника и заключается в том, чтобы переносить предметы на рисунок, сохраняя при этом свои индивидуальные черты и задатки.

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 творчества.

Распространение знаний охватило большую территорию, поскольку бывшие ученики работали и продолжают работать в разных частях и регионах Китая. Мастер-классы и обучающие курсы пользовались огромной популярностью.

В начале XXI в. комитет Китайского государственного фонда по обучению за рубежом начал посылать студентов, молодых педагогов в университеты России, в том числе в Институт им. И. Е. Репина, РГПУ им. А. И. Герцена и другие ведущие вузы страны. Приглашенные художники и педагоги съезжались с разных регионов КНР, все обладали прекрасной профессиональной базой и опытом обучения. В процессе обучения они глубже постигали традиции художественного образования, приобретали новый опыт.

Важно отметить, что китайские художники уже имели опыт обучения и преподавания в своей сфере. Это действительно помогало им лучше усваивать учебный материал и систематизировать свои навыки и знания. После продолжительной учебы в России они смогли не только повысить свою квалификацию преподавания, но и распространить полученную информацию в массы в Китае. В XXI в. прослеживается «эффект академической школы». Однако, в отличие от «эффекта» прошлого столетия, современная тенденция заключается в том, что политическое влияние не оказывается на развитие китайской художественной культуры.

Эффект академической школы заключается в стремлении синтезировать в единое целое традиционные формы китайского изобразительного искусства с реалистической традицией, совмещенной с живописью маслом и обогащенной тенденциями импрессионизма, модернизма, экспрессионизма, постмодернизма и другими явлениями второй половины XX в.

Таким образом, за долгие годы отсутствия взаимодействия произошли изменения в обеих странах. Неизменным оставалось лишь одно – любовь к искусству и тяга к прекрасному, которая проявлялась в создании картин и полотен, освоении новых техник письма и повторения изученного.

Под влиянием русской (советской) академической художественной школы, которое осуществлялось через деятельность российского художника и педагога А. К. Быстрова и других выдающихся деятелей искусства, через признание заслуг его учеников и последователей, через обучение китайских студентов-художников в Ленинградском (далее в Санкт-Петербургском) государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. А. И. Репина и других ведущих университетах России, в Китае сформировался новый национальный художественный метод, который является синтезом российского художественного метода и китайского подхода к изобразительному творчеству «Синь сяньпичжуи – Новая эпоха реализма» или китайская реалистическая масляная живопись.

Сейчас российско-китайские отношения активно развиваются, что находит отражение в художественных культурах обеих стран.

## Примечания

<sup>1</sup> Ван Шубай. Введение в историю китайской культуры XX века / Шубай Ван. Пекин: Китайское молодежное издательство, 1999. 236 с.

<sup>2</sup> Люй Пэн, И Дань. История китайского современного искусства: 1979–1989 / Пэн Люй, Дань И. Чанша: Хунаньское издательство по искусству, 1992. 409 с.

<sup>3</sup> 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. 10–17.

Е. Н. Симонова

**Осмысление идеи бессмертия в даосской философии**

Данная статья представляет собой попытку осмысления практик достижения бессмертия в даосизме с точки зрения даосской философии. Философия даосизма основывалась на ощущении себя, как части мироздания, человек должен был постичь в себе Дао и дать ему наполнить свое тело и разум, уже подготовленными упражнениями, практиками, медитациями и диетами. Практики достижения бессмертия вели к тому, что человек становился одним целым с космосом, вселенной, природой, Дао, как первоосновой и первоначалом всего сущего, всей «тьмы вещей».

Ключевые слова: культура Китая, даосизм, практики достижения бессмертия, китайская философия

Ekaterina N. Simonova

**Understanding the idea of immortality in Taoist philosophy**

This article is aimed at examining the practices of achieving immortality in Taoism from the point of view of Chinese philosophy. The philosophy of Taoism was based on the feeling of oneself as a part of the universe, based on which a person had to understand the Tao in himself and let it fill his body and mind, already prepared by exercises, practices, meditations and diets. The practice of achieving immortality led to the fact that a person became one with the cosmos, the universe, nature, the Tao, as the primary basis and origin of all things.

Keywords: Culture of China, Taoism, the practice of achieving immortality, Taoist philosophy

Даосы верили, что человек становится бессмертным и приближается к Дао, только когда сам оказывается его частью, когда он возрождает в себе заложенное от рождения космическое начало, когда он перестает искать Дао, потому что Дао уже есть в нем самом<sup>1</sup>. Сознание бессмертного сливается с космическим разумом, тем самым открывая для даоса множество возможностей. Бессмертие возможно после обретения человеком гармонии вокруг себя, в своем теле, в своем сознании и мыслях.

Для того чтобы стать бессмертным, стать «домом» для «бессмертного зародыша» и божеств, живущих в теле, человек должен был очистить свой разум, укрепить здоровье и тело, т. е. стать достойным вместилищем для подобного рода существ<sup>2</sup>. От этого идут все практики сосредоточения и очищения сознания, диеты, гимнастические комплексы, медитации и принятие «эликсиров бессмертия», продлевающих жизнь организму. Адепт даосизма постепенно совершенствовал свое тело и сознание, «вращивал» в себе вместилище для будущего бессмертного существа, каким намеревался стать.

Конкретно в даосизме практика применялась для совершенствования человеческого тела, его оздоровления, преобразования в новое – «бессмертное» тело. Даосизм стремился к тому, чтобы взрастить в человеке космическое начало, связать его с миром и Дао. Для того чтобы добиться этого человек использовал различные практики, свои внутренние и физические силы. Самым лучшим исходом для даоса было переродиться и стать бессмертным (сянем).

Практики достижения бессмертия в даосской традиции, как уже говорилось, делились на «внутреннюю» и «внешнюю» алхимию. К «внутренней алхимии» относятся: медитация, вращивание внутри «бессмертного зародыша», вскармливание «внутреннего духа», добрые поступки. К «внешней алхимии» относились: диеты, массаж, дыхательные упражнения, гимнастика, сексуальные практики, лабораторная алхимия, прием трав, различных веществ и порошков с целью достичь долголетия. Попытаемся рассмотреть каждую практику «внутренней» и «внешней».

Тот, кто желал достичь бессмертия, должен был совершать только добрые поступки<sup>3</sup>, причем для разных бессмертных нужно было совершить определенное количество добрых дел. Для земного бессмертного – 300, для небесного – 1200. Если даос совершал один плохой поступок после всех добрых, то ему нужно было начинать все с начала. Человек должен был быть честным, отзывчивым, беззлобным.

В упражнениях, связанных с дыхательными практиками, прежде всего даосы стремились к «эмбриональному дыханию». Оно основывалось на том, что человек дышит через пуповину (как во чреве матери), а не через рот или нос, и таким образом он приближается к тому состоянию тела и

духа, которое было в эмбриональной фазе, его тело становится моложе. Существовала практика сохранения «изначального воздуха», который присутствует в каждом из нас с рождения. В некоторых даосских школах присутствовал способ «выплавления воздуха», целью которого было дать воздуху свободно циркулировать по всему телу, без управления человека. Интересно, что даосы выделяли даже несколько видов выдоха, каждый из которых был для чего-то предназначен, помогал лечить определенную болезнь и др.

Также были практики «поглощения солнечного воздуха», «лунного воздуха», «туманного воздуха». Эти практики похожи на гелиотерапию и селенотерапию, которые встречались в Китае.

Практики «внутренней алхимии» нужно было выполнять в особой обстановке, в спокойном состоянии, предварительно очистив тело, надев свободную одежду, распустив волосы. Помещение должно было быть чистым и светлым, звуки вокруг – минимизированы, перед практиками нужно было помолиться божествам<sup>4</sup>. Дыхательные практики помогали воздуху не задерживаться, что было своеобразной профилактикой болезней и еще одним шагом на пути к бессмертию по представлениям даосов. Часто дыхательные практики сопровождались физическими упражнениями, гимнастикой или практиками «сглатывания слюны».

Нередко даосы шли к бессмертию путем подражания диким животным, природе и детям, так как считали, что те живут в согласии со вселенскими ритмами<sup>5</sup>. В природе все было сбалансировано, и поэтому у нее следовало учиться гармонии, которая была залогом возвращения в себе «бессмертного зародыша» и достижения успеха в других практиках «внутренней алхимии».

Для достижения бессмертия были важны и сексуальные практики, так как соединение инь и ян было естественным процессом, отражением макрокосма; практикуя, их даос сливался с природой, приближался к ней. «Искусство внутренних покоев» было неотъемлемой частью практик достижения бессмертия в даосской традиции.

Практики, связанные с созданием «эликсиров бессмертия» основывались на приписывании веществу, из которых изготавливались эликсиры, свойств, дававших человеку бессмертие. Даосские алхимики создавали из ртути, свинца и других веществ некую субстанцию, «эликсир бессмертия», который должен был сделать человека бессмертным. Также адепты даосизма употребляли внутрь порошки из золота, нефрита, киновари, как веществ, содержащих в себе бессмертное начало<sup>6</sup>. Украшения и амулеты из нефрита и золота тоже часто носили на себе. Нефрит был для даосов пищей духов, которая могла дать бессмертие.

К «внутренней алхимии» относится такой метод, как «выплавление внутренней пилюли», включающий в себя сохранение цзин, избавление от сильных переживаний и эмоций, гармонизацию внешнего и внутреннего, отрешение от мыслей, спокойствие, а как итог – слияние с дао и создание «золотой пилюли», бессмертия.

«Внутренняя алхимия» основывалась на представлении о том, что тело человека – вселенная в миниатюре, в которой течет энергия ци. Из этой энергии и других веществ тела даос (по аналогии с «внешней алхимией») «выплавлял» киноварный эликсир бессмертия внутри себя самого, что позволяло ему стать бессмертным существом. Сочеталось все это с практиками осознанности, концентрации внимания, освобождения от мыслей и постепенным достижением слияния своего сознания с Дао.

Стремление стать бессмертным (сянем) становится понятным, так как даосы описывали его трансформацию, как превращение в новое существо. С внешней стороны у сяня зрачки образуют форму квадрата или удваиваются, на теле проявляется чешуя, шерсть, перья или узоры. Он может летать, перемещаться во времени и пространстве, обладает способностью быть в нескольких местах одновременно, управлять животными, огнем, водой, воздухом, землей, растениями, быть невидимым, обретать форму любого существа или предмета и мн. др. Также у сяня появлялись и обязанности, которые были весьма почетны с того момента, как он становился бессмертным, он служил небесным божествам, небесному императору. Все это делало стремление достичь бессмертия и статуса сяня популярными среди адептов даосского учения.

Безусловно, для даоса бессмертие было высшей целью, к которой он мог идти всю жизнь, но большинство адептов все же состояли в различных школах даосизма или просто жили по принципам даосской философии без стремления к обретению бессмертия. Достичь его чаще всего старались люди из обеспеченных слоев населения, у которых было время и средства, так как даосские наставники стоили дорого, а вещества для алхимических превращений тем более.

Тело человека по представлениям даосов было микрокосмом, в котором человек сам мог что-то менять по своему желанию, при приложении определенных усилий и хорошем наставнике. «Киноварные поля» и каналы (меридианы), по которым текла энергия ци, составляли поле для

действий адепта даосизма. Тело было местом, в котором сам человек мог создать «бессмертный зародыш», взрастить его, создать себя бессмертного из базовых энергий и веществ своего тела, из духов и божеств, что в нем жили.

Даосская философия говорит о том, что человек может заняться становлением самого себя через упрощение и возвращение к природному, естественному, к тому, какими мы были до рождения на свет. Очищение всего лишнего из своей жизни, от негатива, избытка чувств, мыслей и страстей помогает человеку понять суть вещей, суть Дао и самому слиться с Дао<sup>7</sup>.

Достичь всего этого можно через применение на себе различных практик «внешней» и «внутренней алхимии». Только усовершенствовав себя таким образом, даос мог достичь бессмертия.

В даосизме человек, природа и космос составляют одно неразделимое целое, поэтому бессмертен и в гармонии с миром может быть только тот, кто освободил в себе место для космического и природного, первозданного начала. Вернуть себя к Дао, к естественности, к природе человек может только через отрешение от привязанности к своим интересам, от внешнего мира. Человек, постигший Дао и ставший бессмертным, становится неуязвим для всего внешнего – для негатива, страстей, огня, смерти, зависти, презрения, злости и т. д.<sup>8</sup> Он представляет собой ту природную гармонию и баланс, с которой мы все рождаемся в этот мир. Это состояние можно описать так: «Дао неисчерпаемо и безгранично, оно не рождается и не умирает, и поэтому я также неисчерпаем и безграничен, не рождаюсь и не умираю. Следовательно, все является Дао, все является мной. Это и значит, что Небо и Земля рождаются со мной, а все вещи составляют единство с «я»<sup>9</sup>.

Путь к бессмертию и Дао, несмотря на большое количество трактатов и предписаний, каждый по представлениям даосов должен был найти сам. Когда человек постигал ритм вселенской жизни, он становился бессмертным или продлевал свою жизнь<sup>10</sup>. Посредством практик даос укреплял, тренировал, оживлял, избавлял от «ядов» свое тело, приближаясь к состоянию новорожденного или даже ребенка в утробе, так как тот живет в гармонии с миром, гибок и естественен.

Также считалось, что все искусственное, все, что было привнесено цивилизацией в нашу жизнь, все это «несет в себе семена смерти» и противоречит Дао, поэтому нужно было отрешиться от этого и приблизиться к природной сущности самого себя, к космическому первоначалу внутри человека. Во вселенной преобладает принцип у вей (принцип недеяния), поэтому бессмертные и те, кто к нему стремился, должны были ему следовать.

Таким образом, мы можем остановиться на том, что бессмертие в даосской трактовке – это бессмертие тела, хозяин которого прошел долгий, индивидуальный путь к самосовершенствованию, для того чтобы понять и принять Дао в себе и во всем вокруг, слиться с ним в единое целое. Этот путь лежит через естественность, очищение разума и тела, подражание природе, следование Дао, достижение гармонии внутренней и внешней, следование принципу недеяния и простоты.

### Примечания

<sup>1</sup> Ван Цзянь. Даосизм как образ жизни // Вестник бурятского государственного университета. 2011. № 6. С. 78.

<sup>2</sup> Филонов С. В. Даосизм // Благовещенск: АмГУ, 2009. С. 27.

<sup>3</sup> Стулова Э. С. Даосская практика достижения бессмертия. // М.: Скрижали, 1992. С. 35.

<sup>4</sup> Там же. С. 20.

<sup>5</sup> Гране М. Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы. / Марсель Гране, [пер. с фр. В. Б. Иорданского]. // М.: Алгоритм, 2008. С. 344.

<sup>6</sup> Элиаде М. Азиатская алхимия // М.: Янус-К, 1998. С. 45–46.

<sup>7</sup> Ван Цзянь. Философско-мировоззренческие установки даосизма в памятниках китайской культуры «Дао-дэ дзин» и «Чжуан-цзы». // Вестник ЧитГУ. 2018. № 2. С. 99.

<sup>8</sup> Там же. С. 96.

<sup>9</sup> Масперо А. Даосизм. Пер. с фр. В. Ю. Быстрова. // СПб.: Наука, 2007. С. 211.

<sup>10</sup> Гране М. Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы. / Марсель Гране, [пер. с фр. В. Б. Иорданского]. // М.: Алгоритм, 2008. С. 343.

А. А. Сергеева

## Массовая культура как социальный феномен

Массовая культура как целостный специфический феномен постиндустриального общества обладает сложной структурой, разнообразными функциональными проявлениями и выступает в современном культурном пространстве в качестве одной из наиболее распространенных форм существования культуры. Массовую культуру нельзя рассматривать просто как псевдокультуру – примитивную и стандартную. Это сложное и противоречивое явление: благодаря современным техническим средствам массы людей получают доступ к любым формам и типам культуры. Понимание массового характера культурных явлений и законов их распространения, приводит к мысли о специфическом способе функционирования массовой культуры и культуры в качестве «культуры информации», детерминированной непосредственным влиянием СМИ на формат конечной культурной продукции. Сегодня необходимо выработать механизмы отбора перспективных и необходимых направлений массовой культуры и отсеять те, которые приводят к безвозвратной деградации культурных ценностей и образцов.

Ключевые слова: массовая культура, контркультура, народная культура, антикультура, авангард, социальный феномен.

Anna A. Sergeeva

## Mass culture as a social phenomenon

Mass culture as an integral specific phenomenon of post-industrial society has a complex structure, various functional manifestations and acts in the modern cultural space as one of the most common forms of cultural existence. Mass culture cannot be regarded simply as a pseudo-culture-primitive and standard. This is a complex and contradictory phenomenon: thanks to modern technical means, the masses of people have access to all forms and types of culture. Understanding the mass nature of cultural phenomena and the laws of their distribution leads to the idea of a specific way of functioning of mass culture and culture as a «culture of information», determined by the direct influence of the media on the format of the final cultural products. Today, it is necessary to develop mechanisms for selecting promising and necessary areas of mass culture and to weed out those that lead to the irrevocable degradation of cultural values and samples.

Keywords: mass culture, counterculture, folk culture, anti-culture, avant-garde, social phenomenon

В современном мире происходят процессы радикальной субъективации реально действующих структур и институтов, через массовые процессы проступает тенденция к индивидуализации, и в то же время в условиях глобализации многих процессов мир все больше сегментируется. Формируются глобальные коммуникативные сети. СМИ выполняют одновременно и внутренние социальные, и глобальные функции включения страны в коммуникативные сети мира, содействуя при этом расширению хронотипа массовой культуры.

Массовая, или популярная, культура возникает на стыке повседневной и высокой культуры как результат воздействия специализированной культуры на повседневную. В XX в. началась массовизация процессов, связанных с переходом в экономике к нематериальному производству. Происходит стандартизация потребления, появляется интерес к исследованию массы и её культуры. В качестве культурфилософского осмысления феномен «массовой культуры» стал рассматриваться с конца XIX в., но только в XX в. исследователи всерьез заговорили о массовой культуре как о глобальном социально-культурном явлении, радикально изменившем облик цивилизации. Мало какому социально значимому явлению доставалось столько злонамеренной критики, сколько массовой культуре. Уничтожительные цитаты можно читать страницами. Простая мысль – понятие «массовое искусство» (и, шире, «массовая культура», частью которой это искусство является) не равнозначно понятию «плохое искусство» – вызывает резкое, можно даже сказать, ожесточенное несогласие интеллектуалов. К словам «масса», «массовое» у культурологов, социологов, искусствоведов отношение чаще негативное, реже – настороженное, очень редко – объективное. Вспомним выводы Д. Белла о понятии «масса».

Масса как недифференцированное множество: не имеет организации, конформна, потребитель информации, распространяемой средствами массовой коммуникации, стандартизированный материал воспринимает однообразно.

Масса как синоним невежественности. «Широкие массы не могут быть образованными и овладеть культурными ценностями» [1, с. 39].

Масса как механизированное общество. Человек есть придаток техники, он потерял индивидуальность.

Масса есть стадо, толпа. Отсюда «охлократия» как власть толпы. В то же время толпа не распускается, а повинует. Это сумма однотипных посредственностей. Человек в толпе – варвар.

Эти мрачные оценки были присущи философам и социологам в начале развития средств массовой коммуникации, следовательно, имеет смысл проследить эволюцию теоретических представлений о массах и массовом сознании.

Между тем, массовая культура представляет собой сложный феномен современности и не поддается однозначной оценке. Существует множество теорий относительно массовой культуры, которые в целом можно разделить на две группы: в одних выражено критическое отношение к массовой культуре; в других – принятие массовой культуры как культурной доминанты современности.

В массовой культуре в последнее время стали различать две ее разновидности: мертвую и живую масскультуру.

а) Мертвая масскультура – коммерциализированная по духу и продукции, рассчитанная на пассивное потребление, стандартна, антигуманистична, используется держателями средств массовой информации в целях массового внушения нужных стереотипов поведения [2, с. 7]. Конечная цель этой ширпотребной культурной продукции – поиск формул манипулирования публикой, сведению всех к одному типу личности. Происходит воспитание авторитарного типа.

б) Живая масскультура – обращается к личности, стремится ответить на многообразные вопросы и запросы. Массы стали более образованными, более организованы в различные субкультурные общности, информированы. Характерные черты: массовое сознание – своеобразный фокус культуры общества; массовое сознание – неотъемлемый элемент многоуровневой структуры духовной жизни общества; массовое сознание – это реальное, наличное знание больших общественных групп, это народный здравый смысл; массовое сознание формируется в процессе повседневной жизни, отражая ее ценности, нормы, оценки; оно инертно, консервативно, в структуре стереотипов – чувства симпатии, антипатии, доверия и недоверия; массовое сознание – ограничено.

К этим характеристикам, вполне адекватным российской действительности, надо добавить, что массовую культуру формируют в основном средства массовой коммуникации. Именно их язык, тематика, манера интерпретации (клишеобразное, стереотипное), поверхностные знания комментаторов о социальной жизни порождают у аудитории огрубленное, а порой и искаженное представление о социальной реальности.

Понимание массовой культуры зачастую вытекает из этих характеристик. Массовая культура есть производство культурных ценностей, рассчитанных на массовое потребление. Особенности массовой культуры выступают ориентация на вкусы и потребности «среднего человека» [3, с. 50], высокая гибкость, способность трансформировать артефакты, созданные в рамках других культур, и превращать их в предметы массового потребления; коммерческий характер. Связь со средствами массовой коммуникации является главным каналом распространения и потребления ценностей массовой культуры [4, с. 198]. Массовая культура пронизывает все виды и формы культуры, она привлекательна в силу демократичности.

Но массовая культура – это «большая культура», реципиентами которой являются миллионы людей. Социальное явление такого масштаба не боится язвительных определений, они не умаляют его жизненной силы. В чём же привлекательность массовой культуры? Системного ответа у культурологов и социологов нет. Хотя мрачные оценки в основном были присущи философам и социологам в начале развития средств массовой коммуникации, но и сейчас в серьезных научных работах основным лейтмотивом по-прежнему остается порча вкуса, эстетическая невоспитанность, массовый обман, порабощение сознания и удовлетворение ложных потребностей.

Но если бы потребности были ложными, массовая культура не превратилась бы в системообразующий социальный феномен. Человеческое общество не может долго существовать на обмане – это азбука социологии. В массовой культуре как феномене выделяют такие характеристики, как усложнение реальности, контекстуальность, идеологичность, мифологичность. Для массовой культуры характерны следующие функции: адаптационная, коммуникативная, рекреационная, идеологическая, коммерческая, потребительская, информационно-гносеологическая, ценностно-ориентационная. Сила массовой культуры основана не на плохом вкусе аудитории, а в ее демократизме, внимании к человеку, апелляции к его фундаментальным чувствам, представлениям и социальным ожиданиям. Соответственно, востребованы те культурные продукты, в которых эти



социальные продукты очевидно заявлены и представлены в привлекательной для аудитории форме [5, с. 178]. Социальное назначение культуры – производство и воспроизводство норм, ценностей, образцов, облегчающих взаимодействие, жизнь людей в обществе.

В культурологии существует еще одно базовое понятие – контркультура. Она направлена на создание принципиально новых образцов, моделей, жизненных стилей, противостоящих господствующей на данный момент в обществе культуре. Контркультура, хотя порой и вызывает в рамках антикультуры, направлена все на создание альтернативных форм общественного бытия, а не на разрушение. Это как бы альтернативная культура. Рок-музыка долгое время существовала в рамках именно контркультуры, пока постепенно не была втянута в орбиту культуры массовой. Переход от контркультуры к массовой культуре весьма характерен. То, что сначала создается как противовес массовым вкусам и установкам, постепенно осваивается массой, втягивается в ее образ жизни, систему предпочтений, преобразуется под ее нужды и запросы и, в конечном счете, способствует укреплению социального целого. Это означает, что контркультура верно «нащупала» какую-то не удовлетворенную общественную потребность, изменение настроений, не находивших до той поры адекватного выражения в культуре.

Часто приходится читать, что массовая культура – антипод народной. Но я придерживаюсь утверждения, что массовая культура – это народная культура определенной исторической эпохи. Попытаюсь разъяснить свою позицию. В социологической науке используется деление населения одной страны на народ и элиту. Так же и в культуре существует социальная стратификация смыслов и ценностей культуры – деление на «высокую» и «низкую» ступени, которое имеет, очевидно, тот же исторический возраст, что и классовое расслоение. Однако, такой специфический культурный феномен, как массовая культура, отличает XX в. среди прочих исторических эпох. Массовая культура резко отличается от прежних низовых форм тем, что она опирается на достижения самой передовой технологии даже в большей степени, нежели элитарные формы искусства XX в. Более того, в сфере массовой культуры (поп-музыка, развлекательная кинопродукция, мода, бульварная и желтая пресса) задействованы мощные потенциалы социологии, психологии, менеджмента, политологии и других общественных и антропологических дисциплин. Массовая культура уникальна, как искусство манипуляции элементарными человеческими реакциями и импульсами масс людей, использующее самые рафинированные достижения культуры (технологии и науки). При этом элитарная культура (т. е. ориентированная на элиту) недоступна или малодоступна остальным слоям общества вследствие отсутствия у них причастности к соответствующим финансовым ресурсам, образованию, системе социализации. У нее есть своя контркультура – авангард. Авангардистское сознание стало одним из своеобразнейших явлений культуры XX столетия. Представители авангардной культуры пытаются найти принципиально новые пути отражения в культуре своего времени, мыслей и чувств человека, его взаимоотношений с окружающим миром. Как правило, авангардное искусство уделяет много внимания созданию новых, невиданных ранее форм выразительности. Оппозицией (хотя и довольно условной) элитарной культуре является культура народная – культура непривилегированных слоев общества, «широких масс населения». Это культура, доступная большинству, не требующая для своего освоения образования, воспитания и финансовых средств выше «средненормального» для данного общества уровня [6, с. 71]. Для понимания специфики массовой культуры важно следующее: до создания средств технического воспроизведения культурных продуктов (музыки, изображений, текстов) народная художественная культура создавалась преимущественно в рамках культуротворчества самого народа. Народ сам «снабжал» себя культурными продуктами: сочинял и пел песни, рассказывал былины и сказки. Этот народный культурный продукт позже получил название фольклор. Но процессы массовизации общества, с одной стороны, и создание технологий тиражирования культурных продуктов, формирование каналов массовой коммуникации, с другой, привели к тому, что народная культура разделилась на народное культуротворчество (фольклор) и народное культуропотребление (массовую культуру). В рамках массовой культуры культурный продукт создается, как правило, профессионалами, и через средства массовой коммуникации распространяется на широкие слои населения. Появление массовой культуры связано с широкими социокультурными сдвигами, а не внезапной «порчей природного вкуса» огромного числа людей [7, с. 72].

В обществе всегда была культура, создаваемая не народом, а для народа. В определенной мере ее можно охарактеризовать как массовую. Она базируется на универсальных психологических механизмах восприятия, обращается к эмоциональной сфере, рассчитана на людей с разным уровнем развития, объединяет различные группы населения. Это – признаки массовой культуры.

С XIV в. начался переход от церковных к светским жанрам искусства: от храма к дворцу, от иконы к портрету и пейзажу, от песнопения к опере. Эти культурные продукты создавали профессионалы. Но светская культура функционировала несколько веков только в образованных слоях общества, т. е. была элитарной. В нашей стране вершиной этой культуры была русская классическая литература XIX в., которая, в силу неграмотности абсолютного большинства российского населения, была актуальным фактом культуры для довольно узкого круга дворянской и разночинной интеллигенции. На рубеже XIX–XX вв. создаваемая профессионалами культура для немногих образованных стала уступать место культуре для большинства. Очень быстро оформились основные компоненты массовой культуры: популярная беллетристика, комиксы, кинематограф, легкая музыка. В этом ряду можно назвать и массовую рекламу. Отнюдь не всегда произведения массовой культуры хороши. На каждый рынок выносятся множество культурных продуктов «второй свежести», а то и «брака». Более обоснованный системный упрек – в изначальной примитивности массовой культуры, снижении уровня по сравнению с исходными образцам.

Упрек справедлив. Но эта примитивность объективно обусловлена. Генезис массового общества и, следовательно, массовой культуры связан с процессами урбанизации и индустриализации труда. В городе человек оказывался один на один со сложным и часто суровым миром. Приспособление к новой среде требовало огромных затрат душевных сил, нервного напряжения. Того же требовала и непривычная работа на промышленном предприятии. Возросла потребность в «интенсивном отдыхе» – быстром восстановлении психологического равновесия, энергии после напряженного и монотонного трудового дня. Для этого человек искал на книжных прилавках, в кинозалах, в СМИ легкие для восприятия, развлекательные представления, фильмы, публикации, изображения. За них он согласен был платить деньги. Массовая культура – это прежде всего зона рекреации, а не решения «вечных вопросов». Обращаясь к чувствам, инстинктам, а значит и к универсальному, общечеловеческому, используя оптимистические сюжеты [7, с. 302], массовая культура выполняет необходимую для людей эпохи рациональности функцию релаксации. И здесь массовая культура может вовлекать в сферу своего влияния даже представителей интеллектуальной прослойки, демонстрируя, таким образом, отсутствие жестких рамок обусловленности массовой культуры социальными слоями.

Итак, элитарная культура, контркультура, авангард, фольклорная культура – культура меньшинства. Культура большинства сегодня – массовая культура. Именно она – современный культурный мейнстрим. Это необходимо понимать и культивировать в ее рамках лучшие образцы. А такие есть и в немалом количестве. Ведь и Чарли Чаплин, и Эдит Пиаф, и Марк Бернес, и Владимир Высоцкий (имен можно назвать сколько угодно) – это массовая культура. Необходимо лишь выработать механизмы отбора перспективных и необходимых направлений массовой культуры и отсеять те, которые приводят к безвозвратной деградации культурных ценностей и образцов. В этом случае массовая культура будет способствовать преобразению и духовному росту людей.

### Примечания

1. Гуревич П. С. *Философия культуры: учебное пособие для студентов гуманитарных вузов* / П. С. Гуревич. 2-е изд., доп. М.: Аспект Пресс, 1995. 288 с.
2. Петрова, С. И. Трансформация массовой культуры в постмодерне / С. И. Петрова. // *Международный журнал гуманитарных и естественных наук*. 2019. № 7-1. С. 5–9.
3. Якимович, А. К. *Культура XX века (хронология, типология)* / А. К. Якимович. // *Культурология: Дайджест*. 2008. № 1 (44). С. 45–63.
4. Полякова, Г. Б. Телевидение как феномен массовой культуры / Полякова Г. Б., Благовещенская В. С. // *Стратегия развития региональных СМИ: проблемы и перспективы: сборник материалов Всероссийской заочной научно-практической конференции школьников, студентов и аспирантов*. Курск: Юго-Западный государственный университет. 2017. С. 197–201.
5. *Культурология: учебное пособие* / авт.-сост. В. Л. Нестерова; Северо-Кавказский федеральный университет. Ставрополь: Северо-Кавказский Федеральный университет (СКФУ), 2017. 206 с. Режим доступа: по подписке. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=466997> (дата обращения: 27.10.2020).
6. Степыкин Н. И. Типология реакций: в поисках путей решения проблемы / Н. И. Степыкин. (Филологические науки). // *Известия Юго-Западного государственного университета*. Сер.: Лингвистика и педагогика. 2017. № 2 (23). С. 70–78.
7. Ветрова О. А. Особенности воздействия искусства на эмоциональную сферу и ценностные ориентации личности в процессе формирования менталитета / О. А. Ветрова, Л. В. Килимова, О. О. Нишнианидзе. // *Известия Юго-Западного государственного университета*. Серия: Экономика. Социология. Менеджмент. 2012. № 2. С. 301–304.

С. М. Устюгова

**Обряд деторождения в традиционном китайском обществе**

В статье рассматривается один из важных обрядов жизненного цикла китайской культуры – обряд деторождения и связанные с ним различные церемониальные действия. В работе отмечается, что традиции сохраняются и передаются через обряды и ритуалы, так как в них заложен смысловой код культуры. Изучив традиционные китайские ритуалы, мы можем понять, насколько своеобразна эта культура. Несмотря на огромные изменения, начавшиеся в этой стране в первой четверти XX в., многие ритуалы не были забыты, и в настоящее время мы можем наблюдать сохранившиеся элементы традиционного обряда деторождения.

Ключевые слова: традиционная культура, обряды и ритуалы, китайская культура, обряды перехода, обряд деторождения

Sofia M. Ustyugova

**The rite of procreation in traditional Chinese society**

The article discusses one of the important rites of the life cycle of Chinese culture - the rite of childbearing and various ceremonial activities associated with it. The work notes that traditions are preserved and transmitted through rituals and rituals, as they contain the semantic code of culture. Having studied traditional Chinese rituals, we can understand how peculiar this culture is. Despite the huge changes that began in this country in the first quarter of the twentieth century, many rituals were not forgotten and at present we can observe the surviving elements of the traditional rite of procreation.

Keywords: traditional culture, ceremonies and rituals, Chinese culture, rites of passage, rite of childbearing

В настоящее время Китайская Народная Республика расширяет сферы сотрудничества с Россией. Изучение истории и культуры, а также взаимопонимание необходимо для поддержания дружеских отношений между двумя столь влиятельными странами. Поэтому наше исследование направлено на изучение ритуала? напрямую связанного с поддержанием государственности в традиционном китайском обществе.

Для современников Конфуция ритуал есть «основа движения небес, закон устройства Земли и порядок жизни людей»<sup>1</sup>. В конфуцианстве ритуал занял особое положение. Основу конфуцианского канона составляют два сборника книг, а именно «Пятикнижие» (五经) и «Четверокнижие» (四书). Более всего в этой теме нас интересует «У цзин», так как в него входит «Книга церемоний» (礼记). «Ли цзи» был написан предположительно с IV по I в. до н. э. разными людьми, последователями и учениками Конфуция. В книге изложены представления учителя Куна по вопросам философии, ритуала, морали. А также описаны обряды древнекитайского народа, установленные им жизненные правила, различные ритуалы, ритуальную музыку, философские и политические течения того времени и, конечно, основы конфуцианского образования. Конфуций рассматривает ритуал как политическую опору правителя. Без ритуала народ бездействует, а затем начинаются восстания. Поэтому так важно умелое управление, а основанное на ритуале. Известный социолог Э. Дюркгейм выявил дисциплинирующую, интегрирующую и воспроизводящую функции ритуала. Следуя этому, ритуал, сопровождая человека от появления на свет до самой смерти, накладывает на него социальные роли, вводит в новые социальные группы, а информация и действия, полученные в ходе совершения церемонии, воспроизводятся человеком в повседневной жизни, таким образом, ритуал регулирует всю жизнь человека. Не знающий ритуалов человек, оказывается вне социума, так как в традиционном китайском обществе любое взаимодействие между людьми оказывалось ритуалом.

Особое место занимают обряды перехода, подробно изученные Арнольдом ван Геннепом. Геннеп, исследуя ритуалы перехода 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 являются собой наиболее важные события как для общества, так и для человека, сопровождаются специальными действиями. Такой обряд перехода как свадьба состоит из множества этапов и имеет конечную цель, а именно продолжения рода. Продолжение рода, в частности рождение старшего сына, необходимо для поддержания традиции поклонения предкам. Именно от усопших родственников, по мнению китайцев, зависят благополучие

и благосостояние всей семьи. Поэтому так важно правильное соблюдение обряда деторождения, которое и стало объектом нашего исследования. Исключая мнение о том, что единственной целью обряда деторождения является переход от одного состояния человека в другое, Геннеп выводит и собственную цель обряда: предохранение и предсказание<sup>2</sup>. Таким образом, появившегося на свет ребенка необходимо защитить от воздействия злых духов и предсказать его дальнейшую судьбу.

Также Геннеп выделил этапы обряда деторождения, характерных для всех культур. Собственно, беременность и роды входят в единый комплекс. «Вначале совершаются обряды отделения, смысл которых изолировать беременную женщину от общества в целом, от семьи и иногда даже от женского сообщества. Затем следуют собственно обряды беременности. Срок беременности является промежуточным периодом. Наконец, совершаются обряды, связанные с родами, цель которых способствовать возвращению женщины в прежнее сообщество и обеспечить ей новое положение в обществе как матери, особенно при первых родах и рождении мальчика»<sup>3</sup>.

Основным источником нашего исследования мы выбрали труд Дж. Грея «История Древнего Китая», описывая быт традиционного китайского общества, он обращается также к обрядам перехода. Во время его пребывания в Китае в XVIII в., все изложенные им ритуалы уже имели устоявшуюся форму. Несмотря на отхождение от древних текстов, в целом во всех провинциях, исключая некоторые элементы, обряды деторождения в эпоху Цин были повсеместно распространены и имели общую структуру. К обряду деторождения также обращаются В. В. Малявин, Л. С. Васильев и другие.

Важность деторождения подчеркивалась и в Традиционном Китае ценилась многодетность. Во избежание детской смерти совершали различные предохранительные ритуалы, использовали амулеты. Например, считалось, что рождению детей способствует свежая зелень. Обеспечить легкие роды должны были отточенный нож или меч, составленный из старинных монет<sup>4</sup>.

Воспитывать ребенка начинали еще до момента его рождения через мать. Беременная женщина должна была строго блюсти мораль, быть спокойной. Также на нее накладывалось множество запретов, например, выходить из дома одной, ходить без зонтика, вести половую жизнь, есть куриное мясо<sup>5</sup>. Дж. Фрэзер и Э. Кроули<sup>6</sup> обратили внимание на обычай, существующий в большинстве культур, согласно которому беременную женщину изолируют от общества, размещая в специальном помещении или доме. Действительно, в Китае женщина жила в отдельных комнатах, после родов ей было запрещено покидать дом. Комнаты, где проходили роды, запирались, так как считались нечистыми.

Проводить роды в китайском традиционном обществе доверялось только повивальной бабке, а при сложных родах – даосскому жрецу. Вся семья выходит во двор, кроме роженицы и повивальной бабки. На протяжении всего процесса несколько членов семьи молятся или богине Цзиньхуа (金花), которая покровительствует женщинам и детям, или богине милосердия Гуаньинь (观音), или небесной богине Мацзу (天后妈祖). Мужу запрещалось в это время разговаривать.

С появлением ребенка на свет отмечают точное время, это необходимо для последующего составления гороскопа. Считалось, что если во время родов идет дождь, то ребенку будет трудно в жизни, если идет снег, он будет богатым, крик ворона во время родов – недобрый знак<sup>7</sup>. Пуповину повивальная бабка кладет в урну с золой от древесного угля, китайцы верили, что если предать земле какую-либо часть ребенка, то он последует за ней, поэтому пуповину бережно хранят. В случае смерти ребенка урну с его пуповиной выставляют недалеко от дома на холме или на кладбище. После родов новорожденного обмывают отваром «цветка из золота и серебра» (金银花), разновидность жимолости. В отвар добавляют кору зеленого имбиря, листья грейпфрутового дерева. Затем младенца тесно пеленают в полоски ткани<sup>7</sup>. На третий день ребенка снова омывают в ароматной воде и приглашают родственников. Младенец получает первое «детское» или «молочное имя». Иногда, чтобы защитить сына, родители дают ему имя ятоу (丫头), то есть девочка. Злые духи должны поверить, что ребенок не нужен и не любим<sup>8</sup>. После родов в течение месяца не принято принимать гостей, а муж не должен видеть жену. Чтобы сообщить о радостном событии в семье над входом в дом прикрепляют ветки вечнозеленых растений. Так А. ван Геннеп сравнивает положение женщины в этот период с нечистым чужаком, пришедшим в дом, к которому до очистительных процедур не следует приближаться<sup>9</sup>.

По завершению этого срока мать омывает себя отваром из листьев грейпфрутового дерева. Отец в свою очередь сначала благодарит предков, а затем отправляется в храм. Матери же, до истечения ста дней после родов, запрещено покидать дом. Спустя еще два с лишним месяца, она вместе с ребенком идет в храм.

Далее следует совместная трапеза, по случаю рождения малыша, которая также жестко регламентирована. В ходе трапезы принято есть пирожки и мучные шарики со сладкой начинкой. Роженице же разрешена еда, которая не может повредить младенцу – рис, утиные яйца, блюда из птицы, а также имбирное вино. Блюда, которые ест роженица, также раздают родственникам в качестве подарка.

Ребенок получает новое имя, когда ему исполняется месяц. Ему бреют голову и устраивают праздник маньюэ (滿月). В время церемонии бритья головы, которую проводит долгожитель, ребенок сидит в ярко-красной одежде, символе благополучия. Также эту церемонию могут проводить мама или бабушка ребенка. Волосы также бережно хранят. После окончания церемонии виновнику торжества желают долгой жизни. На праздник приглашают всех желающих, единственное условие – подарок для малыша. Главными подарками становятся красная кровать, красное кресло и шапочка с изображением Будды или иероглифами «богатство» (富) и «долголетие» (寿). Также ребенок получает от родителей разноцветное платье, которое должно защищать от злых духов. Также с помощью гадания определяют счастливый день, когда можно будет спать на красной кровати, и вещи, которые не стоит показывать ребенку. В этот день гадали, кем станет малыш<sup>10</sup>. На следующий после маньюэ день ребенка относят в гости к бабушке, которая дарит ему подарки, символизирующие пожелание быстрого роста, например, стебли сахарного тростника, и усердной учебы, например, рисовую шелуху.

А. ван Геннеп описал церемонию, проходящую спустя год после рождения и совершаемую каждый год до обряда инициации. В обряде «прохода через дверь» принимают участие даосские священнослужители. Один из них изображает богиню Мацзу и первый проходит через бамбуковую дверь, обтянутую красной и белой бумагой, за ним идут отец с ребенком. Дверь, а за ней и процессия, перемещается по четырем углам, когда ее возвращают в центр, разрушают и сжигают обломки. На каждой церемонии изготавливают деревянную статуэтку с изображением ребенка, которую он хранит до шестнадцатилетия. Если ребенок умирает, статуэтку закапывают вместе с ним, если же он болен, что ее снова «проносят через дверь». Геннеп увидел в этом обряде перенос зла с ребенка на статуэтку, а также переход в благоприятный мир с помощью двери<sup>11</sup>.

Все вышеперечисленные этапы обряда деторождения и связанные с ним церемонии относятся скорее к мальчикам. Именно мальчик был желанным ребенком, его появление было праздником для родителей, что не скажешь о рождении девочки<sup>12</sup>. Имели место случаи умерщвления новорожденных девочек. Причиной этому служит то, что женщина не может совершать ритуалы жертвоприношения предкам, в бедных семьях девочки были «лишним ртом», к тому же, чтобы выдать девушку замуж, требовалось большое приданое. Стоит сказать, что самым ужасным преступлением было отцеубийство. Дети, убившие своих родителей, непременно подвергались казни<sup>13</sup>.

Обряд деторождения и последующие обряды предохранения, защиты и предсказания имеют большое личное и общественное значения. Они нацелены не только на акт успешного рождения ребенка, но и на его защиту, на взросление без бед. Больной и хилый ребенок не сможет совершать ритуалы жертвоприношения, трудиться, продолжать свой род. Поэтому так было важно пройти все церемонии. Также мы видим, что в традиционном китайском обществе с рождения закладывалось неравенство мужчины и женщины. В ходе всех этих обрядов ребенок следил за действиями взрослых и перенимал их, так передавалась информация о нормах поведения, функции полов. Родители также приобретали новые социальные роли, входили в новую ячейку общества. Множество семей образуют государство, чье благополучие зависит от исполнения ритуалов.

### Примечания

<sup>1</sup> Малявин В. В. Конфуций / В. В. Малявин, ред. А. В. Петров. М.: Молодая гвардия, 1992. 157 с.

<sup>2</sup> Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. М.: Восточная литература, 2002. С. 49.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.

<sup>4</sup> Лю Линь. Воспитательные аспекты китайских обрядов, связанных с рождением детей и первым годом их жизни / Лю Линь, Лю Чуньцзэй // Вестник Башкирск. ун-та, 2009. № 1. С. 294.

<sup>5</sup> Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. М.: Астрель, 2001. С. 563.

<sup>6</sup> Фрээр Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: Т. 1 / Дж. Фрээр; пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С. 326–327.

<sup>7</sup> Лю Линь. Воспитательные аспекты китайских обрядов, связанных с рождением детей и первым годом их жизни / Лю Линь, Лю Чуньцзэй // Вестник Башкирск. ун-та, 2009. № 1. С. 295.

<sup>8</sup> Там же. С. 296.

<sup>9</sup> Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. М.: Восточная литература, 2002. С. 43.

<sup>10</sup> Лю Линь. Воспитательные аспекты китайских обрядов, связанных с рождением детей и первым годом их жизни / Лю Линь, Чуньцзэй Лю // Вестник Башкирск. ун-та, 2009. № 1. С. 297.

<sup>11</sup> Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. М.: Восточная литература, 2002. С. 57–58.

<sup>12</sup> Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае / Л. С. Васильев. М.: Восточная литература РАН, 2001. 143 с.

<sup>13</sup> Грэй Дж. Г. История Древнего Китая / Г. Дж. Грэй, пер. с англ. А. Б. Вальдман. М.: ЗАО Центрполиграф, 2006. С. 139.

Е. И. Филимонова

## Зооморфные образы в мифологии айнов и нивхов

В последние несколько лет прослеживается тенденция к росту этнического самосознания, а также к повышению внимания Российской культурной политики к вопросам сохранения культурного наследия малочисленных народов, проживающих на территории Российской Федерации. Особенно примечателен Дальневосточный регион, на территории которого проживают представители исчезающих традиционных культур – айнской и нивховской. Исследование духовной культуры этих народов, а именно мифологического пласта, позволяет смоделировать целостность данных культур, поскольку структурные элементы мифа являются устойчивыми единицами и включены во все сферы жизнедеятельности человека. В статье подробно рассмотрены зооморфные образы в мифопоэтическом эпосе этносов.

Ключевые слова: айны, нивхи, мифология, зооморфные образы, семантика мифологических образов

Elena I. Filimonova

## Zoomorphic characters in the mythology of the Ainu and the Nivkhs

In the past few years, there has been a tendency to increase ethnic identity and save the cultural heritage of small ethnic groups by the Russian cultural policy. The Far East region is especially noteworthy, where we can find endangered traditional cultures – Ainu and Nivkh. The study of the spiritual culture of these people, namely, the mythological layer, allows us to simulate the integrity of these cultures, since the structural elements of the myth are stable units and are included in all spheres of human life. The article discusses in detail zoomorphic characters in the mythopoeisis of the ethnic groups.

Keywords: the Ainu, the Nivkhs, mythology, zoomorphic characters, semantics of mythological characters

Айны – это малочисленная народность, являющаяся коренным населением Хабаровского края, острова Сахалин, Курильских островов и японского острова Хоккайдо. Культуру данного этноса по праву можно считать в своем роде уникальной страницей в истории мировой цивилизации. Айнский мифологический эпос, сформировавшийся с XII до XV вв. н. э., является ключевым этномаркирующим элементом духовной жизни народа.

Поскольку племена жили в непосредственной близости с другими народами, такими как русские, японцы, аборигены Северо-Восточной Азии, их мифология развивалась под непрерывным воздействием многочисленных культурных контактов и процессов аккультурации. Это послужило причиной тому, что айнский мифопоэтический эпос сформировался как система, в которой представлена сложная архитектура мира с многоуровневым пантеоном богов-камуев. Анимистические верования и обрядность отразились в фольклоре и мировоззрении народа, отличительной чертой айнского эпоса стало одушевление всех предметов мира, что ярко выражено в многочисленных космогонических, космологических, тотемических и топонимических мифах данной народности.

Одним из традиционных занятий айнских племен было рыболовство, поэтому вокруг морей, рек и населяющих их животных, и рыб строился комплекс обрядов и мифологических сказаний. Ежедневно айнские мужчины выходили в море ловить рыбу – основу их рациона. Для того чтобы задобрить океан и хозяина океана касатку (рэпункамуя), они напевали традиционные песни и приносили подношения к божеству. Считалось, что если «друг, снабжающий пищей в облике касатки» будет хорошо задобрен, он может проявить милость и послать спокойное море и отраднй улов. Касатка была не только кормильцем айнов, но и защитником. В мифах она спасала лодки рыболовов во время шторма и относила их к берегу. Также она выступала в качестве оборотня-женщины, вступившей в брак с айном. Айны верили, что мир животных и людей тесно связан, что их близкие отношения создают космическое равновесие. Камуйтэмпа или лосось в мифологии также был представлен в качестве кормильца. В одном из мифов, своей плотью он накормил целый котан (поселение) айнов. В космогонических легендах камуйтэмпа – основа мироздания, на его спине находятся океан и острова, на которых живут айны: «Когда он шевелился, в океане происходили отливы и приливы, а на суше землетрясения, во время штормов лосось проглатывал лодки»<sup>1</sup>.

Среди птиц наиболее распространенным является образ трясогузки. Она была центральным героем сахалинского космологического мифа о создании Земли, в котором эта маленькая птица хорошо вспенила воду и на ней образовались острова. В другой версии – своими крыльями она шлифовала землю. Трясогузка – это герой-демиург, медиатор между небом и землей, между айнами и почитаемыми божествами. Считалось, что эта птица относит молитвы богам, помогает найти своего суженого, поэтому ее убийство осуждалось среди населения. Большим уважением пользовался ворон (пасакуру-камуи), который спас Землю от тьмы и злого духа, поглотивший солнце. «Ворон олицетворяет солярные силы, добро, злой дух – тьму, а вместе они составляют космическое целое, соединение духа и материи»<sup>2</sup>. Птицы также становятся героями топонимических мифов поселения Исикари («иси» – птичий хвост). Высоту духа и солярные силы в мифологии айнов символизирует также образ гигантского орла, накормившего народ во время неурожайного года.

Айнские племена очень трепетно относились к собакам. Они держали их не только в качестве домашних животных, верных соратников на охоте и в рыболовстве, но и приравнивали к членам семьи. Потеря собаки, ее смерть считалась дурным знаком и приравниванием беды. Собака являлась проводником, помощником человека, что фиксируется в мифах: «Некий царь страны Пан хотел сделать своей женой собственную дочь, но та не согласилась и вместе с любимой собакой бежала за море»<sup>3</sup>. Собачье мясо наделялось исцеляющими свойствами, активно использовалось в шаманских ритуалах и традиционной медицине. Череп животного использовался как амулет от врагов и болезней, а из костей и меха делали предметы культа. Аборигены считали собак своими прародителями и согласно распространенному мифу, встречающемуся в поселениях о. Хоккайдо: «Айны – это дети собаки-оборотня и японской женщины, приплывшей к берегам Хоккайдо в коробке». Согласно другому мифу айны произошли от женщины и собаки-оборотня. Мотив оборотничества, распространенный в мифопоэтическом эпосе, связан с переходными состояниями, инициациями, смертью одного состояния и перерождением в совершенно другом. К отрицательным героям айнского мифопоэтического эпоса относится выдра. Считается, что это животное было проклято богами, и если употребить в пищу ее голову, то можно потерять рассудок. Выдра выступала посланником в мифологии сахалинских айнов: она перепутала поручения верховного божества и сделала людей уязвимыми перед силами природы. Зооморфный образ змеи, как отметил еще ученый Л. Я. Штернберг, один из маркеров палеоазиатских культур. Схематичный в виде зигзагов и линий узор мы можем наблюдать на обрядовой утвари, предметах быта, одежде аборигенов. Небесные змеи-близнецы – это герои первотворения, солярные силы, создавшие мир и людей: «Змеи сотворили мир, а с ним и Айойну, который создал людей, подарил им ремесла и умение выжить»<sup>4</sup>. Они также являлись хранителями домашнего очага и алтаря для приношения жертв предкам.

Однако стоит отметить, что данный образ амбивалентен, так как существуют злые божества – ядовитые «черные змеи», укусы которых не только убивали, но и не позволяли потом соединиться с сородичами, что для айнов, глубоко уважающих культ предков, считалось хуже смерти. Такая полярированность говорит о том, что данный образ зависит от того, в какой из трехчленной модели вселенной он обитает: небесные змеи символизируют плодородие, жизнь, небесный огонь и урожай, а «земные» змеи имеют хтонические свойства, символизируют зло и смерть. В мифах айнов медведь являлся хранителем и хозяином гор и лесов, он охранял мировой порядок, в его образе воплощены все силы света. Верования, связанные с его образом, переросли в целый культ, не менее значимый, чем культ предков или инау. Обрядность и магия, связанная с этим животным, воплотилась в важный праздничный ритуал – «медвежий праздник», который символизировал начало нового хозяйственного цикла, веру в возрождение природы. Данное ритуальное празднество имеет сложную семантику и происхождение. В нем образ медведя был идеей воскресающего сезонного зверя-бога, тотемным предком, посредником между племенем и духами гор<sup>5</sup>. Убитый во время ритуала медведь был символом миропорядка, существом, соединяющим народ с миром духов. Тотемистические мифы, связанные с образом медведя весьма вариативны, и меняются в зависимости от области расселения племен. Наиболее распространенным является миф о медведе и женщине, которая родила от него оборотня. У сахалинских айнов также распространен тотемический миф, связанный с инициацией молодых людей, в котором охотник вступает в связь с медведицей. В мифологии айнов образу медведя всегда противопоставлен лис, между ними идет нескончаемая борьба за управление миром, в которой раз за разом побеждает добро, воплощенное в медведе. Лиса или иварасамбе («тот, который спускается по траве, растущей на горных склонах») описывается как гигантский девятихвостый лис, с длинными ушами и огромными двумя зубами, торчащими из пасти. Лис в большинстве мифов является похитителем солнца, т. е. света, добра и мира. Он трикстер, обманщик и шалун, нарушитель

законов богов, вор рыбы айнов. Племена боялись их, так как верили, что лисица может заколдовать, сделать одержимыми, лишит рассудка.

Таким образом, в мифопоэтическом эпосе айнов представлены многочисленные зооморфные существа, которые могут являться положительными, отрицательными, либо амбивалентными героями. Наиболее архаичные представления о мире связаны с медведями и собаками. В мифах айны вступают с ними в тесный контакт, рожают совместных детей. Такие мотивы не редко связаны с обрядами инициации, смертью в одном статусе и рождением в другом. Демонические персонажи в эпосе не ярко выражены, обычно они не имеют какой-то оболочки и являются духами. Исключение составляет девятихвостый лис-трикстер и выдра. Отрицательные качества мифологических героев переносятся в жизнь и формируют ряд народных примет и поверий о животных. Обитатели морей и рек также представлены в мифах. Поскольку вода является символом второго рождения и источником жизни, рыбы, касатки и киты наделяются пассивной демиургической силой, вступают в брак с людьми, становятся прародителями или спасителями народа. Птицы символизируют свет и надежду, выполняют функции медиаторов между миром людей и миром духов, небом и землей. Они также являются вторичными демиургами (образ трясогузки), кормильцами (орел), спасителями от сил зла (ворон). Духовно-смысловое наполнение образа птицы в мифах айнов включает в себе такие ценности, как доброта, любовь и милосердие, заключенные в понимании важности неразрывной связи людей и природы, осмыслении себя как ее части.

В середине XIX в. русский этнограф Л. И. Шренк ввел термин «палеоазиатские народы» для обозначения малочисленных народностей проживающих в Сибири, на Курильских и Японских островах. Помимо айнов, исследователь предложил включить в данную этнографическую группу другой народ – нивхов (устаревшее название народности – гиляки). В основе традиционного мировоззрения нивхов, как и у айнов, лежат ранние религиозные формы – промысловый культ и анимизм. В культуре очень развито мифотворчество, о чем свидетельствует наличие различных жанров: миф-легенда (тылгунд), миф-импровизация (настунд), сказки о животных и краткое эпическое сказание (кер-аинд). В основе нивхского мифа лежит философия обменных отношений людей с духами: обмен через охоту, сожительство людей и медведей, людей и рыб; встречаются сказания о взаимодействиях с потусторонними силами, о луне и солнце, чудесах природных явлений, битвах с другими народами. Птицы, рыбы и звери в мифопоэтическом эпосе нивхов предстают в качестве соратников, либо противодействующих сил человеку. Они могут принимать человеческий облик, наделяются всеми свойствами человека – могут говорить, думать; зачастую они хитры или даже коварны по отношению к людям.

В глубинном смысле мифов лежит баланс деятельности человека и окружающего мира. Мифопоэтический эпос всегда несет позитивный посыл к гармонии с собой и миром, учит самоотверженности, храбрости перед опасными животными или злыми духами, призывает разумно пользоваться дарами природы. Морскими хозяевами (тол ыз) в мифологии называли духов-хранителей морей и морских обитателей. Тол ыз в обмен на жертвоприношения посылали людям хороший улов, слали китов к их лодкам. Морские хозяева были оборотнями – в воде они принимали облик касатки, а выходя на берег, они сбрасывали шкуру и становились стариками. Считалось, что в тол ыз превращаются утопленники. Морские касатки «ызгу-хозяева» также очень почитались нивхами; чтобы их задобрить, рыбаки всегда брали с собой в море дары, их излюбленным угощением считался табак. Многие нивхи считали, что их род произошел от касаток: «Среди них есть девушка, вышедшая замуж за морскую касатку, и юноша, которому нивхи вернули саблю, превратившуюся в спинной плавник, при помощи которого она разрезает тюленей и выбрасывает их на берег»<sup>6</sup>. Касатки почитались и уважались нивхами наравне с медведями.

О существах, принадлежащих к небесной сфере, в мифах и верованиях нивхов практически ничего не сказано. Из числа зооморфных персонажей встречаются ястреб, орел и синица-демиург, которая ныряла в воду и доставала клювом сушу. Благодетельным персонажем в мифах нивхов является филин, служивший проводником человека в горный мир. Кроме того, встречаются водоплавающие птицы, которые можно отнести сразу к двум стихиям – водной и воздушной (небесной). Такой птицей является гагара, изображение которой часто использовалось на различной утвари: «Следует вспомнить, что ритуальные сосуды, предназначенные для “кормления воды” – для жертвоприношения хозяину водной, стихии, нередко изготавливались в форме водоплавающей птицы со срезанным верхом; по предположению Ч. М. Таксама, они имели форму птицы-гагары»<sup>7</sup>.

В фольклоре сахалинских нивхов сохранился образ лисы – хтонического трикстера. Своей хитростью и ловкостью она стремится нарушить баланс в природном мире, однако, силы добра ей не дают это сделать. К демоническим существам нивхи относили милк икинз. Они имели ан-



тропоморфный вид: человеческое тело и голову медведя, либо они появлялись в виде ворона или нерпы, но с горящими красными глазами. Амурские нивхи выделяют духов сыврк, которые не имеют оболочки и блуждают в горах и на море. Также упоминаются уньрк – духи людоеды. Отрицательными героями мифов становились жабы. Земноводные являлись хтоническими героями, противостоящим соляным существам. В мифах они вступали в связь с людьми, в результате которой на свет появлялись земноводные, а не люди (в отличие от брака с медведем). Жабы, как и ящерицы, являлись «грязными», злыми существами, символами распутства. Среди нивхов наиболее почитаемым животным, как и у айнов, являлся медведь. По представлениям нивхов, в тайге и горах живет горный хозяин в облике медведя, который считался кровным прародителем народа. Вместе с ним живут горные люди-оборотни: «Они живут, как нивхи, в большом родовом доме, питаются так же, как нивхи. Эти горные люди ходят в шкурах, а когда возвращаются к себе домой, снимают шкуру-одежду и вешают для сушки»<sup>8</sup>. С медведем связан самый главный обрядовый праздник в духовной жизни нивхов: «Комплекс обрядов чхыфлернд (букв.: «медведя играть», что закрепилось по-русски в условном названии «медвежий праздник») направлен на возвращение души горного человека-медведя к своему хозяину; а нивхский род, выкормивший медвежонка, взятого из берлоги, в течение трех или четырех лет нарастивший его тело, в благодарность за это обретет затем покровительство в охоте и избавлении от болезней со стороны возвращенного назад обитателя горной тайги»<sup>9</sup>. Исследователь Ч. М. Таксами отмечал, что данный праздник связан с хозяйственным календарным циклом и полнолунием: «Этот праздник возник, возможно, как обряд «кормления» хозяина земли, леса, гор и имел целью обеспечить удачные промыслы в лесу»<sup>10</sup>. В подобных обрядовых взаимодействиях с медведем раскрывается философия обменных отношений, людей и природы, «горных людей» и самих нивхов. Типичными элементами, сюжетными линиями в мифах о медведях являются разделение и соединение тела с душой, деторождение (брак человека и медведя), превращение в медведя полное (оборотничество) или частичное (у женщины, неоднократно рождавшей близнецов, на лице либо на руке и руках выросла медвежья шерсть). В мифах верным союзником человека становится спасенный медведь. Благодарное животное приглашает своего спасителя в свой дом, одаривает мехами, выдает замуж свою дочь.

Айнские и нивхские культуры глубоко взаимопроникаемы, так как на протяжении нескольких веков данные этносы расселялись на общих территориях. Несмотря на общие анимистические представления, параллели в культуре (медвежий праздник, орнамент, культ инау и науна), их традиционное мировоззрение отличается. Айны являются политеистами, в их мифах происходит взаимодействие божественной небесной сферы и земли, человеческого местообитания. Нивхский микрокосм основывается на многочастном мироздании, в котором заключены стихии – тайга, море, небо и связанный с ним обрядовый комплекс и мифы. Однако и айны, и нивхи в мифологии отражают представления о необходимости двухсторонних отношений, обмена благами, душами людей и зооморфными божествами той или иной стихии. В мифах заложена идея об обретении богатства или удачи при регулярной коммуникации с животным-хозяином леса, моря. К схожим чертам в мифотворчестве относятся категории женское / мужское, которые восходят к мифологическому эпосу о браке между человеческим существом и обитателем водной стихии (касатка, тюлень, рыба) или зверем (медведь, тигр).

## Примечания

<sup>1</sup> Осипова М.В. Лососёвые в жизненном и мифоритуальном пространствах айнов Курил, Сахалина и Хоккайдо // Россия и АТР, 2018. № 4. С. 94.

<sup>2</sup> Васильевский Р. С. По следам древних культур Хоккайдо. Москва, 1981. С. 65.

<sup>3</sup> Там же. С. 126.

<sup>4</sup> Таксами Ч. М. Кто вы, айны? Очерк истории и культуры. Москва, 1990. С. 165.

<sup>5</sup> Спешаковский А. Б. Духи, оборотни, демоны и божества айнов: религиозные воззрения в традиционном айнском обществе. Москва, 1988. С. 47.

<sup>6</sup> Фетисова Л. Е. Нивхский повествовательный фольклор в иноэтническом окружении // Диалог культур Тихоокеанской России: межэтнические, межгрупповые, межличностные коммуникации. 2017. № 5. С. 175.

<sup>7</sup> Санги В. Нивхские легенды. Южно-Сахалинск, 1960. С. 78.

<sup>8</sup> Там же. С. 88–89.

<sup>9</sup> Фетисова Л. Е. Нивхский повествовательный фольклор в иноэтническом окружении // Диалог культур Тихоокеанской России: межэтнические, межгрупповые, межличностные коммуникации, 2017. № 5. С. 179.

<sup>10</sup> Тураев В. А. История и культура нивхов: Историко-этнографические очерки. Москва, 2008. С. 165.

В. А. Фроленко

## Образы животных в японских сказках

На примере ряда текстов японских сказок сделана попытка проанализировать семантику мифических животных. Наиболее сложными амбивалентными персонажами в японской сказке являются лисы, барсуки, кошки и змеи, которые могут проявлять самые разнообразные демонические качества. Любопытно, что нередко у животных имеются свои собственные царства, можно проследить параллель в фольклоре других народов. Вместе с тем, отмечается, что в японском фольклоре практически не присутствуют сельскохозяйственные животные.

Ключевые слова: культура Японии, японский фольклор, мифические животные, сказки

Vasilisa A. Frolenko

## Animal images in Japanese fairy tales

On the example of a number of texts of Japanese fairy tales made an attempt to analyze the semantics of mythical animals. The most complex ambivalent characters in the Japanese fairy tale are foxes, badgers, cats and snakes, which can exhibit a variety of demonic qualities. Curiously, often animals have their own kingdoms, which has parallels in the folklore of other nations. At the same time, it is noted that in Japanese folklore there are practically no farm animals.

Keywords: Japan culture, Japanese folklore, mythical animals, fairy tales

Нами будут рассмотрены часто встречающиеся образы мифических животных японских сказок: лиса, барсук, змея, обезьяна и кошка. Одним из самых популярных персонажей японского фольклора является лиса. Лиса – это персонаж, заимствованный из Китая, но получивший в японском фольклоре свои самобытные черты, причем, в образе сказочной лисы соединяются мифологические и вполне реальные черты. Лиса живет в лесу, в горах, иногда в поле. Лисы часто живут с детенышами или рядом со своими сородичами. Лисы, вместе с тем, являются самым характерным отражением японских представлений об оборотничестве. Оборотнем, согласно мифологическим представлениям японцев, может становиться любое существо, прожившее достаточно долго.

Д. А. Трынкина объясняет истоки представлений о лисах-оборотнях с опорой на даосскую мифологию и понятие «цзин»<sup>1</sup>. Исследовательница подчеркивает, что энергия цзин имеет свойство проявляться с возрастом и долго живущее животное приобретает демонические черты. Так, лиса, прожившая несколько сотен лет, может становиться оборотнем и превращаться в людей. Она использует свои умения, чтобы обманывать, соблазнять людей или даже выходить за них замуж. О волшебных лисах японцы вспоминали чаще всего, когда речь шла о каких-то странных и загадочных явлениях<sup>2</sup>. Так же лисы обладают навыками вызывать у людей видения, всячески обманывать, что они очень любят делать для получения выгоды или просто ради любви к искусству. Лисы часто оставляют конский навоз, чтобы обозначить свои проделки, а средством защиты от них в сказках служит обыкновенная соль, что, кстати, является довольно распространенным оружием против нечистой силы в представлениях разных народов.

В сказках лисицы выступают неоднозначными персонажами, но всегда их качествами являются сообразительность, ум, находчивость, игривость. Зачастую эти качества используются не во благо людей. Но так бывает не всегда, в некоторых повествованиях лиса показана как положительный герой, например, в сказке «Жена-лисица»<sup>3</sup>, где она выходит замуж за героя в благодарность за помощь; или «Барсук и лисенок», где лиса выступает даже трагическим персонажем, пытавшимся прокормить своего лисенка, но убитая из-за жадности барсука<sup>4</sup>. Лисы самолюбивы и ценят свое пространство, нередко они наказывают людей за то, что те недостаточно верили в их способности или вторглись на их территорию. Например, в сказке «Большой праздник белой лисы», «Лиса-брадобрей с горного перевала», «Сам знаю»<sup>5</sup> в первой лиса обманывает старушку, создав перед ней видение просто потому, что та вторглась во владения животного. В сказке «Лиса-брадобрей с горного перевала» она запутывает героя, который хотел сам ее перехитрить, в наказание за его наглость, то же самое происходит в сюжете «Сам знаю», лиса Ямада мстит старику, который спугнул ее. Забавная история про лису рассказана в сюжете «Смелчак Гон и старая лиса»: лисы решили проучить Гона,

отважившегося выгнать их из леса. Для этого самая старая и мудрая лиса, превратившись в красивую девушку, обманула Гона, а лисы тем временем съели его рыбу, оставив вместо нее конский навоз.

В некоторых случаях лиса выступает как отрицательный персонаж: в сказке «О том, как лошадь лису лягнула»<sup>6</sup> лиса жадничает и обманывает барсука, которого называет другом, чтобы забрать его часть урожая. Можно заметить, что к старости лиса утрачивает способность искусно превращаться, ей становится тяжело это делать. Так, в сказке «Лиса по имени о-Сан»<sup>7</sup> старой лисице уже не удается полностью совершить превращение в девушку для того, чтобы обморочить проходившего мимо путника. Так как из рукава девушки торчит лисья лапа, путник разоблачает ее, и они проводят ночь за саке и беседами о жизни.

Барсук в японских народных сказках появляется часто и является значимым и ярким персонажем, которому присущи свои характерные черты. Барсук нередко комичный персонаж, он лентяй, не всегда хорошо соображает, часто является трусом и довольно жаден, но в некоторых сказках, где он не проявляется как злобное существо, это только добавляет ему особого шарма. Он тоже любит околдовывать и путать людей. Свои способности он использует для получения того, чего хочет, обманывая людей и других существ. В ряде повествований его шалости вполне безобидны, он хочет просто подшутить над людьми или заполучить желаемое. Например, в сказке «Луна на ветке»<sup>8</sup> рассказывается о барсуке, который любил восхищать людей своим изображением луны на ветке. Однако один человек заметил обман и разоблачил барсука, посмеявшись над ним, из-за чего барсук очень трогательно расстроился. В другой сказке, «Барсук и волшебный веер»<sup>9</sup>, барсук обманывает тэнгу, чтобы выманить у него волшебный веер, который барсуку страшно хочется заполучить, а потом одурачивает девушку, чтобы обогатиться. В конце этого произведения барсук наказан за свой обман и праздность. Иногда он даже помогает человеку, принося ему удачу в благодарность за свое спасение, восхищается искусством или наказывает других персонажей за обман. Так, в сказке «Волшебный котелок»<sup>10</sup> барсук по имени Бамбуку превратился в котелок, из которого торчат барсучьи руки и ноги. Он приносил удачу тем, кто держал его у себя, и любил рисовые лепешки. В благодарность за то, что один старьевщик купил его, Бамбуку принес деньги своему хозяину, выполняя различные трюки перед зрителями. В сказке «Барсук-любитель стихов»<sup>11</sup> барсуку понравились стихи, и он украл листок с хокку. Потом, когда человек обнаружил пропажу и выяснил, кто был ее причиной, он отдал барсуку листок со стихами.

Однако барсук далеко не всегда положительный персонаж, он может проявлять свои худшие качества, становясь одиозным, готовым на все ради получения желаемого. Например, в уже упомянутой сказке «Барсук и лисенок» коварный Барсук из жадности оставляет детеныша лисы, с которой они вместе обманывали людей, без матери.

Именно барсук и лиса в японских сказках являются трикстерами, они используют свои магические свойства, чтобы дурачить людей.

Змея зачастую это персонаж демонический, нередко отрицательный, она уже не обладает смешными характеристиками, как барсук или иногда лиса. Этот герой таинственный и загадочный. Кроме того, змеей может стать человек. В сказках это обычно молодые девушки проклятые или умершие в гневе (здесь наблюдается интересное отличие от предыдущих оборотней, которые никогда не являются людьми), змей же мужчина, наоборот, сам может оборачиваться человеком, обычно в matrimониальных целях. Например, змеи-женихи представлены в повествованиях: «Благодарность лягушки»<sup>12</sup>, «Рукодельница и змей»<sup>13</sup>. В первой сказке змей выступает как отрицательный персонаж, который хотел силой забрать девушку в жены, но его убивает лягушка в благодарность за свое спасение. Во второй же сказке образ змея романтичен, он является хозяином лесов, полюбившим смертную девушку и ставшим человеком, чтобы жениться на ней. Примерами превращения девушек в змей являются сказки: «Глаза змеи»<sup>14</sup>, в которой горный бог проклял девушку и превратил ее в змею, и сказка «Раскаленный колокол» в ней девушка, которую предал возлюбленный, утопившись, сама становится змеей и наказывает предателя. На основе этих преданий, можно заметить, что образ змей нередко окрашен оттенком печали.

Существует еще один мотив, связанный со змеями. В нем змеи выступают как некий колдовской подклад, способный приносить несчастья и болезни. В сказке «Жена-лисица» змея, испускающая три смертельных яда, была зарыта чародеем под дворцом, что привело к болезням государя. Обида и боль умершей змеи, прибитой гвоздем во время строительства дома, поражают дочку богача, настав на нее болезни в сказке «Колпак "чуткие уши"»<sup>15</sup>.

Еще один противоречивый оборотень японского фольклора – это кошка. Несмотря на кажущуюся безобидность, она нередко предстает как кровожадное демоническое существо, которое мстит за свою смерть, обиду или убивает и пожирает людей просто так. Таким существом является

некомата<sup>16</sup>. На самом деле, в этом даже есть некоторый натуралистический смысл, ведь кошки прирожденные охотники, нередко убивают и мучают свою добычу даже не столько ради еды, а чтобы поиграть. Вот и японские сказки отмечают эту кошачью кровожадность. Так в сказке «Волшебное слово “кусукэ”»<sup>17</sup> крик младенца имитировала черная кошка, которая хотела его убить. Страшной является и сказка «Дворец королевы кошек»<sup>18</sup>, там описывается целое королевство кошек, которые хотят забрать главного героя к себе и превратить в kota, но его спасает кошка, жившая у него когда-то. Так мы подходим к случаям, когда сказки раскрывают образ кошки с положительной стороны, где она представляется любящим и преданным своему хозяину животным. В сказке «Плотник и кошка»<sup>19</sup> кошка исцеляет своего хозяина, переняв болезнь на себя тем, что вылизала его больные глаза. После спасения кошка уходит навсегда. В сказке «Мальчик, который рисовал кошек»<sup>20</sup> кошка всю жизнь помогает мальчику, нарисовавший ее. Она убивает крысу в храме и оказывает своему хозяину дружеские услуги. Интересно, что кошка является животным, привезенным из Китая, но ее символическое значение в культуре Японии вполне самобытно<sup>21</sup>.

Среди животных-помощников основными являются конь, собака, птица и мышь. Различные птицы являются частыми персонажами японских народных сказок: соловей, лебедь, сокол, журавль и другие. Во многих сказках они играют роль вестника, сообщая послания человеку, и иногда даже являясь его другом. В некоторых птицы могут превращаться в людей. Также в ряде сказок волшебный предмет (волшебный кувшинчик) превращается в птиц, которые затем улетают. В сказке под названием «Лазоревый кувшинчик»<sup>22</sup> повествуется о том, как волшебный кувшинчик, подаренный рыбаку Масария морской царевной, и в котором было молодящее саке, превратился в белых птиц, когда рыбак отказался помочь умирающему.

Птицы в основном являются спутниками людей в благодарность за помощь или по любви, принимая человеческий облик, чтобы жить рядом с человеком, в качестве приемных детей или жен. Обычным условием такого сожительства является сказочный запрет, который обычно нарушается, так что истории про птиц зачастую, как и змеинные, отмечены некой печалью. Примером может являться история девушки-журавля, поселившейся со стариками в благодарность за помощь и ткащей им дорогие ткани. Когда ее тайна раскрывается для других людей, она улетает, прощаясь навсегда. В сказке «Песня кулика»<sup>23</sup> старик спас раненного кулика. В благодарность за это кулик превратился в девушку, чтобы помогать старику с одним условием: никто не должен знать про то, кем она является, но старик, очевидно, нарушает эту тайну, и кулик улетает. Также в сказке «Соловьиный дом»<sup>24</sup> девушка, полюбившая лесоруба и ставшая его женой, оказалась соловьем. Собравшись навестить родителей, она дала мужу ключи от двенадцати кладовых, запретив отпирать одну из них. Однако лесоруб нарушил запрет, и девушка превратилась обратно в соловья и улетела.

Конь в японских сказках часто встречается либо в качестве подарка, преподносимого одному из героев, либо как транспортное средство. Это животное обычно верно служит своему хозяину и уносит его прочь от врагов. Конь перемещается очень быстро, что подчеркивается, к примеру, в сказке «Самурай неожиданно для себя»<sup>25</sup>: он мчится «как ветер». Конь в японских сказках нередко способен летать по воздуху, так, в сказке «Пепельник»<sup>26</sup> конь с героем, сидящим верхом, «птицей перелетел через гору», для чего герой данной сказки каждый раз произносит фразу: «Эй, конь Мамитиганэ, скоком скачи, летом лети!». Также в сказке «Подарок девы озера»<sup>27</sup> конь взлетел высоко в небо вместе с героем. А в известном повествовании «Кагуя-химэ» конь и вовсе прилетает с луны. Это крылатый конь, на котором на землю явилась небесная фея, чтобы забрать принцессу Кагуя-химэ домой, в лунную столицу. Конь может быть также связан с водной стихией. В сказке «Подарок девы озера» по повелению девы озера из воды выплыл белоснежный конь, который донес крестьянина Магосиро до сестры девушки, которой герой должен был передать письмо. Таким образом, конь в японских сказках зачастую принадлежит не к земному миру, а к некому другому, волшебному.

В японском фольклоре, как зачастую и в реальной жизни, собака выступает преданным и любящим хозяина существом. К примеру, в сказке «Добрый и жадный»<sup>28</sup> повествуется о том, как добрый человек пожалел и приютил собаку, и она в благодарность за это нашла в его саду клад. Но злой сосед, который одолжил эту собаку, убил животное, потому что в его саду она отрыла ящик с летучими мышами. Тем не менее, собака и после смерти помогала своему настоящему хозяину. Также в сказке «Медведь-камень»<sup>29</sup> говорится о том, что преданные хозяину собака и медведь очень тяжело переживали его смерть. А в сказке «Страна дураков»<sup>30</sup> крохотная хромая собачка с ушами, которые волочились по земле, была любимым животным князя.

Частым персонажем японских сказок является мышь. Сказочные мыши являются безвредными существами, которые живут своей параллельной жизнью рядом с людьми и иногда могут наградить их, если те мышам помогают.

В текстах сказок встречается и еще один оборотень – крыса, своим обликом и свойствами напоминающая лису. Так, в сказке «Мальчик, который рисовал кошек» говорится о крысе-оборотне с несколькими хвостами. Это страшное чудовище, жившее в храме и убивавшее людей.

В японских сказках описываются и другие животные, которые не имеют столь ярких этических черт, чтобы быть однозначно помощниками или зловредными демонами, но образы их весьма примечательны. Обезьяна выступает как персонаж неоднозначный, но ловкий, хитрый и сообразительный. Упоминается также и о том, что существует царство обезьян, которым правит мудрый царь, живущий во дворце среди скал (например, в сказке «Царь обезьян и волшебная монета»). В нескольких сказках прослеживается сюжет о том, почему у обезьяны короткий хвост: рассказывается, что в старину у обезьяны хвост был длинный, однако ей его оторвали. Так, например, в сказке «Обезьяна с обрезанным хвостом»<sup>31</sup> глупая, трусливая и хвастливая обезьянка не хотела прислушиваться к предостережениям окружающих и, прыгнув на тонкую ветку, упала с дерева. Потом она лишилась хвоста из-за своей неловкости, а в конце сказки так увлеклась ударами в выманный гонг, что упала с дерева в колючки.

В сказке «Чудесный странник»<sup>32</sup> скупой богач и его семья, отказавшиеся приютить божество Нового Года в облике старца, были превращены в обезьян. Однако в повествовании «Почему у осьминога нет костей»<sup>33</sup> обезьяна показана как вполне умное и находчивое животное. Она перехитрила осьминога, охотящегося за обезьяной, чтобы съесть ее печень, и тем самым спаслась. Обезьяну можно встретить также и в устрашающем образе оборотня-людоеда, который может превращаться в человека. Так, в произведении «Сообразительная невеста»<sup>34</sup> появляется страшная обезьяна-оборотень, которая ест людей. Она живет в лесу, может принимать облик человека, и ее любимой пищей являются девушки. Так, превратившись в человека, она захотела жениться на дочери крестьянина, чтобы съесть ее. Однако девушка обманула несообразительного оборотня. Она привязала огромные кувшин к спине обезьяны-оборотня и утопила его.

Заяц в сказках показан как доброе животное, но одновременно и хитрое, и находчивое. Например, в сказке «Как лунный старец самого доброго зверя искал»<sup>35</sup> заяц оказался самым добрым среди зверей, предложив себя на съедение голодному старцу. Сказка «Как заяц море переплыл»<sup>36</sup> повествует о том, как заяц обманул доверчивую акулу для исполнения своего желания.

Насекомые, так же, как и мыши (видимо, это свойство характерное для всех маленьких существ), живут в параллельной вселенной. Например, в рассказе «Замок повелителя муравьев»<sup>37</sup> присутствует особое муравьиное царство, только в отличие от кошачьего - дружественное, и не пытающееся человека забрать в свои владения. Здесь муравьиный царь в благодарность за спасение подданного награждает героя. К тому же, через образы насекомых проявляются различные пороки людей. Пример: «Как сороконожку за врачом послали»<sup>38</sup> – в этой сказке цикады посылают сороконожку за врачом, так как во время праздника одной из цикад стало плохо, они рассчитывают, что сороконожка благодаря своим ногам окажется быстрее всех, но она из-за своей глупости сильно задерживается, ибо не знает, как надевать башмаки на свои ноги. В сказке «Откуда пошли золотые жуки?»<sup>39</sup> показано, как люди за плохие поступки могут быть превращены в насекомых. Так, главный герой Гондза стал жуком из-за своей жадности.

Таким образом, мы видим, что животные в японских сказках предстают существами с ярко выраженными, даже иногда гротескными, этическими качествами. Они, как правило, обладают демоническими свойствами и могут, как демоны, быть благосклонны или враждебны людям. Именно этические качества животных обуславливают сюжет сказочного повествования и служат основанием для морали, «урока добрым молодцам», внимающим сказке.

## Примечания

<sup>1</sup> Трынкина Д. А. Волшебные лисы Японии // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2013. № 4. С. 99–116.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 57.

<sup>4</sup> Поле заколдованного хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 23.

<sup>5</sup> Там же. С.132, 75, 53.

<sup>6</sup> Там же. С. 155.

<sup>7</sup> Там же. С. 184.

<sup>8</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 217.

- <sup>9</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 129.
- <sup>10</sup> Там же. С. 105.
- <sup>11</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 205.
- <sup>12</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 36.
- <sup>13</sup> Там же. С. 213.
- <sup>14</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С.22.
- <sup>15</sup> Там же. С. 43.
- <sup>16</sup> Фиссер М. В. Традиционный японский фольклор. М.: Серебряные нити, 2016. С. 188.
- <sup>17</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 64.
- <sup>18</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 177.
- <sup>19</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 164.
- <sup>20</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 160.
- <sup>21</sup> Сомкина Н. А. Общая сравнительная характеристика зооморфной символики Китая и Японии //Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. №1-1. С.102–104.
- <sup>22</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 230.
- <sup>23</sup> Там же. С. 175.
- <sup>24</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 40.
- <sup>25</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 230.
- <sup>26</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 70.
- <sup>27</sup> Там же. С. 155.
- <sup>28</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 8.
- <sup>29</sup> Там же. С. 96.
- <sup>30</sup> Там же. С. 48.
- <sup>31</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 48.
- <sup>32</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 78.
- <sup>33</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 113.
- <sup>34</sup> Поле заколдованных хризантем: Японские народные сказки. М.: ГПИ «Искона», 1994. С. 167.
- <sup>35</sup> Там же. С. 116.
- <sup>36</sup> Там же. С. 126.
- <sup>37</sup> Десять вечеров: Японские народные сказки / Пер. с яп., предисл., примеч. и коммент. В. Н. Марковой. М.: Художественная литература, 1956. С. 169.
- <sup>38</sup> Там же. С. 302.
- <sup>39</sup> Там же. С. 28.

## УДК 355.48(436)“17”+355.484 СУВОРОВ

М. М. Чешков

### Австрийская армия второй половины XVIII в. в оценке А. В. Суворова

Великому Суворову не раз довелось вести боевые действия в союзе с войсками монархии Габсбургов. Австрийская империя традиционно в течение большей части XVIII в. выступала как внешнеполитический союзник России. На основе данных из опубликованных военных документов, писем А. В. Суворова автор представляет мнение лучшего полководца России XVIII в. о современной ему австрийской армии, которое несомненно, важно для процесса построения должной картины об армии Габсбургов того времени.

Ключевые слова: А. В. Суворов, австрийская армия, Габсбурги, Австро-турецкая война 1788–1791 гг., Итальянский и Швейцарский походы Суворова 1799 г., Русско-турецкая война 1787–1791 гг.

Maksim M. Cheshkov

### A. V. Suvorov about the Austrian army of the second half of the XVIII century

Habsburg Empire was one of the main Russia's political and military allies for most of the XVIII century. Alexander Suvorov, one of the greatest military commanders in Russian history, actively cooperated with the Austrian troops in several war campaigns in second half of the XVIII century. The author introduces Suvorov's opinion and judgments on the Habsburg armed forces presented in the multiple Generalissimo's military documents, reports and correspondence.

Keywords: A. V. Suvorov, Austrian army, Habsburgs, Austro-Turkish War (1788–1791), Suvorov's Italian and Swiss campaigns (1799), Russian-Turkish War (1787–1791)

Об австрийской армии XVIII – начале XIX вв. часто складывается впечатление как о не очень сильном противнике в свете неоднократных побед над ней таких знаковых фигур и полководцев своего времени как Фридрих II Великий (1712–1786 гг.) и Наполеон Бонапарт (1769–1821 гг.), популярности последних, их кампаний в военной истории. На их фоне не каждый может вспомнить военачальников своего времени как принц Евгений Савойский (1663–1736 гг.) или Леопольд фон Даун (1705–1766 гг.), одержавших во главе австрийских войск не меньшее число значимых побед. Однако в это время жил и талантливейший из российских полководцев – генералиссимус А. В. Суворов (1729–1800 гг.), имя которого в России, известно, пожалуй, почти каждому. Россия и Австрия в течение практически всего XVIII в. выступали в качестве союзниц на дипломатическом, так и на военном поприще.

Непобедимому Суворову не раз удавалось взаимодействовать в союзе с австрийскими войсками, и потому для построения должной картины об армии Габсбургов того времени нам важна оценка столь великого воина, лучшего полководца России своего времени. Историография боевой деятельности и жизненного пути насчитывает великое множество работ, однако специальные исследования, посвященные оценке прославленным Суворовым как противников, так и союзников его и русской армии нам не известны. Потому при исследовании вопроса мы обратимся к собранию рапортов, донесений, реляций, частной переписки, опубликованном в 4 томах сборника документов под редакцией Г. П. Мещерякова в 1949–1953 гг. и сборника «А. В. Суворов. Письма» издания 1986 г.

Впервые Суворов взаимодействовал с австрийскими вооруженными силами во время кампании против польских конфедератов в 1772 г. в Краковском воеводстве. Письма и донесения где упоминаются австрийцы, австрийские войска, однако, еще не дают нам оценок будущего генерал-фельдмаршала их боевых качеств, лишь позволяют отследить место их дислокации, перемещения, занятия стратегически важных пунктов и т. п. В то время он не взаимодействовал с ними напрямую против серьезных крупных войск противника как во время Итальянской кампании 1799 г., несмотря на военный союз. Разве что инструктировал и, вполне вероятно, сам имел инструкцию войскам обращаться с союзниками любезно, оказывать «всякую вежливость и вспоможение» как подобает по союзному этикету<sup>1</sup>.

Больше сведений мы получаем из документов, относящихся к периоду войны России в тесном союзе Австрией против Османской империи в 1787–1791 гг. – из данных во время его совместных действий с австрийскими силами в кампании 1789 г., времени блестящих побед при Фокшанах (1 августа) и Рымнике (22 сентября). В ходе нее А. В. Суворов действовал в составе Южной Армии в дунайских княжествах во главе с генерал-фельдмаршалом Г. А. Потемкиным, командуя непосредственно 3-й дивизией (из 5). Войсками, с которыми тогда активно взаимодействовал Суворов, был союзный австрийский корпус под командой генерала кавалерии принца Фридриха Иосии Саксен-Кобург-Заальфельдского (далее – принца Кобурга).

Из войск особо отмечены действия кавалерии Габсбургов, представленной легкой кавалерией, состоявшей из трех гусарских полков, одного полка шеволежеров и вспомогательных частей «арнаутов» – легкой конницы, исходя из планов марша и битвы, состоявшей из местных добровольцев. Из их боевых качеств он отмечает, особенно из частей полков Барковых (Barco) и Императора («Кейзер» – Kaiser) гусар, храбрость, упорство, способность вовремя организовать натиск в нужное место, способность при необходимости перестроиться и действовать в атаках совместно с русскими частями, смело и регулярно врубаться во вражескую пехоту и кавалерию и гнать их<sup>2</sup>. Также были отмечены отдельно слаженные действия легкой пехоты. С нашей стороны таковыми частями был егерский полк, у австрийцев — два батальона секейской пограничной пехоты, причисляемой к легкой (нем. Szekler Grenz Regiment).

При описании сражений отмечалось усердие габсбургских войск. Они могли действовать слаженно при наступлении в обеих битвах. Действия союзных армий не омрачала и тень недоверия. Наша маленькая армия жила по-братски и соревновалась в доблести. Двоедущие, лукавство, недомолвка строго возбранялись<sup>3</sup>. При Рымнике турки атаковали оба крыла австрийского корпуса. Австрийские каре выдержали особо сильный, двойной напор против превосходящих сил турок как огневым, так и штыковым боем. Потери были при этом не слишком больше русских, как и при Фокшанах. В целом Суворов достойно оценивает мужество, храбрость и расторопность всего союзнического войска, а также способность командиров развивать успех<sup>4</sup>.

В списках отличившихся при Фокшанах и Рымнике упоминаются преимущественно русские командиры, бывшие в подчинении у Суворова, но он также отметил и особо отличившихся австрийских офицеров. Им были именно кавалерийские командиры: подполковник Гревенер, майор Матяшовский, подполковник В. Фишер фон Эренбах, а также полковник А. Карачай и майор М. Кинмайер, получившие очередные звания – генерал-майор и подполковник за битвы при Путне (31 июля) и Фокшанах, которых он рекомендовал к наградам с российской стороны. После командующего принца Кобурга самые упоминаемые по заслугам и отмеченные Суворовым командиры – как раз последние двое вышеупомянутые кавалерийские. Вполне возможно, что именно с этим связано, что на марше и во время боя при Фокшанах ближе всех находился к Суворову и действовал при фланге под его командованием именно отряд под командованием Карачая, в составе которого находили эскадроны как раз Барковых гусар под командованием Кинмайера. Также уместен факт, что в бою со стороны Австрии и точки наблюдения Суворова наиболее активные, атакующие и взаимодействующие австрийские части были как раз кавалерийские. Справедливую оценку достоинств легкой кавалерии в ранге гусар он сохранит и ко времени штаба в Тульчине<sup>5</sup>.

Как упоминалось ранее, более всех отмеченным со стороны австрийцев Суворовым был сам командующий австрийским союзным корпусом принц Кобург. «Успехами нашими обязаны мы искренней я чистосердечной дружбе, связующей нас с принцем Кобургом, великодушие, не было и тени недоверия». Суворов с уважением отзывался о прямом и открытом характере принца, характеризовал как честнейшего человека и хорошего и верного друга, а также о личной храбрости Кобурга – тот был постоянно при войсках и едва не погиб конце сражения при Фокшанах при штурме монастыря<sup>6</sup>. До конца жизни состоял с ним в дружеской переписке.

Будущий генералиссимус отдавал должное и его воинским талантам. Об этом можно судить, обратившись и к более поздним документам, что позже он употреблял сравнение его и себя с великими полководцами войны за испанское наследство 1700–1714 гг. британским герцогом Мальборо и Австрийским – принцем Евгением Савойским. Имел «благородную зависть к успехам» своего друга в 1793 г., который по его словам приглашал в Германию на театр военных действий против Франции. К заслугам относил его самостоятельные действия независимо от кабинетов далеко находящегося высостоящего начальства<sup>7</sup>.

Свидетельством его таланта могли быть сами успешные совместные действия корпусов России – 7 тысяч и Австрии – 18 тысяч, разбившие превосходящие силы турок при Фокшанах и Рымнике. Несмотря на несомненную и первостепенную инициативы и заслуги Суворова в победах при Путне,



Фокшанах и Римнике, формально командование было совместным, изначально корпуса находились в подчинении именно своих командующих, оба которых находились в равных званиях, присвоенных почти одновременно: генерал-аншеф (3 октября 1786 г. – Суворов) и генерал кавалерии (22 августа 1786 г. – Кобург). Суворов предлагал план атаки, а не приказывал, и, как указано по его же словам выше, они действовали в дружбе и согласии. Также он употребляет формулировку именно «Я и принц Саксен-Кобургский соединенными силами разбили и обратили в бегство»<sup>8</sup>.

Период между русско-турецкой войной 1787–1791 гг. и Итальянским и Швейцарским походами 1799 г. в меньшей степени, чем предыдущий отмечен упоминанием, оценкой австрийских военачальников и вооруженных сил, которые он производит большей частью 1796–1797 гг., когда уже была вероятность вступления России в антифранцузскую коалицию. Здесь у Суворова встречается негативная оценка излишней приверженности габсбургских командиров к тактике огневой перестрелки линейной пехоты, а также слабое развитие у войск, воюющих против Франции, тактике напора, натиска вкупе с штыковым боем. Правда, он вполне спокоен за способность австрийских войск держаться, и вероятно даже перейти в наступление, если будут войска обучены любимым основам суворовской тактики атаки и боя «холодным оружием», то есть штыковым. Австрийцы и русские 100 тысяч каждые, имея в принципе только наступление, быстрота в атаке, не брезгуя штыковым натиском – тогда способны разбить французов в Италии и Германии. А также необходимым при этом считает возвышение самостоятельной роли способных главнокомандующих «на положении Суворова и Кобурга» (как в прошлую войну с Турцией) уход подобных «древнему» Д. З. Вурмзеру и Й. Альвинци<sup>9</sup>. Под таковыми он понимал начале 1790-х гг. Э. Г. Лаудона и своего друга принца Кобурга, в момент размещения своего штаба в Тульчине – и эрцгерцога Карла, оправдавшего себя победами на Рейне в 1796 г. Войну он подразумевает вести именно в союзе с Австрией<sup>10</sup>.

Итальянский и Швейцарский походы 1799 г. – кампании, ставшие без сомнения венцом воинской славы А. В. Суворова – время наиболее тесного взаимодействия полководца с австрийскими вооруженными силами, когда Суворов был поставлен главнокомандующим всеми союзными русско-австрийскими войсками в Италии против Французской республики. Будучи противником доминирования тактики линейного огневого боя, долгой перестрелки пехотных линий и слабого упора на натиск и штыковой бой пехоты – он тотчас же по прибытии к войскам 14–15 апреля 1799 г. стал ежедневно обучать подчиненную ему австрийские войска своей тактике действию холодным оружием – штыкового и сабельного боя, а также натиска, двусторонних сквозных атак, боевому порядку в наступлении, вкупе с отучением от мысли об отступательных маневрах. Все эти мероприятия приказал проводить аналогично каждому генералу и офицеру союзных войск. Подобные меры применялись ко всем прибывающим впоследствии габсбургским войскам в течение Итальянской кампании, как например корпус из Тироля Г. Бельгарда<sup>11</sup>. Он же отмечает хорошее снабжение войска на месте. Все войска, как русские так австрийские снабжаются всеми потребностями без малейшей остановки. У союзного генерал-квартирмейстера И. Г. Фон Шателера, деятельного и доверенного подчиненного Суворова, генерал-фельдмаршал нашел лишь один недостаток – порой чересчур безрассудную храбрость<sup>12</sup>.

Подготовка принесла плоды – к началу наступления к Милану нашел австрийские войска «в полных успехах». После быстрого бескровного занятия города Брешии, австрийские войска продемонстрировали хорошее усвоение суворовских принципов. При Адде, включая Ваприо и Кассано (26–28 апреля), Суворов отмечал высокую быстроту при натиске всех войск, австрийцы бились похвально холодным ружьем. Шателер – с малыми силами смял и жестоко поразил левое крыло при Ваприо, поражали храбро и мужественно штыками и саблями. Хорошо себя показали в его глазах атакующие части при Адде и Кассано под командованием австрийского генерала М. Ф. Б. Меласа, где поражали мужественно штыками и рубили саблями, и враг был опрокинут. Правее Кассано 8 тысяч австрийцев разбили вдвое превосходящие силы<sup>13</sup>. Еще одним доказательством служит факт, что Суворов был крайне доволен при Айроло (28 мая) полным разгромом французов благодаря применению австрийскими войсками его тактики штыкового и кавалерийского натиска без затяжных перестрелок, еще и как факта обучения и закрепления принципов и приемов Суворова уже в ходе кампании под началом генерала К. Гадика<sup>14</sup>.

Аналогичными свидетельствами являются его высокая отметка храбрости и натиска всей армии при Требии (6–8 июня) против французской армии генерала Макдональда, где из австрийцев особенно демонстрировали батальоны под командованием генералов Фрейлиха и Отта, а также при Нови (15 августа) против войск генералов Жуберта и Моро, где отличились в наступлении, натиске и преследовании пехота и конница со стороны генералов Беллегарда, Меласа и Края. «Штыки здесь при мне австрийцы хорошо колют»<sup>15</sup>.

Видом войск, который использовался «везде с наилучшим успехом», была австрийская артиллерия, особенно осадная. Австрийский генеральный штаб также получил хорошую оценку, «столь важная воинского управления ветвь», «у австрийцев доведена по топографии от долгих кампаний, в цветущем состоянии». Эти и многие выгоды от близости к австрийским владениям императора, затеняла большинство союзных недостатков, кроме, пожалуй, главных, о которых речь пойдет чуть позже<sup>16</sup>. Важно отметить, что собственно сами австрийские войска, действовавшие под началом Суворова, при наиболее тесном взаимодействии с русскими войсками, им самим не были удостоены упреков в трусости, отсутствия дисциплины. Взаимоотношения между российскими и австрийскими частями, непосредственно управляемые Суворовым он оценивает как хорошие и разногласия быть не может. Никогда не цвело лучшего согласия, как посреди русских и австрийских войск. Различия веры и обычаев были преодолены, что, по мнению, Суворова наглядно продемонстрировано в Итальянской кампании 1799 г. И в самом конце кампании 28 октября сообщает, что на австрийские собственно войска не имеет причины жаловаться, потому что были побуждаемы соревнованием, способствовали они всем успехам союзных армий, с должным усердием исполнял каждый свою обязанность, невзирая на вынужденность подчинения высоким кабинетам в Вене<sup>17</sup>.

27 августа он обратился ко всей австрийской армии, бывшей у него в подчинении и которую он оставлял в Италии, с речью. В ней он поставлял долгом засвидетельствовать признательность всем генералам за усердие и деятельность, пока имел честь предводительствовать храбрым воинством, за благоразумие, храбрость с которыми шли во главе своих победоносных войск, а также признательность офицерам за храбрость, установление должных порядка и дисциплины, а также нижние чины за неизменное мужество, храбрость и непоколебимость, с которыми одержали они под его руководством славные победы. Также, по его словам, желал уверить всю армию в уважении, не забыть храбрых австрийцев<sup>18</sup>.

Из начальников союзных сил австрийцев граф Суворов выделяет более остальных фельдцеймейстера барона Пауля Края: совсем незадолго до прибытия Суворова разбил французов при Вероне и Леньяно (26 и 30 марта), а также при Маньяно (5 апреля). Помимо храбрости, отмечает его деятельность и дальновидность, в каждом послании уверен в лучших успехах. Практически все указания Краю даются с искренней похвалой в конце. Он был отправлен осаждать одну из важнейших крепостей – Мантую с тем расчетом и уверенностью, что сможет с подкреплениями других отмеченных Суворовым австрийских военачальников Оттом и Кленау разбить двигающуюся с юга Италии на помощь своим армию Макдональда. При Нови 14 августа 1799 г. приказ начинать бой его корпусу прислан со словами: «Да здравствует сабля и штык. Никакого мерзкого отступления <...> Беллегард и герой Край. Последний Суворову проложил путь к победе». Именно его Суворов определяет как наиболее достойного преемника в качестве командующего в северной Италии<sup>19</sup>.

Следующим за ним идет «честной и добрый» генерал от кавалерии М. Ф. Б. Мелас, который на деле станет командующим войсками в Северной Италии, не раз разобьет французов и почти полностью победит Наполеона при Маренго в 1800 г. Как поставленный 3 февраля 1799 г. командующим австрийцами, он поступил в непосредственное подчинение к Суворову и был отмечен им вместе со своими войсками как минимум во всех трех крупнейших сражениях при Адде, Треббии и Нови. После окончания Швейцарского похода ему крайне утешно, что в его отсутствие именно Мелас вместе с Краем успешно били оставшиеся профранцузские силы. В последнем им помогал деятельный, пронизательный и усердный И. Кленау, храбро и успешно наступление развивал и неприятеля поразил, преследовал до Генуи. Нельзя не отметить действовавшего в соединении с Краем генерала Отта, в битве при Нови вклад его и его дивизии в составе корпуса Края оказал решающее влияние на ход сражения, как и при взятии Сен-Урбано (2 июля). В этой же кампании в глазах Суворова прославил себя и один из лучших командующих австрийской кавалерии генерала Вукасовича, чьей инициативой и атаками также всегда был доволен, особо представил во всевысочайшую милость Павла I за заслуги при взятии Турина<sup>20</sup>.

Эрцгерцог Карл (1772–1847 гг.), будущий реформатор австрийской армии, удостоился от Александра Васильевича неоднозначного мнения. В 1799 г. он был командующим главными австрийскими силами в Швейцарии. Они с Суворовым поддерживали связь, сообщали о происходящем на своих театрах, передвижениях войск, начиная с мая 1799 г. Наряду с некоторыми рекомендациями по движению войск, он писал, что убежден в том, что эрцгерцогу по силам и по талантам очистить от французов и их союзников Швейцарию и в «оффензиве» выйти к Рейну, в действительности, как три года назад против французских генералов Журдана и Моро. Особенно после того как тот перешел в наступление и разбил противника 16 мая на р. Точе, 7 июня при Цюрихе. Находясь в Швейцарии, 16–17 октября Суворов выражал одобрение его плана вероятных совместных действий по вытесне-

нию противника из Швейцарии и даже возможным движением через Рейн после отдыха. Даже после отдыха он готов завершить кампанию быстро зимой в полном содействии с Карлом 29 октября, когда рескрипт Павла I о подготовке русских войск к возвращению еще не пришел. Впоследствии и вовсе включил его в свои планы по наступлению, «доверив» ему, такому же, по его словам, генералу и солдату, со 100-тысячным австрийским войском при сообщении с собой вытеснить французов к Рейну<sup>21</sup>. Тем не менее, он недоволен новостями о неоднозначных оборонительных маневрах из Швейцарии, пассивностью, бездействием, которое Карл проявляет после побед при Торче и Цюрихе не один месяц без всякого действия, а также решением несвоевременного вывода его главных сил в направлении Рейна не закончив с французами, оставив лишь Римского-Корсакова и небольшие австрийскими силами. «Томность кабинета налагает томность эрцгерцогу», тот связан «вредною медленностию», является «порабощенным» Гофкригсратом и вынужден предлагать приказанные им меры и даже по мнению Суворова интриговать против русского полководца<sup>22</sup>.

Гофкригсрат – Придворный Военный совет в Вене – высший орган управления австрийской военной машины более всех подвергся негативной критике и жалобам Суворова. Его стратегия войны от обороны, осторожные, непоследовательные планы, шли вразрез с планами им методами ведения войны Суворовым, доставляли регулярные неудобства главнокомандующему. По рескрипту 3 апреля 1799 г. изначально предполагали ограничиться вытеснением неприятеля до р. Адды перейти к обороне, 1 и 2 мая же - предписывали ограничиться левым берегом р. По, получил Суворов, когда, не зная о них, уже победоносно вошел в г. Турин. Он же хотел отозвать, не зная еще о победе при Треббии, свои войска генерала К.-В. Кейма от осады Туринской цитадели. Долгое бездействие эрцгерцога Карла в мае 1799 г. в Швейцарии и Германии после его первых побед. Генерала Макдональда еще до Треббии должны были сдерживать успешно сами австрийцы под командованием Края и Отта, которые получили вместо этого однозначный приказ из Вены оставаться под Мантуей. Не стоит забывать, конечно, все неудобства Швейцарского похода, в ходе которого австрийские войска не вовремя ушли против французов в Германию, оставив союзные русские войска противостоять превосходящим войскам Франции. Все это справедливо дало Суворову повод оценивать Гофкригсрат, как робкий кабинет, которому присущи политичность, лакейство, кабинет, погрязший в лукавстве и коварстве. Однако жестко иерархично остающийся высшим органом управления армией. Порождаемая им зависимость в согласовании серьезных наступательных решений, и вытекающая из нее негласная пассивность командующих можно причислять, к главным недостаткам австрийской армии, исходя из всей суммы оценок, комментариев А. В. Суворова. Как особо отмечает: «Всюду всякий имеет отвес на Гофкригсрат»<sup>23</sup>. К недостаткам подобной «дефенсивной» стратегии Суворов причисляет и применявшуюся австрийцами кордонной систему расположения войск, вновь введенную австрийцами в войну 1787-91 гг. против турок и заключающуюся в дроблении и растянутом расположении войск небольшими отрядами во всех стратегически и тактически выгодных местах, где мог бы появиться неприятель. По мнению Суворова, он доказал непригодность в саму прошлую войну с османами. Слабейшие места – к пользе неприятеля, позволяющие способному и расторопному военачальнику бить в слабейшее место или разбить разделенные войска по частям. Из-за этой системы были побеждены австрийцы в прошлую кампанию в Италии генералом Бонапартом<sup>24</sup>.

Как итог мы получаем портрет австрийской армии в глазах Суворова. У Габсбургов в подчинении в целом есть хорошие войска, есть из числа военачальников способные, талантливые, достойные быть отмеченными Суворовым. При этом высшее стратегическое руководство при дворе в Вене, необходимость согласования и подчинения ему, планирование и порождаемые ими не недостатки, ограничения и методы ведения войны могут, судя по его вышеуказанным оценкам, свести плюсы австрийской армии и перспективные победы на нет. Он отстаивает принципы единоначалия в войсках, самостоятельности талантливых главнокомандующих на местах. Также готов продолжать войну в союзе с Австрией. Но в союзе с ее армией и командирами, но не двором и Гофкригсратом. Первоначальный отход 21 октября в письме на зимние квартиры полагал зимним квартированием для совместных действий в дальнейшем с Австрией против революционной Франции. В ноябре он составляет самостоятельно новый примерный план о действиях против французов уже к следующей весне. Сам Суворов во главе 100 тысяч русских и австрийцев наступает из Италии через Ривьеру, Юг Франции, Дофине, Лион и одновременно эрцгерцог Карл во главе 100 тысяч австрийцев – через Швейцарию, Рейн и Франш-Конте к Парижу. В прямом командовании, без какого-либо вмешательства министров, из которых особое презрение получил канцлер и министр иностранных дел барон И. Ф. Тугут, венского двора, Гофкригсрата и кабинетного права. После чего обе союзные армии смогут двинуться на Париж и занять его. Наступление должно сложиться сложился именно соединенными российско-австрийскими силами, поскольку все предпосылки для этого есть, как и

опыт успешного совместного взаимодействия. При этой же мысли он оставался и в декабре 1799 г., когда излагал ее в то же время в частной переписке со своим другом принцем Кобургом<sup>25</sup>. Однако история распорядилась иначе, Россия из-за некомпетентных мер венского двора отказалась от продолжения войны на стороне Австрии. Русская армия вернулась домой. Уже весной 1800 г. навсегда простилась и с великим полководцем Суворовым.

### Примечания

- <sup>1</sup> Суворов А. В. Документы / Под. ред. Г. П. Мещерякова. М.: Воениздат, 1949. Т. I. С. 590–603.
- <sup>2</sup> Суворов А. В. Документы / Под. ред. Г. П. Мещерякова. М.: Воениздат, 1951. Т. II. С. 466–467, 478–479.
- <sup>3</sup> Суворов А. В. Письма / Изд. подг. В. С. Лопатин; Отв. ред. А. М. Самсонов. М.: Наука, 1986. С. 187.
- <sup>4</sup> Суворов А. В. Документы. Т. II. С. 478–81.
- <sup>5</sup> Там же. С. 466, 468, 475, 480, 501; Суворов А. В. Письма. 1986. С.187–188; Суворов А. В. Документы. 1791–1798 / Под. Ред. Г. П. Мещерякова. М.: Воениздат, 1953. Т. III. С. 552.
- <sup>6</sup> Суворов А. В. Письма. С. 180, 187, 193; Суворов А. В. Документы. Т. II. С. 468.
- <sup>7</sup> Суворов А. В. Документы. 1799–1800 / Под. Ред. Г. П. Мещерякова. М.: Воениздат, 1953. Т. IV С. 388; Суворов А. В. Письма. С. 258, 288, 327.
- <sup>8</sup> Суворов А. В. Письма. С. 181.
- <sup>9</sup> Суворов А. В. Документы. Т. III. С. 585–88, 556, 567.
- <sup>10</sup> Там же. С. 70, 88, 334, 338, 585.
- <sup>11</sup> Суворов А. В. Документы. Т. IV. С. 12–21, 142.
- <sup>12</sup> Там же. С. 23, 67.
- <sup>13</sup> Там же. С. 24, 38, 43–44, 453.
- <sup>14</sup> Там же. С. 121–122.
- <sup>15</sup> Там же. С. 171–173, 194, 272–274.
- <sup>16</sup> Там же. С. 435–436.
- <sup>17</sup> Там же. С. 30, 235, 373, 374, 383.
- <sup>18</sup> Там же. С. 315–316.
- <sup>19</sup> Там же. С. 83, 108,125, 136, 161,166, 183, 196, 244, 257.
- <sup>20</sup> Там же. С. 101–102, 202, 244, 331, 411, 421.
- <sup>21</sup> Там же. С. 90, 124, 128–29, 266, 364–65, 375, 386–88, 400, 415, 428.
- <sup>22</sup> Там же. С. 90, 136–37, 185, 187, 195, 196, 252, 270, 286,297, 311, 337, 432.
- <sup>23</sup> Там же. С. 39, 132, 136, 180, 189–190, 194–195, 198, 265, 410,431, 454.
- <sup>24</sup> Там же. С. 106; Суворов А. В. Документы. Т. III. С. 584–585.
- <sup>25</sup> Там же. С. 390, 400, 411–413, 417, 418–20, 428, 435–436; Суворов А. В. Письма. / Кобургу 18 декабря 1799 г. С. 373.

**М. С. Черячукин**

## **Полигонное дело в России: зарождение, развитие, создание первого полигона**

Статья посвящена истории становления военно-испытательного дела в России. В работе рассматривается методика и практика испытательных работ в период с XVI в. до начала XIX столетия, что стало основой создания первого в России военного полигона – «Пробного места» на Волковом поле в Санкт-Петербурге. В статье история основания испытательного центра на Волковом поле имеет центральное место.

Ключевые слова: полигон, испытание, Пробное место, Волково поле, полигонное дело, Временный артиллерийский комитет

**Maxim S. Cheryachukin**

## **Polygon affair in Russia: origin, development, creation of the first polygon**

The Article is devoted to the history of the formation of military testing affair in Russia. The paper considers the methodology and practice of testing works in the period from the XVI century to the beginning of the XIX century, which became the basis for the creation of the first Russian military test polygon – the «Test site» on the Volkov field in St. Petersburg. In the article, the history of the foundation of the test center on the Volkov field has a central place.

Keywords: polygon, test, Test site, Volkovo field, polygon affair, Temporary artillery Committee

С момента появления на вооружении русской армии первых образцов огнестрельной артиллерии актуальным был ряд вопросов, среди которых: порядок эксплуатации и применения принципиально нового вооружения, определение боевой эффективности разных видов огнестрельного оружия, выявление оптимальной пропорции пороха для конкретного образца артиллерии. Решение упомянутых вопросов требовало выработки опыта применения того или иного вида вооружения в боевых условиях, либо в условиях приближенных к боевым.

Зарождение полигонного дела можно отнести к середине XVI в., что выпало на годы правления царя Ивана IV. При Иване Грозном появляется «Пушкарский приказ» – первый орган управления русской артиллерии, который был способен решать теоретические вопросы боевого применения огнестрельной артиллерии. Также при Иване IV известно о проведении публичных смотров состояния и могущества русской артиллерии, что говорит о высоком интересе представителей русской власти к отечественному огнестрельному оружию.

С XVII в. прослеживаются первые примеры пушечных стрельб в неболевых условиях, в целях испытательной работы или тренировок личного состава. Так, к времени правления царя Алексея Михайловича относится предписание к постройке специализированных сооружений для ведения полигонных стрельб, данное в одной из летописей: «насыпати землю сруб для пушечной пальбы за Москвой рекой»<sup>1</sup>. Из этого можно предположить, что в XVII в. проводились стрельбы артиллерии в условиях, аналогичных полигонным, с целью оттачивания боевых навыков личного состава и испытания боевых качеств пушек. К тому же возводилась необходимая для ведения стрельб инфраструктура, как, например, артиллерийские валы.

Эпоха правления Петра I стала временем расцвета полигонного дела на фоне масштабной реформы армии. Первым делом происходит преобразование Пушкарского приказа в «Приказ артиллерии» и учреждением должности генерал-фельдцейхмейстера, первым из которых стал Яков Вилимович Брюс – сподвижник Петра I. Приказ артиллерии базировался в Москве и долгое время существовал обособленно от Военной коллегии. Позже, в 1722 г., орган будет именоваться Московской артиллерийской конторой.

В 1714 г. по указанию Петра I был организован высший артиллерийский орган – Санкт-Петербургская артиллерийская канцелярия, подчиненная Военной коллегии<sup>3</sup>. Также царь лично обращает внимание на организацию испытаний пушек, что отмечено в Указе «Об отпуске припасов для постройки батареи, где пробовать пушки» 1714 г. и Указе «О постройке щита для пробы пушек» 1715 г<sup>1</sup>. Таким образом, появляются первые специально оборудованные пространства для ведения и отработки пушечной стрельбы – полигоны и пробные места.

Точные дислокации мест испытания артиллерии в XVIII в. неизвестны, но по отдельным источникам стрельбы проводились на Выборгской стороне Петербурга, в районе Охтинского порохового завода, на острове Котлин и близ Кронштадта, а также при заводах и армейских частях Санкт-Петербурга.

В начале XVIII в. начинается практика пороховых проб чугунных орудий, что является одним из видов заводских испытаний. Представляет собой отстрел вновь изготовленного орудия зарядами пороха различного веса. Стала первым унифицированным способом изучения допустимых условий ведения артиллерийской стрельбы.

Определение боевых качеств пороха являлось главной задачей военных предприятий, от чего зависела и мощь артиллерии. С началом работы Петербургского (1712 г.) и Олонецкого (1715 г.) пороховых заводов возникла необходимость в единых правилах установления силы пороха. В это время используется «проба в кратах».

Представляет собой отстрел зарядов пороха трех видов (различаются диаметром зерен) весом в 1 грамм (4 крата) из пистолета с колесцовым замком. Порох считался качественным, если после выстрела пушечным, мушкетным и порохом для ручного оружия замок пистолета был повернут на 38–40 град., 50–70 град. и 70–100 град. соответственно<sup>3</sup>.

В 1722 г. в России силу пороха стали определять с помощью вертикальной мортирки с делениями, в которую помещался пороховой заряд и груз. Высота, на которую поднимается груз, считается мерой мощности пороха.

Для этого в мортирку заряжалось три золотника пороха (примерно 13 г при весе одного золотника в 4,266 г), который при выстреле выбрасывал конус весом 24 золотника (более 102 г). Порох указанного веса считался качественным, если груз поднимался на высоту от 73 английских футов (приблизительно 22 м) и выше (один английский фут равен 30,48 см)<sup>3</sup>.

После смерти Петра I полигонное дело продолжает существовать в установленных рамках. В 1729 г. Санкт-Петербургская артиллерийская канцелярия преобразуется в Канцелярию от Артиллерии и от Фортификации. К тому же продолжаются испытания новых видов артиллерии, среди которых в 1744 г. была опробована 3-фунтовая пушка системы Нартова, которая представляет собой пример многокалиберного орудия, созданного по идее «из пушек вне калибра разными бомбами и ядрами стрелять».

С назначением в 1756 г. на должность генерал-фельдцейхмейстера Петра Ивановича Шувалова начинается новый этап развития артиллерии, характеризующийся стремлением к унификации пушек, развитием взаимодействия между производителем и армией, привлечением специалистов артиллерии к разработке и испытаниям, а также повышением образовательного значения проводимых испытаний.

Так, на вооружение принимается первый пример универсального орудия – единорог. Представляет собой промежуточный тип артиллерийского орудия между пушкой и мортирой, способный стрелять как прямой наводкой, так и навесным огнем. Единорог был создан артиллеристами М. В. Даниловым и С. А. Мартыновым в 1757 г. В том же году Шувалов дает добро на принятие единорогов на вооружение<sup>2</sup>.

На тот момент единороги стали самым эффективными артиллерийскими пушками в мире, что было доказано в годы Семилетней войны (1756–1763 гг.).

При Шувалове центральным местом испытания становится учебный полигон на Выборгской стороне Петербурга. Все стрельбы и испытания проводились лично при Шувалове, в присутствии заводских мастеров, конструкторов и специалистов артиллерии, а также перед личным составом артиллерийских частей. Таким образом, при П. И. Шувалове была создана научная группа специалистов, что является одним из первых примеров профильной группы специалистов в полигонном деле. А ведение стрельб и испытаний при личном составе увеличило образовательную роль проводимых на полигонах работ, благодаря наглядности.

Несмотря на наличие богатого опыта ведения полигонных работ в русской армии, потребность в создании специализированного научно-исследовательского органа для изучения и испытания новых образцов артиллерии и ее совершенствования в России существовала со второй половины XVIII в. В это время для рассмотрения принятия новых образцов вооружения или усовершенствования старых систем работала временные комиссии при Канцелярии Главной артиллерии и фортификации. К примеру, подобная комиссия была создана в 1743 г., во время которой проводились испытания однофунтовой пушки «Близнята» конструкции Гетша.

С восшествием на престол императора Павла I начался новый этап в развитии русской артиллерии. Первым делом, происходит упразднение Канцелярии главной артиллерии и фортификации,

существовавшей отдельно от Военной коллегии. В 1796 г. был создан подчиненный коллегии Артиллерийский департамент Военной коллегии, куда были переданы все дела упраздненного органа. Год спустя, 27 января 1797 г., Артиллерийский департамент будет переименован в Артиллерийскую экспедицию Военной коллегии. Главой экспедиции становится генерал-майор Челищев Александр Иванович. Орган ведал формированием, комплектованием и материальным обеспечением артиллерии, изготовлением и снабжением всех родов войск оружием и боеприпасами, кроме того, в те периоды, когда управление артиллерией и фортификацией объединялось в одном ведомстве, отвечала за организацию инженерной службы в армии<sup>3</sup>. Обособленно продолжает существовать Московская артиллерийская контора, переименованная в 1797 г. в Московское артиллерийское депо.

Павловские реформы артиллерии продолжились после вступления на престол Александра I. При новом императоре происходит кардинальная перестройка системы власти – коллегии преобразуются в министерства, что влечет за собой преобразование Военной коллегии в Военное министерство. Главой министерства назначается генерал от инфантерии, граф Сергей Кузьмич Вязьмитинов. Однако формально Артиллерийская экспедиция и Московское артиллерийское депо продолжают оставаться независимыми от министерства органами.

Особо плодотворной и перспективной стала работа «Временного артиллерийского комитета для рассмотрения гарнизонной артиллерии», созданного 24 февраля 1804 г. на основании Предписания графа Алексея Андреевича Аракчеева № 608 от 24.02.1804 г. Предпосылкой созданию Временного артиллерийского комитета стало письмо графу Аракчееву от военного министра Вязьмитинова, датированное 27 января 1804 г.<sup>2</sup>. В письме министр просит о составлении временного Комитета для исследования пользы и выгоды предложенных действительным статским советником Карлом Карловичем Гаскойном изменения конструкции орудий.

Созданный Комитет находился в подчинении А. А. Аракчеева. В Комитет были назначены: генерал-майор от артиллерии Берх, генерал-майор от артиллерии Иван Федорович Касперский, подполковник 2-го Кадетского корпуса Андрей Иванович Маркевич, майор 6-го артиллерийского полка барон Василий Карлович Плотто, управляющий Чертежным архивом Артиллерийской экспедиции надворный советник Заворотков, переводчик Чертежного архива Артиллерийской экспедиции титулярный советник Астафьев<sup>4</sup>.

Сам орган, именованный Временным, все же был создан как постоянная организация, ведавшая научно-исследовательскими работами по совершенствованию русской артиллерии. Впервые в штат созданного органа на постоянной основе были привлечены специалисты артиллерии, среди которых подполковник А. И. Маркевич (учитель артиллерийскому делу для Великих князей Михаила и Николая Павловичей, автор труда «Руководство к артиллерийскому искусству, для употребления Их Императорских Высочеств Великих Князей Николая Павловича и Михаила Павловича») и барон В. К. Плотто, позже проявивший себя как видный теоретик артиллерии.

Временному артиллерийскому комитету было поручено рассмотрение представленного директором Олонецкого и Луганского заводов К. К. Гаскойном проекта «Об уменьшении пропорции чугунных орудий гарнизонной артиллерии». Суть предложений Гаскойна заключалась в следующем: для увеличения дальности стрельбы орудий следует не увеличивать заряд пороха, а уменьшать вес ядер и зазор меж орудием и ядром, дабы пороховой энергии меньше уходило впустую. Определяется, что использование толстостенных орудий затрудняет эксплуатацию артиллерии и требует больше средств из казны на отлитие. В пример приводится более удачная по конструкции флотская артиллерия, чья пропорция составляет 13,75 фунта на каждый фунт ядра. Приводится пример начисления веса 13 фунтовой пушки длиной в 18 калибров, чье число фунтов в ядре составляет 324. Произведение 324 на 13,75 дает 4455 фунтов или 111 пудов 15 фунтов, что делает новые флотские пушки легче предыдущих на 15 фунтов. От этого казна экономит 505 540 пудов металла и 151 677 рублей.

Проект был представлен в «Комитет, созданный для рассмотрения вопроса снабжения сухопутной и морской артиллерии орудиями и снарядами». Сам Комитет находился в подчинении Министра военных сухопутных сил, бывший в тот момент под управлением генерала от инфантерии графа С. К. Вязьмитинова.

Характер проводимых испытаний и исследований вынуждал вести работу на специально оборудованной территории. Таковой было выбрано «Пробное место» на юге Петербурга, названное Волковым полем. В июне 1804 г. начинается возведение казарм для солдат и офицеров. Работами руководил архитектор Артиллерийской экспедиции Федор Иванович Демерцов<sup>5</sup>. В июле того же года полигон на Волковом поле заработал в полную силу.

После рассмотрения предложений К. К. Гаскойна Временный артиллерийский комитет расширил круг деятельности и продолжил научно-исследовательские и испытательные работы. В пе-

риод с апреля 1804 г. по июнь 1808 г. Комитет проводил следующие исследовательские работы: пробы легкой пушки конструкции генерала Дибича образца 1799 г., рассмотрение проекта пушки и мортиры конструкции графа Орлова-Чесменского, рассмотрение «бомбы с открытыми ушками» конструкции барона Плотто, испытание «Бомбомера» конструкции Плотто, пробы способа «посредством которого на каждом неровном месте можно узнавать без квадранта положение пушки и единорога», предложенного майором фон Фицтумом, опыты с «амплитудометром», пробы станка с дорогами для 5-пудовой мортиры<sup>2</sup>.

Главным итогом работы Временного артиллерийского комитета стала разработка и принятие на вооружение системы артиллерии 1805 г., в которую входили:

1. 3-фн и 6-фн пушки;
2. 12-фн пушки малой, средней и большой пропорции;
3. Полупудовый единорог, четвертьпудовый пеший и конный единороги<sup>6</sup>.

В целях унификации было установлено 5 калибров артиллерии: 3, 6, 12 фунтов,  $\frac{1}{2}$  и  $\frac{1}{4}$  пуда. Также были приняты единые эталоны деталей и узлов пушек, что является примером стандартизации производства. По итогу проведенных работ Временный артиллерийский комитет был реорганизован в постоянное учреждение – «Ученый комитет по артиллерийской части».

Уже с первых дней основания Временного артиллерийского комитета было обозначено три направления деятельности организации – испытания новых образцов артиллерийского вооружения и боеприпасов, опытные работы с приборами, предметами технического оснащения, а также организационной работы артиллерии и рассмотрение проектов как предлагаемых нововведений, так и новых образцов вооружения. Волково поле, ставшее базой проводимых исследовательских работ, стало первым в России артиллерийским научно-испытательным полигоном. Его вклад в укрепление обороноспособности России поистине высок, ибо на Пробном месте испытывалась вся сухопутная и морская артиллерия России, позже доказавшая свою эффективность в Русско-турецких войнах и Крымской войне.

### Примечания

<sup>1</sup> История организации и деятельности Санкт-Петербургского испытательного артиллерийского полигона как составной части Главного ракетного артиллерийского управления МО за 1610–1995 гг. [Текст]: отчет о НИР (заключ.) / отв. исполн.: Г. С. Борисов и науч. рук.: В. Г. Берегов. – 52 с. – Инв. № 31379, тех. архив в части 33491.

<sup>2</sup> Коваленко Е. Русский «Единорог». Как в XVIII столетии русские изобрели лучшую в мире артиллерию / Е. Коваленко // Русская планета [Сайт]. – URL: <https://rusplt.ru/sdelano-russkimi/russkiy-edinorog-17977.html> (дата обращения: 10.02.2020).

<sup>3</sup> Артиллерийская канцелярия // Большая российская энциклопедия [Сайт]. – URL: [https://bigenc.ru/domestic\\_history/text/1832097](https://bigenc.ru/domestic_history/text/1832097) (дата обращения: 10.02.2020).

<sup>4</sup> Дело «О учреждении при ар. Экспедиции для рассмотрения чугунной артиллерии Временного артиллерийского комитета и о прочем» Фонд 4. Опись 40/2 / Научный Архив Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. 1804 г.

<sup>5</sup> Дело 2168. Фонд 2. Опись Ген. Пovyтье / Научный Архив Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. Л. 311–312, 331, 361.

<sup>6</sup> Преснухин М. Материальная часть артиллерии и обоза русской армии эпохи Отечественной войны 1812 года Флигель-рота, группа военно-исторической реконструкции [Сайт]. / М. Преснухин. – URL: <https://fligel-rotа.ru/library/articles/materialnaya-chast-artillerii-i-oboza/> (дата обращения: 10.02.2020).



А. И. Зотова

## Семантика образа хищника, свернувшегося в кольцо

Настоящая статья поднимает вопрос семантического значения образа хищника, свернувшегося в кольцо в искусстве скифского звериного стиля. Автор рассматривает ряд интерпретаций данного художественного мотива через анализ мифологии, античных нарративных источников и современных исследовательских трудов. В рамках исследования рассмотрены наиболее знаковые примеры этого мотива.

Ключевые слова: скифо-сибирский звериный стиль, мифологическая модель скифского мира, скифское искусство, сюжет свернувшегося хищника

Anastasia I. Zotova

## Semantics of the image of a predator curled up in a ring

This article raises the question of the semantic significance of the image of a predator curled up in the art of the Scythian animal style. The author considers a number of interpretations of this artistic motive through analysis of mythology, ancient narrative sources and modern research works. As part of the study, the most significant examples of this motive are considered.

Keywords: eastern-european scythian animal style, mythological model of the Scythian world, Scythian art, motif of curled up predator

Евразийский степной пояс охватывает гигантские территории от Центральной Азии и Южной Сибири вплоть до Северного Причерноморья. В III–II тыс. до н. э. по этим территориям расселяются кочевые племена индоевропейцев, преимущественно ираноязычные, владеющие колесным транспортом и занимающиеся разведением тягловых животных. К I тыс. до н. э. они осваивают верховую езду и переходят к верховому кочеванию (увеличение мобильности). Как следствие, появляется вооружение и конское снаряжение, которые украшались. Формируется скифское искусство<sup>1</sup>.

Советский и российский археолог и один из крупнейших специалистов по скифской культуре Д. С. Раевский понимает скифское искусство как совокупность изобразительных текстов, для осмысления которых необходимо знание кодов и принципов их соотношения. Так для понимания сути предметов звериного стиля, он отмечает необходимость рассмотрения скифской мифологической модели мира<sup>2</sup>.

На сегодняшний день существуют две наиболее популярные теории происхождения скифского искусства. Центральноазиатская гипотеза, по которой утверждается что звериный стиль причерноморских скифов возник из Центральной Азии и что местные скифы – пришлое население. То есть выдвигается мысль, что ответ на проблему происхождения скифов надо искать в Азии, поскольку скифский звериный стиль на территориях Сибири, Центральной и Средней Азии появился раньше, чем в причерноморской Скифии<sup>3</sup>. Однако следует принять во внимание, что существует ряд стилистических различий «между локальными вариантами этого стиля, представленными в разных частях евразийского степного пояса»<sup>4</sup>. Имеет место и иная гипотеза, объясняющая причерноморское скифское искусство походами скифов в Переднюю Азию. В данном случае причерноморское искусство понимается как некий синтез традиций иранского искусства и эллинского влияния<sup>5</sup>.

В I тыс. до н. э. в эпоху раннего железа на обширных территориях Восточноевразийского степного пояса формируется так называемый скифо-сибирский мир. Маркером, выделяющим культуры скифской этнической общности, выступает скифская триада: оружие, конское снаряжение и звериный стиль<sup>6</sup>. Хронологические рамки скифо-сибирского звериного стиля: VIII в. до н. э. – III в. н. э.<sup>7</sup> Звериный стиль заключил в себя симбиоз тотемистических, магических и мифологических представлений ранних кочевников. Он представляет собой стилизованные зооморфные изделия или изображения, где каждое животное изображается в строго каноничных позах<sup>8</sup>.

Отличительной чертой звериного стиля является тщательная проработка органов чувств: глаз, ноздрей, ушей, зубов. Ярко выражены рога, когти, клыки. Корпус тела гладкий, изображен без подробностей. Мышцы плеча или бедра выделяются. Все, что важно животному для нападения и

защиты – гипертрофированно. Также для звериного стиля характерны зооморфные превращения, «т. е. придание тем или другим частям изображения животного самостоятельных звериных образов»<sup>9</sup>. В результате получаются синкретические существа, химеры. Другой характерной чертой является сакрализация определенных зверей и как следствие формирование определенного набора образов в скифском искусстве. Имеет место и трансформация естественных пропорций тела зверя<sup>10</sup>.

Стоит отметить, что на изделиях скифо-сибирского звериного стиля нет изобразительного поля, только звери. Однако его можно увидеть на изображениях на оленных камнях и петроглифах. Русский и советский археолог М. И. Артамонов в своей статье отмечает: «Каноничность и повторяемость образов скифского искусства свидетельствует об их устойчивом идеологическом содержании, о том, что с каждым из них были связаны определённые представления и что каждый из них имел свое установленное назначение, о котором, в известной мере, можно судить, исходя из значения таких же или подобных образов в религиях Древнего Востока, и в особенности ираноязычных народов, в письменности, фольклоре и быте которых сохранились следы соответствующих верований и обрядов»<sup>11</sup>. Одним из наиболее распространенных мотивов в зверином стиле выступает образ кошачьего хищника (пантера – условное название), свернувшегося в кольцо. Этот сюжет датируется VII–IV вв. до н. э.<sup>12</sup>.

В 1971–1974 гг. М. П. Грязнов и М. Х. Маннай-оола проводят археологические исследования кургана Аржан-1, который является древнейшим памятником культуры скифского типа в Центральной Азии (рубеж IX–VIII вв. до н. э.) и одним из наиболее крупных в своем роде (диаметр кургана около 120 м). К сожалению, был сильно разграблен еще в древности, но до нас дошла часть инвентаря, по которой мы можем реконструировать искусство и культуру того времени. На основе находок можно утверждать, что на момент сооружения кургана искусство скифского звериного стиля было уже сложившимся<sup>13</sup>.

Конская бронзовая бляха пантеры из кургана Аржан-1 датируется М. П. Грязновым VIII в. до н. э.<sup>14</sup>, что позволяет нам расширить хронологический период использования мотива свернувшегося хищника VIII–IV вв. до н. э. Это изделие является примером раннескифского искусства. Бляха представлена в археологической экспозиции Национального музея Республики Тыва им. Алдан-Маадыр. Пантера являет собой замкнутую композицию. У нее приоткрыта пасть, отчетливо изображены острые зубы, соприкасающиеся с округлым окончанием хвоста. Лапы хищника завершаются ярко выраженными когтями. Ноздря и глаз представлены сферами, а ухо приближено к овальной форме.

Близкой по геометрическому построению пантеры из Аржана-1 выступает пантера из Сибирской коллекции Петра I, представленная в экспозиции Государственного Эрмитажа. Изделие датируется VII–VI вв. до н. э., выполнено из золота. Обратив внимание на сферические углубления, которые расположены на морде, хвосте и завершают лапы хищника, Е. Ф. Королькова предположила, что фигурка хищника была инкрустирована цветными вставками («чаще всего использовалась бирюза или имитирующая ее голубая непрозрачная стекловидная паста»)<sup>15</sup>.

В рамках исследования интересно проследить мифопоэтическое объяснение змееподобного тела хищника. Скифы не оставили после себя письменных источников, поэтому обратимся к нарративному источнику – IV книга «Истории» Геродота посвящена Скифии. Античный автор излагает три версии происхождения скифского народа (эллинское название, сами себя они называют сколоты): скифскую, эллинскую и свою. Нам интересны первые две. Скифская версия (иранские имена героев мифа). Таргитай, сын Зевса и дочери Борисфена, был первым человеком на еще не населенной земле. У него было трое сыновей: Липоксаис, Арпоксаис и самый младший – Колаксаис. На землю упали золотые предметы (по С. С. Бессоновой представления о фарне<sup>16</sup>). Они были представлены чашей, плугом, ярмом и секирой. При попытке поднять предметы золото пылало и только перед Колаксаисом (имя которого переводится как Солнце-царь<sup>17</sup>) погасло. Поэтому было решено отдать бразды правления младшему из братьев<sup>18</sup>.

Эллинская версия. Геракл, угоня быков великана Гериона, прибыл в необитаемую страну (в дальнейшем – Скифская земля). Во время сна у Геракла таинственным образом крадут его коней. После пробуждения герой обходит всю страну и находит вора в пещере. Это змееногая дева (Ехидна). Взамен коней она потребовала, чтобы Геракл вступил с ней в любовную связь. Только родив от него трех сыновей, змееподобная женщина отпускает Геракла, испросив его как поступить с детьми, когда они подрастут. Герой наказал Ехидне испытать их своим луком и поясом с золотой чашей. Прошел испытание младший из сыновей по имени Скиф. Именно он и стал правителем страны, а старшие вынуждены были ее покинуть. Скиф стал родоначальником всех скифских царей<sup>19</sup>.

С. С. Бессонова в своем труде указывает на очевидные параллели в скифской и эллинской версии происхождения народа (младший сын у власти, золото как символ легитимности). Таким образом, Таргитай отождествляется с образом эллинского Геракла<sup>20</sup>. Стоит также отметить, что Д. С. Раевский проводит параллель между союзом Геракла и змееногой Ехидны из эллинской версии Геродота и мужским божеством, угоняющим быков, и змееногой богиней из иранской мифологии<sup>21</sup>.

Во всех вариациях мифа подчеркивается доминирование мужской роли прародителя над женской. Это объясняется тем, что ехидна (или же химера), по социальной иерархии находится ниже героя, но она необходима для утверждения автохтонности скифов и законности власти их царей. Также тут можно проследить смену матриархата на патриархат<sup>22</sup>.

Образ змееногой девы очень архаичен. Концепция змеи, зооморфного полубожества, антропоморфного персонажа с чертами змея присутствует во множестве древних сказаний. Так выдающийся французский мифолог и исследователь Нартского эпоса Ж. Дюмезиль сопоставляет свернувшегося хищника с образом великана из эпоса, который прижимает голову к ногам, закрывая таким образом горящий в центре огонь<sup>23</sup>. Можно сравнить хищника, свернувшегося в кольцо и с образом «мирового змея» Ермунганда из Малой Эдды.

Змея в скифской мифологии выступает символом женского начала и плодородия. В скифской трехчастной системе мироздания Таргитай относится к среднему, а змееногая женщина – к нижнему, хтоническому миру. Нижняя зона ассоциируется с миром смерти. Далее происходит замещение образов. Хищник замещает змею из нижнего мира, поскольку является воплощением смертоносного начала<sup>24</sup>. В этом аспекте интересно изделие из Монголии из коллекции Б. Куртца, датированное VII–VI вв. до н. э. Оно представляет собой пантеру, из ног которой вырастает верхняя часть корпуса козла (копытные относятся к нижнему миру)<sup>25</sup>.

Одним из наиболее любимых мотивов в скифском зверином стиле выступает мотив терзания, который иллюстрирует «представление о возрождении через смерть»<sup>26</sup>. «В фигуру свернувшегося в кольцо зверя вложено характерное для скифо-сибирского звериного стиля содержание – борьба зверей. Однако ... объекта нападения нет, он подразумевается. Тема решена в сжатой конспективной манере, лишенной повествовательности»<sup>27</sup>.

Обратим внимание на форму изделия и тела хищника. Это не геометрически правильная концентрическая фигура. «В формообразовании этой кольцевой композиции участвуют не только и не столько концентрические окружности, сколько спирали». Действительно, лапы пантеры образуют внутренние спирали, а внешняя линия корпуса тела (голова, спина, хвост) – внешнюю спираль. Свернутая спираль на языке символов обозначает скрытую силу, энергию, готовую найти выход в любой момент. Деформация естественных форм демонстрирует нам закрытость зверя от воздействий вне, его самодостаточность, а скрытая мощь и даже готовность к динамике предполагает возможность выхода вовне из этой, казалось бы, замкнутой композиционной системы<sup>28</sup>.

В мировом археологическом сообществе ведется бурная дискуссия на тему того, что первично: семантическое значение образа животного в скифском зверином стиле или форма изделия. За первую версию выступает М. И. Артамонов, объясняющий каноничность мотивов звериного стиля мифологической концепцией скифского мира и выдвигающий предположение, что предметы и изображения скифского звериного стиля играли роль оберегов<sup>29</sup>. Д. С. Раевский отмечает магическую функцию зооморфных памятников скифского искусства<sup>30</sup>. М. И. Ростовцев, напротив, полагал, что фигура зверя подчинена орнаментальным целям<sup>31</sup>. М. Л. Подольский выше функциональной и семантической мотивировки ставит композиционную, считая, что хищник в свернутой в кольцо позе выглядит наиболее выигрышно<sup>32</sup>. Дискуссия ведется и по сегодняшний день.

Ведущий исследователь скифского времени на территории Тувы В. А. Семенов в своей монографии «Искусство варварских племен» проводит параллель между бронзовой бляхой в виде свернувшегося в кольцо кошачьего хищника из Аржанского кургана и изображением пантеры на Кош-Пейском оленем камне. Размеры у бляхи и изображения идентичны<sup>33</sup>. Если в первом случае кольцеобразную форму животного мы можем объяснить функциональным назначением бляхи (ее формой), то во втором случае – нет.

На основе вышеизложенных гипотез автор данной статьи ставит семантическую концепцию выше функциональной. К сожалению, на сегодняшний день мы можем представить читателю только варианты интерпретации образа пантеры. Вероятно, дальнейшее изучение археологических памятников, нахождение и исследование инвентаря, идентичного рассмотренным в статье изделиям, и в первую очередь тщательное изучение мифологических преданий поможет раскодировать мотивировку свернутой формы кошачьего хищника в скифском искусстве.

## Примечания

- <sup>1</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен / В. А. Семенов. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 56.
- <sup>2</sup> Раевский Д. С. Мир скифской культуры / Д. С. Раевский. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 356–357.
- <sup>3</sup> Тереножкин А. И. Киммерийцы / А. И. Тереножкин. Киев: Наукова думка, 1976. 224 с.
- <sup>4</sup> Раевский Д. С. Мир скифской культуры. С. 369.
- <sup>5</sup> Артамонов М. И. Происхождение скифского искусства / М. И. Артамонов // Советская археология, 1968. № 4. С. 28–29.
- <sup>6</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. С. 56–58.
- <sup>7</sup> Суховольских Т. В. Композиционный анализ бронзовой бляхи из кургана Аржан-1 / Т. В. Суховольских // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2017. № 12–3 (86). С. 178.
- <sup>8</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. С. 72.
- <sup>9</sup> Артамонов М. И. Происхождение скифского искусства. С. 28.
- <sup>10</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. С. 72.
- <sup>11</sup> Артамонов М. И. Происхождение скифского искусства. С. 45.
- <sup>12</sup> Чежина Е. Ф. Изображения свернувшегося в кольцо хищника в искусстве Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху / Е. Ф. Чежина // Археологический сборник. Вып. 25. Л.: «Искусство», 1984. С. 61.
- <sup>13</sup> Hermitage Online. Курганы первых царей кочевых племен в центре Азии [эл. ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1p11Dg9-v88> (дата обращения: 10.09.20).
- <sup>14</sup> Грязнов М. П. Аржан. Царский курган раннескифского времени / М. П. Грязнов. Л., 1980. С. 54.
- <sup>15</sup> Королькова Е. Ф. Властители степей / Е. Ф. Королькова. СПб.: АРС, 2006. С. 90–91.
- <sup>16</sup> Бессонова С. С. Религиозные представления скифов / С. С. Бессонова. – Киев: Наукова думка, 1983. С. 17.
- <sup>17</sup> Королькова Е. Ф. Властители степей. С. 15.
- <sup>18</sup> Геродот. История: в 9 кн. / Геродот; пер. и прим. Г. А. Стратановского; под ред. С. Л. Утченко. Л.: Наука, 1972. С. 188.
- <sup>19</sup> Там же, с. 189.
- <sup>20</sup> Бессонова С. С. Религиозные представления скифов. С. 13–14.
- <sup>21</sup> Раевский Д. С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. Опыт реконструкции скифской мифологии / Д. С. Раевский. М.: Наука, 1977. С. 56.
- <sup>22</sup> Бессонова С. С. Религиозные представления скифов. С. 14–15.
- <sup>23</sup> Dumézil G. *Romans de Scythie et d'alentour* / G. Dumézil. – Paris: Payot, 1978. 380 p.
- <sup>24</sup> Раевский Д. С. Мир скифской культуры. С. 148.
- <sup>25</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. С. 104–105.
- <sup>26</sup> Скифы – властители степей. Какие они [эл. ресурс] / Государственный Эрмитаж. Образовательная программа. URL: <http://edu-test.hermitage.ru/catalogs/1418203874/themes/1418209256/article/1418209727> (дата обращения: 14.10.20).
- <sup>27</sup> Баркова Л. Л. Золотые пластины с изображением свернувшейся пантеры из Майэмира / Л. Л. Баркова // Археологический сборник. Вып. 24. Л.: «Искусство», 1983. С. 23.
- <sup>28</sup> Подольский М. Л. Зверь, который был сам по себе, или Феноменология скифского звериного стиля / М. Л. Подольский. СПб.: «ЭлекСис», 2010. С. 16–18.
- <sup>29</sup> Артамонов М. И. Происхождение скифского искусства. С. 45.
- <sup>30</sup> Раевский Д. С. Мир скифской культуры. С. 360.
- <sup>31</sup> Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических / М. И. Ростовцев. М.: Москва, 1925. С. 26.
- <sup>32</sup> Подольский М. Л. Зверь, который был сам по себе. С. 16.
- <sup>33</sup> Семенов В. А. Искусство варварских племен. С. 73.

А. В. Алиев

## **Опыт прочтения фотоальбома (на примере коллекции фотографий из семейного архива почтово-телеграфного чиновника В. П. Елисеева)**

В связи со стремительным развитием визуализации повседневной жизни в настоящее время становится все более актуальным исследование фотографического дискурса. В статье представлена научная реконструкция семейной биографии и круга знакомств служащего почтово-телеграфного ведомства начала XX в. на основе междисциплинарного подхода изучения фотоальбома В. П. и В. Н. Елисеевых.

Ключевые слова: фотография, семейный архив, семейный фотоальбом, методика атрибуции фотографий, конструирование семейной истории, почтово-телеграфное ведомство, Русско-японская война 1904–1905 гг.

Alexandr V. Aliev

## **Experience of reading a photo album (on the example of a collection of photographs from the family archive of the postal and telegraph official V. P. Eliseev)**

In connection with the rapid development of visualization of everyday life, the study of photographic discourse is now becoming more and more relevant. The article presents a scientific reconstruction of the family biography and circle of acquaintances of an employee of the postal and telegraph department of the early XX century on the basis of an interdisciplinary approach to studying V. P. and V. N. Eliseevs.

Keywords: photography, family archive, family photo album, photo attribution, construction of family history, postal and Telegraph Department, Russian-Japanese war of 1904–1905

История семейных фотоальбомов такая же длинная, как и история самой фотографии. Неправомысленно рассматривать семейный альбом, особенно альбом раннего периода бытования фотографии как «склад» отдельных фотокарточек. Отличительная черта этих документов эпохи – закономерность включения отдельных единиц в общее собрание. Многогранность данных документов требует различных подходов с целью изучения всей полноты информационных возможностей источника, что предопределяет работу исследователя в рамках междисциплинарных подходов.

Отправной точкой данного исследования послужил альбом семьи Елисеевых, приобретенный в антикварном магазине Санкт-Петербурга в 2016 г. В ходе изучения были поставлены следующие задачи: визуальное описание альбома как вещественного источника; атрибуция фотографий; выявление биографий респондентов; выявление специфики изучения фотографий семейных (домашних) архивов; а также конкретно историческая задача – раскрытие возможности изучения социальной жизни дореволюционной России в первые десятилетия XX в. с помощью фотографии.

Альбом размером 26,0 x 20,0 x 6,0 см. Обложка черного цвета с тиснением рамки. На лицевой стороне закреплен веночек с лентами из желтого металла. На оборотной стороне тиснение в центральной части и 4 стальных ножки. Сохранился фрагмент застежки из желтого металла. Листы из белого картона с разрезами для фотографий. Места для фотографий украшены золотой рамкой. Фотографии разложены с 2-го по 10-й лист (всего в альбоме 12 листов). Десять слотов пустые, преимущественно для кабинет-портретов. Небogatый альбом с простой фурнитурой содержит 46 фотографий, 26 из которых сопровождаются пометами (посвящения, фамилии, даты). При помощи архивных материалов и интернет-ресурсов удалось установить ряд изображенных на фотографиях лиц.

Семейный альбом можно рассматривать как нарративный «текст». Концептуальный подход «чтения» фотоальбомов был обоснован в работах О. Ю. Бойцовой<sup>1</sup>. В «прочтении» альбома, как и любой книги, важна его структура, титульный лист и первая фотография. В исследуемом семейном альбоме отсутствует первая страница, начало повествования нам неизвестно. Однако можно предположить, что на этом месте могла быть совместная фотография супругов. Важным элементом для анализа является также место фото в альбоме и его концовка. К сожалению, рассматриваемый альбом имеет лакуны, к тому же нет уверенности, что в нем сохранен первоначальный порядок расположения. Обычно семейные фотоальбомы содержат групповые фотографии. Альбом Елисеевых – это осколок семейного фотоархива, где все фотографии лиц семейного круга были, видимо, изъяты. Сохранившаяся подборка представляет круг знакомых по времени обучения и службы супругов. Расположение фотографий подчинено хронологическому принципу, четко прослеживаются два периода: до вступления в брак и после. Складывается впечатление, что, во-первых, альбом

соединил два самостоятельных пласта жизни супругов и стал символом создания новой семьи, во-вторых, в антикварный магазин попал в урезанном виде: были изъяты некоторые фотографии, о чем свидетельствуют пустые слоты. Нарратив фотоальбома задается титульным листом, его можно расценить как «код» для прочтения. Надпись на авантитуле гласит: «Глубокоуважаемой Валентине Николаевне на добрую память от признательного и благодарного попечителя и церковного хора Гдовской Афанасиевской церкви, СПб. Губ. 9 августа 1912 г.». В сочетании с фамилией супруга, которую удалось вычислить по пометкам, история семьи Елисеевых была «раскодирована» и получила документальное обоснование. Владелица альбома – В. Н. Елисеева (в девичестве Боголюбова) – родилась в 1889 в семье псаломщика. Она носила титул личной почетной гражданской девицы. По завершении обучения В. Н. Боголюбова вернулась в Гдов, где и работала учительницей, предположительно, двухклассной церковно-приходской школы при Афанасиевской церкви. Летом 1910 г. она венчалась с В. П. Елисеевым, и 5 ноября 1911 г. у них родился сын Владимир.

Судя по большому количеству фотографий с институтками и дарственными надписями на имя «Вали», дочь псаломщика окончила в Петербурге институт и дополнительный класс, который давал право на педагогическую деятельность в народных школах. Фото институток (33 ед.) были выполнены в фотоателье П. Громова в Петербурге в период с 1904 по 1906 гг., о чем свидетельствуют пометки на некоторых карточках. П. Н. Громов, фотограф, с 1902 г. упоминается в справочниках «Весь Петербург» как владелец фотоателье в доме 76 на Лиговской улице. Это район города, где проживали в основном мещане, мелкие чиновники и купечество третьей гильдии. Ранее в этом доме работала мастерская А. М. Страхова, а в 1908 г. владельцем мастерской на Лиговской улице стал А. Г. Монахов. Таким образом, мы можем обозначить временной промежуток, в который изготовлены фотографии институток: с 1902 по 1908 гг. Примечательно, что на оборотной стороне некоторых фотографий П. Громова Санкт-Петербург именуется Петроградом, который стал так именоваться лишь в 1914 г.

Личное дело Елисеева хранится в ЦГИА СПб, равно как и многие другие дела служащих Санкт-Петербургского/Петроградского почтово-телеграфного округа, и содержит документы с сентября 1905 по 1914 гг. Муж Валентины, В. П. Елисеев, родился 1 июня 1885 г. в Гдовской волости, в д. Подгородних жителей, крестьянин. Окончив Гдовское городское училище, он обучался на курсах при почтово-телеграфной конторе Гдова, после окончания которых в 1904 г. получил должность почтово-телеграфного чиновника 6-го разряда. Участвовал в Русско-японской войне 1904–1905 гг., и в этот период был награжден двумя медалями за усердие. С 23 июля 1914 г. он служил помощником полкового казначея 146-го пехотного Царицынского полка, позже был переведен на должность полкового казначея в 294-й пехотный Березинский полк, находящийся на тот момент в г. Ямбурге. Попытки установить боевой путь Елисеева после июля 1914 г. не увенчались успехом<sup>2</sup>.

К семейным фотографиям относится и портрет Н. П. Елисеева – родного брата Владимира, датированный 10 января 1906 г. На обороте присутствует дарственная надпись, выполненная черными чернилами: «На добрую и долгую память милой и дорогой труженице маме от любящего и уважающего тебя сына Коки Елисеева». В одном из документов в деле В. Елисеева упоминается о младшем брате. С помощью информационного портала «РИА1914» удалось узнать, что Николай родился в Санкт-Петербургской губернии в 1887 г., был женат, проходил службу в 146-м пехотном Царицынском полку в звании поручика<sup>3</sup>. Он участвовал в Первой мировой войне, в начале сентября 1914 г. был ранен и эвакуирован 11 сентября 1914 г. в Петроград в Георгиевскую общину. Заметка об этом была опубликована в газете «Русское слово» (№ 219 от 24 сентября 1914 г.). Удалось обнаружить и еще один его портрет, напечатанный в газете<sup>4</sup>.

Большая часть остальных фотографий – это сослуживцы и друзья В. Елисеева. По времени датирования наиболее ранней является фотография 1904 г. с дарственной надписью: «На добрую память дорогому товарищу Володьке Елисееву от товарища почтово-телеграфного чиновника Михаила Тимофеевича Григорьева, отбывающего на Дальний Восток. г. С-Петербург 25.6.1904 г.». Григорьев родился 18 июля 1882 г. в г. Торопец Псковской губернии. Происходил из мещан. Окончил Торопецкое городское училище и курсы при Торопецкой почтово-телеграфной конторе. С 1901 г. служил в I Кронштадтской почтово-телеграфной конторе, откуда и был направлен на Дальний Восток на театр военных действий Русско-японской войны в июне 1904 г. Изначально фото предназначалось для дарения другому человеку, о чем свидетельствует исправление имени и фамилии одаряемого. Григорьев, видимо, за неимением другой фотографии, исправил уже подписанную, не подаренную некоему А. В. [фамилия неразборчива] карточку кабинетного формата. Фотография изготовлена в фотоателье Н. Козина, по адресу: Лиговская улица, 75/77, не ранее 1903 и не позднее 25.07.1904 г. На ней изображен молодой человек в полный рост, в вицмундире темного цвета, с едва заметными петличными знаками различия почтово-телеграфного ведомства, без головного убора, с саблей.

После ознакомления с делами В. П. Елисеева и М. Т. Григорьева стало очевидно, что они познакомились на войне, принимая непосредственное участие в боевых действиях в составе одного подразделения.

С 21 июня 1904 г. приказом по СПб почтово-телеграфному округу он назначен чиновником 6-го разряда высшего оклада в полевую почтовую контору при 1-м Армейском корпусе, с 22 января 1905 г., при 1-й Маньчжурской армии. Во время боев 29 и 30 сентября 1904 г. у деревни Пуцаова и при отступлении от Мукдена, 25 февраля 1905 г., близ д. Пухэ, по обязанностям службы находился в сфере артиллерийского огня противника. Приказом по войскам 1-й Армии от 24 июля 1905 г. № 590 за отлично-усердную службу Григорьев награжден серебряной нагрудной медалью «За усердие» на Станиславской ленте, а приказом от 3 ноября 1905 г. № 216 награжден второй медалью «За усердие» уже на Аннинской ленте. Идентичные выписки из приказов о награждении в личных делах Григорьева и Елисеева подтверждают, что В. П. Елисеев познакомился с М. Т. Григорьевым во время службы в почтово-телеграфной конторе в Маньчжурии: они оба награждены одинаковыми медалями за одинаковые заслуги перед Отечеством во время военных действий. Впоследствии они сохранили приятельские отношения и после Русско-японской войны, о чем свидетельствует еще одно фото, также выполненное в фотоателье Н. Козина и подаренное Владимиру 19 ноября 1906 г. На нем Григорьев изображен в костюме-тройке. Дарственная надпись гласит: «На память дорогому и милому другу Володе от вечно помнящего Мишеля Григорьева. Вспомни С-Петербургские беседы и похождения! 19 ноября 1906 г.». Фотография точно такого же формата и с идентичным изображением, без надписей, подшита к первому листу личного дела М. Т. Григорьева.

В сентябре 1906 г. была сделана фотография М. А. Ларионова, выполненная в фотоателье В. Землянского в Луге, также имеющая дарственную надпись: «На добрую и долгую память Вольдемару от Мишули Ларионова. Луга 23.09.1906 г.». Он запечатлен по грудь, в вицмундире почтово-телеграфного чиновника. Из личного дела Ларионова видно, что Михаил Андреевич родился в 1880 г. предположительно, в г. Луге, происходил из мещан<sup>5</sup>. Окончил Лужское городское училище в 1895 г. В 1905 г. окончил курсы при Лужской почтово-телеграфной конторе, но не получил должность почтово-телеграфного чиновника 6-го разряда ввиду отсутствия вакантных мест, Ларионов служил в качестве кандидата на должность до ноября 1907 г., после чего перешел на службу в Лужский Городской банк. Они познакомились в период службы в Лужской почтово-телеграфной конторе в период с 15 ноября 1905 г. по 20 ноября 1907 г. В это время Ларионов изучал почтово-телеграфную службу, а 20 июня 1906 г. выдержал испытание в знании службы на должность почтово-телеграфного чиновника 6-го разряда. А Елисеев приказом по Санкт-Петербургскому почтово-телеграфному округу от 30 апреля 1906 г. за № 126 был зачислен на время состояния за штатом для несения службы в Лужскую почтово-телеграфную контору, где он и служил по 2 октября того же года. Незадолго до своего отъезда, 23 сентября получил в дар фотокарточку от «Мишули» Ларионова. В возрасте 26 лет, 10 января 1907 г. М. А. Ларионов вступает в первый законный брак с девицею К. И. Фроловой (род. 19 января 1882 г.), 4 октября 1907 г. у них рождается дочь Нина. После 20 ноября 1907 г. М. А. Ларионов перешел на службу в Лужский городской банк, где предположительно и проработал вплоть до мобилизации 1914 г. В этот период в семье рождаются дочь Лидия (6 августа 1911 г.) и сын Андрей (14 февраля 1914 г.). Согласно прошению начальнику округа, поданному Ларионовым в марте 1918 г., на фронте он был с 30 декабря 1914 г. по 23 декабря 1917 г., причем с 5 октября 1915 г. по 20 июля 1917 г. «...беспрерывно находился в окопах боевой линии». Сам Ларионов отмечает, что за время войны он был дважды контужен и «...потерял до 50% своего здоровья»<sup>6</sup>. За боевые отличия был представлен к нескольким боевым орденам [каким именно – не уточняется] и дослужился до звания штабс-капитана (по информации из других прошений Ларионова, он выслужил чин капитана, но не смог его получить в связи с декретом СНК)<sup>7</sup>. После войны, имея на руках жену, трех малолетних детей, престарелую мать, и не имея никаких средств к существованию, он вновь пытается поступить на почтово-телеграфную службу, пишет прошение начальнику округа, и прикладывает личное письменное обращение, составленное 18 января 1918 г. В нем он рассказывает начальнику Петроградского почтово-телеграфного округа о своем пребывании на фронте и просит принять его на службу ввиду своего «...безвыходного положения...». В обращении имеются следующие строки: «...Перечислять все лишения и страдания вообще офицера, а в частности свои, как до революции, так и после нее я считаю лишним, так как Вам все это хорошо известно. Теперь время думать лишь о насущном куске хлеба, особенно, когда имеешь на руках жену и трех малолетних детей...»; «Работать я люблю и буду работать столько, сколько того потребует служба, не считаясь со временем.»; «Бога ради прошу еще раз извинить меня и дать мне службу, принимая во внимание мое безвыходное и очень тяжелое положение человека, обремененного семейством». Он был принят на должность почтово-телеграфного чиновника 5-го разряда, но, прослужив около полугода, с 15 ноября 1918 г. служит в отряде Чудского района Пограничной охраны, 13 декабря его мобилизовали и перечислили на действительную военную службу, «...которая во всем приравнена к Красной армии» – в 5-й район Пограничной охраны. Как пишет сам Ларионов: «...16 декабря 1918 г. я из канцелярских служащих переведен на строевую должность старшего помощника начальника

дистанции»<sup>8</sup>. Вследствие нахождения М. А. Ларионова на службе в рядах пограничной охраны РККА, занимаемая его семьей квартира, находящаяся в г. Луге по проспекту Урицкого № 56 уплотнению не подлежит. Члены семьи не подлежат назначению на принудительные работы и занятия. Служил Ларионов до 22 марта 1920 г., пока по дороге в командировку не заболел сыпным тифом. На тот момент он состоял на должности помощника заведующего полевой хлебопекарной 2-й бригады 53-й Пограничной дивизии. В письме он просит уволить его из рядов РККА и вновь пытается попасть на службу в почтово-телеграфное ведомство, на что получает отказ. Дальнейшая судьба М. Ларионова неизвестна.

В феврале 1907 г. в альбом была помещена фотография еще одного приятеля Елисеева – Г. Н. Грана. Фотография также выполнена в Луге в ателье В. Землянского. Ее атрибуция была осложнена характером дарственной надписи, которая гласила: «8.02.1907 г. Гродно. 4 саперный батальон телеграфная рота. Другу и товарищу и сослуживцу по оружию на добрую и долгую память Володе от Жоржика \*\*ань». [фамилия написана неразборчиво – А. А.]». На фото изображен статный молодой человек с усами и пробором в волосах посреди головы. В темной одежде, на правом плече закреплена цепочка с подвесом от часов. Из дела Елисеева известно, что он принят на военную службу с ноября 1906 г. и, будучи специалистом телеграфного дела, был определен в телеграфную роту 4-го саперного генерал-адъютанта графа Тотлебена батальона, который находился в г. Гродно, как и указано в дарственной надписи на фото. Этот батальон входил в состав 2-й саперной бригады, а в 1910 г. при упразднении саперных бригад вошел в состав 2-го армейского корпуса. Для расшифровки фамилии был изучен список офицерского состава батальона на 1 января 1909 г., где среди прочих офицеров присутствует некий Георгий (Юрий) Николаевич Гран, поручик<sup>9</sup>. Неразборчиво написанная фамилия с фотографии больше всего походила на фамилию «Гран» в варианте автографа. Было выдвинуто предположение, что на фото именно он, что позднее удалось подтвердить косвенными данными из семейного архива Гранов. Таким образом, было установлено, что знакомство Г. Н. Грана с В. П. Елисеевым началось с совместной службы в 4-м саперном батальоне. С помощью электронных баз данных удалось разыскать отдельные факты из его биографии<sup>10</sup>, а также установить связь с правнуком Г. Н. Грана – Е. Шергалиным, проживающим в Таллине<sup>11</sup>, готовившем на тот момент статью о своем предке<sup>12</sup>.

В семейном архиве Е. Э. Шергалина сохранилось несколько дореволюционных фотографий семьи Гранов, фотографии второго сына Грана Ярослава Юрьевича, родной сестры Софьи Николаевны, и еще нескольких родственников (где предположительно изображен и сам Георгий), которые были любезно предоставлены для исследования. Неразборчиво написанная фамилия была прочитана родственниками как автограф. Внешнее сходство изображенного на исследуемой фотографии человека с членами семьи Гран было подтверждено Е. Э. Шергалиным. Таким образом, имеющаяся у нас фотография Г. Н. Грана на момент исследования оказалась его единственным известным сохранившимся достоверным изображением, не считая отдельные ситуационные фотографии, по которым установить личность изображенного было затруднительно. Летом 2020 г. в интернете были опубликованы ранее неизвестные фотографии семьи Гран, среди которых имеется несколько портретов Георгия Николаевича. Фотографии были размещены в открытом доступе З. Е. Селивановой, правнучкой Анны Карловны Минаци, родной сестры М. К. Гран (Минаци), которая вышла замуж за Г. Н. Грана. При сравнении опубликованных портретных фотографий Г. Грана с имеющимися ранее возникли сомнения по поводу того, кто именно изображен на исследуемом изображении. После изучения портретных фотографий Грана с определенной долей вероятности можно сказать, что на имеющейся в нашем альбоме фотографии изображен Г. Н. Гран (в юности, ввиду схожести автографа на фотографии с фамилией «Гран», совпадения времени и места службы в качестве военного связиста – г. Гродно, 1907 г.). Установление личности изображенного на исследуемой фотографии из альбома Елисеева осложнено и тем, что надпись составлена в шуточной форме и настоящие имя с фамилией искажены. Таким образом, вопрос о личности изображенного на фотографии остается открытым<sup>13</sup>. Георгий (Юрий) Гран родился 14 апреля 1884 г. в с. Дуровка Саратовской губернии в семье потомственного дворянина Н. Грана. С детства увлекался военным делом, а позже собрал коллекцию оружия<sup>14</sup>. Окончил 2-й Московский им. Николая I кадетский корпус, а позже 3-е Александровское военное училище. Дядей Георгия был П. К. Гран (1869–1941, Бухарест), государственный деятель, служил томским и иркутским генерал-губернатором, позже – начальником Главного тюремного управления Российской Империи, в эмиграции был советником короля Румынии. В 1906 г. Георгий женился на дворянке М. К. Минаци. У Георгия Николаевича было два сына, старший из которых, Мстислав Юрьевич, родился в Гродно в 1907 г. или 1908 г., что косвенно подтверждает атрибуцию фотографии.

Большинство членов семьи Гран не приняли Октябрьскую революцию. Один из эпизодов жизни Г. Н. Грана в период гражданской войны во время похода дроздовцев на Дон отражен в воспоминаниях полковника П. В. Колтышева<sup>15</sup>. В семейных альбомах не было случайных снимков, каждой фотографией писалась история. Дружеский круг В. П. Елисеева и его жены складывался среди равного



социального круга. Почти все друзья В. П. Елисеева происходили из мещан или крестьян и преодолели похожий жизненный путь: окончили городские училища, затем курсы при почтово-телеграфных конторах, и направились служить в почтово-телеграфное ведомство, поэтому немудрено, что они остались в дружеских отношениях. Выход за социальную границу был явлением нечастым, как правило, это связано с профессиональной деятельностью. Г. Н. Гран, с детства увлекавшийся военным делом, а позже собравший коллекцию антикварного оружия, ценил людей с военным опытом, каковым являлся Елисеев. Уважение к человеку за его качества и достижения могли преодолеть рубеж сословных предрассудков.

Альбом зафиксировал формирование механизмов социальных лифтов в России начала XX в. Почтово-телеграфное ведомство стало первым в России, где в 1859 г. государственная служба была открыта для лиц всех сословий. Для крестьян и мещан это было существенное продвижение по социальной лестнице. Аналогичные возможности складывались в армейской службе. Социальные лифты для женщин были значительно скромнее. Изучение фотоальбома Елисеевых позволяет сделать несколько методологических наблюдений в изучении фотографии и, в частности, фотоальбома. Женские судьбы в начале XX в. имели весьма скромные возможности общественной фиксации жизненного пути. Кроме факта обучения в учебных заведениях и редких случаев службы, женщины могли создать биографическое письмо только в рамках частного архива.

Проведенное исследование строилось исходя из концепта, что архивоведческие и источниковедческие подходы в изучении визуальных источников малоперспективны, в то время как междисциплинарные подходы могут расширить возможности исследователя<sup>16</sup>. Самым проблемным в источниковедческом подходе является период второй половины XIX – начала XX вв., когда фотография развивалась в рамках портретного жанра. Автор фундаментального исследования в области кинофото документов В. М. Магидов высказал мнение, что утверждение о получении фотографии равноправного статуса с другими видами источников преждевременно<sup>17</sup>. Однако заметим, что, говоря об изучении такого типа источника как семейный фотоальбом, источниковедческие возможности возрастают, если речь идет не об отдельной фотографии, а, следовательно, и отдельной судьбе, а о совокупности как отражении жизни социальной группы. Именно в этой совокупности содержится основное информативное ядро, что существенно повышает возможности источника.

### Примечания

<sup>1</sup> Бойцова О. Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 266 с.

<sup>2</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1209. Оп. 1. Д. 830. Л. 211.

<sup>3</sup> Портал «Памяти героев Великой войны 1914–1918» / «Памяти героев Великой войны». URL: <https://googl.plus/5vK3> (дата обращения: 15.06.2020).

<sup>4</sup> База данных и фотоархив офицеров и формирований Русской Императорской Армии начала XX в. «Офицеры РИА». / «Офицеры РИА». URL: <https://googl.plus/5vK5> (дата обращения: 10.05.2020).

<sup>5</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1209. Оп. 1. Д. 1534. Л. 95.

<sup>6</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1209. Оп. 1. Д. 1534. Л. 71.

<sup>7</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1209. Оп. 1. Д. 1534. Л. 67–68.

<sup>8</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1209. Оп. 1. Д. 1534. Л. 90.

<sup>9</sup> Общий список офицерским чинам русской императорской армии на 1 января 1909 г. / «Офицеры РИА». URL: [http://ria1914.info/images/4/4d/257\\_obschiy\\_spisok\\_1909.pdf](http://ria1914.info/images/4/4d/257_obschiy_spisok_1909.pdf) (дата обращения: 12.05.2020 г.)

<sup>10</sup> Мемориально-просветительский и историко-культурный центр «Белое Дело» / МПИКЦ «Белое Дело». URL: [http://drozd.belosedelo.com/card\\_index/person/?1207](http://drozd.belosedelo.com/card_index/person/?1207) (дата обращения: 16.01.2019).

<sup>11</sup> Интерактивный коммерческий генеалогический сервис Geni / «Geni.com». URL: <https://goo-gl.ru/5vKz>; Портал «Памяти героев Великой войны 1914–1918 годов» / «Памяти героев Великой войны». URL: <https://googl.plus/5vJW> (дата обращения: 16.01.2019).

<sup>12</sup> Шергалин Е. Э. Подполковник Георгий (Юрий) Николаевич Гран (1884–1918) // Посев. 2019. № 2. С. 41–42.

<sup>13</sup> Мемориально-просветительский и историко-культурный центр «Белое Дело» / МПИКЦ «Белое Дело». URL: [http://drozd.belosedelo.com/card\\_index/person/?1207](http://drozd.belosedelo.com/card_index/person/?1207) (дата обращения: 27.09.2020).

<sup>14</sup> ГАРФ. Ф. 102, Д-2. Оп. 70. Д. 25, Ч. 90. Л. 4

<sup>15</sup> Колтышев П. В. Поход дроздовцев Яссы – Дон. 1200 верст. Воспоминания дроздовцев. 26 февраля (11 марта) – 25 апреля (8 мая) 1918 г. // Дроздовский и дроздовцы. М.: Посев, 2012. С. 268–269.

<sup>16</sup> И. В. Нарский одним из первых применил источниковедческий подход в изучении фотографии («на память»), который оказался малоинформативен. Более результативны оказались иконографическая, семиотическая и структуралистская интерпретация фотографии, но, по мнению автора, недостаточными для анализа семейных снимков. Нарский И. В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (автобио-историко-графический роман). Челябинск, 2008. 516 с.

<sup>17</sup> Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005. 394 с.

# ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ • DOCUMENTARY INFORMATION

УДК 791.229.2:316.472.4

Е. К. Анисимова

## Продвижение документального кино в информационной среде

В статье рассматриваются основные каналы информационной поддержки кино в целом и документального фильма как одного из видов киноискусства. Приводятся результаты сравнительного анализа каналов информационной поддержки документального кино в российском и зарубежном сегментах YouTube и Instagram. Сделаны выводы об эффективности современной информационной поддержки документального кино в информационной среде.

Ключевые слова: продвижение, информационная поддержка, информационная среда, социальные сети, документальное кино, кинематограф, кино, фильм, YouTube, Instagram

Elizaveta K. Anisimova

## Promotion of documentary films in the information environment

The article examines the main channels of informational support for cinema in general and documentary film as one of the types of cinema art. The results of a comparative analysis of channels of informational support of documentary films in the Russian and foreign segments of YouTube and Instagram are presented. Conclusions are made about the effectiveness of modern informational support of documentary films in the information environment.

Keywords: promotion, information support, information environment, social networks, documentary films, cinematographic graph, cinema, film, YouTube, Instagram

Хороший маркетинг фильма способствует его коммерческому успеху и окупаемости. В современных условиях колоссальной конкуренции, когда каждый обладатель смартфона способен снять фильм, необходимо качественно заботиться о репутации своего продукта, правильно управлять его продвижением.

Для продвижения фильма кроме самого фильма съемочной группой готовится стандартный комплект рекламных материалов, в который входят расширенная аннотация, список основного состава творческой группы, фотографии наиболее выразительных кадров фильма. Первым каналом распространения информации о киноновинках хочется назвать сам кинотеатр. Как культурно-досуговый центр он отлично справляется со своими функциями, информируя зрителей о скорейших премьерах, предлагая посетить кинотеатр вновь. Афиши, листовки и буклеты, ролики и товарная продукция, стенды и трейлеры, конференции и громкие премьеры с приглашенными звездами (со съемочной группой и актерами, например) – эффективная рекламная кампания фильма. Ежедневные и еженедельные газеты как один из каналов традиционного продвижения обладают несколькими преимуществами: информация доставляется оперативно, охватывает большое число людей, которых можно идентифицировать по их местонахождению. Однако большой охват не гарантирует большую вовлеченность – нередко читателями ежедневных газет являются случайные люди, из которых процент заинтересованных необходимой темой будет крайне низок. Обычно обзоры различных киноновинок и премьер публикуются в ведущих российских изданиях («Аргументы и факты», «газета.ru» и др.). Необходимо упомянуть, что новости кино публикуются и в газетах специализированной направленности (например, «Экран и сцена», KINONEWS и др.).

Круг современных журналов о кино очень масштабен. Они могут иметь как универсальную, так и узкую направленность. Самые крупные из них «Искусство кино», Les Cahiers du cinéma, «Кинобизнес сегодня», «Киноведческие записки», «Сеанс», Empire, The Hollywood Reporter, Sight & Sound. Журналы о кино универсальной тематики обычно публикуют статьи научно-популярного характера, предназначенные для любителей кино, поверхностно ориентирующихся в нем. Преимущество специализированных (узконаправленных) журналов перед ежедневными газетами заключается в более детальной изученности вопроса, проработанным материалом, и как следствие, получаемая информация является интересной для специалистов в данной сфере деятельности – режиссерам, сценаристам, актерам, кинокритикам, продюсерам и др. Остальной частью аудитории таких журналов являются любители, разбирающиеся в процессах, происходящих в том или ином жанре кино.

Радио сегодня относится к тем видам СМИ, теряющим свою популярность. Обычно его слушают «фоном», когда готовят или едут из точки а в точку б. Это говорит о низкой степени вовлеченности слушателя в материал. Велика вероятность, что если и есть заинтересованный слушатель, то до него

информация может и не дойти из-за того, что задействован всего один аудиальный канал. Но у такого канала продвижения есть свои преимущества – невысокая стоимость и широкий территориальный охват.

Информация о кино предоставляется как на общественно-политических («Рекорд», «Дождь» и др.), так и на специализированных («КиноFM», «Русское кино», «Радио кино» и др.) радиоканалах.

Размещение рекламы на телевидении неоднозначно в силу высокой стоимости, кратковременности рекламного контакта и не избирательности аудитории. В связи с вышеперечисленными факторами могут возникнуть трудности. Однако если учитывать все нюансы создания, размещения и продвижения, то можно создать систему, при которой отклик аудитории будет огромен, в силу множества каналов воздействия на аудиторию (аудиальный, визуальный, слуховой). Контент, связанный со сферой кино, периодически затрагивается на общественно-политических каналах (новости, трейлеры, реклама, показ фильмов, интервью, тематические передачи). Также существуют специализированные каналы, отдающие большую часть эфирного времени кино («Дом кино», «Кино ТВ», Paramount Comedy, FOX и т. д.). Маркетологи заботятся и о создании атрибутики с символикой фильма («мерча»). Товары могут быть различными: от брелков, футболок и фотографий с автографами актеров и до лимитированных автомобилей «как у главного персонажа в фильме».

Самым популярным каналом продвижения документального кино на сегодняшний момент являются интернет и социальные сети. В социальных сетях люди проводят много времени и при условии уникальности контента, его соответствия современным тенденциям можно говорить об успешности аккаунта/канала/сервиса/портала. При помощи, например, медийной рекламы можно выстроить эффективный «баннер» для привлечения качественных посетителей по определенной стоимости за конкретный период. Каждый баннер представляет собой уникальное рекламное сообщение, которое может выглядеть как статичное изображение или анимация. При нажатии на него происходит переход на сайт рекламодателя<sup>1</sup>.

Современный потребитель уже привык к рекламе, адаптировался к тому, чтобы игнорировать ее. Воздействовать на него традиционными способами становится все труднее. Пользователь реагирует на короткие, личные и релевантные сообщения, предпочитая «блокировать» всю остальную информацию, он выбирает тот ресурс или сервис, который считает полезным именно для себя, ищет товары и сервисы, которые рассчитаны на обслуживание персональных запросов.

Компетентная реклама позволяет обеспечить многим сферам деятельности человека – повышение дохода, быстрое продвижение и, как следствие, необходимый уровень внимания со стороны зрителей. Основными площадками продвижения становятся социальные сети, поскольку именно на них происходит тесное взаимодействие «зритель – создатель». В интернете так же, как и в журналах, существуют универсальные и тематические сервисы и порталы о кино («Чапаев»<sup>2</sup>, «КиноПоиск» и т. д.). Более того, большинство печатных изданий давно переведены в электронные форматы, а сайты редакций адаптированы для пользователей, чтобы добиться оптимальной доступности (телефон в кармане – появилась свободная минутка – зашел на сайт, прочитал статью) среди читателей.

Среди социальных сетей первое место на российском рынке занимает YouTube (71,5% населения страны), «ВКонтакте» (61,1%) и «Инстаграм» (52,7%) – по данным Mediascope<sup>3</sup>. Они являются новой площадкой для маркетологов, охватывающие разнообразную целевую аудиторию. Продуманное создание контента и использование разных видов рекламы позволит обеспечить эффективное продвижение кинопродукции в любом из них. Instagram базируется на визуальной подаче информации. Зрителей интересует преимущественно картинка или короткое видео. Возможности пользователей ограничены со стороны формата, но безграничны относительно идей. YouTube специализируется на аудиовизуальном материале, создавая платформу с различными видео.

Основными каналами распространения информации о документальном кино в России и зарубежом являются соцсети и интернет. Они популярны, объединяют многих пользователей, следовательно, возможно пересечение аудиторий, обширный анализ контента и использование множества инструментов работы с пользователями. Данная работа является первым этапом исследования каналов продвижения документального кино. Как уже говорилось выше, вероятнее всего, наиболее эффективными каналами можно считать Instagram и YouTube. Анализ информации о документальном кино в этих сетях осуществлялся по следующим направлениям: выявление универсальных аккаунтов, в которых неигровое кино представлено среди других родов кинематографа; выявление тематических аккаунтов, содержащих информацию о документальном кино.

Анализ выявленных ресурсов осуществлялся по следующим критериям: наименование канала; дата его создания; количество подписчиков; количество просмотров; содержание канала.

В результате были созданы аналитические таблицы по Instagram и YouTube, в которых все выявленные каналы были систематизированы по таким группам, как:

1. Универсальные каналы, содержащие информацию о фильмах в целом, в том числе и неигровом кино.
2. Тематические каналы про документальное кино.

Анализируются как отечественные, так и зарубежные каналы. Осуществлялось их сравнение. Анализ сети YouTube показал: 1. Каналы, посвященные обсуждению и анализу кино в России, создавались в 2013–2015 гг., а у зарубежных каналов пик создания пришелся на 2006–2008 гг. и 2013–2015 гг. Эти даты связаны непосредственно с повышением интереса аудитории и общества к кинематографу. 2. В отечественном и зарубежном сегменте YouTube существует сравнительно большое число каналов с достаточно большой аудиторией, отражающих новости из мира кино. Основная масса ведется индивидуально, не в команде. 3. На универсальных каналах о кино документальным фильмам уделяется очень мало внимания. Большинства этих каналов не имеют раздела, посвященного этому виду кинематографа. 4. История документального кино не всегда представлена на каналах, рассказывающих о кино, зачастую это каналы в общем говорящие о культуре. 5. Продвижением документальных фильмов мало кто занимается, в основном это официальные страницы фестивалей. 6. Уникального и качественного контента в разы меньше при сравнении с обычным перечислением новостей. 7. Тематические каналы, связанные с фестивалями, активны в период проведения мероприятия, в период «каникул» активности мало, следовательно, падают охваты и люди отписываются.

В ходе анализа социальной сети Instagram было выявлено следующее: 1. На территории РФ в «Инстаграме» было создано множество каналов о кино, однако успешными и действующими можно считать лишь единицы, авторами которых является целый штат писателей, журналистов, верстальщиков, фотографов и многих других или же которые прикреплены к определенной компании и которая держится на плаву за счет спонсоров. 2. Тематических действующих каналов о документальном кино категорически мало. 3. Плохо проработанный контент не находит отклика среди аудитории, о чем говорит активность – комментарии и лайки. 4. Новостные каналы о кино менее активны в инстаграме, но, несмотря на это, зачастую имеют большую аудиторию, чем аккаунты о документальном кино. 5. Стоит учитывать, что за рубежом платформы Facebook и Twitter – более популярны, чем «Инстаграм», а неким аналогом в России могут выступить социальные сети «ВКонтакте» и «Телеграм». 6. Из предыдущего пункта следует, что проекты, имеющие основу на YouTube, в «Твиттере», «ВКонтакте», «Телеграме», Facebook используют «Инстаграм» как один из каналов пиара, что вполне логично. 7. У многих проектов о кино, как в целом, так и документальном, есть свои собственные сайты, на которых имеется вся необходимая информация: начиная новостями и подборками с фильмами и заканчивая собственными анонсами о встречах и обсуждениях. 8. Масштабные проекты, которые действительно наполнены полезной информацией, всегда прикреплены к тематическому объединению, будь то онлайн-кинотеатр, киношкола и т. д. 9. Тематические фестивальные аккаунты активны не только в период проведения фестивалей.

Сравнительный анализ этих каналов позволяет утверждать: 1. Аудитория отечественных новостных каналов о кино больше в «Инстаграме» и «ВКонтакте», чем на YouTube, в силу формата контента. Ненавязчивые фото и видеоподборки не занимают много времени при просмотре. Истории напоминают подписчикам о важных выходах фильмов, людях из мира кино или мероприятиях, посвященных фильмам. 2. Кинокритика легче воспринимается визуально, потому авторы каналов на YouTube не переносят свои проекты в «Инстаграм», в котором нет возможности долго и целенаправленно вникать в курс дела. 3. В отечественном и зарубежном сегменте YouTube существует сравнительно большое число каналов с достаточно большой аудиторией, отражающих новости из мира кино. Основная масса ведется индивидуально, не в команде. 4. Новостные каналы о кино менее активны в инстаграме, но, несмотря на это, зачастую имеют большую аудиторию, чем аккаунты о документальном кино. 5. YouTube-каналы выносливее, в то время как аккаунты в Instagram чаще перестают быть активными. Вероятно, это связано с наибольшей конкуренцией.

В перспективе планируется изучение и анализ традиционных СМИ, в которых публикуются материалы, посвященные документальному кино, изучение путей развития и продвижения неигровых фильмов в социальных сетях с точки зрения предоставляемого аудитории контента. Итогом работы станет разработка системы информационного сопровождения продвижения неигрового фильма. Проведенное исследование позволит выявить слабые и сильные стороны контента и продвижения, составить характеристику аудитории и разработать эффективную методику продвижения неигрового фильма.

## Примечания

<sup>1</sup> Бреус А. Как продвигать кино в digital / А. Бреус // Sostav. – URL: <https://www.sostav.ru/publication/nectarin-kak-pravilno-prodvigat-kino-v-digital-22241.html> (дата обращения: 15.05.2020).

<sup>2</sup> Аркус Л. О проекте / Л. Аркус // Чапаев. Кино и история. – URL: <https://chapaev.media/about> (дата обращения: 17.05.2020).

<sup>3</sup> Курносова Е. Социальные сети в цифрах / Е. Курносова // Mediascope. – URL: <https://ict.moscow/presentation/sotsialnye-seti-v-tsifrakh/> (дата обращения: 08.10.2020).

Е. Д. Борщевская

## Информационная поддержка спорта в социальных сетях

В статье рассматриваются основные каналы информационной поддержки спортивной гимнастики. Приводится сравнительный анализ информационной поддержки в YouTube и Instagram в российском и зарубежном сегментах. Приводятся выводы об эффективности современной информационной поддержки спорта в СМИ.

Ключевые слова: информационная поддержка, социальные сети, спортивная гимнастика, продвижение

Ekaterina D. Borshchevskaya

## Sports information support in social networks

The article discusses the main channels of information support for gymnastics. A comparative analysis of information support in YouTube and Instagram in the Russian and foreign segments is provided. Conclusions are made about the effectiveness of modern information support for sports in the media.

Keywords: informational support, social networks, gymnastics, promotion

В современном мире эффективное продвижение играет важную роль в развитии спорта и выполняет несколько важных функций. Во-первых, привлекает внимание к здоровому образу жизни, который сегодня становится одной из самых главных тем в мире блогинга и СМИ. Во-вторых, привлекая внимание аудитории через уникальный контент, можно создать запоминающийся бренд-медиа спортсмена, команды или целой сборной, что в дальнейшем благополучно повлияет на финансирование спорта, уровень внимания в СМИ и уровень узнаваемости. В-третьих, помимо узнаваемости, есть другой не менее важный критерий – репутация. Она будет влиять на отношение зрителей, которые нацелено не следят за данным видом спорта.

Информационная поддержка спорта осуществляется через множество коммуникационных каналов. В связи с постоянно меняющимися социально-политическими и экономическими условиями очень трудно предугадать, какой из каналов продвижения станет рентабельным.

Ежедневные и еженедельные газеты как один из каналов традиционного продвижения обладают несколькими преимуществами: информация доставляется оперативно, охватывает большое число людей, которых можно идентифицировать по их местонахождению. Однако большой охват не гарантирует большую вовлеченность. Обычно обзоры различных спортивных соревнований, достижения отдельных команд и спортсменов публикуются в ведущих российских изданиях («Российская газета», «Вести» и др.). Главным образом новости спорта публикуются в специальных газетах спортивной тематики (например, «Спорт день за днем», «Спорт-экспресс», «Советский спорт», «Спорт для всех» и др.).

Также на анализируемом информационном поле выходят и газеты, посвященные отдельным видам спорта, что позволяет целенаправленно распространять контент (например, «Наш футбол», «Футбол. Хоккей» и др.). Однако, как правило, такие газеты посвящаются сверхпопулярным видам спорта, имеющим большую аудиторию болельщиков.

В отличие от ежедневных газет, специализированные (узкотематические) журналы читает, как правило, заинтересованная аудитория, для части которой получаемая информация является профессиональной (спортсмены, тренеры, спортивные врачи, руководители спорта и т. п.). Другой частью аудитории таких журналов являются любители, разбирающиеся в процессах, происходящих в том или ином виде спорта.

Радио относится к тем видам СМИ, которые сейчас теряют свою популярность. Обычно его слушают «фоном», что говорит нам о низкой степени вовлеченности слушателя в материал. Велика вероятность, что если и есть заинтересованный слушатель, то до него информация может и не дойти из-за привлечения внимания посредством всего лишь одного аудиального канала. Но из преимуществ этого канала продвижения можно выделить невысокую стоимость и широкий территориальный охват.

Информация о спорте предлагается как на общественно-политических («Вести FM», «Радио России» и др.), так и на специализированных («Спорт FM», «Старт FM», «Радио Зенит» и др.) радиоканалах.

Размещать контент на телевидении несколько опасно, настолько может быть и эффективно. Ввиду высокой стоимости рекламы, кратковременности рекламного контакта и неизбирательности аудитории могут возникнуть трудности, но если учесть все нюансы создания, размещения и продвижения, то можно создать систему, при которой отклик аудитории будет огромен, в силу множества каналов воздействия на аудиторию (аудиальный, визуальный, слуховой). Как и в случае с радио, спортивный контент продвигается как на общественно-политических, так и на специализированных спортивных каналах («Матч ТВ», Матч Страна», «Матч Игра», «Матч Арена», Eurosport, «НТВ Спорт» и т. д.).

Самым популярным каналом продвижения в наше время являются Интернет и социальные сети. При помощи, например, таргетированной рекламы можно выстроить максимально эффективную рекламу с высоким уровнем вовлечения за относительно небольшую сумму. В социальных сетях люди проводят много времени и при условии уникальности контента, его соответствия современным тенденциям можно говорить об успешности аккаунта/канала.

Среди социальных сетей первое место на российском рынке занимает YouTube (71,5% населения страны), затем – «ВКонтакте» (61,1%) и «Инстаграм» (52,7%)<sup>1</sup>. Самой популярной социальной сетью в мире является Facebook, а «Инстаграм» занимает пятую строчку, уступая YouTube, WhatsApp, FB Messenger и Wechat<sup>2</sup>. Продуманное создание контента и использование разных видов рекламы позволит обеспечить эффективную информационную поддержку любому виду спорта.

Эффективная информационная поддержка позволяет обеспечить многим сферам деятельности человека повышение дохода, быстрое продвижение и, как следствие, необходимый уровень внимания со стороны зрителей. В современных условиях загруженности пользователя информационными потоками становится важным выдерживать конкуренцию и цеплять потенциального зрителя чем-то необычным. Основными площадками продвижения становятся социальные сети, поскольку именно на них происходит наиболее тесное взаимодействие «читатель – организация».

Основными каналами распространения информации о спорте в России и зарубежных странах являются «Инстаграм» и YouTube. Данные социальные сети популярны по всему миру и объединяют многих пользователей, следовательно, возможно пересечение аудиторий, более обширное познание контента и использование множества инструментов работы с пользователями.

В данном исследовании социальные сети «Инстаграм» и YouTube рассматривались как наиболее продуктивные каналы информационной поддержки спортивной гимнастики.

При анализе каналов на двух вышеупомянутых площадках были выявлены три вида каналов, при помощи которых осуществляется информационная поддержка: универсальные каналы, содержащие информацию о разных видах спорта, в том числе и о спортивной гимнастике; тематические каналы по спортивной гимнастике; персональные каналы гимнастов. Был проведен анализ этих каналов по следующим параметрам: наименование канала, дата его создания, количество подписчиков, количество просмотров, содержание канала.

YouTube и «Инстаграм» обладают некоторыми характеристиками, которые влияют на формат контента (видео или фото, длина видео, количество сопроводительного текста и др.). По обоим социальным сетям были составлены таблицы и сделаны соответствующие выводы относительно эффективности информационной поддержки. На основе собранных данных был проведен сравнительный анализ осуществляемой информационной поддержки спортивной гимнастики и сделаны выводы, которые отражают ее эффективность в России и за рубежом.

Аудитория каналов спортивной гимнастики больше на YouTube, чем в «Инстаграм», в силу формата контента. Видео позволяет шире раскрыть тему, объяснить многие технические нюансы, показать больше тренировочного процесса и погрузить подписчика в спортивный мир.

В иностранном секторе на YouTube существует сравнительно большое число каналов с небольшим количеством подписчиков, отражающих жизнь локальных тренировочных баз, освещающих небольшими видео выступления гимнастов. Но все они прекратили свое действие 2–3 года назад, а действующими остались только крупные YouTube-каналы. В российском YouTube существовали небольшие личные спортивные каналы юных гимнастов, но они также прекратили свое действие 3–5 лет назад. Три представителя гимнастики РФ, ведущие спортивные каналы на YouTube, самобытны в мире медиа. Один – всемирно известный спортсмен, другой – молодой тренер, чьи воспитанники попадают в резерв сборной, а третий – парень, стремящийся к большому наградкам. Любому интересующемуся гимнастикой человеку вполне достаточно будет этих трех представителей для сбора общей картины того, как действует механизм спортивной гимнастики изнутри.

Российский «Инстаграм» всегда более подробно отражает спортивную и личную жизнь спортсменов. Причем более активно тренировочными успехами делятся члены мужской сборной, не-

жели женской. «Инстаграм» зарубежных спортсменов ведется более профессионально (профессиональные фото, рекламные видео), мало лайф-фото.

На YouTube история спортивной гимнастики транслируется на общеисторических каналах, далеких от спорта. И здесь мы приближаемся к пониманию причины того, почему народ так далек от этого вида спорта. Документальные фильмы по гимнастике показывают ее как травмоопасный вид спорта – переломы позвоночника, открытые переломы, разрывы связок, психологические проблемы, несовершенная система судейства. МОК<sup>3</sup> и ФСГР<sup>4</sup> за последние годы максимально проработали правила – сделали их четкими и прозрачными как для спортсменов, так и для зрителей. Были исключены опасные элементы, выполнение которых связано с большим риском: петля Корбут, сальто Томаса и другие элементы, выполняемые в кувырок, а также многие опасные приемы просто вышли из моды из-за не соответствия категории «балльная стоимость – риск».

Спортивная гимнастика максимально вписывается в обострившиеся в последние годы течения толерантности, всеобщего принятия и миролюбия. В настоящее время нет ничего лучше спорта, который не пропагандирует насилие по отношению друг к другу – контакт между спортсменами абсолютно сведен на нет. Даже спортсмены из политически разрозненных стран поддерживают спортивных коллег. Мировые звезды спортивной гимнастики охотно идут на интервью, активно занимаются пропагандой своего спорта – каждый в своей стране. Таких примеров много: это и Никита Нагорный в России, и американка Симона Байлз, а также легендарная Оксана Чусовитина из Узбекистана.

К тому же, обращаясь ко всем спортивным скандалам между WADA<sup>5</sup> и другими организациями, можно сказать, что гимнастика – это один из самых чистых видов спорта. Прием допинга здесь невыгоден для спортсменов. Все упражнения, помимо силы, скорости и резкости требуют еще и мощной концентрации, которая невозможна при приеме стимулирующих веществ (амфетамин, эфедрин, стрихнин, фенотропил и др.), существенно повышающих активность организма.

Представляется, что социальные сети YouTube и «Инстаграм» являются лишь частью (хотя и значительной) системы информационной поддержки спортивной гимнастики как вида спорта. В ходе дальнейшего исследования предполагается изучить другие коммуникационные каналы и разработать предложения по эффективной информационной поддержке этого вида спорта.

### Примечания

<sup>1</sup> Mediascope WEB-Index [Электронный ресурс] // Mediascope. – URL: <https://webindex.mediascope.net/top-resources> (дата обращения: 29.04.2020).

<sup>2</sup> Digital 2020: 3,8 миллиарда человек используют социальные сети [Электронный ресурс] // We are social. – URL: <https://wearesocial.com/blog/2020/01/digital-2020-3-8-billion-people-use-social-media> (дата обращения: 29.04.2020).

<sup>3</sup> Olympics. Международный олимпийский комитет [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.olympic.org/> (дата обращения: 20.04.2020).

<sup>4</sup> Федерация спортивной гимнастики России [Электронный ресурс]. – URL: <http://sportgymrus.ru/> (дата обращения: 29.04.2020).

<sup>5</sup> World Anti-Doping Agency (WADA) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.wada-ama.org/> (дата обращения: 29.04.2020).

К. А. Корчагина, М. В. Цыбулина

## Привлечение молодежи в библиотеку

Статья посвящена рассмотрению актуальной проблемы привлечения молодежи в библиотеки. Представлена программа научного исследования с использованием метода анкетирования, в котором респондентами являются студенты второго курса библиотечно-информационного факультета Санкт-Петербургского государственного института культуры. Приведены результаты исследования. Определены основные направления трансформации библиотеки, предпочтительные с точки зрения молодежи.

Ключевые слова: библиотека, молодежь, привлечение к чтению, направления трансформации библиотеки, перспективы развития библиотеки

Ksenia A. Korchagina, Maria V. Tsybulina

## Attracting young people to the library

Article is devoted to the actual issue of attracting young people to libraries. Authors represent the program of research, based on questionnaire method. Second year students of library and information faculty of the St. Petersburg state institute of culture were chosen to be respondents. Final results of research helps to determine possible transformations in library practice in the context of students ideas.

Keywords: library, youth, attraction to reading, directions of library transformation, library development prospects

Активное использование информационно-коммуникационных технологий вносит радикальные изменения во все сферы жизни общества. Библиотека как социальный институт, играющий важную роль в социализации молодежи, также испытывает серьезные изменения в своей деятельности.

Исследователи отмечают, что «цифровая реальность трансформирует устойчивые читательские практики и формирует особый тип интернет-ориентированной детской и юношеской аудитории»<sup>3</sup>.

В этих условиях необходимы новые подходы к «стимулированию читательской деятельности; назрела потребность оперативной фиксации актуальных (и регулярно обновляемых) практик чтения молодежи; выявления их зависимости от носителей текста, изменившихся способов и средств чтения, организации его пространства в цифровом режиме, в активном взаимодействии с визуальными и медийными форматами»<sup>4</sup>.

Проблема поиска новых концепций привлечения молодежи к чтению, апробация инновационных технологий, максимально отвечающим интересам молодежной аудитории, находит отражение на страницах профессиональных журналов, сборников научно-практических конференций и семинаров, проводимых и в библиотеках, и в учреждениях системы образования.

Проведенное нами исследование на базе библиотечно-информационного факультета Санкт-Петербургского государственного института культуры в период с 24 по 30 ноября 2019 г., ставило своей целью определить пути совершенствования деятельности библиотек для повышения ее attractiveness у молодежной аудитории.

На первом этапе исследования нами была разработана программа проведения исследования: определены объект, предмет, цель, задачи, научные методы, выбрана группа респондентов – студенты второго курса библиотечно-информационного факультета.

В качестве основного научного метода было выбрано анкетирование (анонимное), как метод, позволяющий привлекать к исследованию значительное число респондентов и получать от них информацию большого объема за короткий промежуток времени. Нами учитывалось и такое достоинство анонимного анкетирования, как открытость ответов на задаваемые вопросы.

Помимо этого, мы приняли во внимание тот факт, что факультет располагает PACW (Predictive Analytics SoftWare) – компьютерной программой обработки данных, получаемых в результате проведения прикладных исследований, в том числе с применением метода анкетирования.

Второй этап исследования заключался в разработке анкеты для респондентов. Разработанная нами анкета состояла из трех блоков и включала в себя двадцать два вопроса: открытые и закрытые. В первом блоке представлены вопросы социально-демографического характера, во втором – вопросы, связанные с выявлением отношения студентов к библиотеке, к реализуемым ею функциям и направлениям деятельности. Третий блок включал только открытые вопросы, позволяющие выявить



широкий спектр мнений студентов, относительно необходимых трансформаций в работе библиотеки с тем, чтобы она могла стать более привлекательным местом для молодежной аудитории.

Получив и обработав опросные листы, мы установили, что большую часть респондентов составляют девушки в возрасте от 18 до 22 лет (85%), в то время как молодых людей значительно меньше (15%). Нами выявлено, что 84% студентов посещают библиотеки следующих видов: федеральные, городскую, муниципальные и вузовскую. Самыми востребованными являются библиотека Санкт-Петербургского государственного института культуры и Российская национальная библиотека, как обладающие фондом на различных носителях, в наибольшей степени удовлетворяющих информационные потребности респондентов.

46% опрошенных предпочитают посещать библиотеки не менее одного раза в месяц, т. к. им необходима литература для подготовки к лекционным, семинарским и практическим занятиям. 54% студентов посещают библиотеки значительно реже: один раз в три месяца, предпочитая осуществлять поиск необходимой для учебы информации в интернете с домашнего компьютера или ноутбука. При обращении в библиотеку 54% респондентов выбирают учебную литературу, 22% – научную, 10% – справочную, т. к. именно данные типы литературы являются наиболее авторитетными источниками получения новых теоретических знаний и практических навыков. При этом 79% студентов заказывают за одно посещение библиотеки 1–2 книги, а 21% – 3 и более. Наряду с изучением документов на традиционном носителе, 98% опрошенных обращаются к электронным ресурсам, среди которых наиболее востребованными являются «Литрес» и «Профилиб».

В нашем исследовании мы выяснили, изменилось ли отношение студентов к чтению художественной литературы после их поступления в институт. Было установлено, что 62% респондентов читали больше художественной литературы до поступления в институт. Причины данного явления следующие: поступив в институт, студенты стали больше читать научной, учебной и справочной литературы. Наряду с этим было установлено, что второкурсники в массе своей не заказывают художественные произведения в библиотеках, кроме рекомендованных для изучения по образовательной программе. 48% респондентов отмечали, что они предпочитают приобретать художественные произведения, не носящие обязательного для прочтения характера, в книжных магазинах, т. к. хотят всегда иметь при себе понравившуюся книгу, находят это более удобным для чтения. Но стремление приобретать книги в магазинах усугубляется их высокой стоимостью. Многие студенты живут без родителей в общежитии, не имеют достаточных средств на покупку книг, что, в итоге, также ведет к снижению показателей читаемости художественной литературы.

Только 38% студентов используют электронные ресурсы для прочтения как необязательной, так и обязательной по программе художественной литературы, обращаясь к сайтам муниципальных библиотек и библиотеке вуза. Агентами влияния на выбор художественных книг в библиотеке или книжном магазине являются, в первую очередь, как главный авторитет у студентов – преподаватели всех кафедр библиотечно-информационного факультета (43%), так и друзья (31%), родители (12%) и блогеры (14%).

Литературные предпочтения молодежи разделились на два направления: отечественная и зарубежная литература. Респонденты выделили любимых отечественных писателей-классиков – Ф. М. Достоевский, М. Ю. Лермонтов, М. А. Булгаков, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, а также современных писателей (В. В. Набоков, Л. К. Чуковская и др.) Среди зарубежных писателей-классиков наиболее востребованы произведения Дж. Лондона, В. Гюго, А. Дюма, О. Уайльда, Антуана де Сент-Экзюпери. Респонденты не оставили без внимания и современных зарубежных писателей, среди которых почетное место в списке наиболее популярных авторов заняли Джордж Мартин, Стивен Кинг, Карлос Луис Сафон, Маркус Зусак, Анджей Сапковский.

Исследование позволило установить, что 52% студентов, приходя в библиотеку, не только заказывают на абонементе или в читальном зале книги, но и посещают библиотечные мероприятия, главным образом лекции, квесты, семинары. Большой популярностью у студентов пользуются краеведческая и экскурсионная деятельность библиотек, позволяющая познакомиться с историей районов Санкт-Петербурга, биографиями известных деятелей науки, культуры и искусства, чья жизнь и творчество связаны с определенной локацией города. К основным каналам получения информации о проводимых в библиотеках мероприятиях относятся соцсети (54%), сайты библиотек (19%), друзья и знакомые (19%). 8% узнают о мероприятиях, проводимых в городе, во время посещения абонементной библиотеки. В открытом вопросе мы уточняли мнения студентов по поводу возможностей изменения в деятельности библиотек, которые могли бы быть реализованы их работниками и обеспечили более активное привлечение молодежной аудитории. Предложения касались изменения дизайна и интерьера библиотек. По мнению, студентов предпочтительным является решение пространства библиотеки с учетом особенностей футуристического дизайна (асимметричные стены, округлые двер-

ные и оконные проемы, нейтрально-холодная цветовая гамма с цветовыми акцентами, основные отделочные материалы – бетон, стекло, металл и пластик и др.). Использование в библиотеках характерных для футуристического дизайна светодиодных модулей, встроенных в мебель, пол, потолок, стены, позволяют сделать более четким и привлекательным зонирование библиотеки, а модульная мебель – оперативно трансформировать помещения под проводимые мероприятия.

Необходимо также внесение изменений в сложившиеся подходы к стратегии комплектования фондов муниципальных библиотек. Более половины респондентов отмечают недостаточность в фондах литературы современных отечественных и зарубежных писателей, поэтов и критиков. В частности, писателей-лауреатов национальных и международных конкурсов литературного мастерства: «Книга года», международного конкурса художественной литературы им. А. Н. Толстого и др.

Большая часть студентов заинтересована в обзорах художественной литературы разных жанров и в вечерах книги. Респонденты проявили большой интерес к лекциям. В качестве лекторов видят писателей, поэтов, литературоведов, литературных критиков, блогеров. Так, 28% студентов хотели бы посещать в библиотеках лекции, посвященные современному литературному процессу в России и за рубежом, 35% респондентов заинтересованы в лекциях о жизни и творчестве отечественных и зарубежных писателей – классиков и современников. Примечательно, что опрашиваемые считают важным средством повышения аттрактивности библиотеки встречи не только с писателями, но также и с известными людьми разных сфер деятельности: бизнесменами, учеными, режиссерами, актерами, журналистами, которые могли рассказать о писателях и книгах, оказавших наибольшее влияние на их личностное и профессиональное становление.

Привлечение молодежи к чтению литературы зависит также и от тематики проводимых мероприятий. Респонденты акцентировали необходимость организации в библиотеках музыкальных вечеров (20%), фотовыставок (19%), кинопоказов (7%) как важного инструмента расширения горизонта молодежи. вновь приобретенные документы в фонды библиотек нуждаются в более активном продвижении к молодым читателям на основе рекламной и PR-деятельности. В частности, требуется большее внимание к рекламе в соцсетях («ВКонтакте», Instagram, Twitter, Facebook, Reddit). При организации рекламных кампаний следует уделять внимание подготовке текстов рекламных сообщений, которые могли бы заинтересовать молодежь, и содержать в себе, например, объявление конкурса на лучший отзыв на книгу с последующим вручением памятных сертификатов.

Наше исследование является лонгитюдным. Оно предполагает длительное изучение одной и той же совокупности (группы), многократную регистрацию определенных показателей через строго установленные промежутки времени для выявления их динамики и взаимовлияний. Следующее исследование мы планируем провести через два года, когда респонденты будут учиться уже не на втором, а на четвертом курсе библиотечно-информационного факультета. Мы полагаем, что в течение двух лет студенты приобретут больше теоретических знаний и профессиональных компетенций, в связи с чем предложения о путях привлечения молодежи в библиотеку будут более многообразными и практически полезными.

### Примечания

<sup>1</sup> Ямщикова И. А. Дети и молодежь в фокусе библиотеки / И. А. Ямщикова // Седьмые азаровские чтения. Библиотека в информационной среде региона: стратегии формирования и поддержки. Самара: Самарская государственная академия культуры и искусств, 2011. С. 352.

<sup>2</sup> Бородина В. А. Поаспектный и контент-анализ в изучении читательского развития (на материалах журнала "Reading Research Quarterly" за 2004–2007 гг.) / В. А. Бородина // Библиосфера, 2009. № 2. С. 3–13. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poaspektnyy-i-kontent-analiz-v-izuchenii-chitatelskogo-razvitiya-na-materialah-zhurnala-reading-research-quarterly-za-2004-2007-gg>.

<sup>3</sup> Аскарова В. Я. Изучение детского и юношеского чтения в эпоху цифровой реальности: актуальные исследовательские и проектные стратегии / В. Я. Аскарова, Л. Б. Зубанова // Москва: Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2018. № 5 (85). С. 94. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-detskogo-i-yunoshezkogo-chteniya-v-epohu-tsifrovoy-realnosti-aktualnye-issledovatel'skie-i-proektnye-strategii>.

<sup>4</sup> Зубанова Л. Б. Визуальная и книжная культура: идеология информационно-медийных предпочтений / Л. Б. Зубанова // Челябинск: Вестник Челябинского государственного университета, 2012. № 5 (260). С. 55–59. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-i-knizhnaya-kultura-ideologiya-informatsionno-mediyhnyh-predpochteniy>.

<sup>5</sup> Варганова Г. В. Научные исследования в библиотечно-информационной сфере: отечественные и зарубежные практики / Г. В. Варганова; СПбГИК. Санкт-Петербург, 2018. 208 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poleznaya-kniga-o-sovremennoy-metodologii-nauchnyh-issledovaniy-retsenziya-na-monografiyu-g-v-varganovoy-nauchnye-issledovaniya-v>.

А. О. Кузнецов

## Правовое просвещение пользователей публичной библиотеки: новые подходы

Статья посвящена правовому просвещению пользователей и новым подходам в данном направлении, обозначены новые требования. Предложены возможные пути их решения, сформулированные в ходе работы Библиотеки правовой и экономической информации.

Ключевые слова: право, правовое просвещение, профилактика преступности среди несовершеннолетних, правовая культура

Aleksandr O. Kuznetsov

## New approaches to legal education of public library users

This article is devoted to legal education of library users and new approaches to this work. New requirements for work in this area are outlined. Proposed new possible ways of their solution, formulated during the work of the Library of Legal and Economic Information.

Keywords: law, legal education, prevention of juvenile delinquency, legal culture

Современное поколение все больше интересуется политическими процессами в обществе, занимают активную гражданскую позицию в вопросах отстаивания собственных прав и защиты интересов. В этой ситуации большую роль играет уровень правовой грамотности гражданина, его компетентность в вопросах права. Под правовой грамотностью в данной работе подразумевается уровень знаний и умений, необходимый для полноценного эффективного участия в экономической, политической, гражданской, общественной и культурной жизни своего общества и своей страны, для содействия прогрессу и для собственного развития<sup>1</sup>.

Формирование правовой грамотности происходит в процессе изменения социальных потребностей общества, так же существует потребность государства и государственной политики обеспечить условия для повышения правовой грамотности населения. С учетом новых потребностей данное направление стало пользоваться спросом и в 1994 г. было создан социально-правовой центр при библиотеке В. Маяковского, где можно получить необходимую нормативную, правовую и социально значимую информацию. С 2000 г. районные библиотеки (Кировского, Центрального, Адмиралтейского и других районов) стали перенимать опыт и расширять функции центра, оказывая уже не только информацию справочного характера, но и привлекая профессионалов, в основном юристов, для оказания профессиональной юридической консультации посетителей, а также проводя мероприятия, посвященные повышению правовой грамотности в сферах ЖКХ, налоговой политики и другим актуальным проблемам, т. е. библиотеки включились в процесс формирования правовой культуры граждан.

Библиотеки, являясь информационным центром для граждан страны, ставят перед собой, в том числе и задачи, обеспечить правовое информирование населения максимально полно, достоверно и профессионально, ведь, как справедливо отметил в своей статье А. Третьяков: «целенаправленное правовое просвещение и, как результат, высокий уровень правовой культуры – необходимое условие укрепления правопорядка и законности, без которых невозможно построение правового государства и социальное оздоровление общества»<sup>2</sup>.

Понятие правового просвещения в широком смысле предполагает правовую подготовку и формирование системы убеждений, в которой признание права и понимание необходимости следовать его предписаниям, владеть умениями и навыками реализации права являются базисом. Учитывая данное утверждение, правовое информирование и воспитание правовой культуры становятся одним из приоритетных направлений работы публичных библиотек. Задача библиотек обеспечивать оперативный доступ граждан к полной и достоверной правовой информации<sup>3</sup>. Но, кроме этого, библиотеки должны выполнять еще и особую социальную миссию – предотвращать проявления правового нигилизма и всеми доступными средствами популяризировать правовую грамотность, повышать правовое информирование, улучшать его качество. В основе правовой грамотности населения лежит работа с молодежью. Построение гражданского общества, развитие социальных институтов и соблюдение законов в мире с постоянно изменяющейся правовой системой возможно только при наличии и грамотной реализации подобной работы. Именно для этого сотрудниками Библиотеки правовой и экономической информации была разработана специальная образовательная программа. Реализуя ее на протяжении нескольких лет, сотрудники приобрели уникальный опыт работы со студентами и школьниками.

Работа с молодежью потребовала от сотрудников, реализующих исполнение программы знания психологических и педагогических техник, а также инновационных и интерактивных методик, ведь для того, чтобы сделать правовое просвещение по настоящему интересным для подрастающего поколения, необходимо нахо-

даться в непрерывной связи с молодежной культурой, разговаривать с данной аудиторией на одном языке. Именно исключительность синтезируемых практик обуславливает уникальность проекта. Работа с молодежью в столь скучной, на первый взгляд для самих молодых людей, сфере требует применения не только игр-викторин, видеопрезентаций, непрерывного общения, умения применять актуальные примеры из жизни молодежи, но также способность погружать аудиторию, состоящую из молодых умов в мир правой действительности.

Библиотека правовой и экономической информации с 2013 г. уделяет особое внимание молодым читателям. Накопленный опыт работы в этой области позволил разработать и успешно реализовать проект «Читайте, завидуйте, я – гражданин», целью которого является создание условий для формирования и развития у молодежи теоретических знаний и практических умений в сфере прав человека. Задачи проекта включают повышение уровня правовой грамотности студентов, формирование правовой компетентности молодежи и интереса к изучению прав человека и понимания их ценности для развития демократического общества, развитие у молодежи гражданственности, подготовка молодежи к осмысленной жизни и деятельности в демократическом правовом государстве, гражданском обществе, формирование у молодежи активной жизненной позиции, готовности участвовать в общественной политической жизни страны, пропаганда и привитие навыков здорового образа жизни и культурно-семейных ценностей, организация восприятия, осмысление и запоминание правовых знаний, содействовать усвоению знаний об основных аспектах прав человека, показать значимость правовой информации для современного гражданина страны, активизировать познавательную деятельность подростка по осмыслению жизненных проблемных ситуаций, рассмотреть правовые ситуации и модели правомерного поведения личности, опираясь на социальный опыт молодежи, повышение уровня обыденного правосознания молодежи, сформировать умение применять правовые знания на практике, воспитание внутреннего уважения к праву, организовать профилактическую работу по предупреждению правонарушений школьников и сформировать у молодежи привычки действовать в соответствии с правовыми предписаниями.

Аудитория: старшеклассники и студенты колледжа, а также педагоги и руководители образовательных учреждений. Партнеры: Городской суд Санкт-Петербурга и Северо-западное отделение Банка России, «Центр содействия занятости и профессиональной ориентации молодежи «ВЕКТОР», а также юридическое бюро Юрьева, информационный партнер Центр деловой и социально-правовой информации библиотеки им. В. В. Маяковского. Мероприятия проекта включают: экскурсии в здание Городского суда Санкт-Петербурга и в Музейно-экспозиционный фонд Северо-Западного ГУ Банка России, лекции по юридической и правовой деятельности, а также профориентация с точки зрения трудового права.

Для старшеклассников и студентов колледжей были разработаны мероприятия, направленные на улучшение уровня знаний по праву, повышение уровня правовой грамотности и, как следствие, на снижение и предотвращение преступности в молодежной среде. С 2019 г. библиотеке удалось наладить взаимодействие с такими государственными институтами, как Городской суд Санкт-Петербурга и Северо-западное отделение Банка России, что позволило организовать экскурсии для студентов колледжей в здание Городского суда Санкт-Петербурга и в Музейно-экспозиционный фонд Северо-Западного ГУ Банка России. Проведение экскурсий в стенах столь важных учреждений позволяет слушателям программы взглянуть на правовую систему нашей страны изнутри. Проникнуться духом справедливости и правосудия, получить знания по экономической безопасности граждан России. В 2020 г. библиотека начала сотрудничество с СГБУ «Центр содействия занятости и профессиональной ориентации молодежи «ВЕКТОР», подведомственное Комитету по молодежной политике и взаимодействию с общественными организациями. Целью сотрудничества является профориентация молодежи в области специальностей, относящихся к юридической или правозащитной деятельности, а также информирование о законах, регулирующих трудовые права граждан, выбравших такие современные профессии, как блогер, фрилансер, букмейкер или SMM-менеджер. Наиболее актуальным временем проведения мероприятий являются «Месячник правовых знаний» (ноябрь-декабрь) и Антинаркотический месячник (май-июнь).

По результатам проекта можно сделать вывод, что вырос уровень правовой грамотности и уровень правовой культуры среди молодежи, участвовавшей в мероприятиях проекта, а особенно хочется выделить, что было создано независимое пространство для правового просвещения вне системы образования на базе нашей библиотеки. В ходе интенсивной работы Библиотеки правовой и экономической информации, направленной на правовое, всестороннее просвещение граждан, был выявлен ряд новых потребностей, сформировавшихся в последние годы. Для ответа на новые запросы времени был оформлен проект «Слово закона». В первую очередь, этот проект направлен на решение актуальных, повседневных задач, крайне значимых для жителей нашего города. В своей ежедневной работе Библиотека сталкивается с запросами граждан, которые невозможно решить без дополнительного финансирования. Так, например, почти нигде в городе наши граждане не могут добиться помощи в составлении первичной документации для подачи в различные органы и учреждения. Благодаря нашим партнерам мы имеем возможность предоставлять гражданам бесплатные устные консультации юристов два раза в месяц, но этого недостаточно: помимо теоретических

консультаций необходима практическая помощь в составлении конкретных документов. Об этом говорит ряд устных опросов, проведенных в последние месяцы 2019 г. Именно синтез бесплатного консультирования с возможностью дальнейшего оформления первичной документации может стать новой страницей в деле правового просвещения граждан. Число россиян, живущих за чертой бедности, в первом квартале 2019 г. увеличилось по сравнению с тем же периодом годичной давности на 500 тыс. человек и достигло 21 млн. Такие данные опубликовал Росстат. Речь идет о гражданах, чей ежемесячный доход ниже прожиточного минимума – сейчас он составляет 10753 рубля. Согласно официальной статистике, если в начале 2018 г. россиян, живущих за чертой бедности, было 13,9% (20,4 млн), то в начале текущего года – 14,3% (20,9 млн)<sup>4</sup>. Значительная часть из них обладает правом на получение льгот, пособий и прочих форм поддержки от государства. Однако люди либо не знают о возможности такой поддержки, либо не в состоянии составить запросы, ходатайства и заявления (первичная документация), необходимые для запуска процесса господдержки. Учитывая то, что сеть ПЦПИ, пусть и в недостаточной степени, но пронизывает все регионы нашей страны, введение подобной практики могло бы существенно улучшить материальное положение и защиту прав граждан России. В тех регионах, где привлечение местных юридических контор на основе благотворительности и грантового финансирования невозможно, необходимо проводить работу за счет ПЦПИ «доноров», расположенных в крупных городах, при помощи онлайн-связи через интернет и удаленной работы по составлению первичной документации. Представляется логичным организовывать прием граждан в два этапа. На первом заинтересованный гражданин в ходе общения с юристом-консультантом раскрывает свою проблему и потребность. Данный запрос после обработки юристом-консультантом затем направляется для оформления юристу-составителю. Представляется необходимым привлечение для подобной практики студентов старших курсов юридических факультетов. На данный момент Библиотекой правовой и экономической информации направлен запрос для подобной формы сотрудничества на юридический факультет Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Другой важной проблемой, на решение которой будет направлен проект, подготовка к ЕГЭ по обществознанию. Ведь не имея возможности нанять репетиторов многие подростки лишаются конкурентного преимущества в сравнении со своими сверстниками из более благополучных семей. Учитывая значимость ЕГЭ для современной молодежи, предоставление подобной бесплатной услуги может сильно повысить не только посещаемость и популярность библиотек с ПЦПИ, но и погрузить потенциального юриста-практика в атмосферу всех мероприятий в области правового просвещения, проводимых в данной локации. Что, в свою очередь, позволит сконцентрировать впоследствии вокруг ПЦПИ определенное сообщество любителей и профессионалов в области права.

Все эти трудности, не заметные на первый взгляд, были выявлены в ходе многолетней работы в Библиотеке по образовательной программе «Читайте, завидуйте, я – гражданин». Наше общество изменилось, изменился уровень доходов и защищенности прав граждан, но далеко не все проблемы решены. Тем, кто сегодня работает в ПЦПИ и специализированных отделах и библиотеках, надо быть честными, в первую очередь, с самими собой. Безусловно, такие приемы правового просвещения, как, например, книжные выставки, будут оставаться актуальными всегда. Однако существуют и новые требования нашего общества в области правового просвещения. Решение этих задач потребует от специалистов серьезных усилий, в первую очередь, по поиску дополнительных источников финансирования и новых партнеров, а также налаживанию коммуникации с возможно далекими, но более сильными соратниками в деле правового просвещения<sup>5</sup>. Но, если мы хотим развивать правовое просвещение в русле требований времени, у нас нет другого выхода. Устные консультации уже недостаточны в условиях нового десятилетия XXI в., на базе ПЦПИ должен функционировать гораздо более сложный комплекс услуг. Деятельность по работе со студентами в области подготовки к ЕГЭ по обществознанию также является требованием времени, и работа по данным направлениям должна органично вписываться в работу ПЦПИ и специализированных библиотек.

### Примечания

<sup>1</sup> Мантурова Н. С. Правовая культура и правовая грамотность: подходы к определению / Н. С. Мантурова. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/pravovaya-kultura-i-pravovaya-gramotnost-podhody-k-opredeleniyu> (дата обращения: 19.10.2020).

<sup>2</sup> Третьяков А. Проблемы правового просвещения. Социальное здоровье как феномен: проблема формирования социального здоровья подрастающего поколения весьма актуальна для современного общества / А. Третьяков // Библиотечное дело. 2017. № 13 (295). С. 32.

<sup>3</sup> ФЗ от 29 декабря 1994 г. № 78-ФЗ «О библиотечном деле» (с изменениями и дополнениями). Режим доступа: <http://base.garant.ru/103585/> (дата обращения: 25.07.2020).

<sup>4</sup> Югополис. Режим доступа: <http://www.yugopolis.ru/news/chislo-rossiyan-zhivushih-za-chertoj-bednosti-dostiglo-21-mln-121134> (дата обращения: 19.10.2020).

<sup>5</sup> Доступ к правовой информации: методические материалы по организации работы публичных Центров правовой информации / [сост. Н. З. Стародубова]. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2015. 237 с.

В. А. Лягина

## Сторителлинг как инструмент продвижения чтения

В статье рассматривается определение термина сторителлинг как коммуникативной технологии, позволяющей посредством нарратива сделать информацию доступной и запоминающейся для аудитории. Сторителлинг является одним из наиболее эффективных инструментов продвижения чтения в публичных библиотеках, применяемый как в традиционном, так и в онлайн-форматах. При реализации возможностей использования сторителлинга библиотеки ориентируются на целевую аудиторию. Особое внимание в статье уделяется форме сторителлинга, связанного с деятельностью читателя по созданию собственных историй. Данная форма способствует развитию коммуникативных навыков читателя, формированию читательской компетенции, развитию творческого потенциала.

Ключевые слова: сторителлинг, продвижение чтения, нарратив, интернет-коммуникации, публичные библиотеки

Viktoriya A. Lyagina

## Storytelling as a tool for reading promotion

The article reveals the definition of the term storytelling as a communicative technology that uses a narrative to make information easy to remember. Storytelling is one of the most effective tools for promoting reading in public libraries used in both traditional and online formats. Libraries use storytelling mechanisms focusing on their target audience. Particular attention in the article is paid to the form of storytelling associated with the activities of readers. Readers create their own stories that develop their communication skills and creative potential.

Keywords: storytelling, reading promotion, narrative, internet-communications, public libraries

Проблематика создания положительного образа и собственной мифологии человека или организации в наши дни приобретает особое значение. Высокий уровень конкуренции и избыток информации заставляют публичные библиотеки искать новые способы формирования позитивного мнения о чтении среди читателей и общественности. В век информационных технологий библиотеки призваны адаптироваться к новым условиям и методам работы. Возрастает количество инструментов, способствующих выстраиванию коммуникации с читателями и популяризации чтения среди молодежи. Библиотеки развивают традиционные формы продвижения чтения и осваивают виртуальное пространство, применяя такие инструменты, как сторителлинг, библиотечные блоги и влоги, социальные сети, видеохостинги, QR-коды и т. д.<sup>1</sup>

Среди коммуникативных инструментов, ориентированных на привлечение внимания аудитории, выделяется сторителлинг. Истоки его возникновения исследователи связывают с античной литературой. В качестве яркого примера указывают эпическую поэму «Одиссея» древнегреческого поэта Гомера, где главный герой выступает не только в качестве воина и мореплавателя, но и сказителя, который рассказывает историю от первого лица, и тем самым создает собственную мифологию.

Под термином сторителлинг понимают коммуникативную технологию, позволяющую посредством нарратива сделать информацию интересной и запоминающейся для аудитории<sup>2</sup>. Широкое распространение получили определения сторителлинга как «метода последовательного изложения истории, создающий в итоге эффект вовлеченности, сиюминутности и причастности к описываемому событию у читателя/зрителя»<sup>3</sup> и как «маркетингового приема, использующего медиапотенциал с целью передачи информации и транслирования смыслов посредством рассказывания историй»<sup>4</sup>. Зарубежные исследователи, подчеркивая, что сторителлинг может рассматриваться одновременно как и форма искусства, и форма человеческого самовыражения, приводят следующее определение: «сторителлинг – интерактивное искусство, использующее слова и действия для раскрытия элементов и образов истории в целях стимулирования воображения читателя»<sup>5</sup>.

Приведенные определения обладают общностью понимания главной цели сторителлинга, заключающейся в рассказывании истории. Важнейшими составляющими повествования являются содержание (история должна быть интересной), длина (история должна быть короткой), линейное развитие сюжета, драматургия (в истории должны быть упомянуты сложности, препятствия), смысловая прозрачность (однозначность трактовки), завершенность. Достижение этой цели обусловило

такие базовые черты сторителлинга, как интерактивность; доминирование вербальных средств; увлекательность и эмоциональное воздействие на аудиторию. Технология создания истории достаточно проста и предполагает наличие следующих структурных элементов: 1) экспозиция – введение в контекст, знакомство с героем; 2) завязка – начало конфликтной ситуации; 3) развитие – последовательность действий героя, которые не приводят к результату; 4) кульминация – отказ от борьбы; 5) развязка – неожиданная догадка, которая помогает справиться с ситуацией и приводит к ценностным трансформациям в жизни героя.

Несмотря на простоту и доступность инструмента, сторителлинг требует больших усилий. Для создания истории необходимо знать свою целевую аудиторию, т. к. наибольшим успехом пользуются истории, в которых люди узнают себя, находят отражения своих интересов, потребностей. К вопросу продвижения чтения библиотеки подходят, исходя из тех аудиторий, на кого направлена их деятельность. Детские библиотеки выбирают книги, которые будут интересны детям и их родителям; научные библиотеки в большей степени ориентируются на образовательную и просветительскую литературу, сельские библиотеки, обслуживающие различный контингент читателей, подбирают издания, которые будут интересны большому числу пользователей.

Сюжетом для истории становятся не только значимые мероприятия в жизни библиотеки, но и повседневные события. Так, например, сотрудники Архангельской областной научной библиотеки им. Н. А. Добролюбова в соцсетях показывают, как проходят санитарные дни в библиотеке и рассказывают об изданиях, на которые читатель может не обратить внимания.

Для сторителлинга важно, чтобы истории были правдивыми. Подлинные детали, личный опыт делают историю заслуживающей внимания аудитории. В качестве главного героя выступает сотрудник библиотеки, вся библиотека или персонаж, ассоциирующийся с учреждением в целом или определенным отделом в частности. Так, например, в Мельбурнской университетской библиотеке есть свой персонаж – Library Ken (Библиотечный Кен). Игрушка в форме библиотекаря появляется на фото- и видеорепортажах с выставок и мероприятий библиотеки, интересуется тем, что читают подписчики профиля Мельбурнской библиотеки в соцсети Instagram.

Символом библиотечно-информационного юношеского центра им. В. Ф. Тендрякова, структурного подразделения Вологодской областной универсальной научной библиотеки им. И. В. Бабушкина, является мягкая игрушка-тигренок по прозвищу Тендряша. На страницах соцсетей Юношеского центра он появляется в кадрах, сделанных во время мероприятий, поздравляет подписчиков с праздниками и рекомендует к прочтению книги. Так, например, 21 марта 2020 г. во Всемирный день поэзии от имени Тендяши был опубликован пост в «ВКонтакте», в котором персонаж рассказал о своих поэтических предпочтениях. Тендряша написал о сборнике вологодского поэта А. Башлачева: «Отыскал на полке книгу «Нет тех, кто не стоит любви...» и весь день не выпускал ее из своих цепких лап».

Другая форма применения сторителлинга в библиотеке связана с деятельностью читателей. В данном случае сторителлинг выступает как форма работы, в рамках которой библиотеки предлагают читателям написать продолжение того или иного художественного произведения. Сторителлинг в данном случае способствует развитию коммуникативных навыков, формированию читательской компетенции, развитию творческого потенциала.

Так, Вологодская областная универсальная научная библиотека им. И. В. Бабушкина выступила организатором конкурса комментированных фотографий «Был интересный случай...», посвященного юбилею В. А. Гиляровского. Данный конкурс не только формирует устойчивый интерес к жизни и деятельности знаменитых уроженцев Вологодчины, популяризирует творчество В. А. Гиляровского, но и стимулирует творческий потенциал участников. В рамках конкурса участники размещали в специальном альбоме, созданном в официальном сообществе Вологодской областной универсальной научной библиотеки во «ВКонтакте», фотографию и комментарий, тематически связанные с жизнью и произведениями В. А. Гиляровского или с событием из жизни автора снимка.

Использование визуального контента позволяет задействовать несколько каналов восприятия. Эффективность изображений превосходит текст, так как мозг человека способен усваивать их в шестьдесят тысяч раз быстрее<sup>6</sup>. Изображения лучше запоминаются, воздействуют на эмоции человека и формируют нужные ассоциации.

Оригинальный подход в использовании сторителлинга предложила Централизованная библиотечная система Вологды. Для читателей библиотеки был организован литературный конкурс фанфиков «Зарисовка в стиле Fantasy». Фанфик – это не преследующее коммерческих целей производное литературное произведение, основанное на оригинальном произведении и использующее его идеи сюжета и/или персонажей<sup>7</sup>. Фанфикшн отражает процесс обоюдного читательского и

писательского опыта.

С одной стороны, фанфикшн – это пересказывание известного нарратива, что требует от автора фанфика глубокого вчитывания в оригинал, знания сюжетной линии, особенностей характера героев, но с другой стороны, фанфикшн это не следование за автором, а создание собственного художественного мира в индивидуальной жанрово-стилистической манере. Литературный конкурс фанфиков «Зарисовка в стиле Fantasy» способствовал популяризации художественной литературы в жанре фэнтези, мотивировал молодых талантливых авторов на создание собственных произведений.

Таким образом, в своей деятельности библиотеки активно применяют современные инструменты продвижения позитивного образа библиотек в целом и чтения в частности. Являясь коммуникативной технологией, позволяющей посредством нарратива сделать информацию доступной, сторителлинг позволяет эффективно выстраивать взаимодействие между библиотекой и аудиторией. Сторителлинг применяется как в традиционном формате, так и в виртуальном пространстве, что позволяет привлечь больше читателей.

### Примечания

<sup>1</sup> Кузнецова Т. В. Продвижение чтения в мегаполисе: стратегия библиотек (из опыта общедоступных библиотек Санкт-Петербурга) // Информационный бюллетень Российской библиотечной ассоциации, 2011. № 60. С. 110.

<sup>2</sup> Хурыз И. П. Сторителлинг в лекционном дискурсе // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки, 2019. Т. 10, № 2. С. 64.

<sup>3</sup> Анюхина А. М. Феномен мультимедийного лонгрида и digital storytelling в сетевых медиа // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2017. № 2 (24). С. 146.

<sup>4</sup> Записки маркетолога / Словарь терминов маркетинга Доступ по ссылке: [http://www.marketch.ru/marketing\\_dictionary/marketing\\_terms\\_s/storytelling/](http://www.marketch.ru/marketing_dictionary/marketing_terms_s/storytelling/) (дата обращения: 25.03.2020).

<sup>5</sup> National Storytelling Network. What is Storytelling? Доступ по ссылке: <https://storynet.org/what-is-storytelling/> (дата обращения: 25.03.2020).

<sup>6</sup> Шевченко Л. Б. Шесть трендов цифрового маркетинга для библиотек // Научные и технические библиотеки, 2015. № 11. С. 12–19.

<sup>7</sup> Московкина Е. А. Фанфикшн как феномен читательской культуры: между автором и читателем // Мир науки, культуры, образования, 2018. № 5 (72). С. 458.



Т. М. Полякова

## Методическая продукция на сайтах российских библиотек

Рассмотрены основные формы и жанры, в которых представлена методическая продукция на сайтах федеральных библиотек. Исследованы семь профессиональных разделов сайтов федеральных библиотек и один сайт научно-методического отдела. Выявлены общие тенденции представления форм и жанров методической продукции в электронной среде.

Ключевые слова: методическая продукция, федеральные библиотеки, электронная среда, интернет, профессиональная информация, самостоятельные электронные документы, самостоятельные электронные издания

Taisiia M. Poliakova

## Methodical and instructional products on russian libraries' websites

The article discusses the main forms and genres of methodical and instructional products on the websites of state libraries. The research is made on 7 professional sections of state libraries' websites and 1 website of scientific methodical library department website. The article shows common tendencies of representation of methodical and instructional products in digital environment.

Keywords: methodical products, instructional products, state libraries, digital environment, Internet, professional information, digital documents, digital editions

При разработке проблемы распространения профессиональной информации в электронной среде необходимо обратиться к терминологическому полю этой области знания.

Под методической продукцией понимаются информационные продукты, производимые библиотекой с целью распространения методических знаний. Методическая продукция является одним из результатов научно-методической деятельности. М. И. Акилина отмечает: «Современная методическая практика отличается богатством содержания, форм, методов, продуктов методической деятельности»<sup>1</sup>.

Ассортимент методической продукции разнообразен, и для его исследования необходима научно-обоснованная классификация. Так, в работах А. Н. Ванеев выделил 21 жанр методической продукции и объединил их в 7 групп<sup>2</sup>; Л. Л. Диденко на их основе предложила свой вариант классификации (на основе классификации А. Н. Ванеева), включающий 7 видов и 25 жанров<sup>3</sup>.

В справочной литературе под жанром понимается исторически сложившиеся устойчивые типы произведений (документов), обладающие функционально-стилевой спецификой и стереотипной композиционно-смысловой структурой<sup>4</sup>. Это определение приемлемо и для описания жанров методической продукции.

Распространение электронных форм представления данных, повсеместное использование сети Интернет как средства коммуникации широкого круга лиц и организаций делает вопрос о представлении методической продукции в электронной среде актуальным. Одновременно с тем, что библиотеки используют свои сайты для различных форм работы с читателями, они активно разрабатывают профессиональные разделы сайтов, а наиболее продвинутое из них – отдельные методические порталы и сайты. Действительно, Интернет позволяет предоставлять информацию широкому кругу лиц, сокращать расходы на выпуск информационной продукции на локальных носителях; Интернет расширяет возможности профессионального общения и обмена опытом (конференции, семинары, школы) и заметно облегчает его путем проведения вебинаров, создания видеокурсов, форумов, чатов.

Появление электронных документов и изданий (различия определены ГОСТ<sup>5</sup>) увеличило количество методических жанров. Все это вызывает необходимость каждой библиотеки, являющейся методическим центром на любом уровне, использовать возможности создания, агрегирования и размещения методической продукции на своем сайте.

Цель исследования – выявить наиболее часто встречающиеся на сайтах федеральных библиотек жанры методической продукции и новые формы представления их в электронной среде. Она достигнута путем количественного анализа выявленных материалов по разным признакам.

Базой исследования послужили сайты федеральных библиотек, которые содержат раздел профессиональной информации и отдельные профессиональные сайты федеральных библиотек. Всего проанализированы сайты семи библиотек: Российской национальной библиотеки (РНБ), Российской государственной библиотеки (РГБ), Государственной публичной исторической библиотеки (ГПИБ), Президентской библиотеки им. Б. Н. Ельцина, Российской государственной библиотеки для слепых (РГБС), Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ), Научно-методического отдела Российской

государственной детской библиотеки (НМО РГДБ), Российской государственной библиотеки для молодежи (РГБМ).

В результате анализа было выявлено преобладание документов над изданиями на 7 из 8 ресурсов. В быстро меняющемся мире библиотеки вынуждены выпускать более оперативный продукт (экономить время на редакционно-издательскую обработку), пытаться отслеживать все происходящие изменения и нововведения. В ходе анализа содержания сайтов было установлено количественное соотношение материалов в форме электронного аналога печатного издания и в форме самостоятельного электронного издания. Так, лишь на одном из анализируемых сайтов количество самостоятельных электронных изданий/документов превысило количество аналогов печатных изданий/документов (НМО РГДБ), и это превышение больше, чем в 2 раза. Для остальных библиотек это значение составляет примерно 50/50.

Проанализированные сайты содержат от 23% (РГБИ) до 73% (НМО РГДБ) самостоятельных электронных изданий/документов, среди которых встречаются: текстовые издания/документы, использующие технологию гипертекста; онлайн-презентации либо презентации для скачивания; видеозаписи вебинаров и профессиональных мероприятий. Эти факты могут говорить о разном уровне технической оснащенности библиотек и о разном уровне технологической подготовки специалистов.

В рамках исследования было рассчитано соотношение методических документов (методические рекомендации, практические руководства, методические разработки, инструктивно-методические материалы, методические письма, учебно-методические пособия и др.) и документов, потенциально содержащих методическую информацию (тезисы докладов или сообщений профессиональных конференций, отчеты о выполнении исследований, проектов, планы, проекты, научные, аналитические статьи и статьи об опыте библиотек, описания библиотечных новшеств и др.).

В РНБ это соотношение составляет 62% к 38%. И это единственный объект исследования, где методические материалы превысили по количеству документы, содержащие методическую информацию; в РГБ это соотношение составляет 17% и 83%; в Президентской библиотеке им. Б. Н. Ельцина – 34% и 66%; в РГБС – 25% и 75%; у РГБМ практически равное соотношение – 49,5% и 50,5%. У ГПИБ и РГБИ 100% материалов являются содержащими методическую информацию. Более детально это раскрывается в соотношении представленных на сайтах жанров.

Анализ жанровой структуры методической продукции, размещенной на сайтах библиотек – баз исследования, дал следующие результаты: тезисы докладов или сообщений профессиональных мероприятий 41,07%; планы, проекты 4,37%; обзоры методических изданий 0,99%; отчеты о выполнении проектов, исследований 5,16%; научные, аналитические статьи 0,40%; методические рекомендации 2,18%; инструктивно-методические материалы 4,56%; статьи об опыте работы библиотек 14,09%; учебные планы (курсов, семинаров, практикумов) 3,57%; справочно-методические материалы 1,39%; вебинары 12,50%; записи видеотрансляций профессиональных мероприятий 9,72%.

Преобладают в этой структуре тезисы сообщений и докладов профессиональных мероприятий (конференций, семинаров, практикумов и др.). Этим особенно выделяется сайт НМО РГДБ, размещающий материалы своих многочисленных профессиональных мероприятий в различных формах. Следующие по количеству – статьи об опыте работе библиотек. Такие статьи могут быть посвящены опыту внедрения новых технологий, проведению мероприятий и, как правило, представлены в виде статьи с гиперссылками. Описание проведенных мероприятий часто сопровождается фотогалереей, которая в этом исследовании была выделена как одна из форм представления электронных документов.

Актуален вопрос об определении вебинара как самостоятельного жанра учебно-методической продукции. В литературе не было найдено исчерпывающего определения этого понятия. Словарь сокращений и аббревиатур<sup>6</sup> толкует «вебинар» как произошедшее от англ. web-based seminar (семинарское учебное занятие на основе сетевой технологии). По нашему мнению, вебинар есть жанр учебно-методической продукции, реализованный средствами онлайн-видеотрансляции с возможностью коммуникации участников. Как правило, вебинар имеет одного или двух спикеров – модераторов дискуссии, а участники обсуждают поставленные спикером вопросы в режиме онлайн-чата. Таким образом, заявленное содержание вебинаров и видеоконференций может корректироваться в процессе. Вебинар в разных источниках именуется также онлайн-семинаром.

Близким вебинару является жанр видеоконференции или онлайн-конференции – это аналог профессионального круглого стола, где участники подключаются к эфиру посредством видеосвязи, выступают с докладом (возможен показ презентации внутри трансляции) и принимают участие в обсуждении вербально или посредством чата.

Следует отличать такие изначально задуманные в электронной среде мероприятия от видеотрансляций и записей реальных профессиональных мероприятий – в таком формате обычно нет возможности задавать вопросы спикерам (аналог телевидения).

Особо интересной частью исследования представляется анализ форм, в которых представлена на сайте методическая продукция. Были выделены 6 форм в зависимости от использованных при создании технологий: презентации, видеозаписи, гипертекстовые документы, фотогалереи, базы данных, интерактивные карты. Были получены следующие результаты: на сайте НМО РГДБ представлены все 6 форм (презентации – 62%, видеозаписи – 5%, гипертекстовые документы – 19%, базы данных – 0,7%, интерактивные карты – 0,3%); на сайте РГБМ использованы 4 формы (видеозаписи – 88%, гипертекстовые документы – 4%, фотогалереи – 7%, интерактивные карты – 1%); сайт РНБ содержит 85% гипертекстовых документов и 15% баз данных; у РГБС размещено 67% презентаций и 33% гипертекстовых документов; ГПИБ, РГБ, Президентская библиотека используют только технологии гипертекста.

Наиболее популярными формами представления методической продукции на анализируемых сайтах являются форматы презентации, видеоролика и гипертекстового документа. Для сайта НМО РГДБ характерно размещение презентаций докладов с профессиональных мероприятий (совещаний директоров, семинаров профессионалов). Презентации размещены через онлайн-платформу Calameo и встроены в сайт. Таким образом материалы размещаются с 2015 г. В этой форме представлен такой методический жанр, как тезисы и материалы профессиональных мероприятий – совещаний директоров и семинаров специалистов.

В профессиональном разделе сайта РГБМ в рубрике «Профессиональные мероприятия» размещены пост-релизы мероприятий с использованием гипертекстовых технологий, инструментов просмотра фотографий, но больше всего – в форме видеозаписи вебинара или трансляции офлайн-мероприятия. Видеозаписи размещены на странице библиотеки в социальной сети YouTube, а затем встроены для просмотра на сайте.

Тематика видеоматериалов, представленных в большом количестве на сайте РГБМ, весьма разнообразна. Это так называемые межбиблиотечные корпоративные вебинариумы, где представители различных библиотек делятся опытом работы и дают рекомендации по проведению каких-либо работ в других библиотеках; межведомственные онлайн-семинары, где библиотеки принимают участие наряду с другими учреждениями культуры и обсуждают актуальные вопросы, связанные с обслуживанием юношества; авторские курсы, где авторитетные спикеры рассказывают свои методические разработки и многое др.

Наиболее универсальной формой представления является гипертекстовый документ. Удобство гипертекста в документах и изданиях методического характера обусловлено возможностью быстрого переключения между источниками, комфортной формой обратной связи (часто с помощью гипертекста выделяют контактную информацию, например, имейл). Гипертекст позволяет быстро открыть и просмотреть большое количество различных источников для получения исчерпывающей информации.

По итогам исследования сделаны следующие выводы:

библиотеки вынуждены экономить время на редакционно-издательской обработке при выпуске электронных документов из-за быстрых изменений в сфере профессионального знания;

чисто методические жанры редко оформляются в форме самостоятельных электронных документов и изданий;

основным источником методической информации на проанализированных сайтах являются тезисы докладов или сообщений профессиональных мероприятий;

наиболее продвинуты в использовании современных информационных технологий по отношению к методической продукции являются РГБМ и РГДБ.

Хочется верить, что в обозримом будущем отечественные библиотеки будут активнее использовать информационно-коммуникационные технологии для создания и продвижения методической продукции.

## Примечания

<sup>1</sup> Акилина М. И. Научно-методическая деятельность в библиотечной сфере: современные тенденции Т. 1 / М. И. Акилина. Библиотекосведение, 2016. № 2. С. 136–144.

<sup>2</sup> Ванеев А. Н. Методическое обеспечение библиотечной деятельности: учеб. пособие / А. Н. Ванеев. М.: Профиздат, 2001. 144 с.

<sup>3</sup> Диденко Л. Л. Методическое и технологическое знание о библиотечной деятельности: на основе анализа методической продукции библиотек: диссертация ... кандидата педагогических наук: 05.25.03 / Диденко Людмила Леонидовна; [Место защиты: Челябин. гос. акад. культуры и искусства]. Кемерово, 2012. 216 с.: ил.

<sup>4</sup> Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. М.: Флинта; Наука, 2003.

<sup>5</sup> ГОСТ 7.0.83-2013 «Электронные издания. Основные виды и выходные сведения».

<sup>6</sup> Словарь сокращений и аббревиатур [Электронный ресурс]. / Электрон. дан. [Б. м.]: Академик, 2015. Режим доступа: <https://clck.ru/FYUWw> (дата обращения: 10.04.2019).

К. И. Филиппова

## **Дополнительное профессиональное образование в библиотечно-информационной сфере**

Проанализировано состояние дополнительного профессионального образования в библиотечно-информационной сфере. Особое внимание уделено участию библиотек в организации и проведении мероприятий дополнительного профессионального образования. Дана оценка соответствия программ дополнительного образования в библиотечно-информационной сфере нормативно-правовым требованиям к образовательной деятельности. Обоснована необходимость изменений в организации дополнительного библиотечного образования.

Ключевые слова: дополнительное профессиональное образование (ДПО), повышение квалификации, непрерывное образование, библиотеки, кадровый потенциал

Ksenia I. Filippova

## **Additional professional education in the library and information sphere**

The article analyzes the state of additional professional education in the library and information sphere. Special attention is paid to the participation of libraries in organizing and conducting events of additional professional education. The assessment of compliance of additional education programs in the library and information sphere with the legal requirements for educational activities is given. The necessity of changes in the organization of additional library education is justified.

Keywords: additional professional education, professional development, continuing education, libraries, human resources

Концепция современной библиотеки как информационного социально ориентированного учреждения требует от библиотекаря постоянного развития профессиональных компетенций, вследствие этого дополнительное профессиональное образование становится все более актуальным для современных библиотек.

Данная тема находит отражение в значительном числе публикаций в профессиональной периодической печати. Источниковую базу контент-аналитического исследования составили 47 статей из профильных научно-практических журналов за 2017–2019 гг., материалы конференций в сфере библиотечного дела, а также сетевые ресурсы библиотек различных уровней. Обращение к сетевым ресурсам потребовалось для уточнения полученной из публикаций информации о мероприятиях по повышению квалификации конкретных библиотек.

Преимущественное отражение в печати получил практический опыт проведения мероприятий дополнительного профессионального образования в библиотеках: центральных библиотеках субъектов РФ, научно-технических, публичных, детских и юношеских библиотеках, ЦБС. Авторы освещают программы курсов ДПО, реализуемых для своих специалистов, в иных случаях – для сотрудников сторонних библиотек<sup>1</sup>. Статьи обобщающего характера отражают деятельность центров ДПО в России, таких как РГБ, РНБ, ГПНТБ России, РГБМ, РГДБ, ВГБИЛ им. М. И. Рудомино<sup>2</sup>. Другим объектом отражения являются высшие учебные заведения, организующие курсы повышения квалификации на базе какого-либо факультета либо в рамках отдельного факультета (центра) непрерывного образования<sup>3</sup>.

Учитывая многообразие опыта в плане организации ДПО в библиотечно-информационной сфере, цель данной работы – обосновать необходимость изменений в организации дополнительного библиотечного образования, в частности, стандартизации терминологической системы, обеспечения соответствия реализуемых ДПО нормативно-правовым требованиям к образовательной деятельности.

В Законе «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ от 29 декабря 2012 г. закреплено, что дополнительное профессиональное образование «направлено на удовлетворение образовательных и профессиональных потребностей, профессиональное развитие человека, обеспечение соответствия его квалификации меняющимся условиям профессиональной деятельности и социальной среды»<sup>4</sup>.

Основными методами дополнительного профессионального образования часто именуют формы проведения занятий: семинар, лекция, вебинар, конференция и другие. В публикациях, касающихся организации ДПО, авторы приводят множество трактовок всех существующих форм обучения в рамках повышения квалификации. В их числе можно встретить «установочные лекции»<sup>5</sup>, «лекционные занятия»<sup>6</sup>, «активные учебные лекции»<sup>7</sup>, «интерактивные лекции» и «слайд-лекции»<sup>8</sup>, «семинары-тренинги»<sup>9</sup>, «семинарские занятия»<sup>10</sup>, «проблемные семинары»<sup>11</sup>, «профессиональные семинары»<sup>12</sup> и многие другие.

Нами замечено, что в ряде случаев библиотеки под видом «повышения квалификации» проводят профессиональные мероприятия производственного или просветительского характера. Примерно в 18% публикаций проанализированного информационного массива выявлены практические или семинарские занятия. Часто упоминаются формы профессионального общения: дискуссии<sup>13</sup>, профессиональные встречи<sup>14</sup>, круглые столы<sup>15</sup>, профессиональные брифинги<sup>16</sup>. Популярностью пользуются поведенческое моделирование, деловые и ролевые игры<sup>17</sup>, кейс-стади и мозговой штурм<sup>18</sup>. Формы обучения упоминаются в 7% публикаций, к ним относят дистанционное обучение<sup>19</sup>, школы инновационного опыта<sup>20</sup>, производственную учебу<sup>21</sup>, библиовизиты<sup>22</sup> и другие. Реже встречаются курсы: виртуальные<sup>23</sup>, обучающие<sup>24</sup>, тематические<sup>25</sup>, а также виды интеллектуально-творческой деятельности: творческие задания и лаборатории<sup>26</sup>, профессиональные конкурсы<sup>27</sup> и т.д. Лишь в 4% публикаций отмечены формы промежуточного и итогового контроля, среди которых системы тестовых заданий<sup>28</sup>, коллоквиумы<sup>29</sup>, зачеты и экзамены<sup>30</sup>. Методическое сопровождение учебного процесса выражено преимущественно в форме консультаций<sup>31</sup>, но выявлены также методические мастерские<sup>32</sup>, консультационный сервис<sup>33</sup>. В 2% статей к формам повышения квалификации отнесены экскурсии (производственные<sup>34</sup>, по библиотекам<sup>35</sup>), «составление коллективных программ работы по актуальным темам или памятным датам, участие в совместных акциях к знаменательным датам»<sup>36</sup>.

Таким образом, среди форм повышения квалификации существует большое количество синонимичных понятий. Создается впечатление, что синонимии создают сознательно, чтобы живописно представить свой вклад в развитие системы ДПО в России. Это препятствует пониманию сути проводимых мероприятий. Получается, каждый автор статьи может самостоятельно сформулировать форму ДПО по своему усмотрению. На наш взгляд, стандартизация терминологической системы обучающих мероприятий повышения квалификации значительно улучшила бы сложившуюся ситуацию.

Федеральный закон № 237-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», вступивший в силу в 2013 г., отменил обязательную государственную аккредитацию образовательных программ профессиональной переподготовки и упростил процедуру получения лицензий на деятельность в сфере ДПО<sup>37</sup>. В результате законодательных изменений на рынке образовательных услуг появилось большое количество частных фирм, которые предлагают программы по разнообразным направлениям, не имея специалистов для ведения профильных курсов. У них есть учебные планы и лицензии на образовательную деятельность. Однако содержание дополнительных профессиональных программ наполнено общенаучной информацией. Таким образом, обучающиеся не получают необходимых знаний и умений, применимых на практике, а значит, не повышают свою квалификацию.

У многих библиотек, организующих мероприятия ДПО, отсутствует лицензия на право осуществления образовательной деятельности. Кроме того, библиотеки обходятся без учебного плана и контрольно-измерительных материалов. То есть уровень усвоения учебной информации никто не контролирует. Информация об учебном плане отсутствует в 64% источников информационного массива. В 70% статей нет упоминания о наличии контрольно-измерительных материалов. В то же время Закон «Об образовании» гласит: «Освоение дополнительных профессиональных образовательных программ завершается итоговой аттестацией обучающихся в форме, определяемой организацией, осуществляющей образовательную деятельность, самостоятельно»<sup>38</sup>. Закон предоставляет выбор формы аттестации, но ее наличие не подвергается сомнению, так как контрольно-измерительные материалы необходимы для оценки эффективности обучения.

С появлением Федерального проекта «Творческие люди» Национального проекта «Культура» ситуация несколько изменилась. С 2019 г. Министерство культуры РФ способствует росту профессионализма кадров отрасли и осуществляет финансирование образовательных программ повышения квалификации работников культуры. В рамках этого проекта в вузах культуры и искусства, включая Санкт-Петербургский государственный институт культуры, созданы 15 Центров повышения квалификации и непрерывного образования творческих и управленческих кадров в сфере культуры. Они развернули активную образовательную деятельность по повышению квалификации всех категорий работников культуры, включая специалистов библиотек<sup>39</sup>.

На наш взгляд, в целях повышения уровня квалификации сотрудников библиотек, требуется инициативное взаимодействие организаций, осуществляющих образовательную деятельность в сфере ДПО. Если Центры непрерывного образования и повышения квалификации, созданные благодаря Федеральному проекту «Творческие люди» Национального проекта «Культура», а также крупные библиотеки будут сотрудничать на инициативной основе, то есть основания полагать, что качество ДПО значительно улучшится. И обеспечивать эту согласованность должно не государство, а профессиональные сообщества, например, Российская библиотечная ассоциация, на конференциях которой можно обсуждать опыт, определять новые задачи и цели в данной сфере.

### Примечания

<sup>1</sup> Бабушкина Ю. В., Парамонова И. Е. Интернационализация профессионального образования в библиотечно-информационной сфере // Научные и технические библиотеки. 2019. № 8. С. 112–120; Донченко Н. Г. Возможности повышения квалификации комплектаторов в цифровой образовательной среде // Информационный бюллетень Российской библиотечной ассоциации. 2018. № 81. С. 96–97; Матвеева Т. И. Красноярская библиотечная ассоциация: профессиональные и социальные ориентиры // Информационный бюллетень РБА. 2017. № 80. С. 148–150; Матвеева И. Ю. Профессиональное развитие как направление кадрового менеджмента библиотеки // Информационный бюллетень Российской библиотечной ассоциации. 2019. № 86. С. 90–94.

<sup>2</sup> Кузнецова Т. Я. Дополнительное профессиональное библиотечно-информационное образование: концептуально-методологические основы и механизмы формирования системы // Научные и технические библиотеки. 2018. № 5. С. 24–35.

<sup>3</sup> Линдеман Е. В., Таран Е. Н. Развитие направлений деятельности Государственной публичной научно-технической библиотеки России в сфере образования // Научные и технические библиотеки. 2017. № 1. С. 52–57; Сукиасян Э. Р. Повышение квалификации: стратегические задачи и тактические действия // Научные и технические библиотеки. 2004. № 8. С. 79–88.

<sup>4</sup> Об образовании в Российской Федерации: Федеральный закон от № 273-ФЗ от 29 декабря 2012 г. // Консультант Плюс: справочно-правовая система. URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/) (Статья 76. Дополнительное профессиональное образование; Статья 16. Реализация образовательных программ с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий).

<sup>5</sup> Кузнецова Т. Я. Дополнительное профессиональное библиотечно-информационное образование: концептуально-методологические основы и механизмы формирования системы // Научные и технические библиотеки. 2018. № 5. С. 24–35.

<sup>6</sup> Сукиасян Э. Р. Повышение квалификации: стратегические задачи и тактические действия // Научные и технические библиотеки. 2004. № 8. С. 79–88.

<sup>7</sup> Предеина А. В. Повышение квалификации библиотечных работников: современные тенденции // Белорусский государственный университет культуры и искусств. 2018. С. 278–280.

<sup>8</sup> Капустина Т. А., Туранина Н. А. Профессиональное дополнительное образование библиотечных специалистов в пространстве региона // Библиосфера. 2017. № 4. С. 84–88.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Каленов Н. Е., Цветкова В. А. Новые вызовы в библиотечно-информационном пространстве: современные кадры – забота самих библиотек // Библиотековедение. 2017. Т. 66. № 5. С. 587–591.

<sup>11</sup> Щербинина Г. С. Модель повышения квалификации библиотекарей региона в современной университетской библиотеке // Научные и технические библиотеки. 2018. № 1. С. 61–67.

<sup>12</sup> Ширикова Л. Д. Роль дополнительного образования библиотечных специалистов в повышении профессиональной компетентности // Инновационные процессы в информационно-коммуникационной сфере. 2018. С. 180–183.

<sup>13</sup> Матвеева И. Ю. Профессиональное развитие как направление кадрового менеджмента библиотеки // Информационный бюллетень Российской библиотечной ассоциации. 2019. № 86. С. 90–94.

<sup>14</sup> Капустина Т. А., Туранина Н. А. Профессиональное дополнительное образование библиотечных специалистов в пространстве региона // Библиосфера. 2017. № 4. С. 84–88.

<sup>15</sup> Кузнецова Т. Я. Дополнительное профессиональное библиотечно-информационное образование: концептуально-методологические основы и механизмы формирования системы // Научные и технические библиотеки. 2018. № 5. С. 24–35.

<sup>16</sup> Капустина Т. А., Туранина Н. А. Профессиональное дополнительное образование библиотечных специалистов в пространстве региона // Библиосфера. 2017. № 4. С. 84–88.

<sup>17</sup> Традиционные и инновационные формы и методы повышения квалификации библиотечных специалистов / Государственное автономное учреждение культуры Новосибирской области «Новосибирская государственная областная научная библиотека», Центр профессионального развития; [составители: Г. В. Афанасьева, З. М. Саенко; редактор Н. П. Носова; ответственный за выполнение В. Г. Деев]. Электронные текстовые данные. Новосибирск: Издательство НГОНБ, 2017.

- <sup>18</sup> Предеина А. В. Повышение квалификации библиотечных работников: современные тенденции // Белорусский государственный университет культуры и искусств. 2018. С. 278–280.
- <sup>19</sup> Тикунова И. П. Цифровизация развития кадрового потенциала в библиотеке: проблемы и перспективы // Информационный бюллетень Российской библиотечной ассоциации. 2019. № 86. С. 98–101.
- <sup>20</sup> Кузнецова Т. Я. Дополнительное профессиональное библиотечно-информационное образование: концептуально-методологические основы и механизмы формирования системы // Научные и технические библиотеки. 2018. № 5. С. 24–35.
- <sup>21</sup> Данилова Л. Н. Развитие терминологии непрерывного образования за рубежом // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2017. № 4. С. 232–236.
- <sup>22</sup> Капустина Т. А., Туралина Н. А. Профессиональное дополнительное образование библиотечных специалистов в пространстве региона // Библиосфера. 2017. № 4. С. 84–88.
- <sup>23</sup> Кузнецова Т. Я. Дополнительное профессиональное библиотечно-информационное образование: концептуально-методологические основы и механизмы формирования системы // Научные и технические библиотеки. 2018. № 5. С. 24–35.
- <sup>24</sup> Щербинина Г. С. Модель повышения квалификации библиотекарей региона в современной университетской библиотеке // Научные и технические библиотеки. 2018. № 1. С. 61–67.
- <sup>25</sup> Линдеман Е. В., Таран Е. Н. Развитие направлений деятельности Государственной публичной научно-технической библиотеки России в сфере образования // Научные и технические библиотеки. 2017. № 1. С. 52–57.
- <sup>26</sup> Матвеева И. Ю. Профессиональное развитие как направление кадрового менеджмента библиотеки // Информационный бюллетень Российской библиотечной ассоциации. 2019. № 86. С. 90–94.
- <sup>27</sup> Капустина Т. А., Туралина Н. А. Профессиональное дополнительное образование библиотечных специалистов в пространстве региона // Библиосфера. 2017. № 4. С. 84–88.
- <sup>28</sup> Руссак З. В. Дополнительное профессиональное образование как формат развития библиотечных специалистов // Педагогические и социологические аспекты образования: сборник трудов международной научно-практической конференции. Чебоксары: Чувашский государственный университет им. И. Н. Ульянова. 2018. С. 217–219.
- <sup>29</sup> Кузнецова Т. Я. Дополнительное профессиональное библиотечно-информационное образование: концептуально-методологические основы и механизмы формирования системы // Научные и технические библиотеки. 2018. № 5. С. 24–35.
- <sup>30</sup> Данилова Л. Н. Развитие терминологии непрерывного образования за рубежом // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2017. № 4. С. 232–236.
- <sup>31</sup> Линдеман Е. В., Таран Е. Н. Развитие направлений деятельности Государственной публичной научно-технической библиотеки России в сфере образования // Научные и технические библиотеки. 2017. № 1. С. 52–57; Ганина С. Г. Артпространство в библиотеке // Информационный бюллетень Российской библиотечной ассоциации. 2018. № 83. С. 38–40; Грекова Л. В. Компетентностный подход в дополнительном профессиональном библиотечном образовании: научно-практическое пособие. Москва, 2014. 185 с.: схемы, таблицы. (Современная библиотека).
- <sup>32</sup> Капустина Т. А., Туралина Н. А. Профессиональное дополнительное образование библиотечных специалистов в пространстве региона // Библиосфера. 2017. № 4. С. 84–88.
- <sup>33</sup> Олимпиева Е. В. Дополнительное профессиональное образование в сфере культуры: современные формы и опыт их применения // EDCRUNCH Ural: Новые образовательные технологии в вузе: материалы международной научно-методической конференции (Новые образовательные технологии в вузе – 2017). Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2017. С. 383–388.
- <sup>34</sup> Предеина А. В. Повышение квалификации библиотечных работников: современные тенденции // Белорусский государственный университет культуры и искусств. 2018. С. 278–280.
- <sup>35</sup> Матвеева И. Ю. Профессиональное развитие как направление кадрового менеджмента библиотеки // Информационный бюллетень Российской библиотечной ассоциации. 2019. № 86. С. 90–94.
- <sup>36</sup> Дмитриева Т. В. О реализации «Программы организационно-методической деятельности муниципального бюджетного учреждения «Межпоселенческая центральная районная библиотека» Кемского муниципального района на 2015–2017 гг.». Библиотечный Вестник Карелии. 2017. № 54 (61). С. 83.
- <sup>37</sup> Кузнецова Т. Я. Дополнительное профессиональное библиотечно-информационное образование: концептуально-методологические основы и механизмы формирования системы // Научные и технические библиотеки. 2018. № 5. С. 33.
- <sup>38</sup> Об образовании в Российской Федерации: Федеральный закон от № 273-ФЗ от 29 декабря 2012 г. // Консультант Плюс: справочно-правовая система. URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/) / (Статья 76. Дополнительное профессиональное образование; Статья 16. Реализация образовательных программ с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий).
- <sup>39</sup> Пилко И. С. Санкт-Петербургский государственный институт культуры подвел итоги первого года участия в Национальном проекте «Культура // Официальный сайт Российской библиотечной ассоциации. URL: [http://www.rba.ru/news/news\\_2709.html](http://www.rba.ru/news/news_2709.html) (дата обращения: 15.05.2020).

# СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ • SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

УДК 378.143.98:02

А. П. Бондаренко

## Цирковое искусство во время Великой Отечественной войны

В статье рассматривается деятельность цирковых артистов, трупп и стационарных цирков во время Великой Отечественной Войны. В работе отражен вклад циркового искусства в победу над немецко-фашистскими захватчиками через призму реализации функций социально-культурной деятельности.

Ключевые слова: цирк, цирковое искусство, Великая Отечественная война, социально-культурная деятельность, функции социально-культурной деятельности

Alina P. Bondarenko

## Circus art during the great Patriotic war

The article discusses the activities of circus artists, troupes and stationary circuses during the Great Patriotic War. The work reflects the contribution of circus art to the victory over the Nazi invaders through the prism of the implementation of the functions of socio-cultural activity.

Keywords: circus, circus art, the Great Patriotic war, socio-cultural activities, functions of socio-cultural activities

Цирковое искусство не всегда рассматривается с точки зрения ценностной значимости. По умолчанию ему присуждается гедонистическая и развлекательная функция как феномену, наполненному динамичностью и яркостью. Кроме того, существует стереотип о том, что цирк нацелен на детскую целевую аудиторию. Однако это не так, на основе циркового искусства реализуются функции социально-культурной деятельности, что было неоднократно доказано на множестве примеров. В день объявления войны 22 июня 1941 г. на арене цирка-шапито в парке им. Горького в Москве прозвучала речь «Родина в гневе». Этот монолог написал и зачитал знаменитый исполнитель фельетонов И. Южин. И это был первый отклик на потрясшие страну события<sup>1</sup>.

Многие цирковые артисты добровольно ушли на войну. Их способности и достижения в цирковом искусстве сыграли на руку в совершении стратегических маневров. В этом контексте стоит упомянуть подвиг джигита М. Туганова. В день объявления войны, сразу после выступления, он призвал свой «Донской казачий ансамбль» вступить в состав Первого особого кавалерийского полка Наркомата обороны. И это несмотря на то, что у него была сломана нога. На войне М. Туганов осуществил сложную операцию по освобождению оккупированной фашистами деревни. Народный артист призвал своих коллег из цирка поскакать в населенный пункт, спрятавшись под животами у лошадей – это один из сложных элементов в джигитовке. Немцы подумали, что скачет вольный табун и не стали ничего предпринимать. Так бойцы выиграли время, чтобы атаковать захватчиков. Деревня была взята<sup>2</sup>. Еще один герой – Я. Гофман. Музыкальный эксцентрик, оказавшись в концентрационном лагере, смастерил инструменты и начал выступать. Таким образом он смог дать заключенным заряд бодрости. Темой сатирических выпадов Гофмана было бесчинство лагерной администрации, фашизма. Артист каждый день подвергал свою жизнь опасности, боясь быть замеченным, но продолжал поднимать дух заключенных. Помогал им поверить, что они не одни, что все вместе заключенные не загнаны в угол, напротив – они сильны и бесстрашны<sup>3</sup>. Далее речь пойдет о В. Довейко. «Смеющийся паяц подлежит уничтожению» – такие слова были обнаружены советскими исследователями после войны в списках Геринга, где он отмечал своих врагов. Потомственный цирковой артист удостоился такого прозвища благодаря своему безбашенному стилю атаки. На фюзеляже самолета В. Довейко красовался нарисованный смеющийся клоун, рядом была надпись: «За советское искусство!». Артист летал над Берлином, Франкфуртом, Бреслау и другими вражескими городами и приводил фашистских солдат в ужас. Они и присудили Довейко красно-речивое прозвище<sup>4</sup>. Этот факт служит примером конфликтной природы цирка, его протестующего начала<sup>5</sup>.

Описанные три примера демонстрируют гуманизм циркового искусства. И это неудивительно, ведь в Советском Союзе цирк высоко ценился благодаря глубоко гуманному содержанию. Цирк является философским воплощением общечеловеческих ценностей, что определяет реализацию ценностно-ориентационной функции. Цирковое искусство служило пропагандой здорового образа жизни, являлось примером преодоления, превосходства человека над миром природы, его широкими горизонтами. Кроме того, особенность циркового искусства – глубокая погруженность зрителей в происходящее на арене. В цирке стирается грань между артистом и сидящим в зале. Во многом этому способствовали короткие антрепризы между номерами, где клоуны стремились максимально вовлечь зрителей в действие<sup>6</sup>. Все эти



факторы во многом объясняют, почему цирковые фронтовые ансамбли смогли мотивировать солдат на фронте, поднимать их боевой дух. И здесь снова речь пойдет об компенсаторной функции. В перерывах между обстрелами бывшие цирковые артисты пели, плясали, показывали акробатические номера. Для них это – неотъемлемая часть жизни, а также отголосок той, мирной жизни, которая осталась позади. Так постепенно начал формироваться фронтовой ансамбль. Последние выступления он показал в Берлине<sup>7</sup>.

В декабре 1942 г. Политуправление Ленинградского фронта создало цирковой ансамбль из артистов, находившихся в армии и народном ополчении. Добираться до зрителей порой приходилось на машине, иногда на вездеходе, в телеге, пешком или ползком в белых маскировочных халатах. Артисты выступали и на сценах полуразрушенных клубов, и в землянках, где жонглер вставал на колени, чтобы подбрасываемые им предметы не ударились о потолок. Каждый раз приходилось все устанавливать заново, нести на себе реквизит до места очередного выступления<sup>8</sup>. Артистам очень хотелось, чтобы солдаты получили максимум цирковых впечатлений, чтобы они почувствовали себя в настоящем цирке.

В августе 1942 г. в Москву по вызову Главного управления цирками приехал клоун Б. Вяткин. Он не раз обращался с просьбой отправить его вместе с актерской бригадой на фронт. И такая бригада была создана. Ее первый концерт проходил на поляне между двумя автобусами. Артисты растянули занавес, на траве раскатали ковер, отгородив его мягким бутафорским барьером; поставили два стула для баянистов; положили лист фанеры для танцоров – и цирк готов. «Волнуемся необычайно, – вспоминал Вяткин. – Еще бы! Впервые выступаем перед людьми, которые, защищая Родину, каких-нибудь полчаса назад сбрасывали смертоносный груз на головы фашистов». Интересны и записи, оставленные Б. Вяткиным: «И вот он, фронт. Во время концерта в первый раз мы попадаем под артиллерийский обстрел. Волнение наше заметно... Концерт на минуту прерывается. Командир говорит нам:

– Товарищи артисты, не беспокойтесь – блиндаж построен на склоне холма, ближе к противнику, так что прямое попадание артиллерийского снаряда мало вероятно. – И какой-то боец задумчиво добавляет: – Вот навесным огнем, минометиком, если только достанет...

– Спасибо, дорогой товарищ, успокоил! – отвечаю ему я<sup>9</sup>.

Как отмечает А. В. Баринов, комики в цирке способствуют внутренней реинкарнации. Она происходит, так как зритель наблюдает за реальностью и в артисте находит себя. Причем благодаря свойственной таким антрепризам непосредственности, искренности, он способен пройти духовный путь возрождения от детства до настоящего момента. Это способствует восприятию человеком себя как целостной личности с прошлым, настоящим и будущим, а также как человека с ошибками и достижениями<sup>10</sup>. Этот пример может служить демонстрацией синтеза ценностно-ориентационной и развивающей функции. В условиях циркового представления зрители сопереживают артистам, выполняющим опаснейшие трюки. Более того, из-за особенностей глубокой коммуникации, свойственной цирковому искусству и соотношению зрителя с артистом, переживания и страх переносятся на него самого. Поэтому комичные номера между выступлениями позволяют зрителю испытать облегчение и «заземлиться». Пережить своего рода «смерть» после увиденного, но иметь возможность отстраниться от нее<sup>11</sup>. Бесспорно, фронтовые бригады не могли показать полноценную цирковую программу, но комичные антрепризы были тем не менее актуальны, ведь солдаты буквально каждый день висели на волоске от смерти. А. Вяткина, жена и ассистентка Б. Вяткина, вспоминала о том, что бригада в войну дала «больше тысячи концертов», выступая перед летчиками, танкистами, на передовой, перед разведчиками, в госпиталях. Бригада не раз попадала под обстрелы и бомбежки, но несмотря на это в любую погоду давала по три-четыре выступления в день. Многие номера в таких бригадах имели жизнеутверждающий посыл, а также высмеивали врага<sup>12</sup>. Это показательный пример созидательной функции.

В июне 1942 г. на фронт выехала бригада, возглавляемая М. Румянцевым (Карандашом). Несмотря на трудности фронтовых условий, Румянец добивался, чтобы все участники бригады работали с полной отдачей. Артисты тщательно одевались и гримировались, как если бы они выступали на арене Московского цирка. Так, ведущий программу Костромин на каждое представление надевал фрак, певица Мерцалова – концертное платье<sup>13</sup>. Цирк отражает принципы кочевнического образа жизни, для него характерен «захват» территории, превращения ее в собственную. Это способствовало полному погружению в процесс, созданию ощущения «счастливой» альтернативы жизни<sup>14</sup>, что может служить демонстрацией реализации компенсаторной функции.

Самоотверженно относились к своему делу артисты, работавшие непосредственно в цирках, находящихся в тылу. Примером может служить подвиг укротителя леопардов А. Н. Александрова-Федотова. Он был направлен на гастроли в Уфу зимой. Пока артист добирался до города, помещение цирка было отдано военному ведомству. Он не привык сдаваться, а потому начал выступать на базаре, собирая деньги на корм и обратную дорогу. И такие выступления тоже имели определенный гуманистический посыл. Человек – всемогущее существо, раз может заставить хищников выполнять трюки по первому велению, дрессировщик пользуется среди них уважением, опасные животные признают его авторитет. В военное время, когда многие люди чувствовали упадок сил, им мог помочь такой пример проявления воли. Кроме того, А. Н. Александров-Федотов сумел сохранить всех животных, добился новых достижений, ежедневно репетируя<sup>15</sup>. Стоит ли

говорить о том, что иллюстрирует ценностно-ориентационную функцию. Компенсаторная функция заключается в том, что артисты цирка давали представления на призывных пунктах, на вокзалах перед отправкой на фронт, в казармах и госпиталях. Иногда приходилось показывать номера в палатах, где лежало несколько тяжелораненых. Воздушные гимнасты, дрессировщики и наездники не могли выступать в зданиях госпиталей. Тогда артисты и служащие цирка сами перекапывали землю, смешивали ее с опилками, делали барьеры, устраивая манежи. Гимнастика и акробатика как одна из неотъемлемых частей циркового искусства имеет определенную смысловую нагрузку. Человеческое мышление привыкло воспринимать тело в вертикальном его состоянии. Когда совершаются трюки с переворотом артиста на руки, например, возникает ассоциация с неустойчивостью положения человека в мире. Однако цирк всегда стремится транслировать мысль о силе воли человека. Поэтому с каким бы неустойчивым реквизитом не работал артист, в конце номера он наперекор обстоятельствам принимает устойчивое положение и выходит из ситуации невредимым<sup>16</sup>. Этот информационный посыл в военных условиях – один из наиболее актуальных. Дух артистов во время войны не падал не от каких неудач. Когда в том или ином городе цирковое здание было разрушено или занято, артисты сооружали временные помещения, используя опыт народных балаганов. Такие цирки (их называли павильонами) работали в Ростове-на-Дону, Запорожье, Рязани и в других местах. Но там, где была хоть какая-то возможность, создавались все условия, чтобы цирки могли функционировать нормально<sup>17</sup>.

Кроме того, цирковые представления внесли огромный вклад в победу еще и потому, что через них был осуществлен сбор средств, необходимых стране в исполнении стратегических целей. Цирк организовывал представления, все сборы с которых шли в фонд обороны страны. Это демонстрирует направление реализации экономической функции учреждений социально-культурной деятельности, стремление помочь, повлиять благотворно на экономическую ситуацию. Такой концерт прошел 28 декабря 1942 г. в Магнитогорском цирке. Представление проходило ночью, в нем приняли участие артисты цирка и Московского театра сатиры. Известный иллюзионист Кио показывал фокус «Сжигание Владимира Хенкина», Д. Кара-Дмитриев исполнял куплеты, артист театра и сатиры В. Лепко, а также клоун С. Калошин разыгрывали антре.

Часто в городах, освобожденных от немецко-фашистских захватчиков, первыми начинали работать именно цирки. В Сталинграде, когда город был еще в руинах, труппа под руководством А. А. Вадимова собственными руками воздвигла цирк-шапито. Из-за того, что не работал водопровод, приходилось ходить на Волгу, свет давал старый движок. После репетиций артисты помогали разгрести каменные завалы, складывали кирпичи, занимались сбором металлического лома. После окончания войны большинство кадров вернулось в цирк, но и на этом волевые подвиги цирковых артистов не закончились. Стоит упомянуть Л. Осиньского как пример стойкости, стремления не сдаваться. Акробат служил на фронте в артиллерии. После военных действий герой вернулся на манеж без руки. Но это не помешало ему освоить эквилибр на одной руке. Позже он сделал деревянный протез, не отличимый от настоящей руки<sup>18</sup>.

Таким образом, цирковое искусство вдохновляло и мотивировало солдат, артисты не позволяли пасть духом людям в тылу и всячески способствовали тому, чтобы напомнить всем ради чего граждане своей страны терпят лишения, сражаются и трудятся.

### Примечания

<sup>1</sup> Дмитриев Ю. А. Цирк в истории России: От истоков до 2000 года. М.: РОССПЭН, 2004. С. 354–567.

<sup>2</sup> Туганова Д. М. [Воспоминания о войне] // Цирк в годы Великой Отечественной войны. Москва, 2015. 27 с.

<sup>3</sup> Дмитриев Ю. А. Цирк в истории России: От истоков до 2000 года. М.: РОССПЭН, 2004. С. 354–567.

<sup>4</sup> Белоножкина Т. «Смеющийся паяц» Владимир Довейко // Цирк в годы Великой Отечественной войны. С. 71.

<sup>5</sup> Баринов В. А. Роль наивности в коллективном творчестве в цирке // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. № 12. С. 2.

<sup>6</sup> Дмитриев Ю. А. Цирк в истории России: От истоков до 2000 года. М.: РОССПЭН, 2004. С. 354–567.

<sup>7</sup> Кузнецов Е. Арена и люди советского цирка. Ленинград-Москва, 1947. С. 159–210.

<sup>8</sup> Дмитриев Ю. А. Цирк в истории России: От истоков до 2000 года. М.: РОССПЭН, 2004. С. 354–567.

<sup>9</sup> Вяткин Б. Фронтовые записки // Советский цирк. 1958. № 2. Цит. по Цирк в годы Великой Отечественной войны. С. 113.

<sup>10</sup> Баринов В. А. Катарсис в условиях выражения наивности в цирке // Философия и общество. 2011. № 4. С. 4.

<sup>11</sup> Баринов В. А. Катарсис в условиях выражения наивности в цирке // Философия и общество. 2011. № 4. С. 4.

<sup>12</sup> Дмитриев Ю. А. Цирк в истории России: От истоков до 2000 года. М.: РОССПЭН, 2004. С. 354–567.

<sup>13</sup> Дмитриев Ю. А. Цирк в истории России: От истоков до 2000 год. М.: РОССПЭН, 2004. С. 354–567.

<sup>14</sup> Ольга Буренина-Петрова. Цирк – культура на колесах // Вестник культурологии. 2016. № 4. С. 79.

<sup>15</sup> Дмитриев Ю. А. Цирк в истории России: От истоков до 2000 года. М.: РОССПЭН, 2004. С. 354–567.

<sup>16</sup> Баринов В. А. Цирк в системе культуры общества // Russian Journal of Education and Psychology. 2011. № 2. С. 12.

<sup>17</sup> Корнилова Т. [Воспоминания о дедушке Александре Корнилове] // Цирк в годы Великой Отечественной войны. С. 148.

<sup>18</sup> Дмитриев Ю. А. Цирк в истории России: От истоков до 2000 года. М.: РОССПЭН, 2004. С. 354–567.

М. А. Глазкова

## Коллаборация как условие преодоления негативных факторов развития креативных пространств

В статье рассмотрен потенциал партнерских взаимодействий и коллаборации креативных пространств с субъектами бизнес- и социокультурных структур. Приводится сравнение этих процессов с опытом кластеризации. Намечены пути расширения аудитории креативных пространств и преодоления негативных тенденций их развития в современных условиях нарастания конкуренции и экономических ограничений.

Ключевые слова: социокультурные институции, креативное пространство, коллаборация, кластеризация, конкурентоспособность

Maria A. Glaskova

## Collaboration as a condition to overcome negative factors for the development of creative spaces

The article considers the potential of partnerships and collaboration of creative spaces with subjects of business and socio-cultural structures. A comparison of these processes with the experience of clustering is given. The ways of expanding the audience of creative spaces and overcoming the negative trends of their development in modern conditions of increasing competition and economic restrictions are outlined.

Keywords: sociocultural institutions, creative space, collaboration, clustering, competitiveness

Среди инновационных социокультурных институций особое место занимают креативные пространства, которые по своей природе призваны преобразовать социально-культурную активность горожан, по большей части – молодых жителей мегаполисов. Креативные пространства в системе реорганизованных творческих кластеров все больше укрепляют свои позиции в культурном пространстве города, существенно расширяя границы социально-культурного опыта, накопленного в ходе существования и развития традиционных учреждений культуры и досуга. Так, ежегодно в городе Санкт-Петербург начинают функционировать около 20 пространств, в которых так или иначе проявляются признаки креативных, что позволяет констатировать наличие потенциала для повышения качества досуга населения [1]. Но как коммерческая организация креативное пространство нацелено на получение прибыли, соответствующей затратам, что, в свою очередь, предполагает поддержку их деятельности со стороны властных структур и различных фондов. К сожалению, развитие рынка креативных индустрий в нашей стране отстает от западного, где политический истеблишмент в разной степени предотвращает риски молодых инициатив в сфере культуры и досуга. В сложившихся условиях в российских городах такого рода институции подвержены экономической диверсификации в сторону торговли готовой материальной продукцией, из-за чего страдает креативная досуговая составляющая. Вследствие данного вектора развития сложилась классификация, в которой, среди прочих, появляются торговые креативные пространства.

Проиллюстрировать имеющуюся проблему можно на примере лофта «Этажи». В 2007 г. лофт-проект открылся в формате выставочного центра для временных выставок, мастер-классов, фестивалей и прочих форм креативной деятельности. На данный момент в лофте сосредоточено более 150 резидентов, 132 (88%) из которых – торговые и гастрономические [2]. Креативное пространство «Голицын Лофт» приближается к показателю «Этажей»: 40 из 59 (67%) резидентов являются торговыми или гастрономическими заведениями типа магазинов и ресторанов. Приоритет торговли над досугом можно назвать закономерной негативной тенденцией развития креативных пространств в нынешних экономических условиях.

Понимая риск превращения в «торговый центр», кураторы креативных пространств находятся в поиске способов заявить об организации как о значимой социально-культурной единице и утвердиться в долгосрочной стратегии развития города. Согласно информации официального сайта администрации Санкт-Петербурга в Законодательном собрании рассматривается Законопроект «О Фонде креативных пространств» [3]. Причиной долгого рассмотрения документа являются трудности в определении степени креативности и конкурентоспособности заведений, претендующих на инвестиции.

Как правило, понятие «конкурентоспособность» в дискурсе креативных пространств рассматривается как «конкурентоспособность креативного города». Действительно, в городе с развитым четвертым классом должен быть соответствующий высокий уровень экономического развития. В нашей стране подобный сценарий применим к развивающимся регионам: креативные пространства возникают в неприглядных районах провинциальных городов, наделяя их новым символическим капиталом. Для концентрации символического капитала в развитии пространства необходим исторический бэкграунд и новый контент, преобразующий устаревшие смыслы. В пример можно привести креативное пространство «Каменка» в Красноярске или «Фабрика-Лофт» в Тюмени. В перспективе – при определенных социально-экономических условиях – можно рассчитывать, на то, что символический капитал найдет свой эквивалент в капитале экономическом.

Единственный конкурент, встающий между организацией и посетителем – городское окружение, которое не готово принять новаторский проект в силу недостаточной степени готовности к инновациям в сфере культуры и досуга. Однако, учитывая опыт, например, Музея стрит-арта в Санкт-Петербурге, мы видим, что сам музей повысил степень креативности и благополучия в Красногвардейском районе: здесь проходят крупные фестивали (Видфест, Urban Culture Festival и т. д.), на улицах появляется больше граффити, повышается туристическая привлекательность. Таким образом происходит креативное и качественное преобразование городской среды Петербурга, который открывается в данном случае не только со стороны колонн и мостов, но и с позиции разнообразия творческих проявлений его жителей.

Если местоположение на окраинах города дает конкурентное преимущество в виде свободы от инфраструктурных условий, то креативным пространствам в центральных частях города необходимо соответствовать сложившемуся образу улицы, квартала, района. Так, например, «Голицын Лофт» с точки зрения креативности не обладает радикальной философией с целью преобразования набережной реки Фонтанки или исторического центра Петербурга. Напротив, это пространство, пронизанное идеей сохранения наследия своего исторического опыта. Такие места, рассказывающие историю и при этом свободные от лишних контекстов, в современном мегаполисе немногочисленны. В этом заключается их потенциал в организации событийных коллабораций, что представляет особый интерес в условиях усиливающейся гонки за идеями и уникальностью.

Среди прочих факторов, влияющих на потенциал коллабораций креативных пространств, можно выделить количество и качество связей в виде сотрудничества или кобрендинга. В условиях мегаполиса партнерами могут стать организации культуры, крупные бренды или малый бизнес. Для уточнения формата партнерского взаимодействия, подчеркивающего творческое начало креативных пространств, обратимся к самому понятию «коллаборация». Коллаборации в актуальном для данного контекста смысле означают процесс взаимодействия открытых культурных институций в создании мероприятий и событийных акций.

Разумеется, все креативные пространства априорно направлены на сотрудничество. Сам принцип кластеризации подразумевает географическую концентрацию взаимосвязанных компаний, сервисов, фирм в смежных отраслях и связанных с ними учреждений (например, университетов, агентств по стандартизации и торговых ассоциаций) в определенных областях, которые конкурируют, но также и сотрудничают. В определенном смысле успешным вариантом такого рода взаимодействия является Силиконовая долина в Калифорнии. Безусловным примером кластеризации для креативных пространств едва ли можно ее считать, поскольку в Силиконовой долине главное направление деятельности – технологические разработки и государственная поддержка как следствия научной значимости промышленных инноваций. Однако некоторые принципы проецируются и на креативные пространства непромышленного толка.

Так, обобщая опыт исследователей М. Портера, М. Энрайта, Ю. С. Артамоновой и некоторых других специалистов, можно выделить несколько факторов кластеризации: локализация, интеграция, специализация, или «географическая концентрация взаимосвязанных компаний и учреждений в определенной области», где локализация – самый важный фактор, определяющий синергетический эффект взаимодействия [4, 230 с.], [5, с. 86]. Однако в современных условиях зачастую резиденты подбираются не по принципу своей специализации и дальнейшей интеграции с резидентами-соседями, в силу чего смысл их локализации не имеет синергетического эффекта.

Единственным плюсом является вероятность получить новую аудиторию за счет взаимного маркетинга самого «места». Однако опрос, проведенный в медиаресурсах «Голицын Лофт» показал, что постоянными посетителями одного заведения является 42% гостей пространства, 31% регулярно посещают 2–3 заведения, и 27% аудитории лофта стихийно открыли для себя несколько интересных площадок, но постоянными посетителями не являются. Среди причин, по которым гости

не пользуются предложениями нескольких заведений, является завышенная стоимость услуги, при том, что за пределами лофта можно «попасть на выставку, купить пальто, подстричься дешевле». Такое ценообразование подтверждают и сами владельцы шоурумов и студий лофта: «аренда стоит немало, ведь это плата за историческое место» [6]. В это время клиенты в нескольких кварталах от этой локации найдут аналогичный товар или услугу за меньшую стоимость. Вопрос уникальности предложения и его стоимости является основным в вопросе формирования своеобразного сообщества клиентов, которые получают правильно преподнесенный культурный продукт по доступной стоимости. Но пока креативные пространства находятся на выживании за счет аренды, будет продолжаться негативный эффект от сочетания несочетаемых заведений, которые «платят аренду за историческое место» без перспективы кластеризации.

Сравнивая форматы взаимодействия – кластерный и коллаборационный – по вышеупомянутым факторам (локализация, интеграция, специализация), очевидно, что субъекты бизнес- и социокультурных структур, специализируясь в своей сфере и интегрируясь в коллаборации, не привязаны друг к другу по территориальному признаку. В результате создания нового продукта, субъекты также осуществляют взаимный PR, который положительно влияет на продажи. Потенциальная аудитория креативного пространства расширяется как на уровне B2B, так и на уровне B2C, поскольку в результате взаимодействия сообщества, организаций, и, при определенных условиях, собственно потребителей продукта, жителям города становится доступным целый ряд новых возможностей для социокультурной активности.

Таким образом, участие в событийных коллаборациях дает креативным пространствам возможность соглашаться не только на условия аренды с торговыми резидентами, но и стать местом совместного творчества развивающихся инициатив в сфере культуры и бизнеса. При этом появляется возможность эффективно использовать ресурсы сторон в создании событий и акций, привлекая социально активную аудиторию и комфортное партнерское окружение среди культурных институций города. Становится реальным преодоление негативных тенденций экономического развития и повышение социокультурной значимости креативных пространств.

### Примечания

<sup>1</sup> «Жизнь и смерть креативных пространств». [Электронный ресурс]. РБК: [https://www.rbc.ru/spb\\_sz/21/06/2019/5d0b65b29a79472eb9ea9c46](https://www.rbc.ru/spb_sz/21/06/2019/5d0b65b29a79472eb9ea9c46).

<sup>2</sup> Сайт Лофт-Проекта «Этажи» [Электронный ресурс]. СПб. Режим доступа: URL: <http://www.loftprojectetagi.ru>.

<sup>3</sup> Официальный сайт администрации Санкт-Петербурга [Электронный ресурс]. СПб. Режим доступа: URL: <https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/invest/news/101032/> (дата обращения: 19.04.2020).

<sup>4</sup> Артамонова Ю. С. Кластерные политики и кластерные инициативы: теория, методология, практика: кол. монография / под. ред. Ю. С. Артамоновой, Б. Б. Хрусталева. Пенза: ИП Тугушев С. Ю. 2013.

<sup>5</sup> Портер М. Конкуренция. М.: Издат. дом «Вильямс», 2003.

<sup>6</sup> «How to: Как организовать креативное пространство в историческом здании» [Электронный ресурс]. СПб. Режим доступа: <http://www.sobaka.ru/city/city/17577>.

И. А. Жаткина

## Творческая самореализация участников фестивального движения средствами социально-культурных технологий

В статье рассматривается творческая самореализация участников фестивального движения средствами социально-культурных технологий за счет вовлечения их в совместную деятельность в рамках новой формы социально-культурной деятельности «конвенция». Предложено определение «конвенции» исходя из ее практического применения и за счет сравнения со схожей базовой формой «фестиваль».

Ключевые слова: самореализация, творческая самореализация, фестивальное движение, фестиваль, конвенция, социально-культурные технологии

Irina A. Zhatkina

## Creative self-realization of participants of the festival movement by means of socio-cultural technologies

The article discusses the creative fulfillment of participants in the festival movement by means of sociocultural technologies by involving them in joint activities within the framework of the new form of socio-cultural activity "convention". A definition of "convention" is proposed based on its practical application and due to comparison with a similar basic form of «festival».

Keywords: self-realization, creative self-realization, festival movement, festival, convention, social and cultural technologies

XXI в. – век индивидуализации человека. Люди различных социально-возрастных групп стремятся к самореализации. Это явление имеет разные причины от потребности общества в разрешении назревших задач, до стремления к самоутверждению. Одна из основных задач, сформулированная в «Основах государственной культурной политики» [8], является «создание условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала». Для реализации этой цели государство ставит задачу поддержки профессиональной творческой деятельности в процессе создания и представления обществу разных видов искусства.

Понятия «творчество» и «самореализация» имеют тесную взаимосвязь. Самореализация личности сегодня можно отнести в число важнейших психолого-педагогических проблем. Повышенное внимание к данной теме обусловлено тем, что именно творческая самореализация играет огромную роль в становлении личности человека. В современном обществе предъявлены высокие требования к следующим человеческим качествам: самостоятельности, инициативности, способности к саморазвитию и возможности самосовершенствования. Самореализация представляет собой, прежде всего, переход из жизни в своем внутреннем мире, в мире своего сознания, к жизни во внешнем мире, т. е. от самопознания в широком смысле слова (оно включает и познание своего прошлого, и настоящего, и будущего) к практике или от Я – концептуального к Я – реальному.

Попытки описать феномен понятия «творчество» предпринимались мыслителями с древнейших времен (Платон, Сократ, Аристотель и др.). Творчество трактовалось исследователями как «высшая форма деятельности человека» (И. Кант), «космический принцип мира, имманентный человеку» (В. Соловьев), «сущность человеческого бытия» (К. Маркс), «просветление и преображение мира» (Н. А. Бердяев). Современный исследователь М. С. Каган [6, 120] рассматривает творчество как высшую и наиболее сложную форму человеческой деятельности, которая предполагает активизацию всех физических, духовных сил и опыта человека и порождает нечто новое и отличающееся оригинальностью и уникальностью.

М. А. Ариарский рассматривает механизмы самореализации как предмет педагогической культуры. По мнению автора, эти механизмы реализуются наряду и совместно с иными механизмами – хоминизации, социализации и инкультурации. Социально-культурная и культурно-досуговая деятельность призваны привлекать и приобщать человека к культуре через творчество, активный отдых, общение, развлечения. Культура и досуг имеют прочную связь в связи с возможностями реализации в досуге культурных и социальных потребностей, возникающих в определенных условиях. Развитие личностных качеств индивида, его социально значимых потребностей и интересов, находящее отражение в индивидуальной социально-культурной деятельности, определяется разнообразием форм досуговой деятельности. В современном мире данная мысль определила концепцию личности, которая основана на природосообразности, культуросообразности и индивидуально-личностном развитии [1, с. 512].

С. С. Комиссаренко утверждает, что творческая самореализация представляет собой искусственное и возделанное явление личности и результат процесса самоактуализации в творческой деятельности свободной среды социально-культурного пространства [3, с. 151]. Сформированность творческой самореализации у участников фестивального движения, рассматриваемая как психолого-педагогический феномен, обладает

рядом функций. А именно: диагностическая функция, которая подразумевает под собой адекватную самооценку уровня собственной готовности к предстоящей деятельности (облученность, способности, свойства и качества личности); прогностическая, представляющая собой умение личности с учетом своих способностей и конкретных условий предвидеть не только результаты деятельности, но и возможные изменения в себе; мотивационная функция проявляется в побуждении к деятельности, создание противоречий, обоснование причин и их аргументация; функция целеполагания содержит в себе системообразующую установку на созидание, сотворение самого себя средствами деятельности; ориентационная функция – это определение и соотнесение роли, места и собственной позиции с целями и условиями предстоящей деятельности; в основе стимулирующей функции лежит инициирование проявлений индивидуальности и самобытности личности, ее самоутверждение. Говоря о творческой самореализации участников фестивального движения, целесообразно рассмотреть особенности самоактуализации не только участников, но и педагогов. Рассматривая проблемы самореализации в профессиональной среде, Л. А. Коростылева утверждает, что наиболее эффективным механизмом самоактуализации являются профессии по типу «человек-человек» (например, психолог или педагог) [4, с. 123]. Важное значение для творческой самореализации в профессиональной сфере имеет элемент содеянности, сотворчества.

А. И. Савенков рассматривает интеллектуальные способности, креативность и мотивацию как компоненты одаренности в процессе формирования творческой самореализации личности. К составляющим элементам творческого процесса автор относит установки, влечения, желания склонности (потребностные отношения, мотивы устремленности к деятельности, интересы, привычки (способы поведения и адаптационные реакции, осуществляемые как потребности в действии), мечты, смыслы (сущностные отношения, позиции действий, раскрываемые при сдвиге мотива на цель), идеалы (образы высших ценностей в жизни и деятельности) и убеждения (мировоззренческие позиции) [7, с. 51].

Педагоги как участники фестивального движения оказывают прямое воздействие на творческую самореализацию участников: через результаты собственной мотивации они воздействуют на мотивацию детей. Автор концепции педагогической поддержки О. С. Газман [2, с. 26] дал определение данному направлению – это особая технология образования, отличающаяся от традиционных методов обучения и воспитания тем, что осуществляется именно в процессе диалога и взаимодействия ребенка и взрослого, и предполагает самоопределение ребенка в ситуации выбора и последующее самостоятельное решение им своей проблемы.

Педагогика поддержки – это реальная понимающая педагогика, которая в отличие от педагогики воздействия может эффективно решать задачи изменения личностных качеств ребенка и взрослого, поскольку они оба гибко меняют свое поведение и сообща строят пространство сотрудничества. Педагогика поддержки, положенная в основу программ творческой самореализации детей и взрослых способна ускорить процесс поставленных целей и задач и сделать процесс самореализации более эффективным.

Одной из форм организации культурно-досуговой деятельности и выражения творческой самореализации является фестивальное движение. Фестивальная деятельность является важной формой организации художественного творчества: помимо непосредственной возможности творческой самореализации личности (либо коллектива), подобные мероприятия несут в себе атмосферу праздника и порождают положительные эмоции, демонстрируя достойные и признанные достижения. Фестивальное движение решает одновременно несколько задач: во-первых, способствует развитию творческого потенциала широких слоев населения, приобщению к культуре, актуализации заложенных творческих сил, а во-вторых, позволяет обратить внимание профессиональных деятелей искусства на огромный пласт национальной культуры. Фестивальное движение в настоящее время приобретает многообразные формы. За богатую историю сценических форумов накопился целый пласт фестивальных форматов, различных между собой.

На практике для творческой самореализации участников фестивального движения оказывается недостаточным вовлечением участников только в «фестиваль». Не редко в рамках одного мероприятия проходит серия других. На примере Comic Con (организатор ООО «КРИ»), который представлен как фестиваль, на практике сочетается не только демонстрация лучших произведений искусства, но также ярмарки, игры, квесты, творческие встречи со знаменитостями, выставки и другие самостоятельные формы социально-культурной деятельности. Эту же тенденцию мы можем наблюдать на Epic Con – это фестиваль фантастики, посвященный фильмам, комиксам, компьютерным играм и сериалам, который включает в себя выставки, мастер-классы, конкурс, игры в зоне виртуальной реальности и многое другое.

Из вышеперечисленных примеров ясно, что формат фестиваля в его современном понимании становится шире и начинает вбирать в себя различные формы социально-культурной деятельности. Исходя из традиционного определения и существующей практики, такое смещение невозможно, так как форма «фестиваль» является самодостаточной. Но если обратить внимание на примеры, то видно, что каждое название имеет приписку «Con». В открытых источниках интернета можно найти расшифровку сокращения английского слова «Con» (в контексте фестивального движения) конвенция или конвент.

Чаще всего встречается расшифровка «Конвент», которая имеет разные определения, но ни одно из них не соотносится со сферой досуга. Например, «конвент» в значении монастырь, «национальный конвент» – законодательный орган Франции во время Великой французской революции (1792–1795) и другое определения. Наиболее близкое к сфере досуга сленговое определение *convent* – съезд.

Для того чтобы дать исчерпывающее определение сокращенной приписке, указывающей на новую форму мероприятия *Con*, необходимо проанализировать и выявить характерные особенности для практических мероприятий под названием «конвент». Первый в России конвент прошел в 1981 г. в Екатеринбурге. Аэлига (Всероссийский фестиваль фантастики Аэлига) – старейший в России и странах бывшего СССР фестиваль (конвент) писателей и любителей фантастики. Фестиваль возник из премии в области русскоязычной фантастики «Аэлига». Из этого примера видно, что «конвент» – это фестиваль, посвященный определенной тематике и объединяющий группу людей, которых эта тематика интересует. Рассмотрим другой пример: Роскон – Московский конвент, самый многочисленный на территории бывшего СНГ. Впервые Роскон был проведен в феврале 2001 г., и он стал первым конвентом в третьем тысячелетии. На конвент съезжаются писатели-фантасты, критики, представители издательств АСТ и ЭКСМО и других. На мероприятии вручаются награды за выдающиеся успехи в литературе и публицистике. На официальном сайте мэра Москвы в статье про Роскон одновременно употребляются формы социально-культурной деятельности «конференция» и «премия». На примере Роскона мы еще раз убеждаемся, что для конвента свойственно сочетание форм социально-культурной деятельности, общая узконаправленная тема мероприятия и группа людей, которая этой темой интересуется.

В интернете можно встретить термин «Аниме конвенция» – это мероприятие или собрание с акцентом на аниме, мангу и японскую культуру. Обычно аниме конвенции – это многодневные мероприятия, проводимые в конференц-центрах, отелях или студенческих городках. Они показывают широкий спектр мероприятий и панелей, с большим количеством участников, участвующих в косплее, чем большинство других типов соглашений поклонников. «Конвенция» (лат. *Conventio* – договор, соглашение). В переводе с английского *convention* – общее собрание; съезд; договор; соглашение; обычай; общее согласие; условность; конвент; слет; созыв конференции; созыв съезда; традиция. В американском английском *convention* – ярмарка, собрание. Исходя из примеров и выводов, сделанных на основании мероприятий, осуществляемых на практике, удалось установить, что термины «конвенция» и «конвент» равнозначны относительно применения их в сфере досуга, сокращенно *Con. Con* (конвенция, конвент) – это форма социально-культурной деятельности, включающая в себя различные отличные друг от друга формы социально-культурной деятельности (фестиваль, форум, шоу-показ, конкурс, мастер-класс и пр.), объединенная общей тематикой и объединяющая группу людей, которых эта тематика интересует. Фестиваль, который также является комплексной формой социально-культурной деятельности, отличается от конвенции более узкой тематикой (музыкальный, театральный, этнический и пр. фестиваль), структурой и содержанием (фестиваль с конкурсной программой и фестиваль-смотр достижений). В отличие от фестиваля, конвенция как комплексная форма социально-культурной деятельности не подлечит классическому разделению на информационно-просветительские, художественно-зрелищные и игровые формы [5], а способна сочетать в себе каждый из представленных элементов.

Таким образом, в результате смешения форм проведения фестивалей, увеличения численности участников, поиска новых решений для объединения единой целью творческой самореализации зародилась новая форма социально-культурной деятельности *Con* (конвенция, конвент), которая расширила границы фестиваля и вобрала в себя другие формы социально-культурной деятельности, включив тем самым в творческий процесс всех участников фестивального движения.

### Примечания

<sup>1</sup> Ариарский М. А. Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления [Текст] / М. А. Ариарский. СПб.: Арт-студия «Концерт», 2008. 792 с.

<sup>2</sup> Газман О. С. Педагогическая поддержка детей в образовании как инновационная неувязка // Новейшие ценности образования: десять концепций и эссе. М.: Инноватор, 1995. 58 с.

<sup>3</sup> Комиссаренко С. С. Формирование личности: концепции, институты, технологии: монография / С. С. Комиссаренко. СПб.: Петрополис, 2013. 298 с.

<sup>4</sup> Коростылева Л. А. Психология самореализации личности: затруднения в профессиональной сфере / Л. А. Коростылева. СПб.: Изд-во «Речь», 2005. 222 с.

<sup>5</sup> Литвинцева Г. Ю. Классификация и проектирование социально-культурных технологий. [Электронный ресурс]. URL: <http://irinasimonova.ru/index.php/publications/blog-1> (дата обращения: 20.02.2020).

<sup>6</sup> Каган М. С. Человеческая деятельность (опыт системного анализа). М., Политиздат, 1974. 328 с.

<sup>7</sup> Савенков, А. И. Одаренные дети в детском саду и школе: учеб. пособие / А. И. Савенков. М.: Академия, 2000. 232 с.

<sup>8</sup> Основы государственной культурной политики. [Электронный ресурс]. URL: <http://static.kremlin.ru/media/events/files/41d526a877638a8730eb.pdf> (дата обращения: 01.02.2020).



Е. Е. Ильина

## **Роль молодежного самоуправления в реализации приоритетных направлений государственной молодежной политики**

Статья посвящена рассмотрению роли органов молодежного самоуправления в реализации приоритетных направлений государственной молодежной политики. В статье раскрывается понятие «молодежное самоуправление», приведены примеры видов и уровней работы органов ученического самоуправления.

Ключевые слова: молодежь, молодежное самоуправление, молодежная политика, орган государственной власти РФ, орган местного самоуправления

Ekaterina E. Ilina

## **The role of youth self-government in the implementation of priority directions of the state youth policy**

The article is devoted to the consideration of the role of youth self-government in the implementation of priority areas of state youth policy. The article reveals the concept of «youth self-government», provides examples of types and levels of work of student self-government bodies.

Keywords: youth, youth self-government, youth policy, state authority of the Russian Federation, local government

Важную роль в развитии гражданского общества играет поддержка социальной активности населения. Создание условий для совершенствования и самореализации молодежи, формирование гражданской ответственности молодых людей – одно из приоритетных направлений развития общества. Молодое поколение является наиболее инициативной, неравнодушной и мобильной частью общества, которая всегда способствовала распространению прогрессивных идей. От позиции молодых в общественной жизни, чувства стабильности в завтрашнем дне и инициативности будет напрямую зависеть развитие России.

Стратегическим приоритетом в основах государственной молодежной политики, утвержденных распоряжением Правительства РФ от 29 ноября 2014 г. № 2403-р, является создание условий для формирования личности гармоничной, постоянно совершенствующейся, эрудированной, конкурентоспособной, неравнодушной, обладающей прочным нравственным стержнем, способной при этом адаптироваться к меняющимся условиям и восприимчивой к новым созидательным идеям [1, с. 3]. Важно воспитать в молодом поколении умение принимать самостоятельные решения, нацеленные на повышение благосостояния страны, народа и своей семьи, а также способность нести за эти решения ответственность.

Для получения положительного результата по данному вопросу формируются разнообразные механизмы, позволяющие молодому поколению решать собственные проблемы как на федеральном, так и на региональном и местном уровнях, также продвигать свои инициативы. Стремление молодежи принимать участие в социально-экономической сфере, проявлять активную социальную позицию по отношению к различным событиям жизни воплощается в социально-значимую деятельность и предполагает различные формы самоорганизации. Одним из инструментов поддержки и продвижения молодежных инициатив является молодежное самоуправление. Федеральное агентство по делам молодежи дает следующее определение: «Молодежное самоуправление – форма участия молодежи в подготовке, принятии и реализации управленческих решений, касающихся ее жизнедеятельности, защите прав и интересов молодых людей» [2].

Современные органы молодежного самоуправления представляют собой общественные формирования, в которых участники добровольно консолидируются для совместной деятельности, удовлетворяющей их индивидуальные и социальные интересы и потребности. На официальном сайте Федерального агентства по делам молодежи представлена типологизация молодежного самоуправления, которая позволяет разделить органы молодежного самоуправления по различным категориям. По уровням государственных структур, организаций, на базе которых осуществляется деятельность органа молодежного самоуправления. Каждый уровень обладает своими особенностями, правилами формирования и механизмами работы. Например, Молодежный парламент при Государственной Думе ФС РФ. Парламент является совещательным и консультативным органом при ГД Федерального Собрания РФ [3, с. 2]. Данный орган действует на федеральном уровне, так как формируется при федеральных уровнях власти РФ.

На региональном уровне орган самоуправления формируется при органах власти субъекта РФ. Примером может послужить Молодежный парламент при Новгородской областной думе [4, с. 4]. Основные цели деятельности Молодежного парламента при Новгородской областной думе: взаимодействие между представителями молодежи и областной Думой по вопросам формирования и реализации молодежной

политики в Новгородской области; поддержка и развитие инициатив молодежи при формировании и реализации молодежной политики в процессе законодательной деятельности областной Думы.

Следовательно, деятельность органов молодежного самоуправления при администрациях муниципальных районов определяет местный уровень. К примеру, Молодежный совет при Комитете образования и молодежной политики Маловишерского муниципального района. Основная задача его деятельности – это привлечение к участию в реализации муниципальной молодежной политики района, в общественно-политической жизни, решении социально-экономических вопросов Маловишерского района.

Перечисляя виды молодежного самоуправления, можно назвать: парламенты, правительства, палаты, советы, избирательные комиссии. Их вид определяется согласно нормативно-правовому акту, на основании которого они функционируют. Функционируя на различных уровнях государственной власти, органы молодежного самоуправления обладают общей целью – вовлечение молодого поколения к активному участию в управлении государством. Именно механизм социального партнерства между властью и молодежного самоуправления необходимо использовать для эффективного решения задач, поставленных перед государством в сфере молодежной политики. В том числе молодежное самоуправление может быть представлено в виде школьного или студенческого самоуправления, а также самоуправления, реализуемого на предприятиях, организациях. К примеру, совет по делам молодежи при генеральном директоре – председателе правления ОАО «РЖД».

Следовательно, орган молодежного самоуправления – это система, действующая в сотрудничестве органов государственного и муниципального самоуправления или при администрации учебного заведения, которая позволяет молодым людям участвовать в разработке решений, касающихся их прав и интересов при реализации государственной молодежной политики. [5, с. 19]

Действуют органы на основании нормативно-правовых актов организации, к которой они прикреплены. Данные акты определяют состав, порядок формирования и механизм функционирования. При этом в отличие от молодежных общественных объединений и прочих некоммерческих организаций, молодежное самоуправление не имеет статуса юридического лица и правовой статус законодательно не подкреплён.

Для страны главным стратегическим и кадровым потенциалом является молодежь. Молодые люди, участвующие в молодежном самоуправлении, формируют кадровый резерв страны. Опыт участия в общественно-политической жизни страны помогает определиться с карьерной траекторией в государственной сфере, погрузиться в профессиональные процессы органов местного самоуправления или законодательных органов, при которых они были созданы. В работе молодежного самоуправления мы наглядно рассматриваем схему практической реализации принципов наставничества, молодежных кадровых резервов.

В Новгородской области проблему нехватки управленческих кадров посредством проекта «Лидеры Новгородчины», к участию в проекте приглашаются кандидаты с активной жизненной позицией, обладающие лидерскими качествами и организационными способностями, после прохождения всех конкурсных испытаний у участников появляется возможность целевые управленческие должности. Подобные проекты являются инструментом внедрения технологии «социального лифта».

Говоря о преимуществах участия в молодежном самоуправлении, стоит отметить развитие у молодых людей навыков *soft skills* (гибкие навыки). Это важные социально-психологические качества, которые помогут в будущей профессиональной деятельности, такие как коммуникативные, лидерские, командные, публичные, критическое мышление и другие.

Таким образом, один из успешно развивающихся институтов по взаимодействию молодежи и государства для решения общих социально-экономических задач выступает молодежное самоуправление.

## Примечания

1. Распоряжение Правительства РФ «Об утверждении «Основ государственной молодежной политики Российской Федерации на период до 2025 г.» от 29.11.2014 № 2403-р.

2. Федеральное агентство по делам молодежи [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.fadm.gov.ru](http://www.fadm.gov.ru) (дата обращения: 15.05.2020).

3. Постановление Государственной думы Федерального собрания Российской Федерации «Об Общественной молодежной палате (Молодежном парламенте) при Государственной Думе Федерального Собрания Российской Федерации» от 27.07.2008 г. № 688-5 ГД.

4. Постановление Новгородской областной думы «О Положении Молодежного парламента при Новгородской областной Думе» от 25.02.2015 № 1376-5 ОД.

5. Юсов С. В. Молодежное самоуправление в России: организационно-правовые основы формирования и практика работы / С. В. Юсов. Ростов-на-Дону, 2013. 180 с.

А. О. Мусихина

### **Концертные бригады малых форм художественной самодеятельности на фронтах Великой Отечественной войны**

В статье анализируются предпосылки возникновения фронтовых бригад любительского творчества, выявляется специфика их функционирования как малых форм художественной самодеятельности, рассматриваются характеристики и особенности построения репертуара фронтовых концертных бригад. Для более детального рассмотрения приводятся примеры конкретных фронтовых концертных бригад, действующих в период военного времени, определяется социально-культурное значение этих бригад в рамках ведения военной политики государства.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, художественная самодеятельность, фронтовые концертные бригады, малые формы художественной самодеятельности

Anastasiya O. Musikhina

### **Concert teams of small forms of amateur performance on the fronts of the Great Patriotic War**

The article analyzes preconditions of frontline teams, Amateur art, reveals the specifics of their operation as a small art initiative, discusses the characteristics and features of building a repertoire of front-line concert brigades. For a more detailed consideration, examples of specific front-line concert brigades operating during wartime are given, and the socio-cultural significance of these brigades is determined within the framework of the state's military policy.

Keywords: the Great Patriotic war, Amateur art, front-line concert brigades, small forms of Amateur art

Художественная самодеятельность как культурный феномен в истории России играет весьма важную роль. Начав свое развитие в дореволюционный период, она интенсивно популяризуется в эпоху Советского Союза и продолжает активное существование в наше время. Для раскрытия темы важен советский период развития и становления художественной самодеятельности первой половины XX в., в частности объектом внимания становится появление и функционирование концертных бригад малых форм художественной самодеятельности, действующих на фронтах Великой Отечественной войны. Тема статьи определяет задачи, связанные с рассмотрением причин и способов формирования концертных бригад малых форм художественной самодеятельности, определением их деятельности на примере конкретных концертных бригад, а также выявлением их роли и значения в период Великой Отечественной войны.

Прежде всего следует определить смысловое содержание понятия художественной самодеятельности. Большая советская энциклопедия фиксирует этот термин как одну из форм народного творчества, которая включает в себя «создание и исполнение художественных произведений силами любителей, выступающих коллективно или в одиночку». Студии, кружки, мастерские, народные театры осуществляют деятельность, которая принадлежит к совместным видам самодеятельного творчества. Одиночная же самодеятельность подразумевает под собой самостоятельное творчество артистов цирка, декламаторов, исполнителей хореографии, музыкантов, певцов [1].

Стремительное развитие самодеятельного художественного творчества в стране началось после перехода власти к Советам в 1917 г. Руководство партии стало главным зачинателем становления любительского художественного творчества, что привело к стремительному росту коллективов художественной самодеятельности в учреждениях клубного типа, школах, средних специальных и высших учебных заведениях, армейских подразделениях, сельскохозяйственных объединениях, на промышленно-производственных предприятиях. Накануне войны, в 40-е гг., дома народного творчества были организованы уже повсеместно, число самодеятельных народных коллективов, занимающихся изобразительным искусством, вокалом, танцами по всей стране перешло за десятки тысяч. Самодеятельное творчество носило идеологический и культурно-просветительский характер, способствовало воспитанию всесторонне-гармоничной личности, обладающей трудовой и политической активностью. Таким образом, подводя небольшой итог по историко-культурному контексту самодеятельного творчества, предшествующему Великой Отечественной войне, можно

сделать вывод, что на этапе начала военных действий страна имела высокий уровень развития художественного любительского творчества, деятельность которого не только популяризировалась властью, но и поддерживалась высокой инициативой граждан. Этот факт является важным для рассмотрения организации и функционирования концертных бригад малых форм самодеятельного творчества на фронте, он выступает прямой предпосылкой к объяснению специфики существования этих бригад во время войны.

Художественная самодеятельность в связи с началом военных действий сократилась. Многие коллективы в центральной России прекратили свое существование, многие эвакуировались на Урал. Но любительское художественное творчество, пережив такой мощный всплеск в прошедшие советские годы не могло исчезнуть на опасных военных территориях совсем. Тяжелое военное время требовало иных форм существования любительского творчества, и художественная самодеятельность отвечала этим требованиям.

Иными формами реализации самодеятельного творчества стали фронтовые концертные бригады. Фронтовые концертные бригады – это театрално-концертные коллективы, особенность которых состояла в том, что в годы войны они выезжали на места боевых действий со специальными концертными программами и выступали в госпиталях и прифронтовых районах. Их миссия состояла не только в поддержании боевого духа солдат, что, несомненно, было очень важно, но и в донесении до бойцов радостей простой мирской жизни, сохранении моральных ценностей.

Фронтовые концертные бригады создавались на базах профессиональных и любительских коллективов, поэтому в рамках нашего вопроса необходимо рассмотреть фронтовые концертные бригады, возникшие именно из любительского художественного творчества, то есть самодеятельности.

Предпосылкой к образованию фронтовых концертных бригад на базе коллективов художественной самодеятельности стала не только готовность страны обеспечить фронт мощными кадрами самодеятельного творчества, но и преемственная связь с событиями Гражданской войны. Дело в том, что обычай выступления театралных коллективов на полях сражений зародился еще в это время и был законодательно закреплён властью. Вышедшие в 1919 г. декреты провозглашали потребность в выступлениях театралных объединений на фронте. Кроме того, в 1923 г. было опубликовано распоряжение, огласившее необходимость организации шефской культурной помощи воинским частям Красной армии [2, с. 2].

Стоит заметить, что такая шефская работа во время Великой Отечественной войны была весьма нестабильной и трудно-организуемой, что не скажешь о концертных фронтовых бригадах малых форм, специфика которых и определяла их быстрое формирование.

Фронтовые концертные бригады в большинстве своем представляли малую форму художественной самодеятельности. Малые формы в искусстве изначально возникли от желания простого рабочего населения отдыхать между работами. Именно поэтому ключевой особенностью малых форм является минимальность: во времени исполнения, в количестве участников номера, реквизите и декорациях. Кроме того, для малых форм характерно рассказывание вместо разыгрывания, причиной чему также является ограниченность времени. Открытость и общительность – еще одни особенности малых форм искусства, объясняющиеся тем, что для более быстрого и глубокого включения зрителя в действие необходимо интерактивное взаимодействие. Сюда примыкает и следующая черта – неожиданность, работающая аналогично открытости. И последнее, но не менее важное понятие для малых форм – «артист», потому что деятельность артиста в отличие от актера не ограничивается чем-то одним, он должен был быть многогранен, владеть несколькими видами искусства.

Благодаря всем этим принципам малые формы самодеятельного творчества были способны реализовываться в условиях фронта: фронтовые концерты малых форм художественной самодеятельности проходили в землянках, в госпиталях, на только освобожденных немцами колхозных фермах [3, с. 24]. Выступления, которые устраивали бригады, также проходили с минимальным числом декораций и реквизита, перед фронтовиками действительно стояли артисты, открытые и общительные, активно взаимодействующие с бойцами. Наиболее популярными малыми формами художественной самодеятельности были: скетчи, сценки, интермедии, юмористические рассказы, армейские танцы, массовые песни с солдатами [2, с. 2].

Благодаря мобильности и оперативности фронтовых бригад лишь в течение года – например, по имеющимся данным за 1943 г. – участники самодеятельности профсоюзных клубов давали концерты для 1165 тысяч бойцов, командиров и политработников [3, с. 23].

Таким образом, концертные бригады малых форм художественной самодеятельности во время Великой Отечественной войны стали самой доступной и распространенной формой организации творческого коллектива. Простота и легкость формы представлений диктовалась условиями и временем и была жизненно необходима солдатам. Скорость, актуальность, жизненность, политическая насыщенность репертуара, занимательная подача, а также высокое мастерство исполнения создали им заслуженную славу.

Рассмотрим более подробно деятельность конкретных фронтовых концертных бригад художественной самодеятельности. Серьезную работу по культурному обслуживанию солдат и труженников тыла развернула художественная самодеятельность московского Дома культуры им. А. М. Горького. Концерты фронтовой бригады пользовались большим успехом. Руководство одного из авиационных отрядов Красной армии после выступления бригады отметило: «Невозможно выразить на бумаге чувства благодарности за поставленный концерт для наших авиачастей. Ваше выступление вселило в нас новые силы для борьбы с немецкими захватчиками...» [3, с. 24].

На фронтах также появлялись бригады художественной самодеятельности, состоявшие из самих бойцов Красной армии. В одни из самых тяжелых для Москвы осенних дней 1941 г. политические отделы всех действующих армейских подразделений на собственной базе организовали ансамбли песни и пляски, создали агитбригады [2, с. 24]. Это значило, что в перерывах между боями участники воинской самодеятельной бригады устраивали концерты и даже ставили спектакли. Из чего следует вывод, что фронт остро нуждался в художественной самодеятельности и сам выступал инициатором в ее организации для агитации солдат. Так в одной из авиационных частей 1942 года была показана пьеса А. Корнейчука «Фронт». Также коллективы воинской самодеятельности играли пьесы К. Симонова, М. Горького и др. [3, с. 25]. Также в качестве примера можно привести концертную фронтовую бригаду самодеятельных артистов Московского автомобильного завода, созданную осенью 1941 г. В период кровопролитных боев под Тулой было решено отправить ее на место боев. Рабочие с большой охотой отзывались на предложение направлять самодеятельных артистов в действующую армию, при этом соблюдалось правило: когда один из участников рабочего коллектива отправлялся выступать на фронт, его товарищи брали на себя обязанность выполнять его производственное задание. Первая бригада, состоявшая из 16 человек, представила фронтовым зрителям репертуар в виде стихов, скетчей, песен, острых политических интермедий и юмористических рассказов. Артистам приходилось давать по 6–7 выступлений в день, находясь в непосредственной близости с неприятелем [3, с. 25].

Особое внимание уделялось составу фронтовых концертных бригад художественной самодеятельности. Коллективы проходили тщательный отбор, где особое внимание уделялось идейно-художественной составляющей репертуара, исполнительскому мастерству артистов. Отбор проходил через организуемые смотры творческой самодеятельности. Например, в 1943 г. в Новосибирской области был организован смотр художественной самодеятельности, где 295 артистов-любителей из 14 районов боролись за право представить свое творчество фронтовикам [3, с. 25].

Таким образом, военное время нельзя представить без фронтовых выступлений концертных бригад самодеятельного творчества. Наравне с профессиональными, бригады любительских коллективов малых форм художественной самодеятельности сыграли важнейшую роль в жизни фронта: агитировали, настраивали и просто веселили солдат Красной армии в один из самых тяжелых периодов. Инициативность была одной из определяющих черт фронтовых концертных бригад художественной самодеятельности. Работая на производстве или сражаясь в бою, люди готовы были безвозмездно посвящать себя художественной самодеятельности, проходить смотры, совершенствовать мастерство исполнения, организовывать выступления на полях битвы и в госпиталях, рисковать жизнью, и дарить свое творчество на благо страны.

### Примечания

1. Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1969–1978.
2. Попова В. В. Фронтовые и артистические бригады московских театров на фронте и в тылу / В. В. Попова // Universum: общественные науки. 2013. № 1. С. 1–12.
3. Мазурицкий А. М. Художественная самодеятельность в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / А. М. Мазурицкий. М., 1985. 27 с.

**Сведения об авторах и научных руководителях • Information about authors and supervisors**

Алиев Александр Владимирович, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Aliev Alexandr Vladimirovich, student, Department of museology and cultural heritage, krygovorot95@yandex.ru	Кох Ольга Борисовна, доктор исторических наук, профессор, кафедра истории и петербурговедения Kokh Olga Borisovna, doctor of history, professor, Department of history and history of Saint Petersburg, olgaborkokh@mail.ru, SPIN-код: 3380-3916
Анисимова Елизавета Кирилловна, студент, кафедра информационного менеджмента Anisimova Elizaveta Kirillovna, student, department of digital management, lika_fox552@bk.ru	Навродская Екатерина Александровна, старший преподаватель, кафедра информационного менеджмента Navrodskaia Ekaterina Aleksandrovna, senior lecturer of digital management department of library and information faculty, e.navrodskaia@yandex.ru, SPIN-код: 6088-6432
Бахтурина Арина Юрьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Bakhturina Arina Yurievna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, arinabakhturina@gmail.com, SPIN-код: 2253-8848	Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD of historical sciences, associate professor, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514
Битаева Фариза Михайловна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Bitavaeva Fariza Michailovna, graduate student, Department of Museology and Cultural Heritage, bitavaeva93@gmail.com, SPIN-код: 7438-4586	Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, кафедра музеологии и культурного наследия Zinoveva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, Department of museology and cultural heritage muzeology@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868
Борщевская Екатерина Дмитриевна, студент, кафедра медиалогии и литературы Borshevskaja Ekaterina Dmitrievna, student, department of mediology and literature	Захарчук Татьяна Викторовна, профессор, кафедра информационного менеджмента, доктор педагогических наук Zaharchuk Tat'jana Viktorovna, professor of digital management department, PhD in pedagogics, tzahar56@gmail.com, SPIN-код: 5632-7242
Бондаренко Алина Павловна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Bondarenko Alina Pavlovna, student, Department of social and cultural activities, Saint Petersburg state Institute of culture, bondarenko00@bk.ru, SPIN-код: 5562-5170	Эртман Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности Ertman Elena Vladimirovna, candidate of pedagogical sciences, associate Professor, Department of social and cultural activities of the Saint Petersburg state Institute of culture, ertman07@mail.ru, SPIN-код: 3749-8463
Бундзхукчу Анастасия Романовна, магистр, кафедра искусствоведения Bundzhuckchu Anastasia Romanovna, undergraduate, Department of art history of Saint-Petersburg State Institute of Culture asiyauncukcu@gmail.com	Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Isaeva Olga Anatolievna, PhD in Art History, senior lecturer of the Department of art history of Saint-Petersburg State Institute of Culture, issolga@gmail.com, SPIN-код: 9938-3970
Гранкина Анастасия Олеговна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Grankina Anastasiia Olegovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage, a.o.grankina@gmail.com, SPIN-код: 7968-4618	Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Balash Aleksandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of museology and cultural heritage, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945
Глазкова Мария Анатольевна, студент, кафедра социально-культурной деятельности СПбГИК Glazkova Mariya Anatol'yevna, student, glazkovamaria9819@mail.ru, SPIN-код: 1743-1453	Львова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности L'vova Elena Nikolaevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of social and cultural activities, lven@mail.ru, SPIN-код: 1743-1453
Гладских Дарья Сергеевна, студент, кафедра теории и истории культуры Gladskikh Daria Sergeevna, student, Department of theory and history of culture, slowdaria32@yandex.ru, SPIN-код: 8740-0121	Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, proolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876-3784
Грищенко Елизавета Викторовна, студент, кафедра теории и истории культуры Grishchenko Elizaveta Viktorovna, student, Department of Theory and History of Culture, neelizavetaalisa@mail.ru	Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868
Груздева Алена Олеговна, магистр, кафедра искусствоведения Gruzdeva Aljona Olegovna, undergraduate, Department of art history, 1gruzdnay@yandex.ru	Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, кафедра искусствоведения Dyemshina Anna Uurevna, doctor in cultural studies, associate professor, Department of art studies, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355
Дмитриева Анна Галибовна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Dmitrieva Anna Galibovna, graduate student, Department of museology and cultural heritage dmitrieva.a@museumpushkin.ru, SPIN-код: 6912-7377	Куклинова Ирина Анатольевна, доцент, кандидат культурологии, преподаватель кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Kuklinova Irina Anatol'yevna, Associate Professor, Candidate of Cultural Studies, Lecturer, Department of Museology and Cultural Heritage, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479-3294

**Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors**

<p>Дячинский Сергей Михайлович, магистрант, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников Dyachinskii Sergei Michailovich, graduate, department of directing the theatrical performances and festivals, federal state budgetary educational institution of higher education St. Petersburg State University of Culture and Arts, Serzh.dya4insky@yandex.ru, SPIN-код: 7624-6519</p>	<p>Слесарь Евгений Александрович, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников Slesar' Evgeniy Aleksandrovich, Candidate of Art Criticism, associate professor, Department of Directing Theatrical Performances and Holidays, evgeniy.slesar@gmail.com, SPIN-код: 3553-8779</p>
<p>Жаткина Ирина Анатольевна, магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Zhatkina Irina Anatolevna, graduate, Department of Social and Cultural Activities, zhatkina.irina.96@mail.ru, SPIN-код: 6091-6849</p>	<p>Ивлиева Ирина Анатольевна, доктор педагогических наук, профессор, кафедра социально-культурной деятельности Ivlieva Irina Anatolevna, Doctor of Pedagogical Sciences, professor, Department of Social and Cultural Activity, irina@ivelen.spb.ru, SPIN-код: 4576-6571</p>
<p>Зотова Анастасия Игоревна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Zotova Anastasia Igorevna, student, Department of museology and cultural heritage, nastya_zotova_1999@bk.ru, SPIN-код: 9852-3807</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, заместитель декана факультета мировой культуры, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, sub w. of the Faculty of the World Culture, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p>
<p>Ильина Екатерина Е., магистрант, кафедра социально-культурной деятельности Ilyina Ekaterina E., graguade student, Department of Social and Cultural Activities, e.e.ilina@mail.ru, SPIN-код: 8096-9515</p>	<p>Эртман Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности Ertman Elena Vladimirovna, candidate of pedagogical sciences, associate Professor of the Department of social and cultural activities of the Saint Petersburg state Institute of culture, ertman.ev@yandex.ru, SPIN-код: 3749-8463</p>
<p>Карачинская Алена Игоревна, бакалавр, кафедра искусствоведения Karachinskaya Alena Igorevna, bachelor, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», department of the art history, al.karachinska@yandex.ru</p>	<p>Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения Omelyanenko Mariya Valer'evna, PhD in art studies, associate professor, department of art history, omelianenko@mail.ru, SPIN-код: 7467-5794</p>
<p>Корчагина Ксения Антоновна, студент, кафедра библиотековедения и теории чтения Korchagina Ksenia Antonovna, student, department of library science and reading theory, Supernatural.sam@bk.ru, SPIN-код: 1156-3660</p>	<p>Варганова Галина Владимировна, профессор, доктор педагогических наук, кафедра библиотековедения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, professor, doctor of education, department of library science and reading theory, interel@mail.ru, SPIN-код: 1209-0606</p>
<p>Кузнецов Александр Олегович, магистрант, кафедра информационного менеджмента Kuznetsov Alexander Olegovich, undergraduate, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», varnealexander@rambler.ru</p>	<p>Кий Марина Игоревна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры информационного менеджмента Kii Marina Igorevna, PhD in pedagogics, associate professor, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», mkij@mail.ru, SPIN-код: 7782-0485</p>
<p>Личенко Зоя Феликсовна, магистрант, кафедра искусствоведения Lichenko Zoja Feliksovna, graduate student, Department of art studies, zoayfl24@gmail.com, SPIN-код: 6699-5020</p>	<p>Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент кафедры искусствоведения Demshina Anna Jur'evna, doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Department of art studies St. Petersburg State Institute of Culture, demshina24@mail.ru, SPIN-код: 8281-2355</p>
<p>Лягина Виктория Анатольевна, магистрант, кафедра библиотековедения и теории чтения Lyagina Viktoriya Anatolyevna, graduate student, department of library science and theory of reading, lyaginaviktoria@inbox.ru</p>	<p>Варганова Галина Владимировна, профессор, доктор педагогических наук, кафедра библиотековедения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, professor, doctor of education, department of library science and reading theory, interel@mail.ru, SPIN-код: 1209-0606</p>
<p>Малаховская Станислава Васильевна, магистрант, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России Malakhovskaya Stanislava Vasilievna, graduate student, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, member of the Union of Artists of Russia, stanislava.malakhovskaya@mail.ru</p>	<p>Боровская Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра русского искусства, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина Borovskaya Elena Anatolevna, doctor in art studies, professor, Department of Russian Art, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, borovskaya@yandex.ru, SPIN-код: 4747-2123</p>
<p>Мигаи Аглая Александровна, студент, кафедра искусствоведения Migai Aglaya Alexandrovna, student, Department of art studies, aglaya.migay@mail.ru</p>	<p>Петракова Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения факультета мировой культуры Petrakova Anna Evgen'evna, doctor in art studies, professor, Department of art history studies, petrakova.anna@gmail.com, SPIN-код: 7738-7078</p>
<p>Милёшина Юлия Андреевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Mileshina Yulia Andreevna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, yulya.mileshina@mail.ru, SPIN-код: 5745-8287</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, доцент, кандидат педагогических наук, кафедра музеологии и культурного наследия Shlyakhtina Ludmila Mikhailovna, associate professor, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, shlyakhtinalm@rambler.ru, SPIN-код: 8847-4618</p>

**Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors**

<p>Мусихина Анастасия Олеговна, студент, кафедра социально-культурной деятельности Musikhina Anastasiya Olegovna, student, Department of social and cultural activities, musik1505@mail.ru, SPIN-код: 5813-0438</p>	<p>Львова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра социально-культурной деятельности L'vova Elena Nikolaevna, PhD in pedagogics, associate professor, Department of social and cultural activities, lven@mail.ru, SPIN-код: 1743-1453</p>
<p>Мурашова Анастасия Владимировна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Murashova Anastasia Vladimirovna, student, Department of museology and cultural heritage, murashovanastya@mail.ru, SPIN-код: 3276-1251</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD of historical sciences, associate professor, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514</p>
<p>Навроцкая Таисия Геннадьевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Navrotskaya Taisiya Gennadevna, student, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture tnavrocckaya590@gmail.com, SPIN-код: 1479-2116</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>Плескач Юлия Андреевна, магистрант, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Pleskach Julia Andreevna, graduate student, Department of theory and history of culture, pleskachjulia@rambler.ru</p>	<p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p>
<p>Полякова Таисия Михайловна, студент, кафедра информационного менеджмента Poliakova Taisia Mihailovna, student, department of information management</p>	<p>Пилко Ирина Семеновна, профессор кафедры информационного менеджмента, доктор педагогических наук Pilko Irina Semenovna, professor of digital management department, isp@spbgiik.ru, SPIN-код: 7108-4647</p>
<p>Прокофьева Elizaveta Владимировна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Prokofieva Elizaveta Vladimirovna, graduate student, Department of Museology and Cultural Heritage, prockofiewa.elizaveta@yandex.ru, SPIN-код: 8679-8254</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, St. Petersburg State Institute of Culture, alexandrabalash@gmail.com, SPIN-код: 6783-9945</p>
<p>Савченко София Константиновна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Savchenko Sofia Konstantinovna, student, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, sofasavchenko22@gmail.com, SPIN-код: 9818-2343</p>	<p>Шляхтина Людмила Михайловна, доцент, кандидат педагогических наук, кафедра музеологии и культурного наследия СПбГИК Shlyakhtina Ludmila Mikhailovna, docent, candidate of pedagogics, Department of museology and cultural heritage, St. Petersburg State Institute of Culture, shlyakhtinalm@rambler.ru, SPIN-код: 8847-4618</p>
<p>Светлова Екатерина Андреевна, кафедра музейного дела и охраны памятников, Санкт-Петербургский государственный университет Svetlova Ekaterina Andreevna, Department of Museum Affairs and Protection of Monuments, St. Petersburg State University, katyasvetlova@mail.ru</p>	<p>Любезников Олег Анатольевич, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников СПбГУ Ljubeznikov Oleg Anatol'evich, PhD of historical sciences, senior lecturer of the Department of Museum Work and Preservation of Monuments, oleglubeznikov@mail.ru, SPIN-код: 8644-2149</p>
<p>Сергеева Анна Александровна, студент, кафедра теоретической и прикладной лингвистики, Юго-Западный государственный университет, г. Курск Sergeeva Anna Aleksandrjvna, student, department of theoretical and applied linguistics, Southwest State University, Kursk, sascha.sergeeva2011@yandex.ru, SPIN-код: 3098-6960</p>	<p>Килимова Людмила Викторовна, кандидат социологических наук, доцент, Юго-Западный государственный университет Kilimova Lyudmila Viktorovna, Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, South-West State University, olgan74@yandex.ru, SPIN-код: 7766-1728</p>
<p>Сергеева Елена Валерьевна, магистр искусствоведения, член Союза художников России, преподаватель в «Школе народного искусства Императрицы Александры Федоровны» Sergeeva Elena Valer'evna, Master's in Art History, member of the Creative Union of Artists of Russia, teacher at the National Art School of the Empress Alexandra Feodorovna, serge-elena@mail.ru, SPIN-код: 4301-1871</p>	<p>Исаева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения. Isaeva Olga Anatolievna, PhD in Art History, senior lecturer, Department of art history, Saint-Petersburg State Institute of Culture, issolga@gmail.com, SPIN-код: 9938-3970</p>
<p>Симонова Екатерина Николаевна, студент, кафедра теории и истории культуры Simonova Ekaterina Nikolaevna, student, Department of theory and history of culture, kitya26@mail.ru</p>	<p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lyubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p>
<p>Синицына Анна Николаевна, студент, кафедра искусствоведения Sinitcyna Anna Nikolaevna, student, department of art history, sinichka-2284.anka@yandex.ru</p>	<p>Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Arutyunyan Yulia Ivanovna, PhD in Art History, Professor of the Department of art history, Saint-Petersburg State Institute of Culture, ArutyunyanJI@yandex.ru, SPIN-код: 3948-5010</p>



**Сведения об авторах и научных руководителях • Infomation about autors and supervisors**

<p>Тимошенкова Анастасия Максимовна, магистрант, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры Timoshenkova Anastasia Maksimovna, Master's student, Department of Restoration and Expertise of Cultural Objects, nastja_tim98@mail.ru, SPIN-код 7341-7279</p>	<p>Кириллова Наталия Константиновна доцент, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры, кандидат технических наук Kirillova Nataliia Konstantinovna, associate professor, Department of restoration and examination of cultural objects, Ph.D. of Engineering, natakirillova61@mail.ru, SPIN-код: 3160-1573</p>
<p>Цыбулина Мария Валерьевна, студент, кафедра документообедения и информационной аналитики. Tsybulina Maria Valeryevna, student, department of documentation and information analytics, tzybulina.maria@mail.ru, SPIN-код: 3756-1434</p>	<p>Варганова Галина Владимировна, профессор, доктор педагогических наук, кафедра библиотековедения и теории чтения Varganova Galina Vladimirovna, professor, doctor of education, department of library science and reading theory, interel@mail.ru, SPIN-код: 1209-0606</p>
<p>Устюгова Софья Михайловна, студент, кафедра теории и истории культуры Ustyugova Sofya Mikhailovna, student, Department of Theory and History of Culture, s.selmon00@gmail.com</p>	<p>Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, proolg2000@mail.ru, SPIN-код: 6876-3784</p>
<p>Филимонова Елена Игоревна, кафедра теории и истории культуры Filimonova Elena Igorevna, student, Department of theory and history of culture, elena-filimonova27@rambler.ru, SPIN-код: 7817-3492</p>	<p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lyubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p>
<p>Филиппова Ксения Игоревна, студент, кафедра информационного менеджмента Filippova Ksenia Igorevna, student, Department of Information Management, kigorevna8@gmail.com</p>	<p>Пилко Ирина Семеновна, доктор педагогических наук, профессор кафедры информационного менеджмента Pilko Irina Semenovna, doctor in pedagogics, professor of digital management department, isp@spbgiik.ru, SPIN-код: 7108-4647</p>
<p>Фроленко Василиса Андреевна, студент, кафедра теории и истории культуры СПбГИК Frolenko Vasilisa Andreyevna, student Department of theory and history of culture Spbguki, humaneas@gmail.com</p>	<p>Свиридова Любовь Олеговна, кандидат культурологии, доцент, кафедра теории и истории культуры Sviridova Lyubov Olegovna, PhD in cultural studies, associate professor, Department of theory and history of culture, sviridova05@mail.ru, SPIN-код: 2711-1868</p>
<p>Черезова Елена Константиновна, магистрант, кафедра музеологии и культурного наследия Cherezova Elena Konstantinovna, graduate student, Department of Museology and Cultural Heritage, seelenamuse2.5@gmail.com, SPIN-код: 1029-5953</p>	<p>Чеснокова Мария Николаевна, доцент, кафедра музеологии и культурного наследия Chesnokova Maria Nikolaevna, associate professor, department of muzeology and cultural heritage, Ches82@yandex.ru</p>
<p>Черячукин Максим Сергеевич, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Cheryachukin Maxim Sergeevich, student, Department of museology and cultural heritage, 173598@mail.ru, SPIN-код: 8485-4830</p>	<p>Попов Артем Анатольевич, заместитель декана факультета мировой культуры, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, sub w. of the Faculty of the World Culture, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p>
<p>Чешков Максим Михайлович, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Cheshkov Maksim Mikhailovich, student, Department of museology and cultural heritage, max.che1787@yandex.ru, SPIN-код: 6090-8470</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>Попов Артем Анатольевич, заместитель декана факультета мировой культуры, кандидат исторических наук, доцент, кафедра истории и петербурговедения Popov Artem Anatolievich, sub w. of the Faculty of the World Culture, PhD in history, associate professor, Department of history and history of Saint Petersburg, artempopovspb@gmail.com, SPIN-код: 4847-3803</p>
<p>Шегрен Анастасия Михайловна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Shegren Anastasia Mikhailovna, student, Department of Museology and Cultural Heritage, nshegren@bk.ru, SPIN-код: 9605-3742</p>	<p>Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой музеологии и культурного наследия Mastenisa Elena Nikolaevna, candidate of history, docent, head of Department of museology and cultural heritage, elenamast@yandex.ru, SPIN-код: 5592-3514</p>
<p>Юрасова Дарья Сергеевна, студент, кафедра музеологии и культурного наследия Yurasova Darya Sergeevna, student, Department of museology and cultural heritage, yurasova.96@bk.ru, SPIN-код: 4035-9041</p>	<p>Куклинова Ирина Анатольевна, доцент, кандидат культурологи, преподаватель кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК Kuklinova Irina Anatolyevna, Associate Professor, Candidate of Cultural Studies, Lecturer, Department of Museology and Cultural Heritage, i_kuklinova@mail.ru, SPIN-код: 1479-3294</p>