

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ОДИННАДЦАТЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

2024

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва
(Институт Наследия)

ОДИННАДЦАТЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

Сборник работ лауреатов

Москва
2024

УДК 7
ББК 85
О-42

Научный редактор:
Птицын И. А., кандидат филологических наук

Рецензенты:
Окороков А. В., доктор исторических наук,
Ларионцев М. М., кандидат культурологии

О-42 **Одиннадцатый Всероссийский конкурс молодых учёных в области искусств и культуры :** сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]. — Москва : Институт Наследия, 2024. — 1050 с. : ил. — DOI 10.34685/HI.2024.61.68.003 — ISBN 978-5-86443-479-6.

Сборник включает работы лауреатов Одиннадцатого Всероссийского конкурса молодых учёных в области искусств и культуры — результаты исследований некоторых актуальных проблем гуманитарных наук.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имён, названий и иных сведений, а также за соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов.

УДК 7
ББК 85

Это и другие издания вы можете бесплатно скачать на сайте Института Наследия — www.heritage-institute.ru, в разделе «Издания»

DOI 10.34685/HI.2024.61.68.003
ISBN 978-5-86443-479-6

© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

О конкурсе 6

Номинация «Архитектура и дизайн»

АЛЬ-ТАМИМИ Сахер Мухаммед Махмуд
Проблема сохранения культурной идентичности и новые функции современной мечети 7

ЗАЛОГИНА Алиса Сергеевна
Интуитивный метод познания в выявлении применения пропорций золотого сечения и семантики зодиакальных созвездий в исторических дворцово-парковых комплексах 28

ЛЕСИНА Мария Игоревна
Исследование тенденций и альтернативных техник в фотодизайне 55

Номинация «Библиотечно-информационная деятельность»

СМИРНОВ Артём Александрович
Веб-архивирование в структуре деятельности современной библиотеки 120

ЛИМАНОВСКАЯ Вероника Романовна,
СОБЧИШЕН Андрей Сергеевич
Современная библиотека как субъект экосистемы развития молодежного научного творчества в новых регионах РФ 164

РЕДРЕЕВА Ксения Олеговна
Модельная библиотека XXI века как организатор чтения поколения Z: новые возможности 202

Номинация «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

СИМОНОВА Алина Владиславовна
Образ бодхисаттвы Майтреи в искусстве Кореи VI–IX вв. 246

АНДРЕЕВА София Игоревна
Произведения искусства из полимерных материалов 302

КАМАЛОВА Рината Якуповна
Иконографическое своеобразие скульптурной группы «Искуситель и Дева» неизвестного автора XIII века (из коллекции слепков И. В. Цветаева ГМИИ имени А. С. Пушкина): канонический и региональный аспекты 361

Номинация «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

МИСКЕВИЧ Юлия Артуровна
Медиаобраз Суздаля в телевизионных программах 2024 года 411

ГВОЗДЕВ Александр Юрьевич
«Воюю, следовательно, существую». Эстетические проблемы японской кинопропаганды 1938–1945 гг. и рефлексия войны в период японского неореализма 429

ПЕТРОВ Максим Андреевич
Экранизации романа Мигеля Де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» в контексте времени и эпохи 452

Номинация «Музыкальное искусство»

МОНОГАРОВА Ксения Владимировна
Неомадригалистские тенденции в творчестве Сальваторе Шаррино (на примере циклов 12 мадригалов и «Карнавал») 463

КОРЧАГИНА Юлия Павловна
Поэзия Рихарда Демеля в вокальной лирике австро-немецких композиторов рубежа XIX–XX веков 506

Номинация «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»

ШИПУНОВ Артём Николаевич
Становление коммеморативной функции архитектурных объектов утилитарного назначения в контексте музейных практик 555

АРЛЮК Глеб Викторович
Восточная коллекция оружия Александра II 592

ЩЕРБАКОВА Анастасия Сергеевна
Похвальный лист дореволюционной школы: исторический источник и музейный предмет 632

Номинация «Социально-культурная деятельность»

СМИРНОВ Сергей Сергеевич
Трансформация досуговых приоритетов населения в пространстве региональной культуры 674

ЮЩЕНКО Ульяна Александровна
Потенциал арт-педагогики в формировании общекультурных компетенций школьников в условиях временного детского коллектива 726

ЕФИМОВА Анастасия Андреевна
Социокультурные тенденции развития креативных пространств: исторический экскурс в прошлое и настоящее ревитализированных промышленных объектов города Казани 761

Номинация «Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

МИНИНКОВА Надежда Николаевна
Театральные воззрения С. Н. Дурылина 775

АДМАЕВА Любовь Алексеевна
И. В. Гёте во главе Веймарского театра 812

Номинация «Теория и история искусства и культуры»

ФИЛАТОВА Надежда Владимировна
Памятники, связанные со Второй мировой войной,
в списке всемирного наследия: сложившаяся практика и перспективы 846

КОЛОДИНА Елизавета Михайловна
П. Б. Ламбин: опыт реконструкции жизни и творчества 875

КАЗАКОВА Юлия Евгеньевна
Культурная медиация как технология музейной коммуникации
(на примере российских музеев)..... 927

МАНУЧАРОВА Дарья Александровна
Творчество О. Л. Делла-Вос-Кардовской в контексте
художественных процессов в русском и советском искусстве..... 954

БОРЗОВА Екатерина Викторовна
Клад Нарышкиных: судьбы и предметы 1016

О КОНКУРСЕ

Всероссийский конкурс молодых учёных в области искусств и культуры учреждён Министерством культуры Российской Федерации в 2014 году в рамках мероприятий, приуроченных к Году культуры в Российской Федерации.

Конкурс молодых учёных — крупный проект, направленный на поддержку молодых исследователей в области культуры и искусств. В нём могут принять участие студенты и аспиранты образовательных и научных учреждений, обучающиеся по специальностям (направлениям подготовки) высшего образования группы «Искусство и культура».

Конкурс проводится с целью сохранения и развития системы художественного образования в Российской Федерации, выявления и поддержки молодых исследователей, содействия профессиональному росту молодых учёных, популяризации их научных достижений.

Задача конкурса — способствовать интеграции образовательной и научной (научно-исследовательской) деятельности в высшем образовании, повышению качества подготовки обучающихся по образовательным программам высшего образования, использованию новых знаний и достижений науки и техники в образовательной деятельности.

Работы лауреатов конкурса приводятся в авторской редакции, иллюстративные материалы предоставлены авторами. Ответственность за аутентичность и точность цитат, имён, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов.

Номинация
«Архитектура и дизайн»

Первая премия

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И НОВЫЕ ФУНКЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МЕЧЕТИ

АЛЬ-ТАМИМИ Сахер Мухаммед Махмуд
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Уральский гуманитарный институт

ВВЕДЕНИЕ

Роль культовых сооружений в жизни большого количества людей очень велика. Их функциональная организация и архитектурный образ создают особую атмосферу места совершения молитвы и общения, обозначают доминанту в пространстве, присутствие и значимость религиозного сообщества. Ислам — самая молодая монотеистическая религия, насчитывающая более двух миллиардов последователей (2024 г.), вторая по величине религия в мире, уступающая только христианству (*рис. 1*) [World population review, 2024]. Мусульмане проживают в более чем 120 странах мира, но большинство из них — на Ближнем Востоке

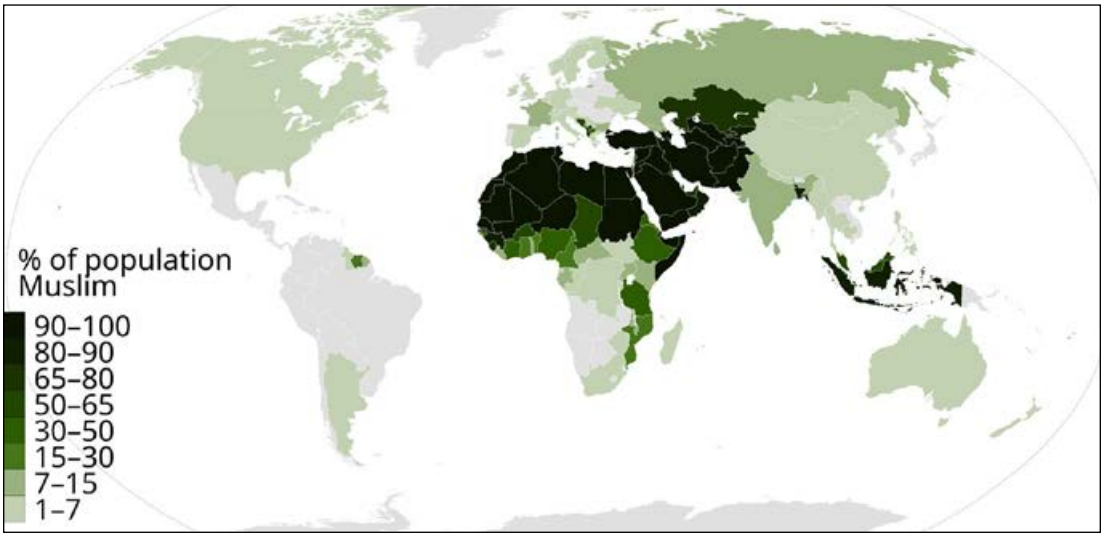


Рис. 1. *Islam percent population in each nation. World Map. Muslim data by Pew Research.svg. Источник: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33660493. [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]*

и в Юго-Восточной Азии, в Северной и Центральной Африке. Государственной религией ислам является в 28 странах, в основном арабских.

Важнейшие сооружения исламской цивилизации — мечети — являются не просто местом коллективного совершения молитвы, но визуальным образом ислама, отражают его ценности. Однако критериев организации и внешнего вида места поклонения нет в Коране, Сунне и других текстах ислама [Ньюби, 2007; Коран]. В исламе говорится о балансе материального и духовного. С точки зрения формообразования и пространственных координат сакральных мест, в Коране и хадисах лишь указано, что кибла является главным направлением для мусульман — в сторону священной Каабы, расположенной в Заповедной мечети в Мекке. «Мы видели, как ты обращал свое лицо к небу, и Мы обратим тебя к кибле, которой ты останешься доволен. Обрати же свое лицо в сторону Заповедной мечети. Где бы вы ни были, обращайте ваши лица в ее сторону» [Коран 2: 144]. Находясь в любой точке мира, во время молитвы мусульмане поворачиваются лицом к Каабе.

Степень разработанности научной проблемы

Мечети являются предметом исследования для представителей многих областей знания: антропологов, историков, искусствоведов, архитекторов. Соответственно, фокус изучения делается на элементах социальной жизни города; памятниках истории и архитектуры; истории развития форм мечетей, их планировочных и объемно-пространственных характеристиках; национальных и региональных традициях в формообразовании мечетей; эстетических особенностях, декоре, символике и др. Теоретической основой данного исследования послужили труды ученых, раскрывающие отдельные вопросы современной архитектуры мечетей. Ш. М. Шукуров пишет о метафизической сущности исламской архитектуры, о том, что в исламе местом преклонения может быть любая точка «обжитого» пространства, даже молитвенный коврик выделяет его границы, является своеобразным символом предельно сконцентрированного сакрального пространства мечети [Шукуров, 1989, с. 7]. Он прослеживает некоторые истоки архитектуры современной мечети, анализирует объекты 1958–2009 гг., делает вывод, что архитектура мечетей не может быть застывшей, копировать образцы прошлых форм; должна изменяться, носить отпечаток текущего времени и запросов общества. Отсутствие канонов дает возможность авторам переосмысливать, интерпретировать планировочное, пластическое и образное решение здания [Шукуров, 2014].

В. Л. Воронина утверждала, что исламской архитектуры как целостного художественного явления нет, так как имеется огромное разнообразие видов мечетей. Общим для них является лишь направленность композиции на Мекку, которую подчеркивают либо купол над молельным залом, либо арки нефов, либо ось между входным порталом и михрабом [Воронина, 1984]. О. Грабар (O. Grabar) рассматривал типологию, историческое развитие, иконографию исламской архитектуры, но не акцентировал внимание на пространственных и композиционных особенностях зданий [Grabar, 2005].

А. В. Пекина и Е. Б. Овсянникова анализировали мечети Европы и Америки в контексте западного города. Они делают вывод, что мечети предполагают обновление и трансформацию архитектурного пространства с течением времени,

становятся объектами интернациональной архитектуры, частью западной культуры [Пекина, Овсянникова, 2010]. И. А. Ибрагимов писал о более свободном формообразовании современных российских мечетей по сравнению со средневековыми, что обусловлено изменением научной картины мира и социокультурными факторами. Однако примеры, которые он приводит, достаточно консервативны [Ибрагимов, 2011]. С. М. Червонная анализирует национальные и региональные традиции, модернистские поиски в архитектуре мечетей, возможности ее интерпретации, отмечает эклектичность многих современных объектов. Как и другие исследователи, она отмечает, что мечеть — не храм, не является сакральной постройкой, не должна моделировать образ мира, символизировать теологические и пространственные представления [Червонная, 2016, с. 94].

Исследователи пишут о приоритете функции здания по сравнению с внешними формами [Червонная, 2016; Кононенко, 2018; Ghasemzadeh, 2013]. Отмечают, что в архитектуре мечети должен присутствовать символизм Божественного и человеческого начал, космического и метафизического порядка, мудрости суфизма; здание должно отражать мировоззрение и эстетику ислама; но о том, какими пластическими средствами, архитектурными формами, конструкциями, планировкой, декором пространства это все можно выразить, нет единого мнения [Гусенова, 2016; Akkach, 2005; Alami, 2011].

Мечети, возведенные в конце XX — начале XXI веков, стали предметом исследований некоторых зарубежных авторов [Holod, Khan, 1997; Hoteit, 2015; Kişmiroğlu, Anıktar, 2023]. Ученые отмечают, что лучшие современные мечети противоречат классическим сооружениям арабского или иранского типа, появляются новые принципы их формообразования, что допустимо, поскольку сам процесс создания мечети предполагает изменение ее образа и формы, создание новой реальности пространства. Практически нет работ, посвященных тенденциям и факторам развития архитектуры мечетей начала XXI века (2000–2020-е гг.); анализу концепций и реализованных объектов, кардинально отличающихся от исторических прототипов.

Актуальность исследования связана с обновлением взглядов на культовую архитектуру в условиях глобализма и повышения социальной роли религии, в частности ислама; необходимостью научного анализа факторов развития и особенностей архитектуры современных мечетей.

Проблема исследования

В основном исследования архитектуры мечетей носят эмпирический характер. Практически нет научных работ, комплексно рассматривающих объемно-пластическое решение и декор, влияние архитектурных тенденций Запада, проблемы сохранения культурно-исторической памяти и культурной идентичности в архитектуре мечетей.

Объект исследования — архитектура современных мечетей.

Предмет исследования — тенденции и факторы развития архитектуры мечетей в XXI веке.

Цель исследования — проанализировать современные тенденции архитектуры мечетей, выявить проблему сохранения их культурной идентичности.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть особенности становления архитектуры мечети, национальные и региональные типы мечетей.

2. Выявить и проанализировать факторы изменения архитектуры мечетей, причины отказа архитекторов от исторических прототипов.
3. Проанализировать мечети, построенные в XXI веке: их новые функции, стиль, формообразование, декор.
4. Выявить черты глобализации в архитектуре мечетей, проблему сохранения культурной идентичности мечети.

Методы исследования: историко-культурный анализ, феноменологический метод, сравнительный анализ архитектурных решений древних и современных мечетей, иконографический анализ, формально-композиционный и образно-стилевой анализ.

1. ТРАДИЦИИ АРХИТЕКТУРЫ МЕЧЕТИ

Без изучения эволюции исламской религиозной архитектуры, «направленной на сохранение, обогащение, трансформацию, а порой и решительную ломку традиций», нельзя понять исламскую культуру в современном мире [Червонная, 2016, с. 9]. С. М. Червонная и Р. Хилленбранд (Robert Hillenbrand) называют мечеть «зеркалом ислама» [Hillenbrand, 2004, p. 31]. В отличие от христианского и буддийского искусства, искусство ислама было принципиально некультовым. Только две формы художественного выражения — мечеть и каллиграфия — в полной мере отражали сакральные основы культуры ислама [Шукуров, 1989, с. 7]. Исламское зодчество имеет многовековые традиции. Прототипом мусульманской мечети был дом пророка Мухаммеда в Медине [Grabar, 1973, p. 107–108] (*рис. 2 а, б*).

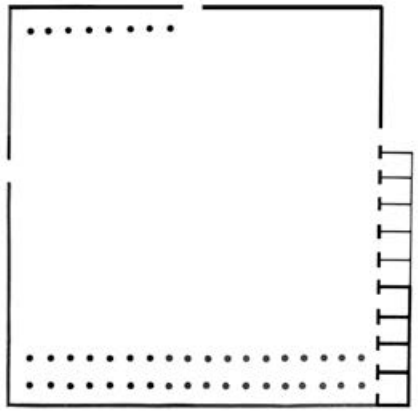


Рис. 2 а. *План дома Пророка в Медине. Источник: Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). Москва : Наука: Главная редакция восточной литературы, 1989. С. 200*

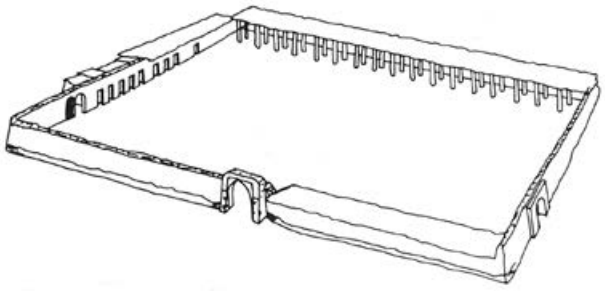


Рис. 2 б. *Мечеть пророка Мухаммеда в Медине. Источник: Шукуров Ш. М. Образ Храма. Imago Templi. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. С. 31*

Первой и главной мечетью мира является мечеть аль-Харам (Заповедная мечеть) в Мекке (Саудовская Аравия), в центре двора которой находится важнейшая святыня ислама Кааба. Немного позже были возведены мечеть Аль-Масджид аль-Акса на Храмовой горе в Иерусалиме (Израиль; Палестина) и мечеть

Аль-Масджид ан-Набави (Мечеть Пророка, построенная еще при жизни Мухаммеда) в Медине (Саудовская Аравия). Сейчас эти крупнейшие мечети мира являются местами паломничества мусульман. Но изначально сооружения, которые появились на их нынешнем месте примерно в 605–660 гг., и другие древнейшие места для молитвы представляли собой прямоугольный двор с колодцем посреди, с четырех сторон обнесенный стеной из кирпича, иногда с комнатами по периметру в юго-восточной части [Kişmiroğlu E., Anıktar S., 2023, p. 85].

К периоду Средневековья сформировались основные черты архитектуры мечетей. Помимо того, что стена с михрабом должна быть расположена так, чтобы верующие, молящиеся перед ней, были обращены лицом в сторону Мекки (за этой стеной ничего нет, она является наружной); имелся определенный набор помещений: входная группа, молитвенный зал (разделенный на части — мужскую и женскую), комната имама, комната для обучения и библиотека.

Узнаваемыми архитектурными формами мечети были: кубический объем зала с основными помещениями; купол над ним; вертикали одного или нескольких минаретов с полумесяцем наверху; большой прямоугольный двор с колодцем для омовения и, возможно, местными святынями, окруженный стеной с галереей и комнатами. Такой вид имеют многие древние мечети, например, Мечеть Омейядов (Большая мечеть Дамаска, Сирия, 715 г.); Большая мечеть в Самарре (Ирак, 852 г.); Мечеть Укба (Великая мечеть Кайруана, Тунис, 670 г.); Мечеть Ибн Тулуна в Каире (Египет, 879 г.); Мечеть Сулеймание (1557 г.) и Мечеть Шехзаде (1548 г.) в Стамбуле (Турция); Мескита или Кордовская соборная мечеть (Испания, 987 г.); мечеть Калян в Бухаре (Узбекистан, первая постройка 1130 г.). Крупнейшие древние мечети (здание и двор) вмещают, особенно во время хаджа, сотни тысяч мусульман.

К XX веку сложились национальные и региональные типы мечетей: арабская (колонная) на Ближнем Востоке и в Северной Африке; персидская (иранская или айванная) на Среднем Востоке, в Центральной и Средней Азии; османская (турецкая, центрально-купольная, возникшая под влиянием византийской архитектуры) в Турции; центральноафриканская (судано-сахелианский стиль); татарская; индийская; китайская [Alami, 2011; Grabar, 2005]. Традиционные мечети в различных регионах безусловно сильно различаются по внешнему виду: форме и пластике объемов, пространственной организации, декору. Но главными узнаваемыми элементами являются купола, вертикальные доминанты минаретов, исламские орнаменты на фасаде и в интерьере, прямоугольный двор с галереей или аркадой по периметру, михраб [Азизян, 2001, с. 359–360; Burckhardt, 2009].

2. ФАКТОРЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ ИСЛАМСКОЙ КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Миграция населения, возникновение крупных мусульманских общин в европейских странах и США вызвали потребность строительства мечетей в немусульманских странах и городских районах. В последнее время в разных странах мира появляется много мечетей, формы которых не соответствуют традиционному образу здания [Аль-Тамими, Панкина, 2022]. Общие тенденции развития художественной культуры привели к созданию модернистских и постмодернистских концепций в архитектуре мечетей [Червонная, с. 477]. К середине XX века,

когда многие исламские государства получили независимость, региональные традиции вступили в противоречие с новым интернациональным языком архитектуры модернизма, а позже постмодернизма. Сохранять традиции или же приветствовать новые формы мечетей — мнения по этому поводу различны. Традиционный вид мечети узнаваем, она является одним из визуальных образов ислама. С другой стороны, мусульманское общество развивается, мечеть — не только место молитвы, но и общественный центр — должна демонстрировать современность, актуальность ислама в мировой культуре [Пекина, Овсянникова, 2010; Khalidi, 2000].

Один из ведущих исламских философов конца XX — начала XXI веков Мохаммед Аркун (Mohammed Arkoun, 1928–2010) писал о том, что исламский мир должен вырваться из «порочного круга прошлого» и обрести истинно духовные качества. Он отмечал роль архитектуры в становлении новой идентичности мусульманского общества, писал о новых задачах, которые должны решать вместе и одновременно теологи, философы и архитекторы. М. Аркун призывал архитекторов переосмыслить прошлое, не оглядываться назад, а развивать образ мечети, пересматривая старые формы и их семантику. М. Аркун писал об архитектуре: «Нам нужны новая риторика, новый синтаксис, новая семантика. Нам нужна новая теория метафор, которая является центральной для всех языков» [Arkoun, 1990, p. 70]. Он призывает модифицировать теорию метафоры, которая выступает основой мусульманского художественного творчества. Эту сложнейшую задачу, по его мнению, должны решать в первую очередь философы и архитекторы.

М. Аркун многие годы был членом жюри по присуждению премии Aga Khan Award for Architecture, одной из крупнейших наград в сфере исламской архитектуры. Он принимал участие в постановке фундаментальных вопросов развития исламской архитектуры. Например, каким образом возможно отразить ценности культурной преемственности, при этом удовлетворяя потребности и ожидания стремительно меняющегося общества. Как показать разнообразие и отличительные черты деятельности людей в местной среде. Как сохранять традиции, одновременно решая новые социальные проблемы и используя современные технологические возможности [Arkoun, 1995]. Во многом благодаря М. Аркуну стратегией мусульманского творческого сознания стало не уничтожение предшествующего искусства, но вовлечение его в новые синтаксические связи, что вело к изменениям семантического характера [Шукуров, 1989, с. 40].

На протяжении столетий архитектура мечети изменялась параллельно с социальными изменениями, ускорением научно-технического прогресса, развитием строительных технологий, появлением инновационных материалов и конструкций, поиском новых концепций и образов. Новые формы и смыслы внесли в архитектуру мечети в XX веке великие зодчие: Ф. Л. Райт, О. Нимейер, В. Гропиус, Л. Кан, Р. Вентури. С этого времени мечеть оказалась включенной в контекст «интернациональной архитектуры» [Шукуров, 2014, с. 8; Steele, 1994]. С середины XX века в связи с распространением ислама большое количество мечетей начали возводить в странах Европы и Америки. Архитекторы стали отказываться от национальных и региональных типов мечетей, предлагать новые решения зданий, которые как вписывались в среду, соответствовали местным традициям, так и задавали новые доминанты и «дух места».

В арабских странах новые мечети в подавляющем большинстве соответствуют интернациональному образу, могут быть расположены в любом городе мира. Среди причин этого явления можно назвать то, что многие арабские архитекторы получают образование в Европе и США; для выбора лучшего проекта при планировании строительства значимых религиозных центров проводят открытые международные конкурсы; правительства стран и руководство муниципалитетов, частные заказчики приглашают известнейших архитекторов.

Мировые звезды западной архитектуры стремятся найти новые выразительные формы мечети, демонстрируют многообразные новаторские поиски, дают толчок к пониманию новых возможностей в трактовке ее образа и формообразования. Мечеть по своему назначению уже является важным объектом государственного, городского или районного масштаба. На ее территории и в помещениях осуществляется широкий спектр необходимой для людей духовной, образовательной, культурной, политической и экономической деятельности. Поэтому интерес к проектированию таких уникальных сооружений всегда высок.

В развивающихся странах архитектура призвана демонстрировать решение социальных проблем, индустриализацию и модернизацию, которые часто ассоциируются с вестернизацией. Инновационные проекты мечетей вызывают дискуссии о роли Запада и роли архитектуры в мусульманских обществах. Архитекторы, преподаватели и теоретики предпочитают, чтобы мечеть была нетрадиционной, ее образ был проводником в будущее. Мусульмане и религиозные деятели чаще настаивают на традиционных решениях, основанных на исторических прототипах, литературных описаниях [Haider, 2002; Hoteit, 2015]. Такие мечети в эклектичном стиле выполняют с использованием современных материалов для отделки и декора, железобетонных и металлических конструкций, позволяющих делать большие проемы и перекрывать огромные объемы, что зачастую выглядит неорганично. Наиболее тиражируемый тип мечети — османская.

Таким образом, **развитие архитектуры мечетей определено следующими факторами**:

- глобализация в целом, усиливающаяся интеграция экономик стран и общества во всем мире;
- социальные изменения, миграция мусульман;
- необходимость найти новые выразительные формы, продемонстрировать современность здания и, соответственно, актуальность и расширение географии присутствия ислама;
- доступность визуальной информации и обмен опытом; получение образования в Европе и США многими арабскими архитекторами;
- проведение открытых международных конкурсов проектов значимых религиозных центров; привлечение известнейших архитекторов мира заказчиками;
- задача вписать мечеть в существующую стилистику современной городской застройки, особенно в европейских и американских городах;
- желание авторов показать собственное видение образа, самые фантастические композиционные идеи, поскольку мечети являются очень важными общественными центрами города и, соответственно, престижными объектами проектирования для авторов и девелоперов;

— возможности новых материалов, конструкций и технологий вдохновляют авторов отказаться от исторических и неоклассических моделей мечети;
— экономические возможности богатых арабских стран, в которых государство выступает заказчиком и ориентирует авторов на самую оригинальную и интернациональную архитектуру, но напоминающую о исторических корнях ислама.

3. СОВРЕМЕННЫЕ МЕЧЕТИ: НОВЫЕ ФУНКЦИИ, ФОРМЫ И СТИЛИ

Все чаще профессионалы — как европейские, так и арабские — высказывают идеи, что мечеть может быть без куполов, минаретов, даже михраба; представляют конкурсные проекты и реализуют культовые сооружения, непохожие на традиционные мечети [Arkoun, 1990, p. 143]. Отметим, что современные технологии действительно позволяют отказаться от минаретов. Функциональной необходимости муэдзину подниматься наверх для провозглашения азана (призыва на молитву) нет. Через динамики, которые могут быть расположены на столбах или на здании, голос муэдзина (возможно в записи) будет распространяться даже лучше. В минарете часто нет внутреннего объема с лестницей, это может быть монолитный столб. Еще один важный момент — в европейском городе неуместен громкий призыв на молитву. Роль минаретов теперь — создавать узнаваемый силуэт, служить композиционной доминантой, декоративным элементом, ориентиром (что среди высотной городской застройки не так актуально), символом движения молитвы к небу, к Аллаху [Азизян, 2001, с. 359–360].

Можно ли рассматривать мечети, не соответствующие национальным и региональным типам, в общем историческом и типологическом ряду? Важнейшая функция мечетей в исламской цивилизации — быть местом коллективного совершения молитвы, но их функциональное назначение расширяется (общественный и образовательный центр, торговля и др.), формообразование не опирается на традиции. В основе иконографического метода в архитектуре, где нет прямой изобразительности, лежит изучение семантики образов, символики форм, их значения, использованных композиционно-художественных средств [Ванеян, 2007, с. 92]. В отношении современной мечети, решенной без использования или переосмысления традиционных стилей, лишенной главных узнаваемых форм, мы наблюдаем ситуацию, когда смысловой анализ и понимание архитектурного образа, точная интерпретация здания могут быть затруднены. Такая ситуация может поставить под сомнение идентичность сооружения [Kişmiroğlu, Anıktar, 2023]. Ведь в восприятии мечети, помимо личной памяти и опыта, большое значение имеет социальная культурная память, включающая опыт многих поколений.

Рассмотрим несколько мечетей, спроектированных и построенных в разных регионах мира в 2005–2020 гг. Количество новых мечетей очень велико, среди них много уникальных, смелых проектов, формирующих новый взгляд на исламскую архитектуру в целом. В рамках данного исследования мы отобрали здания, не вписывающиеся в исламские традиции, являющиеся яркими образцами современного зодчества. В кратком анализе объектов мы обращаем внимание на их

следующие черты и качества: образ; стиль; формообразование и композиция; декор; присутствие и особенности традиционных элементов мечети (двор, купол, минарет, михраб); символика элементов; наличие дополнительных функций здания; включенность в городской контекст.

Первая группа — здания в экостиле, бионическом и параметрическом стилях с природными формами, которые отсылают к образам ветра, песка, воды, растений, вписываются в окружающий ландшафт, иногда даже растворяясь в нем.

Мечеть Education City в Аль-Райян, Катар (2015), бюро Mangera Yvars Architects (Лондон/Барселона) — часть здания университета, а именно, факультета исламских исследований (*рис. 3 а, б*). В 2015 году здание получило приз за лучшее религиозное сооружение на Всемирном архитектурном фестивале (WAF) в Сингапуре, в 2016 году было номинировано Королевским институтом британских архитекторов (RIBA) на первую международную премию. Прежде всего мечеть поражает своими текучими бионическими формами. В здании воплощена идея исламской «Куллийи» («места, где ищут все знания»), что предполагает: знание и вера переплетены, но все знания в итоге исходят из веры. Прогрессивная среда обучения создана благодаря бесконечной спиральной форме плана здания и множеству путей, которые связывают внутренний двор, аудитории факультета с мечетью. Большой обтекаемый объем мечети уравновешен двумя 90-метровыми наклонными минаретами, указывающими на Мекку. Пространство между ними занимает студенческая и факультетская зоны, библиотека. Плавные линии ландшафта, четыре части исламского сада сливаются с интерьером. Сама мечеть поддерживается пятью большими колоннами («пятью столпами ислама»), на каждой из которых написан стих из Священного Корана. Фактура на фасаде напоминает гирих (традиционный орнамент), но его геометрия свободно изменяется на обтекаемых стенах здания.



Рис. 3 а. *Мечеть Education City в Аль-Райян, Катар, 2015 г. Источник: https://mosqpedia.org/en/mosque/154*



Рис. 3 б. *Фасад мечети. Источник: https://mosqpedia.org/en/mosque/154*

Мечеть Валиаср в Тегеране, Иран (2017), бюро Fluid Motion Architects (*рис. 4*). В здании нет ни куполов, ни минаретов, как и в самой первой исламской мечети в Медине. Архитекторы поясняли, что эти элементы появились после пророка Мухаммеда, изначально мечеть имела горизонтальную структуру. На площади расположен главный городской театр, новая постройка могла испортить его восприятие. Скромность, простота и доброжелательность, привлечение молодежи были основой концепции авторов. Мечеть распластана по площади, является ее продолжением, дополнительным пространством-амфитеатром, которое может

работать «зрительным залом» для уличной сцены соседнего театра. Объемная кровля со световыми прорезями (очень характерными для иранских зданий) прогибается и поднимается волной. Сторонники традиционных зданий до сих пор отказываются признавать эту мечеть из-за отсутствия минаретов и купола.

Мечеть Аль-Дана в Абу-Даби, ОАЭ (проект, 2018), бюро X-Architects (Дубай) (*рис. 5*). Эта мечеть не только религиозное, но и светское сооружение, интегрированное в ландшафт и деловую жизнь города. Сахн (внутренний двор, обнесенный стеной с открытыми аркадами или портиками, канонический в исламской архитектуре) задуман в этой мечети как общедоступное место, создающее связь между религиозной функцией и городской жизнью. Мечеть имеет форму скошенных куполов, напоминающих местные песчаные дюны с рябью волнообразных линейных узоров. Ее форма современными приемами развивает традиционную исламскую архитектуру, вписывает в современный городской контекст, демонстрирует будущее. Похожая на трубу или торнадо форма, продолжающая купол, напоминает о вертикали минарета, задает доминанту. Днем солнечный свет, попадающий через кольца окон на горизонтальных уступах куполов, создает окружности световых пятен на полу, которые движутся в течение дня. Ночью мечеть становится похожей на фонарь.



Рис. 4. *Мечеть Валиаср в Тегеране, Иран, 2017 г. Источник: https://www.archmoscow.ru/rus/specproekty/kontekst24/iran.html*



Рис. 5. *Мечеть Аль-Дана в Абу-Даби, ОАЭ, проект, 2018 г. Источник: http://dkm.gov.uz/en-US/10-sovremennyh-mecetej-brosausih-vyzov-tradicionnoj-islamskoj-arhitekture*

Мечеть Avenues Mall в Кувейте (проект, 2010 г.), архитектор Заха Хадид (Zaha Hadid) (*рис. 6*). Эта мечеть пока не построена, но очень важно, что З. Хадид показала исламскому миру возможности науки, инженерии и фантастической, экспериментальной архитектуры, смелые проектные размышления о том, какой мечеть может быть. Модернистский подход к архитектуре ставит на первый план оригинальность и использование современной лексики, формы и технологий. Вид мечети в торговом центре Avenues не следует древней форме куба с куполом, но сохраняет при этом «тонкий намек на исламские формы» [Alajmi, Al-Haroun, 2021]. Здание похоже на цельную структурную скульптуру, решение полностью отходит от традиционных геометрических форм. Нелинейная параметрическая форма здания создает динамичный образ гибкого движения от земли в пространство неба для духовной сублимации человека от земных удовольствий до его возвышения к молитве и небу. Эллиптические внутренние пространства торгового центра плавно перетекают в вертикаль, которая определяет образ минарета.

З. Хадид использует в декоре основные исламские мотивы (геометрию орнамента и каллиграфию). Бионической формы вход, пространство свода вместо традиционного купола и вертикаль-минарет подтверждают, что основные составляющие мечети сохраняются, но благодаря иной формулировке и стилю становятся современными.

Ни один из проектов мечетей З. Хадид — звездного британского архитектора иракского происхождения, к сожалению, так и не был реализован по причине их технической сложности, огромной дороговизны и отчасти того, что автор — женщина. Но ее проекты мечетей в Страсбурге (конкурс с футуристической концепцией не удалось выиграть), Кувейте, Приштине, Афинах внесли вклад в новое понимание архитектуры мечети.

Отметим, что первой женщиной-автором возведенной мечети Шакирин (2009 г.) в Стамбуле является Зейнеп Фадыллыоглу (Zeynep Fadıllıoğlu) в составе творческого коллектива, где главный автор — архитектор Хюсрев Тайла (Hüsrev Tayla). Как и З. Хадид, З. Фадыллыоглу получила образование в Лондоне, ее бюро с офисами в Стамбуле и Лондоне выполняет проекты по всему миру. Проект мечети Шакирин, выполненный в османском стиле с современными элементами фасада и интерьера, был номинирован на премию Aga Khan Award for Architecture. После возведения мечети в Стамбуле З. Фадыллыоглу получила заказы на мечети в Катаре и Бахрейне.

Исламский центр в Риеке, Хорватия (2013), автор Душан Джамоня (Dušan Džamonja), при участии архитекторов Дарко Влаховича (Darko Vlahovic) и Бранко Вучиновича (Branko Vucinovic). Скульптор Д. Джамоня создал миниатюрную модель мечети, напоминающую его известные абстрактные скульптуры, архитекторы реализовали его концептуальную идею. Формы здания похожи на волны или холмы, минарет — на растение. В комплекс входят молельный зал, школа, библиотека и центр исламской культуры (*рис. 7*).



Рис. 6. *Мечеть Avenues Mall в Кувейте, проект, 2010 г. Источник: https://www.arch2o.com/avenues-mall-mosque-zaha-hadid*



Рис. 7. *Исламский центр в Риеке, Хорватия, 2013 г. Источник: https://telegra.ph/file/5a7e1014bfaf0c41fa3f1.jpg*

Экомечеть в Кембридже, Англия (2019), студия Marks Barfield Architects, объединила исламские традиции и элементы английской готики (*рис. 8 а, б*). Архитекторы смогли создать вневременное пространство, использовали самые



Рис. 8 а. *Экомечеть в Кембридже, Англия, 2019 г. Источник: https://mydecor.ru/news/events/sovremennaya-mechet-v-kembridzhe*



Рис. 8 б. *Интерьер экомечети. Источник: https://mydecor.ru/news/events/sovremennaya-mechet-v-kembridzhe*

современные технологии работы с деревом, которые повлияли на формообразование. Мечеть включает в себя садик, входную зону с колоннами, внутренний двор, комнаты для омовения, помещения для намаза, комнаты для омовения усопших. На наружном фасаде из кирпича выложен куфический шрифт, превращенный в орнамент. Мечеть открыта окружающему пространству со стороны внутреннего двора. На фасаде и в интерьере есть один классический купол, остальные своды отсутствуют, их заменяют пустоты, соединяющие интерьер с открытым небом.

Центральная мечеть Кёльна, Германия (2018), архитектор Пауль Бём (Paul Böhm), объединена с культурным центром, куда могут приходить и христиане. В здании кроме привычных помещений расположен ресторан, магазины, большой холл. Архитектуру мечети относят к модернизму, но в ее образе переосмыслен османский стиль. Купол и стены (даже вокруг михраба) частично выполнены из стекла для создания атмосферы дружелюбности и открытости, имеется два минарета, на которых нет полумесяца (*рис. 9*).

Другая не менее многочисленная группа мечетей, которые возведены в разных странах мира (как на востоке, так и на западе), имеет прямолинейные формы, выполнена в стилях минимализм, хай-тек, деконструктивизм. Приведем несколько ярких примеров.

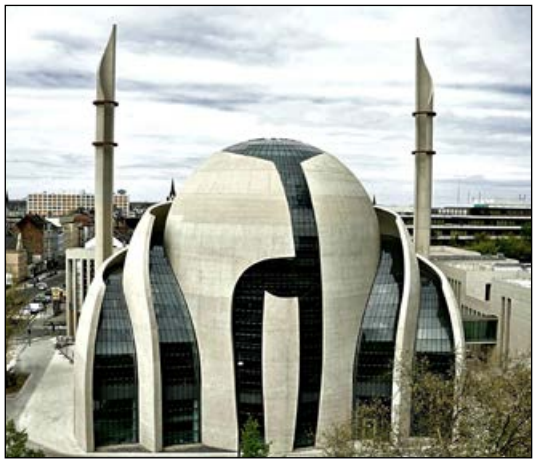


Рис. 9. *Центральная мечеть Кёльна, Германия, 2018 г. Источник: https://imgur.com/youll-scream-cuss-fuss-when-you-meet-general-grievous-sZpOszW*

Мечеть в Пенцберге, Бавария, Германия (2005), архитектор Ален Ясаревич (Alen Jasarevic) (*рис. 10*). Фасады минималистичного здания в переосмысленном баварском стиле на 60 % выполнены из прозрачного стекла, что «открывает» внутренний мир религии. Кибла (стена, обращенная к Мекке) из стекла примыкает к проезжей части. Активное освещение мечети ночью выявляет фактуру витража и стен, оформленных текстами. Прохожие с разными религиозными взглядами и мировоззрением могут видеть, что

происходит внутри мечети даже во время молитвы. Основная цель «прозрачности» — устранить негативные взгляды западного сообщества относительно того, что происходит в исламских центрах и мечетях, особенно опасения терроризма. Критики этого решения указывают, что, несмотря на добрые намерения, открытость и проницаемость не требуется в мечети, особенно в молитвенном зале, хотя она полезна для улучшения имиджа мусульман. Прозрачность отвлекает молящихся, затрудняет концентрацию на молитве или словах имама. Прохожие заглядывают внутрь, что сводит к минимуму духовность и способность наслаждаться покоем и смирением во время молитвы. Автор использовал традиционную терминологию мечети в современном ключе, чтобы соответствовать повседневной жизни города. Предельно лаконичные формы здания и минарета украшают аяты из Корана с переводом на немецкий язык. Каллиграфия и исламские орнаментальные мотивы служат декором. Минарет сохраняет свою символическую и композиционную роль. Он состоит из трех блоков, динамично поднимающихся и поворачивающихся к небу, изготовлен из перфорированных стальных листов, украшенных исламской каллиграфией. На цифровых экранах показывают расписание пяти ежедневных молитв и даты исламских событий. Мечеть является неким прототипом новой евро-исламской архитектуры.

Мечеть в Эр-Рияде, Саудовская Аравия (2015), бюро НОК (США), расположена в финансовом районе (*рис. 11*). Проект подвергся жесткой критике из-за несоблюдения исламских и арабских традиций и принципов в архитектуре. Стеклянная наружная стена с повернутым под углом металлическим каркасом открывает несколько слоев ажурных панелей, напоминающих по рисунку традиционный геометрический орнамент гирих. Панели также расположены под углом и сдвинуты на достаточно хаотичные на первый взгляд шаги. Многослойная структура отсылает к традиционной детали арабской архитектуры — машрабии (узорчатая деревянная решетка, закрывающая снаружи окна и балконы, или перегородка внутри здания). Восприятие фасада и интерьера меняется в зависимости от времени суток. 35-метровый минарет простой формы также украшен орнаментами, изображенными и прорезанными на его плоскостях.



Рис. 10. *Мечеть в Пенцберге, Бавария, Германия, 2005 г. Источник: https://miesarch.com/work/2037*

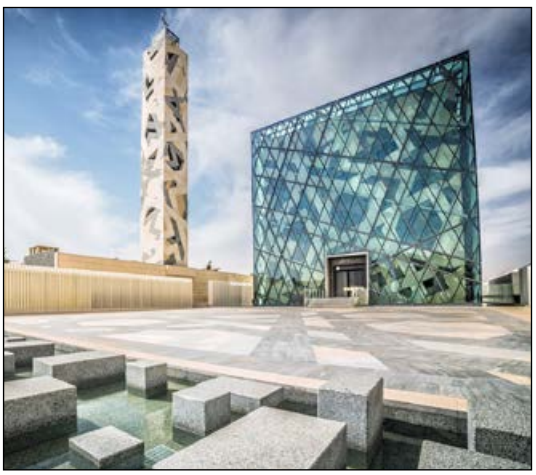


Рис. 11. *Мечеть в Эр-Рияде, Саудовская Аравия, 2015 г. Источник: https://colodu.club/36757-zerkalnyj-dom-v-saudovskoj-aravii.html*



Рис. 12 а. *Фасад мечети DIFC Grand Mosque в Дубае, ОАЭ, 2020 г. Источник: https://mosqpedia.org/en/mosque/801*



Рис. 12 б. *Вид мечети с птичьего полета. Источник: https://mosqpedia.org/en/mosque/801*

Мечеть DIFC Grand Mosque в Дубае, ОАЭ (проект, 2020), архитектурное бюро RMJM (*рис. 12 а, б*), расположена в международном финансовом центре (DIFC), является частью взаимосвязанной экосистемы на огромной территории DIFC, имеет 4 подземных этажа. Здание в стиле минимализм (куб в кубе) представляет собой образ будущего, нонконформистский объект, в котором учтены традиции прошлого. На фасаде использован прием арабской машрабии. Перфорированные металлические экраны на фасаде служат своего рода вуалью для основного зала, создают тень во время жары и одновременно пропускают свет. Ночью свет льется изнутри здания, и оно превращается в фонарь, как и тонкий высокий минарет с перфорированной оболочкой, который похож на острие, устремленное в небо. Находясь снаружи, можно увидеть интерьер мечети. Интерьер украшает сотовый свод мукарнас в арабо-персидском стиле. Образы исламской архитектуры переосмыслены в современном контексте.

Большая мечеть KAFD в Эр-Рияде, Саудовская Аравия (2017), архитектурно-инженерная компания Omrania (*рис. 13 а, б*). Жесткая геометрическая решетка объема (стен фасада в их привычном восприятии нет) похожа на форму минерала



Рис. 13 а. *Большая мечеть KAFD в Эр-Рияде, Саудовская Аравия, 2017 г., вид сверху. Источник: https://islam.ru/content/kultura/55694*



Рис. 13 б. *Фасад мечети. Источник: https://islam.ru/content/kultura/55694*

«роза пустыни». Имеется два тонких и высоких минарета. Мы видим гармоничное сочетание нового и традиций мусульманских храмов. Мечеть расположена среди небоскребов финансового района, над городской площадью, которая служит ее продолжением и используется для совершения молитв во время больших праздников.

Мечеть «Чаллы Яр» в Набережных Челнах, Татарстан, Россия (2020), архитектор Алмаз Нуриев, интерьеры — Равиль Фазлыев (*рис. 14*). Это первая мечеть в городе с таким современным обликом. В стиле хай-тек выполнен не только экстерьер здания, но и внутреннее пространство (лаконичная геометрия, композитные панели на фасадах, открытый каркас и цилиндрические плафоны главной люстры из металла, много стекла). Сейчас здание имеет формат придорожной мечети на федеральной трассе М-7, но рядом планируется возвести новый жилой район. На территории имеется кафе, открытое для всех. Соблюдены главные каноны: направление на Мекку и набор функциональных помещений, высокий минарет с полумесяцем наверху является доминантой композиции. Геометрические орнаменты интерьера более всего поддерживают традиционный вид мечети.

Мечеть Санджаклар в Стамбуле, Турция (2012), архитектор Эмре Аролат (Emre Arolat) (*рис. 15*), вписана в рельеф, похожа на природную пещеру. Стилистика здания определена окружающим ландшафтом, прямо на холме вырезаны ступени. Верхний двор является парком, откуда здание практически растворяется в пейзаже. Большая часть здания спрятана под землей, мощный и приземистый по пропорциям минарет не имеет полумесяца.



Рис. 14. *Мечеть «Чаллы Яр», Набережные Челны, Россия, 2020 г. Источник: https://kzngo.ru/kzn-online/post/116*



Рис. 15. *Мечеть Санджаклар в Стамбуле, Турция, 2012 г. Источник: https://archi.ru/projects/world/8956/mechet-sandzhaklar*

Мечеть Амир Шакиб Арслан в Мухтаре, Ливан (2016), бюро L.E.F. T. Architects (Нью-Йорк), встроена в старинное каменное здание, которое не было обращено к Мекке, поэтому архитекторы с помощью новых деталей «развернули» интерьеры и трансформировали пространство вокруг (*рис. 16 а, б*). Купола нет. Интерьер образован плавными белоснежными сводами с проемом на потолке. Появились оболочка, напоминающая ажурное покрывало, и легкий решетчатый минарет из металлических панелей с включением декоративных шрифтов. На минарете написано «Аллах», на оболочке — «человек».



Рис. 16 а. *Мечеть Амир Шакиб Арслан в Мухтаре, Ливан, 2016 г. Источник: https://www.archdaily.com/802627*



Рис. 16 б. *Интерьер мечети. Источник: https://www.archdaily.com/802627*

Примеров мечетей, отличающихся от привычного их образа, в мире очень много. Архитекторы ищут новые выразительные формы, акцентируя внимание на функциональном назначении и сакральности пространства. Среди спроектированных или построенных в XXI веке еще отметим предельно минималистичную мечеть с прямоугольными фасадами и огромным круглым отверстием в потолке вместо свода в Чандгаон, Бангладеш (2007 г.), архитектор Кашеф Махбуб Чоудхури (Kashef Mahboob Chowdhury). Он же является автором мечети общества Гульшан, округ Дакка, Бангладеш (2017 г.), которая выглядит как восьмиэтажное офисное здание с бетонными жалюзи, напоминающими куфический шрифт на фасадах и стеклянным проемом-щелью входа на всю высоту здания с балконами и треугольным завершением вверху.

Мечеть факультета теологии университета Мармара в Стамбуле, Турция (2015), архитектор Мухаррем Хильми Шеналп (Muharrem Hilmi Şenalp), представляет собой интерпретацию и стилизацию классической османской архитектуры, ее купол со стеклянными вставками напоминает спиралевидную раковину наутилуса. Форма основана на фрактальном вращательном движении, которое наблюдается во вселенной от микро- до макромасштаба, что символизирует поиск новых перспектив, концепцию «часть в целом» и «целое в части». Мечеть включает классы, конференц-зал, выставочные площади, книжное кафе и кинозалы.

Большая мечеть в Копенгагене, Дания (начало строительства 2011 г.), архитектурное бюро BIG, рук. Бьярке Ингельс (Bjarke Ingels), соответствует принципам современной скандинавской архитектуры, но в образе присутствуют элементы традиционных мечетей. Здание в стиле деконструктивизм сложной и ломаной формы вписывается в стилистику квартала с модернистскими постройками, что было особо необходимо в европейском городе. С поворотом по спирали уступами поднимаются пятиугольные ярусы основного объема. Два минарета также имеют ступени, расположенные под углом, становятся тоньше кверху. Фасад облицован объемными плитами с куфическим шрифтом.

Мечети могут вообще не иметь собственного фасада, если они расположены внутри крупных общественных зданий. Так мечеть, которая находится на высоте почти 600 метров на 158 этаже самого высокого небоскреба в мире Бурдж-Халифа

(Дубай, ОАЭ), является самым высоко расположенным от поверхности земли культовым сооружением. До нее рекорд принадлежал мечети, находящейся на высоте 180 метров на 77 этаже в небоскребе Kingdom Centre в Эр-Рияде, столице Саудовской Аравии.

Пожалуй, самое концептуальное решение — «Исчезающая мечеть» в Дубае, ОАЭ (проект 2010 г.), студия RUX Design (Нью-Йорк). Площадь, затененная окружающими общественными зданиями и выдвижными солнцезащитными экранами, будет использоваться для молитв пять раз в день, а в остальное время — как открытое пространство для горожан и туристов. Мечеть буквально растворится в воздухе, останется лишь городская площадь.

Приведенные примеры мечетей XXI века, не вписывающихся в рамки традиционной исламской архитектуры, показывают, что наиболее часто встречаются такие противоположные решения, как текучие бионические формы либо жесткая геометрия минимализма, хай-тека и деконструктивизма. Характерны ярко выраженная динамика и развитие объемов по спирали, асимметрия и устремленность композиции вверх. Одна или несколько вертикальных доминант, напоминающих минарет, чаще всего имеются, но они могут быть наклонными, ажурными, решетчатыми. На минарете может отсутствовать полумесяц. Купол — наиболее интерпретируемая часть здания. Он может иметь самые разные геометрические формы, быть прозрачным либо вовсе отсутствовать. Самыми узнаваемыми чертами, указывающими на принадлежность здания к исламу, являются орнаменты и шрифты, зачастую стилизованные. Характерны эксперименты в декоре с использованием компьютерных технологий, свободный рисунок орнаментов и смешение стилей, игра с масштабом, геометрией, новые метафоры.

Горожане не всегда и не сразу понимают, принимают такие нетрадиционные решения мечетей. Исследование Э. Кишмироглу и С. Аниктар восприятия внешнего вида 22 мечетей, построенных в разных странах мира в конце XX — начале XXI века, среди 100 жителей Стамбула (из них 96 % мусульмане; 59 % в возрасте 26–40 лет; 64 % женщин и 36 % мужчин; 89 % имеют высшее и последипломное образование, из них 32 % архитекторы и дизайнеры интерьеров) показало, что большинство респондентов не идентифицируют, а поэтому им не нравятся слишком новаторские сооружения. Не принимают они и однозначное повторение традиционных мечетей, что рассматривается как «подделка» под исторические здания. Современное переосмысление формы мечети приветствуется. Мечети, которыми больше всего восхищаются, не только содержат традиционные архитектурные образы, но и интерпретируют традиционное по-новому, при этом важно, чтобы здание было узнаваемым, сохранялся его силуэт (минареты и купола), функциональные составляющие (объем главного зала, минарет, купол, михраб, двор и портик опоздавших) легко прочитывались [Kişmiroğlu, Anıktar, 2023]. Ученые делают вывод, что архитектура мечети должна развиваться, поскольку мечети являются символическими структурами исламской цивилизации, демонстрируют ее ценности.

Архитектура мечети изменяется с развитием цивилизации и культуры. Многие из существующих элементов мечети были добавлены по социальным, политическим, а не религиозным причинам. Функция мечети — пространство для молитвы — неизменна, более 1400 лет молящиеся соблюдают одни и те же правила. Нет никаких юридических или религиозных препятствий, мешающих архитектуре мечети идти в ногу со временем, использовать разработки в обла-

сти конструкций и технологий при условии, что эти новшества не затрагивают духовную сущность мечети. Архитекторы имеют возможность не ограничиваться определенным типом или чертами, которые существовали в мечетях раннего ислама.

Мечеть — это мирное религиозное сооружение, основополагающая роль которого — молитва, поддержка мусульман и распространение исламской религии для взаимопонимания, мира, любви и принятия среди других людей [Hoteit, 2015]. Интернациональная по форме и содержанию мечеть включается в коммуникативное пространство исламской культуры, может органично существовать среди современной архитектуры любого города мира. Такая мечеть должна быть многозначной, что способствует привлечению новых верующих, она служит местом их воспитания и просвещения [Шукуров, 2014, с. 12]. Важно, чтобы мечеть интегрировалась в среду, была вдохновлена или, по крайней мере, соответствовала окружающей архитектуре города и страны, безусловно, в соответствии с духовностью исламского искусства и культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ особенностей современных мечетей в различных странах мира показал, что в их архитектуре традиционализм, модернизм и постмодернизм сосуществуют. Выявлены тенденции глобализации в архитектуре мечетей под влиянием политических, социальных, экономических факторов, научно-технического прогресса. Господствовавшие в XIX–XX веках исторические и неоклассические модели мечетей в настоящее время неактуальны.

Изменения в архитектуре мечетей в странах, расположенных в разных частях света, происходят по единым принципам, характеризуются общими чертами. Архитекторы ищут новые выразительные формы зданий, переосмысливают функции, планировку, материалы и традиционные детали мечетей, отделку и декор. Мечети XXI века проектируют в стилях: минимализм, хай-тек, деконструктивизм, бионический, параметризм. Смена принципов формообразования сопровождается рождением новых художественных образов мечетей в мировой архитектуре. Проводятся крупные международные архитектурные конкурсы, международные научные конференции, где ученые, архитекторы, девелоперы, религиозные деятели и др. специалисты обсуждают новейшие исследования, обмениваются опытом и различными точками зрения по поводу проектирования мечетей.

Безусловно, мечети обеспечивают выполнение религиозных ритуалов, но их социальная роль как места общения, образования, проведения крупных мероприятий и пр. значительно возрастает. Мечеть остается важнейшим образом, объединяющим мусульманское общество.

Тенденции архитектуры современных мечетей:

— свободное формообразование здания, не опирающееся на исторические примеры, традиционные типы мечетей, что зачастую приводит к ее неузнаваемости;
— открытость мечети, пожалуй, самое главное ее качество, что означает включенность в ткань и жизнь города в архитектурном и социальном

смыслах; открытость визуальная (дематериализация, растворение формы в пространстве, организация больших свободных пространств вокруг мечети) и социальная (привлечение немусульман, внимание к людям с ограниченными возможностями);
- социализация мечети, соответственно ее многофункциональность, дополнение религиозных традиций светскими мероприятиями, новые функции и помещения (например, магазин, кафе, музей, конференц-зал, общественный центр);
- формирование общественного пространства для всех горожан вокруг мечети — внутренний двор в условиях плотной городской застройки постепенно исчезает, замещается на небольшой атриум (иногда застекленный) или просто световой колодец, галерею между корпусами, небольшое пространство по периметру, а иногда искусственный пруд, который символизирует обязательное открытое пространство двора;
- как следствие открытости — проницаемость, буквально прозрачность, связь интерьеров и внутреннего двора с окружающей средой, урбанистической и природной;
- свободное пространство в интерьере и снаружи, много воздуха и света;
- пластика здания напоминает скульптуру или инсталляцию;
- динамичность и асимметрия композиции плана здания и прилегающей территории, фасада; вертикальное развитие композиции (чего не было в исторических прототипах, имеющих горизонтальную направленность на Мекку), появление нескольких уровней и даже этажей, в т. ч. подземных, для зонирования и различных функций;
- лаконичные формы, открытые конструкции здания, функциональные детали фасадов и интерьеров, которые становятся архитектурным декором;
- орнаменты и шрифты на фасаде и в интерьере становятся главными средствами, по которым можно определить, что это мусульманское молитвенное архитектурное сооружение;
- во многих современных мечетях отсутствует или может быть прозрачным купол; михраб может заменить прозрачная стена; мечеть часто встроена в общественное здание и не имеет собственного фасада;
- минарет является композиционным и декоративным элементом, может и вовсе отсутствовать;
- повышение и развитие принципов устойчивости и энергоэффективности мечетей, их соответствие строгим стандартам — все здания должны достичь серебряной или выше сертификации по системе LEED; зеленые технологии строительства и применение экологичных материалов.

Архитектура мечети активно развивается. Архитекторы переосмысливают образ и традиционные формы мечетей, их функции, планировочное решение, включение в городскую среду, материалы, декор и орнаменты. Визуальная интерпретация может изменить понимание знаковой и содержательной роли частей здания и орнаментов. При проектировании мечети необходимо глубокое изучение корней исламской архитектуры и орнаментальных мотивов с точки зрения заложенных в них смыслов и формообразования. Появляется проблема сохранения узнаваемости и культурной идентичности мечети как с функциональной, так и с эстетической точек зрения, что подчеркивает особую важность обсуждения

и согласования концепций в процессе проектирования мечетей. Несмотря на эксперименты в формообразовании и технологиях создания орнаментов на фасаде и в интерьере, именно они наиболее точно указывают на принадлежность здания к исламской культуре, позволяют сохранить связь прошлого с настоящим, являются одним из факторов устойчивости развития архитектуры мечетей.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. 10 мечетей, бросающих вызов традиционной исламской архитектуре — URL: https://islam-today.ru/foto-dna/10-sovremennyh-mecetej-brosausih-vyzov-tradicionnoj-islamskoj-arhitekture/ (дата обращения: 23.07.2024).
2. *Азизян И.* Мечеть. Архитектура и градостроительство : энциклопедия / Гл. редактор А. В. Иконников. — Москва : Стройиздат, 2001. — 688 с.
3. *Аль-Тамими С. М. М., Панкина М. В.* Отражение процессов регионализации и глобализации в культовой архитектуре Иордании // Культура и цивилизация. — 2022. — Т. 12. — № 2 А. — С. 22–36.
4. *Ванеян С. С.* Архитектура и иконография (проблемы классических методов истории искусства) // Вестник Московского университета. Сер. 8 : История. № 2. — 2007. — С. 92–104.
5. *Воронина В. Л.* Ислам и архитектура // Архитектурное наследство. № 32 : сб. научн. ст. — Москва : Стройиздат, 1984. — 172 с. — С. 157–163.
6. *Гусенова Д. А.* Сакральное в культовой практике ислама // Исламоведение. — № 2. — 2016. — С. 60–72.
7. *Ибрагимов И. А.* Архитектура современных российских мечетей // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — № 2. — 2011. — С. 53–58.
8. *Кононенко Е. И.* Архитектура современной мечети: опыт систематизации (рецензия на монографию С. М. Червонной «Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени» (Торунь, 2016)) // Исламоведение. — Т. 9. — № 1. — 2018. — С. 91–98.
9. Коран онлайн. 144-й аят из 286. — URL: https://quran-online.ru/2:144 (дата обращения: 23.07.2024).
10. *Ньюби Г.* Краткая энциклопедия ислама = A Concise Encyclopedia of Islam / Пер. с англ. — Москва : Фаир-пресс, 2007. — 384 с.
11. *Пекина А. В., Овсянникова Е. Б.* Архитектура мечети в новейшем градостроительном контексте Европы и Америки // Архитектура и современные информационные технологии. Architecture and Modern Information Technologies. AMIT. — № 3 (12). — 2010. — URL: https://marhi.ru/AMIT/2010/3kvart10/pekina/pekina.pdf (дата обращения: 23.07.2024).
12. *Червонная С. М.* Современная мечеть: отечественный и мировой опыт Новейшего времени. — Варшава : Польский ин-т исслед. мирового искусства, 2016. — 478 с.
13. *Шукуров Ш. М.* Архитектура современной мечети. Истоки. — Москва : Прогресс-Традиция, 2014. — 232 с., ил.
14. *Шукуров Ш.* Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). — Москва : Наука : Главная редакция восточной литературы, 1989. — 248 с., ил.
15. *Шукуров Ш. М.* Образ Храма. Imago Templi. — Москва : Прогресс-Традиция, 2002. — 496 с.
16. *Akkach S.* Cosmology and Architecture in Premodern Islam. An Architectural Reading of Mystical Ideas. State University of New York Press, Albany, 2005. 262 p.
17. *Alami M. H.* Art and Architecture in the Islamic tradition. Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam. I. B. Tauris & Co Ltd, London — New York, 2011. 289 p.
18. *Alajmi M., Al-Haroun Yo.* An architectural analytical study of contemporary minaret design in Kuwait. Journal of Engg. Research. Vol. 10. No. (1A), 2021. Pp. 48–66. — URL: https://www.researchgate.net/publication/359031816 (дата обращения: 01.08.2024).

19. *Arkoun M.* Expressions of Islam in Buildings. Exploring Architecture in Islamic Cultures. Proceedings of an International Seminar Sponsored by Aga Khan Award for Architecture and the Indonesian Institute of Architects Held in Jakarta and Yogyakarta, Indonesia, 15–19 October 1990. Hayat Salam-Liebich, Aga Khan Trust, 1990. 234 p. P. 65–145.
20. *Arkoun M.* Spirituality and Architecture. In Architecture Beyond Architecture, edited by Cynthia C. Davidson and Ismaïl Serageldin. — London : Academy Editions, 1995. 176 p. P. 16–19.
21. *Burckhardt T.* İslam Sanatı Dil ve Anlam. Baskı: 3. Verlag. Klasik Yayınları, İstanbul, 2009. 287 p.
22. *Ghasemzadeh B., Fathebaghali A., Tarvirdinassab A.* Symbols and signs in Islamic architecture // European review of artistic studies. Vol. 4, № 3, 2013. P. 62–78.
23. *Grabar O.* The Iconography of Islamic Architecture // *Grabar O.* Early Islamic Art, 650–1100. Vol. I. Constructing the Study of Islamic Art. — Hampshire : Ashgate Publishing Limited, 2005. P. 69–86.
24. *Haider G. S.* On What Makes Architecture Islamic: Some Reflections and a Proposal // Understanding Islamic Architecture / ed. A. Petruccioli, K. Pirani. — L., 2002. P. 19–26.
25. *Hillenbrand R.* Islamic Architecture. Form, function and meaning. — Publisher. Columbia University Press, 2004. 645 p.
26. *Holod R., Khan H.* The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s, New York, 1997. 288 p.
27. *Hoteit A.* Contemporary Architectural Trends and their Impact on the Symbolic and Spiritual Function of the Mosque. International Journal of Current Research. Vol. 7, Issue 03, 2015. Pp. 13547–13558. — URL: https://www.researchgate.net/publication/275333286 (дата обращения: 02.08.2024).
28. *Khalidi Om.* Approaches to Mosque Design in North America // Muslims on the Americanization Path? 2000. P. 317–334.
29. *Kişmiroğlu E., Anıktar S.* Comparative analysis of the visual images of traditional mosques over modern mosques. Bartın University International Journal of Natural and Applied Sciences. JONAS, 6 (1), 2023. P. 83–98.
30. *Steele J.* (Ed.) Architecture for Islamic societies today. — London : Academy Editions, 1994. 152 p.
31. World population review. Muslim Population by Country 2024. — URL: https://worldpopulationreview.com/country-rankings/muslim-population-by-country (дата обращения: 18.07.2024).

Вторая премия

ИНТУИТИВНЫЙ МЕТОД ПОЗНАНИЯ В ВЫЯВЛЕНИИ ПРИМЕНЕНИЯ ПРОПОРЦИЙ ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ И СЕМАНТИКИ ЗОДИАКАЛЬНЫХ СОЗВЕЗДИЙ В ИСТОРИЧЕСКИХ ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫХ КОМПЛЕКСАХ

ЗАЛОГИНА Алиса Сергеевна
Северо-Кавказский федеральный университет

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы обусловлена двумя уровнями проблем**.** Во-первых, проблемой сохранения исторического наследия садово-паркового и ландшафтного искусства прошлых эпох для глубокого изучения скрытых культурно-исторических смыслов. Во-вторых, необходимостью создания современных объектов садово-паркового и ландшафтного строительства, требующих глубокого анализа и нестандартных решений. Как справедливо отмечают Н. М. Дмитрийчук и Ю. В. Денисова, «…реальное количество территорий, отданных под зеленые насаждения, достаточно велико, но по критериям ландшафтной архитектуры ценность и качество создаваемого ими общественного пространство в большинстве случаев невысоки»[1]. Создавая «вторую природу», необходимо ориентироваться на красоту естественной природы и скрытых в ней универсальных законов гармонии.

В этой связи обращение к лучшим мировым шедеврам садово-паркового и ландшафтного искусства, в основе композиционной модели которых заложен один из ключевых принципов божественной пропорции и гармонии формообразования, является актуальным.

В настоящее время, как справедливо подчеркивают О. С. Сапанжа и Ван Юй, «…изучение дворцово-парковых ансамблей идет по трем самостоятельным направлениям: музееведческие исследования (вопросы организации музеев, хранения, экспонирования); искусствоведческие исследования (изучение садово-паркового искусства, преимущественно прошлого); ландшафтное проектирование. Их объединение является важнейшей методологической задачей»[2].

---

[1] *Дмитрийчук Н. М.*, *Денисова Ю. В.* Проектирование городских парковых комплексов // Вестник БГТУ им. В. Г. Шухова. — 2019. — № 6. — С. 70.

[2] *Сапанжа О. С.*, *Ван Юй.* Композиционная модель как инструмент анализа музеефицированных дворцово-парковых ансамблей // Вопросы музеелогии. — 2018. — Т. 9. — Вып. 2. — С. 154.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью внимания к использованию интуитивно-эмпирического метода в выявлении принципа золотого сечения в формообразовании и скрытых семантических значений образов зодиакальных созвездий.

Цель исследования — выявление значения интуитивно-эмпирического метода и роли золотой гармонии в композиционной модели исторического паркостроения на примере ансамблей Версаля и Петергофа.

Задачи:

1. показать специфику интуитивно-эмпирического метода в создании мировых шедевров исторических садово-паркового и ландшафтного искусства;
2. описать суть универсального закона гармонии — правила золотого сечения как божественной пропорции;
3. выявить применение принципа золотого сечения как основы композиционной модели дворцово-парковых ансамблей Версаля и Петергофа;
4. на основе имеющихся исторических исследований и данных о заложенных символах и знаках в общей композиционной модели Версаля выявить тождественность образов зодиакальных созвездий с планировочной системой;
5. на конкретных примерах доказать применение золотых пропорций в структуре планировочных систем исторических дворцово-парковых комплексов и выявить скрытые семантические образы и законы гармонии в исторических объектах садово-паркового искусства разных эпох.

Объект исследования — исторические дворцово-парковые ансамбли Версаля и Петергофа.

Предмет исследования — интуитивно-эмпирический метод познания и применение принципа золотого сечения в планировочной структуре садово-паркового и ландшафтного искусства Версаля и Петергофа, а также скрытые семантические смыслы зодиакальных образов в планировочной структуре исторических ансамблей.

Гипотеза исследования состоит в предположении, что линии образов зодиакальных созвездий в Петергофе повторяют систему дорожно-тропиночной сети дворцового парка Версаля.

Научная новизна. Предпринята попытка на конкретных примерах обозначить присутствие божественного начала в самоорганизации бытия.

В ходе исследования выявлено три зоны использования золотого сечения в Версале (Большой Канал, Версальский дворец и партерные клумбы) и три зоны в Петергофе (Верхний сад, Большой дворец, клумбы Верхнего сада), установлено соединение зодиакальных знаков с основными точками планировочной системы (см. в приложении: *рис. 1–11* и *рис. 13–21*).

Методология основана на общенаучных и специальных методах и приемах. Из общенаучных использовались методы наблюдения, описания, анализа, синтеза. Применялись математические методы исследования. Автором апробирована исследовательская процедура синхронизации зодиакальных созвездий с планировочной системой дворцово-парковых ансамблей.

Степень изученности проблемы. Изучению интуитивного метода познания и творчества посвящены труды Л. Р. Данакари[3], Е. В. Ли[4], Ф. В. Ковалева[5], А. В. Бондаренко[6], Е. М. Подгорных[7], В. В. Василенко[8] и др. Их работы в значительной мере способствовали изучению интуитивных методов познания, интуиции как вида знания. Разные аспекты интуиции в процессе творческой деятельности освещаются в работах В. В. Василенко, Л. Р. Данакари, Ф. В. Ковалева, А. В. Бондаренко, Е. В. Ли, Е. М. Подгорных. Композиционную модель дворцово-парковых ансамблей исследуют О. С. Сапанжа и Ван Юй[9].

Проблемы семиотики зодиакальных созвездий в исторических дворцово-парковых комплексах разработаны Ю. М. Лотманом[10].

Сравнению парковых ансамблей императорских резиденций Версаля и Петергофа посвящена работа О. А. Гефнера[11].

Таким образом, специальных исследований, посвященных интуитивному методу познания в выявлении применения пропорций золотого сечения и семантики зодиакальных созвездий в исторических дворцово-парковых комплексах Версаля и Петергофа, не обнаружено.

Практическая значимость исследования. Результаты исследования могут быть использованы в целях сохранения и изучения, понимания других исторических ландшафтов дворцово-парковых ансамблей барокко и классицизма. Материал исследовательской работы может быть использован для разработки новых тематических экскурсий по Государственному музею-заповеднику «Петергоф». Результаты данного исследования могут применяться для сохранения композиционной модели в процессе музеефикации исторических дворцово-парковых ансамблей и для создания новых современных парков.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и приложения. Представлен иллюстрационный материал.

---

[3] *Данакари Л. Р.* Интуитивное познание и научное предвидение как методы эпистемологического исследования / Данакари Л. Р. // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7 : Философия. Социология и социальные технологии. — 2015. — № 2 (28). — С. 123–127.

[4] *Ли Е. В.* О роли интуиции и предвидения в научном творчестве // Наука и образование сегодня. — 2018. — № 4 (27).

[5] *Ковалев Ф. В.* Золотое сечение в живописи : Учеб. пособие. — К., 1989.

[6] *Бондаренко А. В.* Интуиция и творчество // ИСОМ. — 2014. — № 6–2.

[7] *Подгорных Е. М.* К определению понятия «интуиция» в профессиональной творческой деятельности педагога // Вестник ОГУ. — 2007. — № 10.

[8] *Василенко В. В.* Проблемы художественного и научного творчества в теоретическом наследии П. А. Сорокина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. — № 1 (72). — С. 91–105.

[9] *Сапанжа О. С.*, *Ван Юй*. Композиционная модель как инструмент анализа музеефицированных дворцово-парковых ансамблей // Вопросы музеелогии. — 2018. — Т. 9. — Вып. 2. — С. 154–161.

[10] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. — СПб. : Искусство, 2000.

[11] *Гефнер О. А.* Влияние личных амбиций владельцев на характер садово-парковых ансамблей императорских резиденций на примере Версаля и Петергофа // Системные технологии. — 2022. — № 4 (45). — С. 176–181.

Глава I
ИНТУИТИВНО-ЭМПИРИЧЕСКИЙ МЕТОД В СОЗДАНИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫХ АНСАБЛЕЙ

1.1. Особенности интуитивного познания и творчества

Интуитивное познание или чувственная интуиция представляют собой «… непосредственное усмотрение …реально существующего положения вещей»[12]. Представление об интуиции (лат. *intuitio* — «созерцание») как оппозиции логическому мышлению сформировалось еще в античные времена. Согласно Платону (Plato, IV–III век до н. э.), интуиция представляется как «вид непосредственного знания, которое приходит как внезапное озарение, предполагающее длительную подготовку ума»[13]. Начиная с Платона, разрабатывается противоположность между интуицией, с одной стороны, и дискурсивным мышлением — с другой. В соответствии с этим интуиция есть божественный способ познания чего-нибудь лишь одним взглядом, в один миг, вне времени, а дискурсивное мышление есть человеческий способ познания, состоящий в том, что мы в ходе некоторого рассуждения, которое требует времени, шаг за шагом развертываем нашу аргументацию.

Роль интуиции как необходимого элемента рационального познания окружающего мира признается с эпохи Нового времени. Например, Р. Декарт описывал интуицию как «не обманчивое суждение беспорядочного воображения, но понятие ясного и внимательного ума»[14]. Р. Декарт «…тесно увязывает интуицию с логическим процессом, считая, что последний просто не может начаться без некоторых исходных, предельно ясных положений»[15]. Интуицию он трактует как непосредственное усмотрение каждым очевидных истин, не нуждающихся в доказательстве.

Б. Спиноза считал, что интуитивное познание ведет от адекватной идеи о формальной сущности каких-либо атрибутов бога к «адекватному познанию сущности вещей»[16].

В. С. Соловьёв выделял в познании предмета его истинной реальности веру, интуитивно усматривающей предмет как действительный, воображение, производящее предмет познания в идеальной сущности, творчество, завершающее образ предмета[17].

С точки зрения Н. О. Лосского, интуиция — это «непосредственное видение, непосредственное созерцание предмета познающим субъектом»[18].

Ощущения и переживания, которые переживает человек, согласно Н. О. Лосскому, абсолютно достоверны для самого человека. И. В. Медведева отме-

---

[12] *Медведева И. В.* Взгляды Н. О. Лосского в контексте истории интуитивного познания // Ярославский педагогический вестник. — 2007. — № 2. — С. 14–17.

[13] *Киричков И. В.* Особенности интуитивного познания в архитектуре // Архитектура и дизайн. — 2017. — № 2. — С. 12–22.

[14] *Декарт Р.* Избранные произведения / пер. с фр. и лат. / Р. Декарт; ред., авт. предисл. В. В. Соколов. — М. : Политиздат, 1950. — 710 с.

[15] Там же.

[16] *Гаджикурбанов А.* Спиноза // Философская антропология. — 2018. — № 2. — С. 185.

[17] *Соловьев В. С.* Критика отвлеченных начал // [Соч. Владимира Соловьева]. — Москва : Унив. тип., 1880. — XIV, 3–435 с.

[18] *Лосский Н. О.* Интуитивизм / Лосский Н. О. Учение о перевоплощении. Интуитивизм. — М. : VIA, Издательская группа «Прогресс». — С. 156.

чает, что в концепции интуитивизма Н. О. Лосского «…материальное содержание внешнего по отношению как субъекту мира может непосредственно входить в его сознание — это и есть познание внешнего мира путем чувственной интуиции». Поводом для внимания выступает «некий повод» и «каждый видит только некоторые стороны какого-нибудь явления»[19]. Интуиция — это «координация», которая устанавливается между человеком и окружающим его миром[20]. Для этого необходимо понимание, которое связывается с «интенциональными» или целевыми актами.

По мнению З. Фрейда, интуиция представляет собой «скрытый, бессознательный первопринцип творчества». Как и любой процесс, происходящий в этой области, она в достаточной степени иррациональна. «Так как интуиция есть по существу бессознательный процесс, то сущность ее очень трудно постигается сознанием. В сознании интуитивная функция представлена в виде известной выжидательной установки, известного созерцания и всматривания, причем всегда только последующий результат может установить, сколько было "всмотрено" в объект и сколько действительно было в нем "заложено"»[21].

Современный философ, математик К. Поппер писал: «Существует нечто вроде интеллектуальной интуиции, которая наиболее убедительно дает нам почувствовать, что мы видим истину»[22].

Действительно, согласно современным исследованиям, интуиция — это прежде всего проблема психологическая, так как «подсознательное, которое представляет продукт онтогенетического опыта, богаче по содержанию, чем сознание, и его роль в познании весьма существенна»[23]. Оно играет важную роль в научном и художественном творчестве.

Таким образом, под интуицией понимается нелогическая или внелогическая, нерациональная форма умственной деятельности человека, в том числе научного и художественного творчества.

В трактовке Н. А. Бердяева творчество — это феномен духовного опыта, потрясение и восхождение в бытие, подъем, ведущий к новой жизни, иному миру. Согласно Н. А. Бердяеву, творческий акт отличается тем, что совершается в том плане бытия, на который не простирается компетенция науки. Восприятие мира как ценности или как смысла отличается от научного восприятия мира, представляет собой творческий акт, основанный на интуитивном методе познания. Художественное творчество лучше всего раскрывает сущность творческого акта, в нем дается мир уже просветленным; человек прорывается в нем через «тяготы мира»[24].

---

[19] *Медведева И. В.* Взгляды Н. О. Лосского в контексте истории интуитивного познания // Ярославский педагогический вестник. — 2007. — № 2.

[20] *Лосский Н. О.* Чувственная интеллектуальная и мистическая интуиция. — М. : Республика, 1995. — С. 122.

[21] *Юнг К. Г.* Психологические типы / Пер. С. Лорие под редакцией В. Зеленского. — СПб. : Центр гуманитарных технологий, 2001. — С. 510.

[22] *Данакари Л. Р.* Место интуиции в математике: особенности философско-эпистемологического анализа // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2014. — № 2 (26). — С. 38.

[23] *Сорокин Б. Ф.* Психологическая проблема интуитивного озарения в научном творчестве // Территория науки. — 2013. — № 2. — С. 106.

[24] *Василенко В. В.* Проблемы художественного и научного творчества в теоретическом наследии П. А. Сорокина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021.

Современные исследователи интуитивного способа познания Л. Р. Данакари и Д. В. Полежаев отмечают, что оно обладает «во-первых, возможностью преодолеть ограниченность известных подходов к решению проблем и выйти за рамки привычных, одобряемых логикой и здравым смыслом представлений, увидеть ее в целом; во-вторых, оно позволяет рассмотреть познаваемый предмет целиком, в результате чего раскрывается его сущность, вся его бесконечная содержательность; в-третьих, в интуиции дана творческая изменчивость, текучесть действительности; в-четвертых, интуитивное знание следует понимать как особую форму проявления единства знания интеллектуального»[25]. Вместе с тем интуиция не может служить единственным способом познания и основанием для принятия каких-то утверждений. Интуиция приводит к новым интересным идеям, а может порождать ложные суждения и заблуждения. Интуитивное прозрение нуждается в логическом обосновании, проверке и подтверждении суждений фактами.

1.2. Правило золотого сечения как божественная пропорция и язык гармонии

Как отмечалось выше, согласно философской теории Н. О. Лосского, основу всякого знания, на основе которого строится преобразование окружающего мира, составляет непосредственное его наблюдение или созерцание. Одним из принципов наблюдения или созерцания выдвигается принцип золотого сечения. Так же, как и интуитивный метод познания и творчества, правило золотого сечения известно с древности. Его использовали античные архитекторы и скульпторы. В Древней Греции принцип золотого сечения рассматривался как «идеальный баланс между порядком и хаосом»[26]. В последующие эпохи в художественной практике это принцип оставался востребованным, считалось, что благодаря ему создается ощущение красоты и гармонии. То есть его соблюдение помогает приблизиться к «божественной пропорции».

Принцип золотого сечения или золотой середины — это математическая концепция, построенная на иррациональном числе, приблизительно равном 1,6180339887…. Р. Ш. Халилов отмечает, что это число «…получено из последовательности Фибоначчи, схемы чисел и т. п. Представляет она ряд чисел, в котором каждое число является суммой двух предыдущих[27]. В самом общем виде правило золотого сечения сформулировано следующим образом: «Если разделить объект на две неравные части таким образом, что отношение меньшей к большей будет таким же, как отношение большей ко всему объекту, в этом случае определяется принцип золотого сечения»[28].

Если посмотреть шире, то правило золотого сечения — это изумительный закон гармонии и развития всех живых систем в пространстве и времени. Так заложено, что это правило упорядочивает структуру мироздания и задает правильный курс движения жизни.

---

[25] *Данакари Л. Р.*, *Полежаев Д. В.* Феномен интуиции: философские основания, условия возникновения и особенности реализации // Вестник ВятГУ. — 2015. — № 9.

[26] *Халилов Р. Ш.* Золотое сечение — язык гармонии // European Journal of Arts. — 2023. — № 2. — С. 4.

[27] Там же. С. 3.

[28] Там же.

Золотое сечение — пропорциональное деление отрезка на неравные части, при котором весь отрезок так относится к большей части, как сама большая часть относится к меньшей: c : b = b : a. Золотое сечение — это универсальное проявление структурной гармонии. Если взять для примера линию и разделить ее на две части так, чтобы длинная соотносилась с короткой в такой же пропорции, как вся линия соотносится с длинной, получится золотая пропорция равная всегда 1,618, и это так называемое число «фи» обозначается греческой буквой φ — от имени древнегреческого скульптора Фидия. По мнению ученых, теория золотого сечения и «божественных пропорций» довольно популярна, но наука не стоит на месте, и сейчас активно исследуются теории восприятия с научной точки зрения.

Числа Фибоначчи и спирали, подобные золотому сечению, часто обнаруживаются в природе. Например, в количестве лепестков у цветов или форме растений. Например, «божественные пропорции» находят в Парфеноне и египетских пирамидах.

С середины XIX века рамки действия закона золотого сечения начали стремительно расширяться. Трудно назвать какого-нибудь большого математика, в трудах которого не затрагивался этот вопрос. Например, русский математик Ю. В. Вульф пришел к золотому сечению, изучая расположение листьев на стебле растения. Листья растений часто расположены вокруг стебля так, что каждый лист занимает примерно такой же угол в 137,5 градусов относительно предыдущего. Это обеспечивает равномерный доступ к свету и воздуху для всех листьев. Раковины моллюсков формируются по спирали, которая приблизительно соответствует пропорциям золотого сечения. Это обеспечивает равномерный рост и прочность. «Золотая спираль» строится на основе золотого прямоугольника, который делится на квадраты со сторонами, равными числам Фибоначчи.

Человеческое тело содержит много пропорций, которые приблизительно соответствуют золотому сечению. Например, отношение роста человека к расстоянию от его пупка до ступней, отношение длины руки к длине предплечья, отношение длины лица к длине носа и др.

Искусствоведы выявили, как они считали, существование закона золотого сечения в музыкальных произведениях, длительность отдельных частей которых находится в том же соотношении. Историки искусства пришли к выводу, что в основу расчетов пропорций большинства архитектурных сооружений положено правило золотого сечения.

В настоящее время считается, что «концепция золотого сечения представляет собой уникальное пересечение математики, искусства и науки»[29], является основой формообразования, применение которой обеспечивает многообразие композиционных форм во всех видах искусства и дает основание создать научную теорию композиции и единую теорию пластических искусств.

Целое всегда состоит из частей. Части разной величины находятся в определенном отношении друг к другу и к целому. Это и есть пропорции. С математической точки зрения мы отмечаем повторение измеримых равных величин и неравных, соотносящихся друг с другом как величины золотой пропорции.

---

[29] *Халилов Р. Ш.* Золотое сечение — язык гармонии // European Journal of Arts. — 2023. — № 2. — С. 6.

Это — два вида пропорциональных отношений. Все другие величины, если они возникли в результате нарушения формообразования по каким-либо причинам, пропорции не составляют. Пропорциональные отношения ведут к симметрии, ритму, к гармонии и красоте. Непропорциональные отношения ведут к нарушению порядка, нарушению симметрии и ритма, что воспринимается человеком как некрасивое и даже уродливое. Итак, природный закон божественной пропорции, проявляющийся в высших формах произведений искусства, обнаруживается в новой, ритмодинамической форме эстетического закона. Закон золотого сечения, известный со времен Древнего Египта, является одним из самых удивительных математических законов; он был сформулирован великим Леонардо и все чаще фигурирует в стремительно нарастающем потоке естественно-научных и гуманитарных исследований.

Автор работы с помощью интуитивного метода выделил по три зоны в Версале и Петергофе, в каждой из которых наметил отрезок АВ золотого сечения, обозначающий расстояние на карте. Далее по формуле производились расчеты и устанавливалось применение принципа золотого сечения. Полученные результаты сравнивались.

Глава II
ПРИНЦИП ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ КАК ОСНОВА КОМПОЗИЦИОННОЙ МОДЕЛИ ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫХ АНСАМБЛЕЙ

2.1. Принцип золотого сечения как основа композиционной модели дворцово-паркового ансамбля Версаля

Под композиционной моделью понимается «…инструмент искусствоведческого анализа, теоретически созданный объект, отражающий существенные признаки произведения (комплекса произведений). В его основе лежит представление о типе композиции, позволяющее объединить ряд произведений на базе основе общих признаков, которые могут быть типологизированы»[30].

В 1883 году дворец с его великолепными садами был открыт для публичных посещений в качестве музея[31]. В 1979 году был внесен в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО[32]. Осмысление истории дворцово-паркового ансамбля Версаля и его места в мировом опыте освоения природы на интеллектуально-творческой основе приводит к выводу, что этот успешный проект, отмеченный личной печатью короля, неотделим от огромного вклада многих сотен и тысяч людей, их талантов, достоинств и их мастерства.

По замыслу гениального А. Ленотра, «композиционная ось парка… соответствовала направлению восток-запад, следуя движению солнца от восхода над

---

[30] *Сапанжа О. С.*, *Ван Юй.* Композиционная модель как инструмент анализа музеефицированных дворцово-парковых ансамблей // Вопросы музеелогии. — 2018. — Т. 9. — Вып. 2. — С. 156.

[31] Paris 2024 — Версаль [Электронный ресурс]. — URL: https://olympics.com/ru/paris-2024/venues/chateau-de-versailles (дата обращения: 12.09.2024).

[32] Список всемирного наследия [Электронный ресурс]. — URL: https://whc.unesco.org/ru/list/ (дата обращения: 12.09.2024).

парадным въездом в Версаль до заката за дальней страной Большого канала, отражаясь в нем и превращая в светящуюся ось»[33]. Главный символ Версаля — солнце — поддерживали аллеи, которые большую часть времени освещены и напоминают солнечные лучи.

В рамках исторической динамики Версаль открывается исследователю как пространство смысла, наделяющее предметно-пространственное наполнение дополнительными значениями. В эпоху барокко и классицизма золотое сечение продолжало вдохновлять архитекторов. Например, дворцы Версаль во Франции и Эрмитаж в России тщательно проработаны в гармоничных пропорциях. Особняки и соборы этого периода отличаются изысканностью форм благодаря следованию «божественной пропорции».

В самой планировке парка видны лучи, и к Версалю ведут три дороги, расположенные упорядоченно. В орнаменте решетки мы видим, как просматривается солнечный диск, и даже тематика парковой скульптуры также говорит о Солнце.

Как отмечалось выше, интуиция помогает продуцировать интересные новые идеи, а может привести к ложным суждениям, заблуждениям. Интуитивное прозрение всегда нуждается в логическом обосновании, проверке и подтверждении суждений фактами. Для этого автор работы обращается к математическим методам исследования.

В ходе исследования в Версале выявлено три зоны: Большой канал, Версальский дворец и партерные клумбы, свидетельствующие об использовании принципа золотого сечения и демонстрирующие семантическое значение форм зодиакального круга в планировочной структуре дворцово-паркового комплекса Версаля.

Первая зона — Большой канал и центр площади Звезда короля. Золотое сечение, используемое на основной оси планировочной структуры территории парка. За основу принимаем формулу $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a}$.

За значение a (км) принята длина оси Большого канала до центра площади Звезда короля: $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a} \rightarrow \frac{1{,}91}{в}=\frac{1{,}91+в}{1{,}91}$. За значение $в$ (км) принята длина оси от начала Большого канала до центра площади Звезда короля: $\frac{1{,}91}{1{,}16}=\frac{1{,}91+1{,}16}{1{,}91}$. Золотое сечение использовано по главной оси планировочной схемы парковой территории Версаля: 1,6 = 1,6.

Подводя итог, отметим, что золотое сечение выявлено по осям длины Большого канала и до центра площади Звезда короля дворцово-паркового комплекса Версаля.

Вторая зона — Оранжевый сад и южные партерные клумбы.

Золотое сечение, используемое на основной оси планировочной структуры территории парка. За основу принимаем формулу $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a}$.

[33] *Гефнер О. А.* Влияние личных амбиций владельцев на характер садово-парковых ансамблей императорских резиденций на примерах Версаля и Петергофа // Системные технологии. — 2022. — № 4 (45). — С. 177.

За значение ***а*** (км) принята длина оси Оранжевого сада: $\frac{а}{в}=\frac{а+в}{а} \rightarrow \frac{163}{в}=\frac{163+в}{163}$. За значение ***в*** (км) принята ширина оси южной партерной клумбы: $\frac{163}{97,5}=\frac{163+97,5}{163}$. Золотое сечение использовано по главным осям Оранжевого сада и южных партерных клумб дворцово-паркового комплекса Версаля: 1,6 = 1,6.

Подводя итог, отметим, что золотое сечение выявлено по осям длины Оранжевого сада и южной партерной клумбы дворцово-паркового комплекса Версаля.

Третья зона — Версальский дворец.

Золотое сечение, используемое на основной оси планировочной структуры территории парка. За основу принимаем формулу $\frac{а}{в}=\frac{а+в}{а}$.

За значение ***а*** (км) принята длина оси Оранжевого сада: $\frac{а}{в}=\frac{а+в}{а} \rightarrow \frac{256}{в}=\frac{256+в}{256}$. За значение ***в*** (км) принята длина оси южной партерной клумбы: $\frac{256}{158}=\frac{256+158}{256}$.

Как видим, золотое сечение использовано по осям длины Оранжевого сада и южной партерной клумбы дворцово-паркового комплекса Версаля: 1,6 = 1,6.

Таким образом, на основе математического расчета доказано применение принципа золотого сечения в архитектуре и садово-парковом комплексе Версаля.

2.2. Принцип золотого сечения как основа композиционной модели дворцово-паркового ансамбля Петергофа

Посетив в 1717 году Версаль, Пётр I решил создать «русский Версаль». Так же, как и французский шедевр садово-паркового искусства, Петергоф был возведен на болотистой местности. Дворцово-парковый комплекс Петергофа создан на берегу Финского залива, включает более 140 фонтанов. Дворцово-парковый ансамбль складывался на протяжении двух веков. В XVIII веке — Нижний парк, Верхний сад и Английский парк. В XIX веке — Александрия, Колонистский парк, Луговой парк, Александринский парк, Сергиевка, Собственная дача.

Над всемирно известным дворцово-парковым ансамблем работали ведущие архитекторы Иоганн Фридрих Браунштейн, Жан Батист Леблон, Николо Микетти, Андрей Иванович Штакеншнейдер, Франческо Бартоломео Растрелли и др.

В годы Великой Отечественной войны, во время оккупации все парки Петергофа были серьезно повреждены. Наиболее пострадали Верхний сад и Нижний парк, система фонтанного водовода.

В 1990 году архитектурно-парковый ансамбль «Петергоф» был внесен во Всемирный список культурного наследия ЮНЕСКО. В 1997 году Государственный музей-заповедник «Петергоф» включен в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов России[34].

---

[34] Петергоф — объект Всемирного наследия ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. — URL: https://www.accesstravel.com/ru-RU/ViatorAttraction/Index/908/2855 (дата обращения: 12.09.2024).

Центральное место в композиции дворцово-паркового ансамбля Петергофа занимает Нижний парк с фонтанами. Вместе с Верхним садом он образует старейшую часть ансамбля. С востока Нижний парк граничит с Александрией, которая, в свою очередь, на юге продолжается Александровским парком. К Верхнему саду с юга примыкает Ольгин пруд, являющийся частью Колонистского парка. К югу от него простирается обширный Луговой парк.

К юго-западу от Нижнего парка в XVIII веке сформировался пейзажный Английский парк. Вниз по Петергофской дороге, к западу от Нижнего парка, с севера на юг протянулся парк Сергиевка, с востока граничащий с Собственной дачей.

Планировку Нижнего парка Петергофа определяют две системы аллей, расходящихся веером от Большого дворца и дворца Марли. Схема планировки продумана настолько глубоко, что ни одно садовое украшение, ни одна деталь не прячется от взглядов гостей. Каждая аллея заканчивается либо дворцом, либо фонтаном. Для парка регулярного стиля характерно симметричное расположение его основных сооружений.

На основе открытия синхронизации зодиакальных созвездий с планировочной системой дворцово-паркового ансамбля Версаля гипотеза о том, что садово-парковый комплекс Петергофа также схематически дублирует расположение зодиакальных созвездий на планировочной садово-парковой системе, имеет основание. Садово-парковое и ландшафтное искусство обладает собственным выразительным языком и подчиняется особой грамматике — композиционным правилам, при этом предполагает реальную заложенную «прагматику» своего практического функционирования. Можно предположить, что попытка интерпретировать объект исторического значения как компонент особой знаковой метасистемы, при переходе в которую смысловой компонент сохраняет свою принадлежность к исходной семиотике, приобретает новые неожиданные черты и смыслы (*рис. 22*).

На основе интуитивного метода познания в ходе исследования автором работы выявлено три зоны: Большой дворец, Верхний сад, Большой каскад; с помощью математических расчетов установлен факт использования принципа золотого сечения, который, вероятно, был основой формообразования. Форма имела содержание, которое осмысливается через трактовку семантики знаков зодиакального круга, заключенных в планировочной системе ансамблей.

Первая зона — Большой дворец.

Золотое сечение, используемое на основной оси планировочной структуры территории парка. За основу принимаем формулу $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a}$.

За значение ***а*** (км) принята длина левого крыла Большого дворца: $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a} \rightarrow \frac{185}{в}=\frac{185+в}{185}$. За значение ***в*** (км) принята длина центрального входа и правого крыла Большого дворца: $\frac{185}{115}=\frac{185+115}{185}$. Золотое сечение использовано по осям длины левого крыла Большого дворца и правого крыла Большого дворца в дворцово-парковом комплексе Петергофа: 1,6 = 1,6.

В Большом дворце паркового комплекса Петергофа выявлено применение принципа золотого сечения.

Вторая зона — Верхний сад.

Золотое сечение, используемое на основной оси планировочной структуры территории парка. За основу принимаем формулу $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a}$.

За значение ***а*** (км) принята длина оси Верхнего сада: $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a} \rightarrow \frac{421}{в}=\frac{421+в}{421}$. За значение ***в*** (км) принята ширина оси Верхнего сада: $\frac{421}{264}=\frac{421+264}{421}$. Золотое сечение использовано по осям длины и ширины Верхнего сада в дворцово-парковом комплексе Петергофа: 1,6 = 1,6.

В Верхнем саду дворцово-паркового комплекса Петергофа выявлено применение принципа золотого сечения.

Третья зона — Большой каскад.

Золотое сечение, используемое на основной оси планировочной структуры территории парка. За основу принимаем формулу $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a}$.

За значение ***а*** (км) принята длина осей клумб и Большого каскада: $\frac{a}{в}=\frac{a+в}{a} \rightarrow \frac{245}{в}=\frac{245+в}{245}$. За значение ***в*** (км) принята длина оси клумбы и Большого каскада: $\frac{245}{151}=\frac{245+151}{245}$. Золотое сечение использовано по осям длины и ширины Верхнего сада в дворцово-парковом комплексе Петергофа: 1,6 = 1,6.

Таким образом, и в Большом каскаде дворцово-паркового комплекса Петергофа выявлено использование принципа золотого сечения.

Подводя итог, отметим, принцип золотого сечения выявлен в трех зонах дворцово-паркового комплекса Версаля и трех зонах дворцово-паркового ансамбля Петергофа, что свидетельствует о заложенных в основу конструктивной модели принципах гармонии. Таким образом, пропорции золотого сечения являются высшим проявлением структурного совершенства, завершенной устойчивой структурой формальных элементов ансамблей садово-паркового искусства.

Глава III
СЕМИОТИКА ЗОДИАКАЛЬНЫХ СОЗВЕЗДИЙ В ИСТОРИЧЕСКИХ ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫХ КОМПЛЕКСАХ

3.1. Зодиакальные созвездия в символике дворцово-паркового ансамбля Версаля

Рассмотрение природы знаков позволяет не только понимать вещи, но и передавать знание о них другим людям. Об этом писал Дж. Локк. Позже Ю. М. Лотман высказал идею о необходимости специального научного направления семиотики[35]. Согласно Ю. М. Лотману, «…семиотика — наука, в которой с большой

[35] *Лотман Ю. М.* Семиосфера. — СПб. : Искусство, 2000. — С. 6.

ясностью отразились некоторые черты, присущие всякому научному мышлению»[36]. Он установил, что структура семиотического пространства не может быть однородной, так как «…разная мера иконизма неизбежно будет создавать ситуацию условного соответствия, а не взаимно однозначной семантической проводимости»[37]. Через создание символов проявляется индивидуальность художника. Художник актуализирует символы в соответствии с историческим контекстом. Ю. М. Лотман отмечал, что порой художник актуализирует «…весьма архаические образы символического характера»[38]. Как правило, «символ выступает в роли сгущенной программы творчества… Это глубинное кодирующее устройство, своеобразный "тестовый ген"»[39].

Этимология слова «зодиак» восходит к древнегреческому, что в переводе означало «круг животных». Из двенадцати зодиакальных созвездий одиннадцать, за исключением Весов, действительно обозначаются знаками животных. На фоне именно этих созвездий происходит видимое перемещение Солнца, Луны и планет. Возможно, именно поэтому представители разных этносов и цивилизаций связывали знак зодиака с образом «небесной дороги».

До наших дней дошли древние изображения созвездий Весы, Скорпион, Стрелец, Козерог, Водолей, Рыбы. Они были созданы во времена Древнего мира, в Китае, Индии и др.

Версальский замок создавался в Новое время, с 1682 года являлся резиденцией двора Людовика XIV. Это был европейский центр монархии, он был насыщен сакральными символами нерушимой власти, данной Богом. Рукотворный шедевр должен был прославлять «победу монархии над природой и окружающим ее миром»[40].

В Версальском парке бесконечность пространства А. Ленотр выразил через пространственную незавершенность видовых точек и визуального отсутствия границ. При этом бесконечность не воспринимается буквально. Она присутствует потенциально, воображаемо. Таким образом реальный мир природы и людей связывается бесчисленными нитями с общим порядком мироустройства Вселенной.

Исследуя феномен Версаля, в определенный момент воображение преодолевает практическую сферу человеческой жизни и устремляется во Вселенную, и тогда двенадцать зодиакальных созвездий соединяются с планировочной структурой парка, подтверждая бесконечную семантику дворцово-паркового комплекса Версаля (*рис. 12*).

Дворцово-парковый ансамбль Версаля открывается исследователю как пространство смысла, наделяющее предметно-пространственное наполнение дополнительными значениями. Структурирование смысловых кодов космологической тематики версальского Большого дворца и парка представляют собой наглядную модель мироздания. Основная идея создания дворцово-паркового ансамбля Версаля в рамках солярной мифологии — возвеличивание Людови-

---

[36] *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. — СПб. : Азбука, 2016. — С. 193.

[37] Там же. С. 193.

[38] Там же. С. 141–142.

[39] Там же. С. 167.

[40] *Гефнер О. А.* Влияние личных амбиций владельцев на характер садово-парковых ансамблей императорских резиденций на примере Версаля и Петергофа // Системные технологии. — 2022. — № 4 (45). — С. 177.

ка XIV как Короля-Солнца, которому подчинены все стихии: вода, земля, огонь и воздух. Людовик XIV выбрал образ Короля-Солнца, являвшегося древним архетипом политической мифологии, включая древнегреческую, эллинистическую, древнеримскую и византийскую традицию.

3.2. Зодиакальные созвездия в символике дворцово-паркового ансамбля Петергофа

Петергоф, как и Версаль, по замыслу Петра I должен был прославлять монархию. Его облик должен был подчеркивать новый статус Российского государства, одержавшего победу над шведами, получившего выход в Балтийское море.

Общая сюжетная канва ансамбля, как отмечает О. А. Гефнер, «… воплотилась в аллегорическом содержании скульптуры Большого каскада — мощного композиционного акцента Петергофа»[41]. Над всемирно известным дворцово-парковым ансамблем работала плеяда ведущих архитекторов: Иоганн Браунштейн, Жан Батист Леблон, Николо Микетти, Андрей Иванович Штакеншнейдер, Франческо Бартоломео Растрелли и многие другие.

В России впервые семантический анализ версальского комплекса был предпринят С. П. Хохловой в ее диссертационном исследовании в 2005 году. Сделан вывод об «общей обусловленности их общей знаково-символической природы»[42].

Апробированная автором данной работы исследовательская процедура синхронизации зодиакальных созвездий с планировочной системой дворцово-паркового ансамбля Версаля позволила провести аналогичный анализ в отношении объектов Петергофа. Гипотеза о том, что садово-парковый комплекс Петергофа схематически дублирует расположение зодиакальных созвездий на планировочной садово-парковой системе так же, как и в Версале, подтвердилась. Садово-парковое и ландшафтное искусство обладает собственным выразительным языком и подчиняется особой грамматике — композиционным правилам, при этом предполагает реальную заложенную «прагматику» своего практического функционирования. Можно предположить, что попытка интерпретировать объект исторического значения как компонент особой знаковой метасистемы, при переходе в которую смысловой компонент сохраняет свою принадлежность к исходной семиотике, приобретает новые неожиданные черты и смыслы (*рис. 22*).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поставленная цель исследования — выявление значения интуитивно-эмпирического метода и правило золотой гармонии в композиционной модели исторического паркостроения на примере ансамблей Версаля и Петергофа — достигнута. Показана специфика интуитивно-эмпирического метода в создании мировых шедевров исторических садово-паркового и ландшафтного ис-

---

[41] *Гефнер О. А.* Влияние личных амбиций владельцев на характер садово-парковых ансамблей императорских резиденций на примере Версаля и Петергофа // Системные технологии. — 2022. — № 4 (45). — С. 179.

[42] *Хохлова С. П.* Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля : дисс. … канд. философ. наук. — М., 2005.

кусства; кратко описана суть универсального закона гармонии или правила золотого сечения как божественной пропорции. Выявлено применение принципа золотого сечения как основы композиционной модели дворцово-парковых ансамблей Версаля и Петергофа. На основе имеющихся данных описаны смыслы, заложенные в символах и знаках общей композиционной модели Версаля, тождественность образов зодиакальных созвездий с планировочной системой. На конкретных примерах доказано применение золотых пропорций в структуре планировочных систем исторических дворцово-парковых комплексов, обозначены скрытые семантические образы и приведены примеры применения законов гармонии в исторических объектах садово-паркового искусства разных эпох.

В истории садово-паркового и ландшафтного искусства парки Версаля и Петергофа занимают важное место. Сравнительный анализ показал, что в основе паркостроения Версаля и Петергофа лежит интуитивно-эмпирический метод ландшафтного проектирования. В композиционной модели выдающихся дворцово-парковых ансамблей важное значение отводится применению принципа золотого сечения.

Изучен интуитивный метод познания в дизайн-исследовании и дизайн-проектировании, изучено правило золотого сечения как божественной пропорции. Доказано, что в дворцово-парковом комплексе Версаля и дворцово-парковом ансамбле Петергофа используется закон золотого сечения.

Сохранение историко-культурного наследия предоставляет возможность не только физической сохранности объекта, но всестороннего изучения богатейшего исторического материала. Наряду с цивилизационным значением, историко-культурному наследию свойственна такая многогранность, когда осознание ее истинного ролевого смысла происходит лишь со временем. Мы можем говорить о «цивилизационном коде искусства», несущим в себе ретроспективную информацию о заложенных смыслах в объектах историко-культурного наследия.

Садово-парковое и ландшафтное искусство является областью творчества, смысловые трансформации которой выходят за грани привычной логики. Интуитивное познание способно выявить скрытые семантические смыслы, ранее не изученные в данной области творчества, выводит их на качественно новый уровень, открывает новые горизонты в понимании гармонизации и единстве окружающего мира.

Тенденции развития современной ландшафтной архитектуры и современная семантика основываются на тысячелетней истории развития садово-паркового и ландшафтного искусства, изучение и исследование которой открывает новое понимание и новые смыслы, заложенные великими мастерами прошлых исторических эпох.

Интуитивным методом в данном исследовании выявлено применение законов золотой пропорции в составляющих объектах дворцово-парковых комплексах Версаля и Петергофа, а также скрытые, ранее не изученные семантические смыслы, выраженные в зодиакальных созвездиях, заложенные в структуре планировочных систем дворцово-парковых комплексов. С помощью интуитивного метода выявлена нелинейная парадигма формообразования архитектурно-ландшафтного объекта, наделенного новым пониманием и высшим смыслом.

Таким образом, интуитивно-эмпирический метод ландшафтного проектирования и использование принципа золотого сечения не утрачивают своего значения и на современном этапе. Они должны применяться для сохранения композиционной модели как в процессе музеефикации исторических дворцово-парковых ансамблей, так и для создания новых современных парков. С точки зрения автора работы, высказанная гипотеза нуждается в дальнейшей разработке и доказательствах. Полученные результаты позволяют продолжить размышления в отношении труднодоказуемого феномена присутствия божественного начала в самоорганизации бытия.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Бондаренко А. В.* Интуиция и творчество // Историческая и социально-образовательная мысль. — 2014. — Т. 6. — № 6. — Ч. 2. [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intuitisiy (дата обращения: 12.08.2024).
2. *Василенко В. В.* Проблемы художественного и научного творчества в теоретическом наследии П. А. Сорокина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. — № 1 (72). — С. 91–105.
3. *Гаджикурбанов А.* Спиноза // Философская антропология. — 2018. — № 2. — С. 152–185.
4. *Гефнер О. А.* Влияние личных амбиций владельцев на характер садово-парковых ансамблей императорских резиденций на примере Версаля и Петергофа // Системные технологии. — 2022. — № 4 (45). — С. 176–181.
5. *Данакари Л. Р.* Интуитивное познание и научное предвидение как методы эпистемологического исследования // Logos et Praxis. — 2019. — № 3 [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intuitivnoe-poznanie-kak-spetsificheskiy-fenomen-filosofii-osnovaniya-i-osobennosti (дата обращения: 04.09.2024).
6. *Данакари Л. Р.* Место интуиции в математике: особенности философско-эпистемологического анализа // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2014. — № 2 (26). — С. 24–40.
7. *Дмитрийчук Н. М., Денисова Ю. В.* Проектирование городских парковых комплексов // Вестник БГТУ им. В. Г. Шухова. — 2019. — № 6. — С. 70–78.
8. *Киричков И. В.* Особенности интуитивного познания в архитектуре // Архитектура и дизайн. — 2017. — № 2. — С. 12–22.
9. *Ковалев Ф. В.* Золотое сечение в живописи : Учеб. пособие. — К., 1989. — 143 с., 90 ил.
10. *Ли Е. В.* О роли интуиции и предвидения в научном творчестве // Наука и образование сегодня. — 2018. — № 4 (27). [Электронный ресурс]. — URL: cyberleninka.ru/article/n/o-roli-intuitsii-i-p (дата обращения: 26.06.2024).
11. *Лосский Н. О.* Чувственная интеллектуальная и мистическая интуиция. — М. : Республика, 1995. — 400 с.
12. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. — СПб. : Искусство, 2000. — 704 с.
13. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. — СПб. : Азбука, 2016. — С. 193.
14. *Медведева И. В.* Взгляды Н. О. Лосского в контексте истории интуитивного познания // Ярославский педагогический вестник. — 2007. — № 2. — С. 14–17.
15. *Декарт Р.* Избранные произведения / пер. с фр. и лат. / Р. Декарт; ред., авт. предисл. В. В. Соколов. — М. : Политиздат, 1950. — 710 с.
16. *Сапанжа О. С., Ван Юй.* Композиционная модель как инструмент анализа музеефицированных дворцово-парковых ансамблей // Вопросы музеелогии. — 2018. — Т. 9. — Вып. 2. — С. 154–160.

17. Список всемирного наследия [Электронный ресурс]. — URL: https://whc.unesco.org/ru/list/ (дата обращения: 12.09.2024).
18. Петергоф — объект Всемирного наследия ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. — URL: https://www.accesstravel.com/ru-RU/ViatorAttraction/Index/908/2855 (дата обращения: 12.09.2024).
19. Paris 2024 — Версаль [Электронный ресурс]. — URL: https://olympics.com/ru/paris-2024/venues/chateau-de-versailles (дата обращения: 12.09.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ

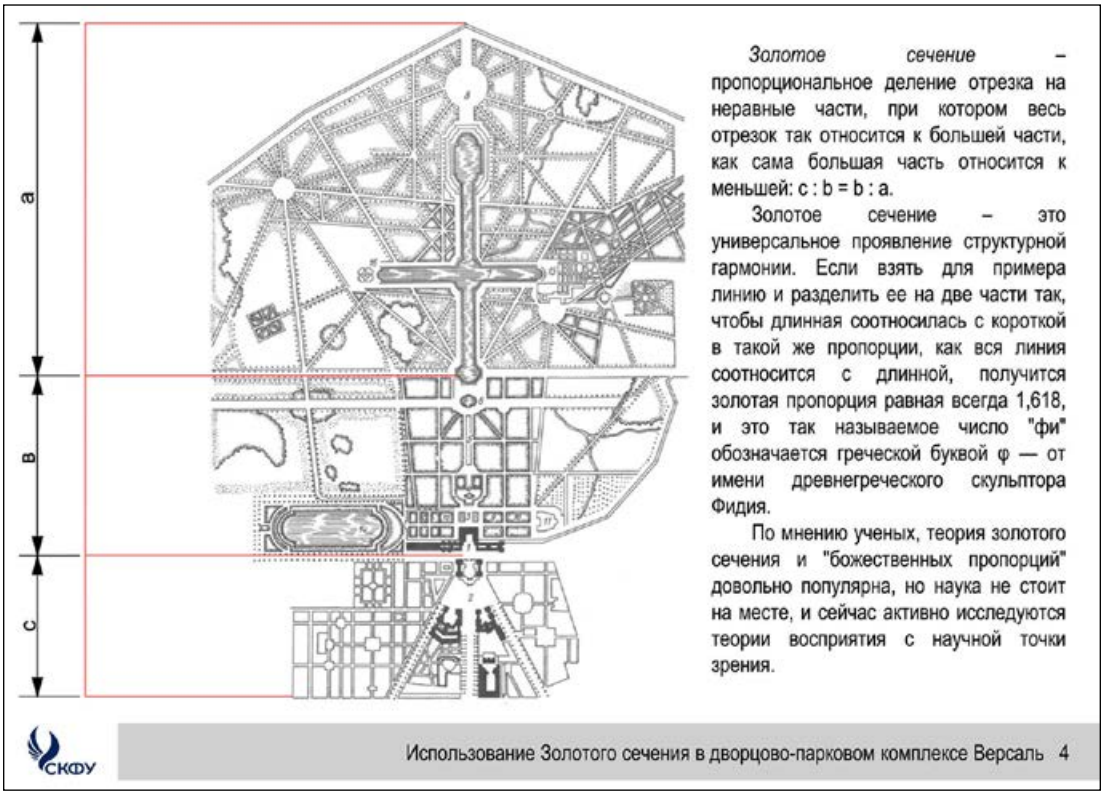


Рис. 1. *Использование золотого сечения в дворцово-парковом комплексе Версаля*

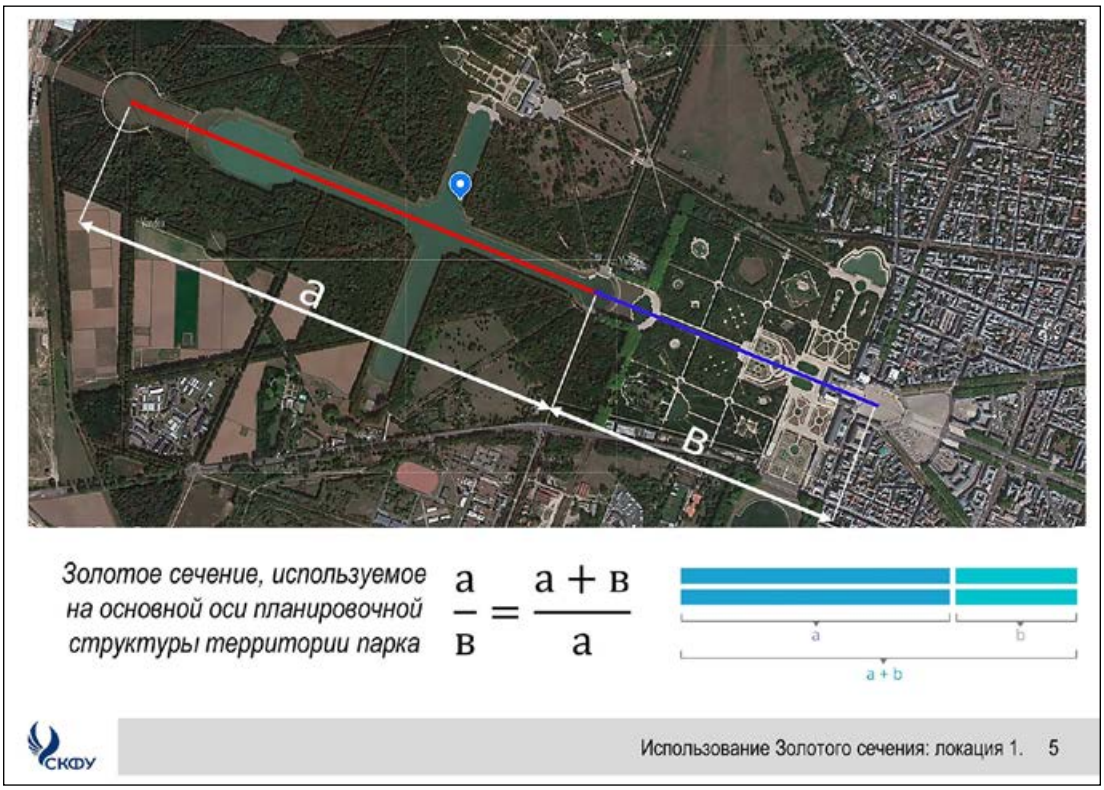


Рис. 2. *Использование золотого сечения: зона 1 (основная формула)*



Рис. 3. *Использование золотого сечения: зона 1 (ось а)*

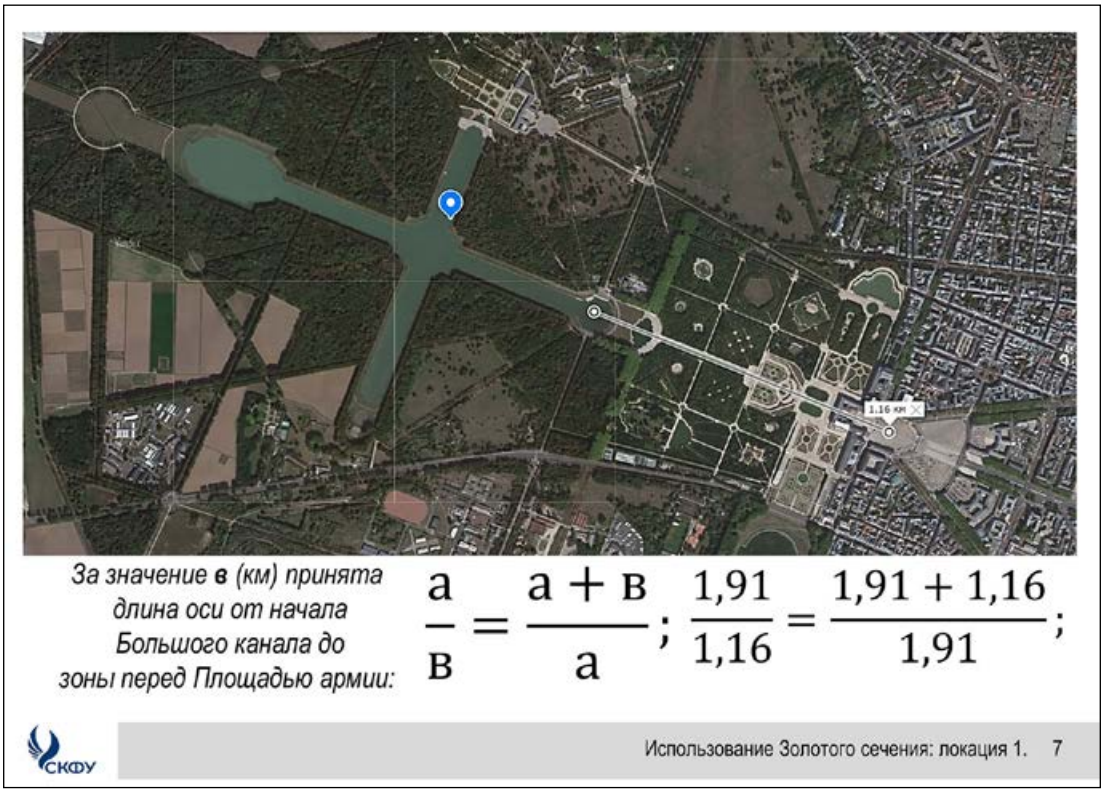


Рис. 4. *Использование золотого сечения: зона 1 (ось в)*

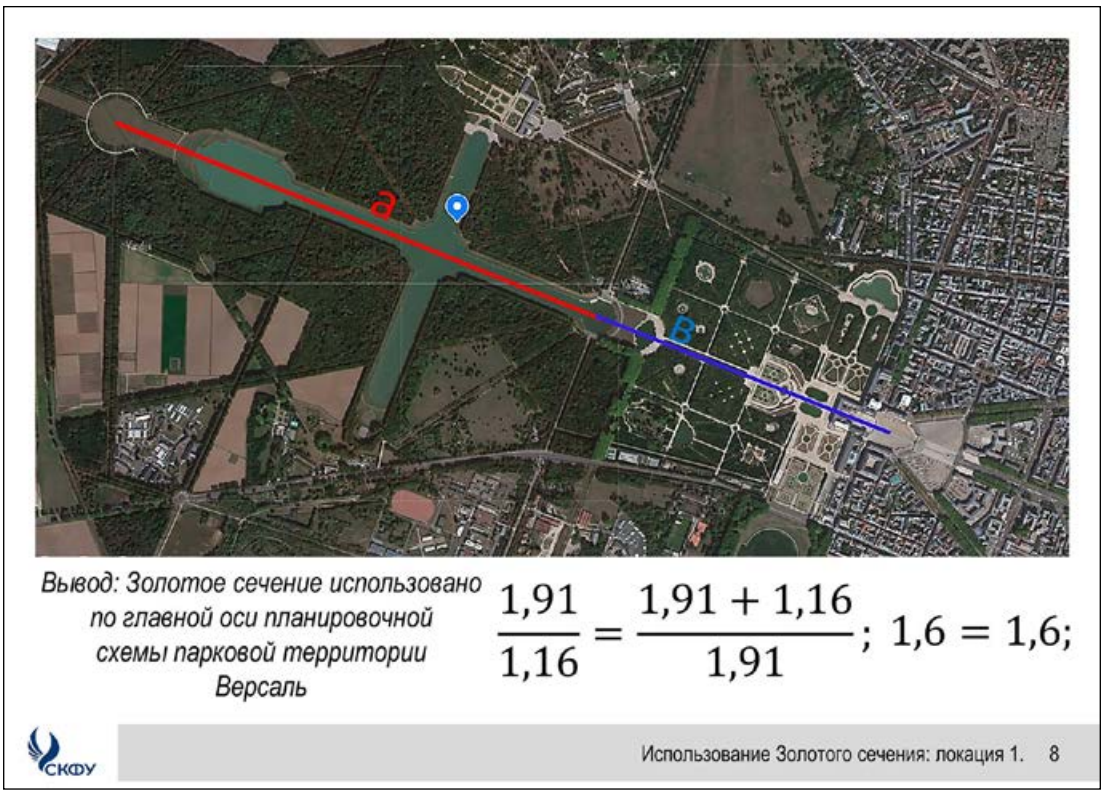


Рис. 5. *Использование золотого сечения: зона 1 (результат)*

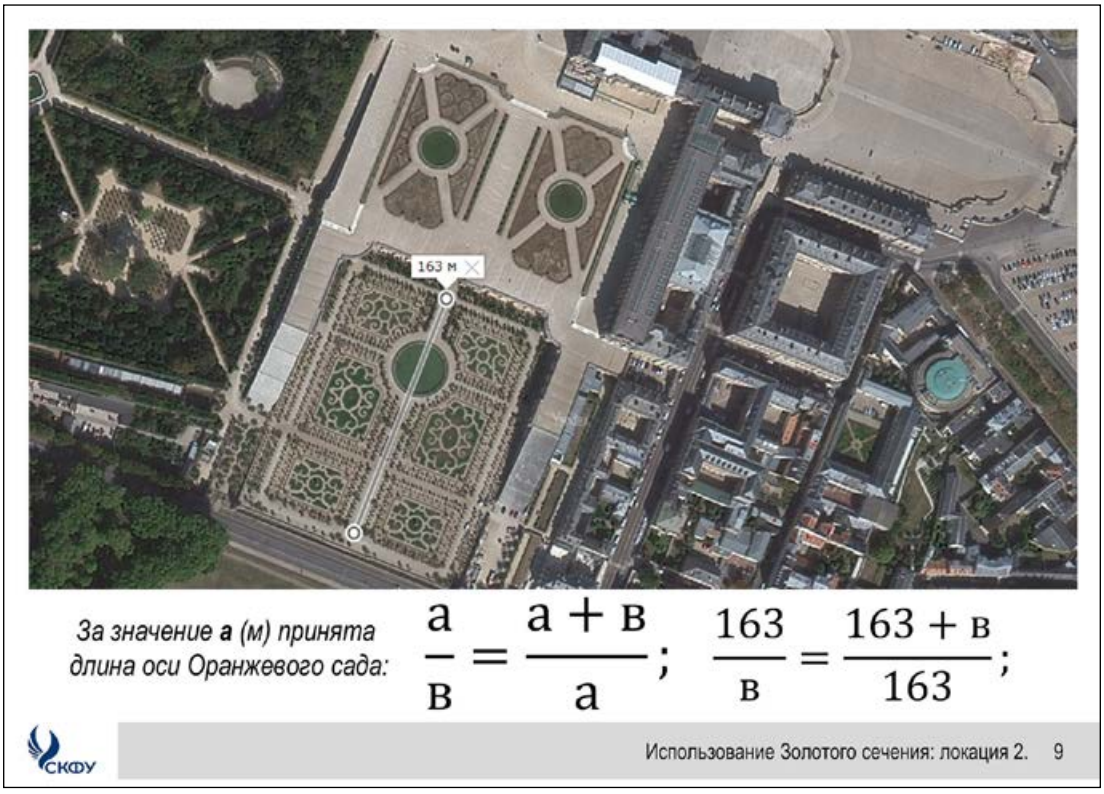


Рис. 6. *Использование золотого сечения: зона 2 (ось а)*

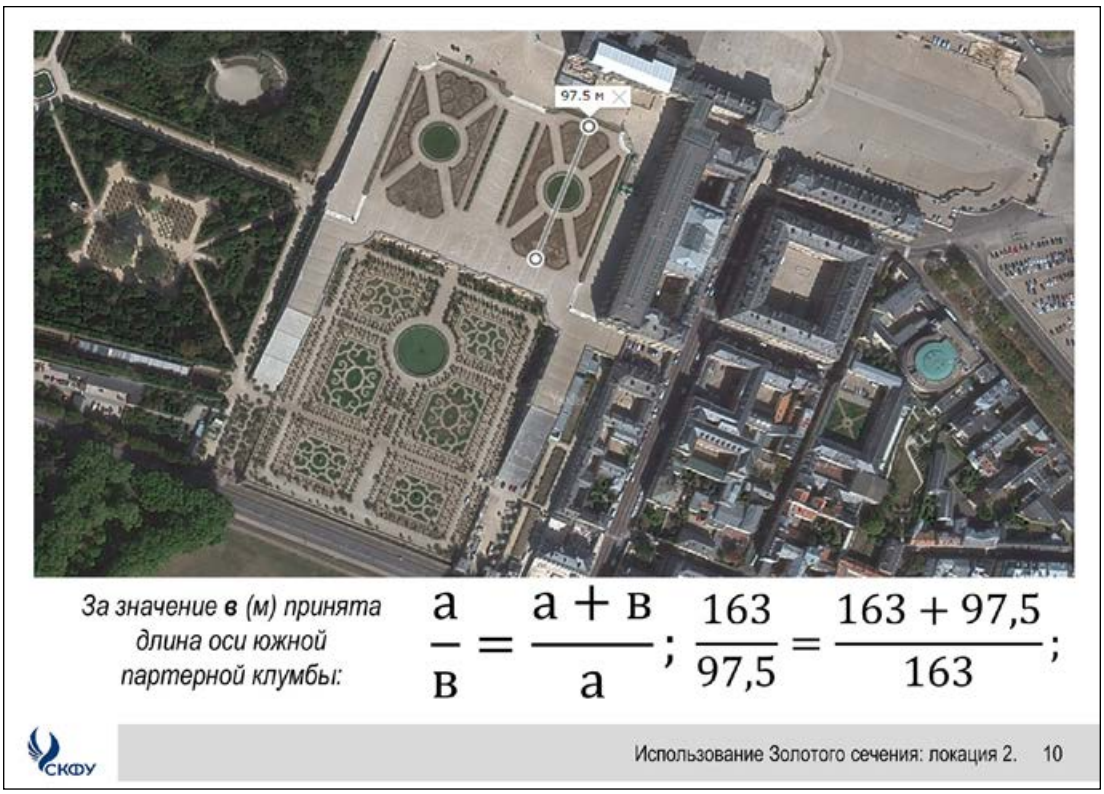


Рис. 7. *Использование золотого сечения: зона 2 (ось в)*

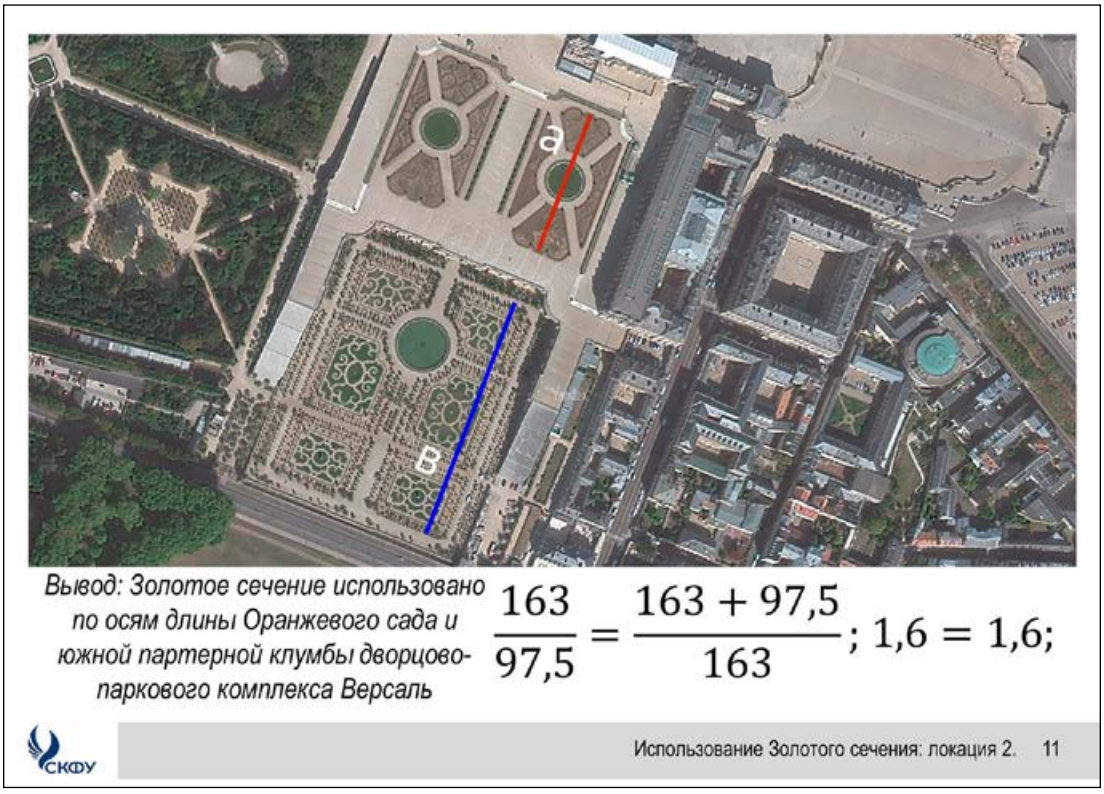


Рис. 8. *Использование золотого сечения: зона 2 (результат)*

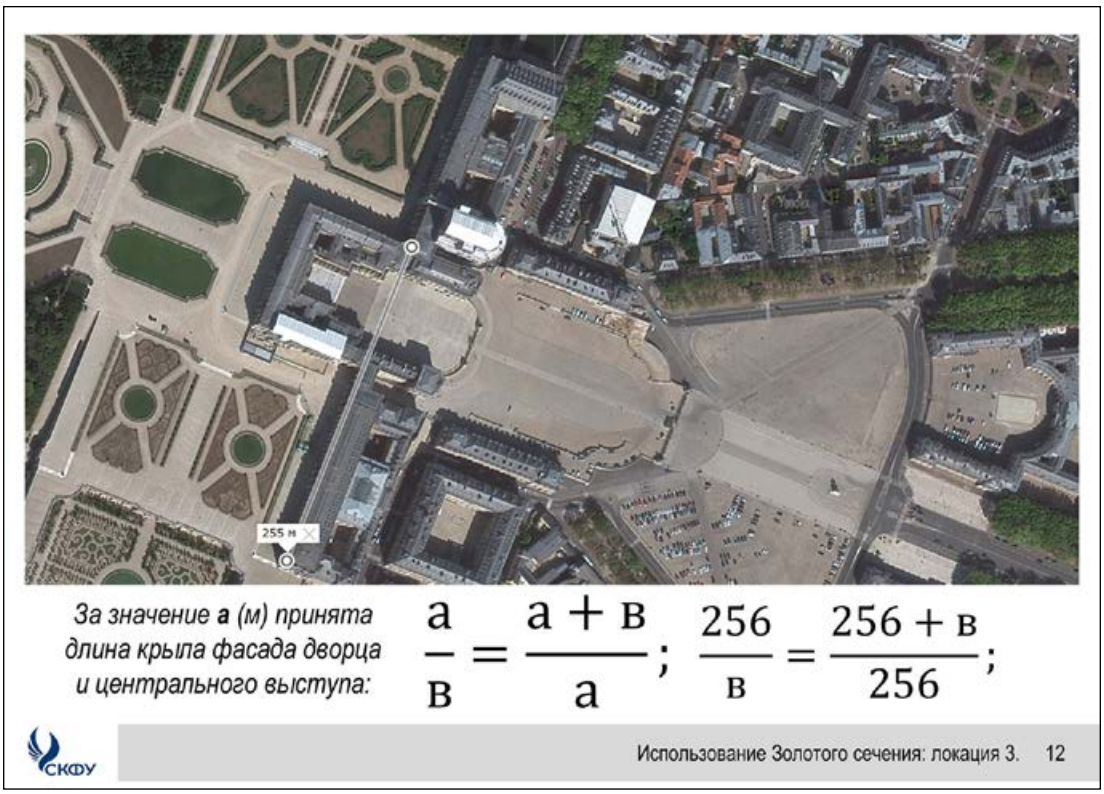


Рис. 9. *Использование золотого сечения: зона 3 (ось а)*

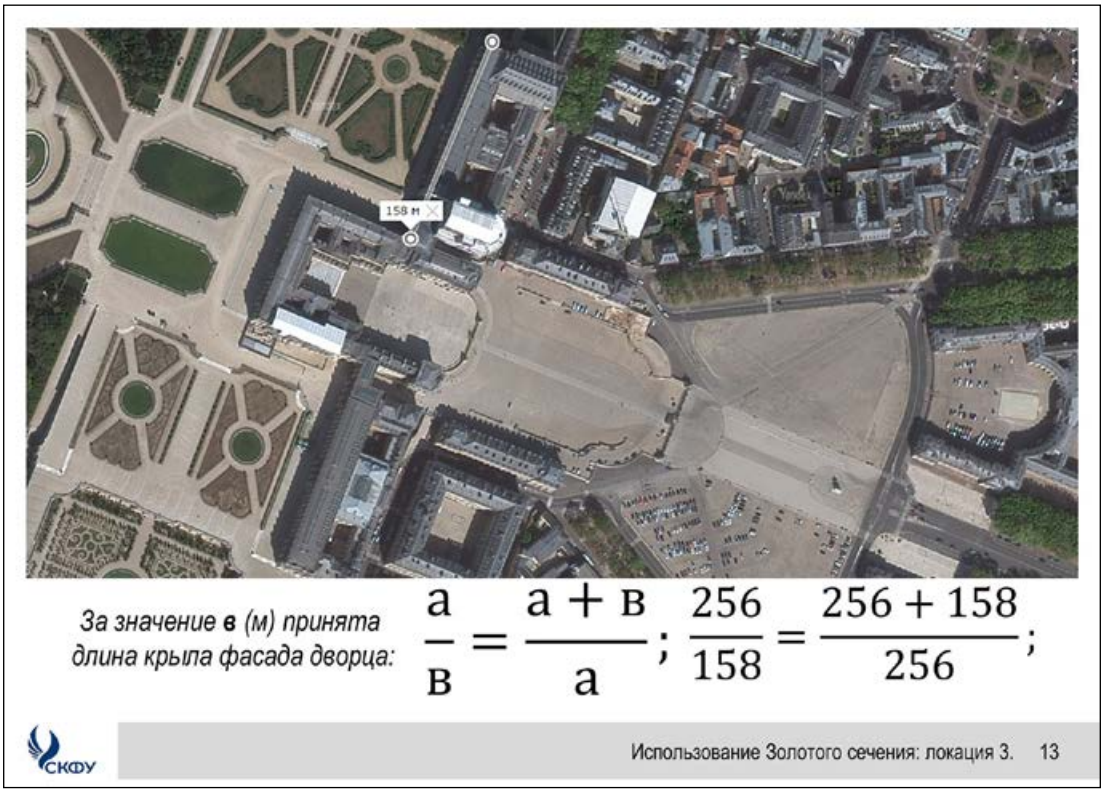


Рис. 10. *Использование золотого сечения: зона 3 (ось в)*

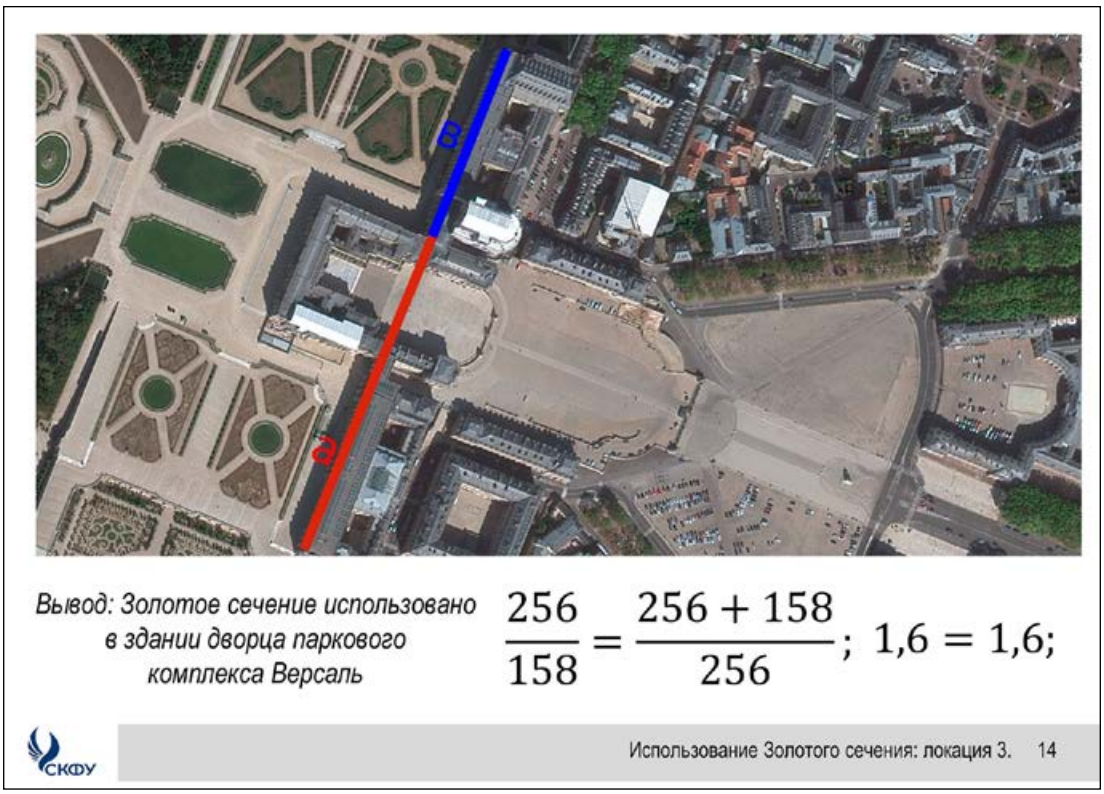


Рис. 11. *Использование золотого сечения: зона 3 (результат)*

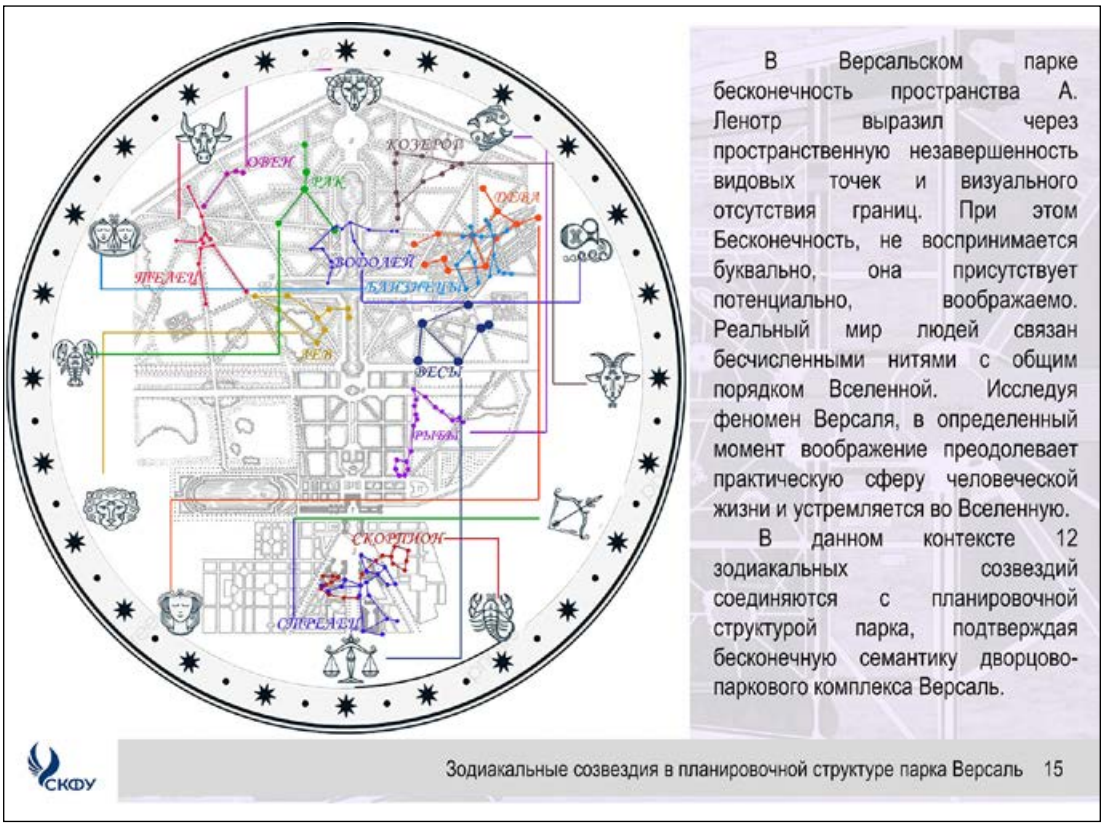


Рис. 12. *Зодиакальные созвездия в планировочной структуре парка Версаля*



Рис. 13. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 1 (ось а)*



Рис. 14. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 1 (ось в)*

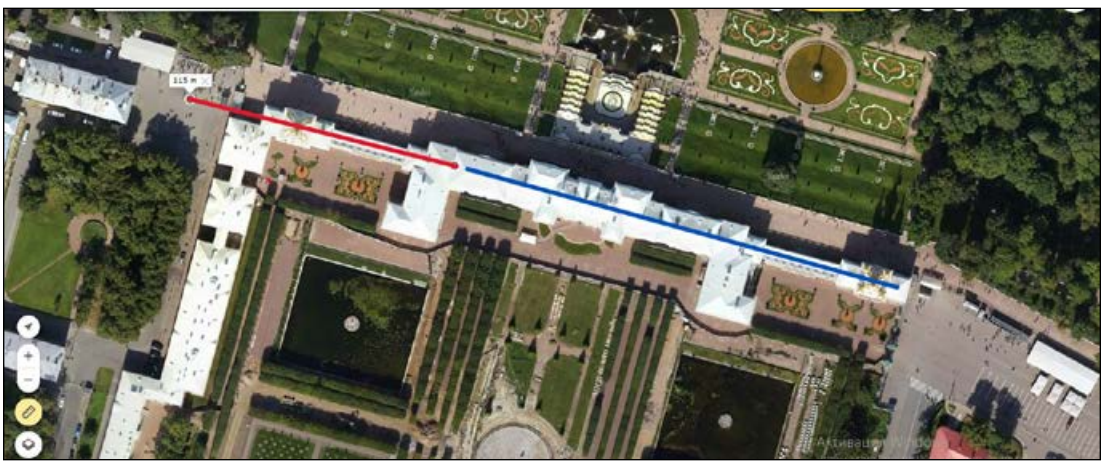


Рис. 15. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 1 (результат)*



Рис. 16. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 2 (ось а)*



Рис. 17. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 2 (ось в)*

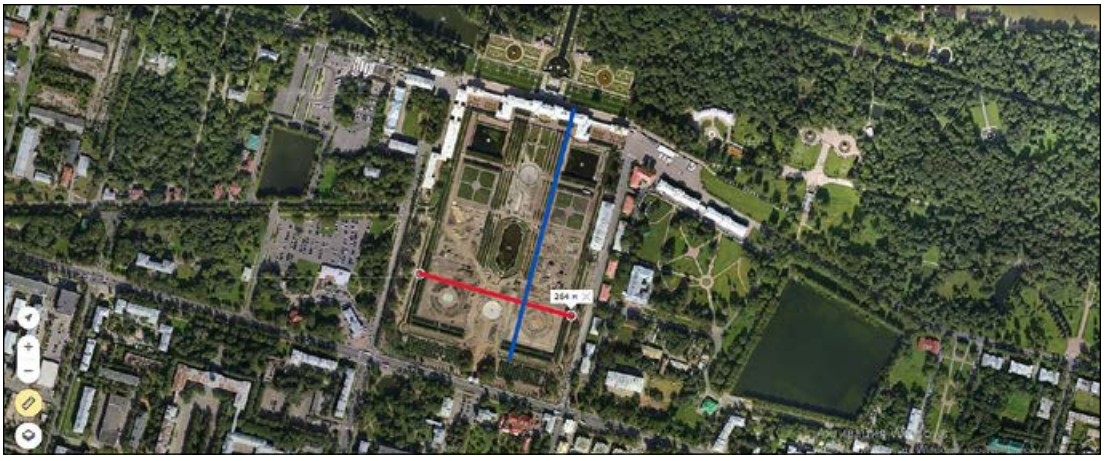


Рис. 18. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 2 (результат)*



Рис. 19. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 3 (ось а)*



Рис. 20. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 3 (ось в)*



Рис. 21. *Использование золотого сечения в плане Петергофа: зона 3 (результат)*

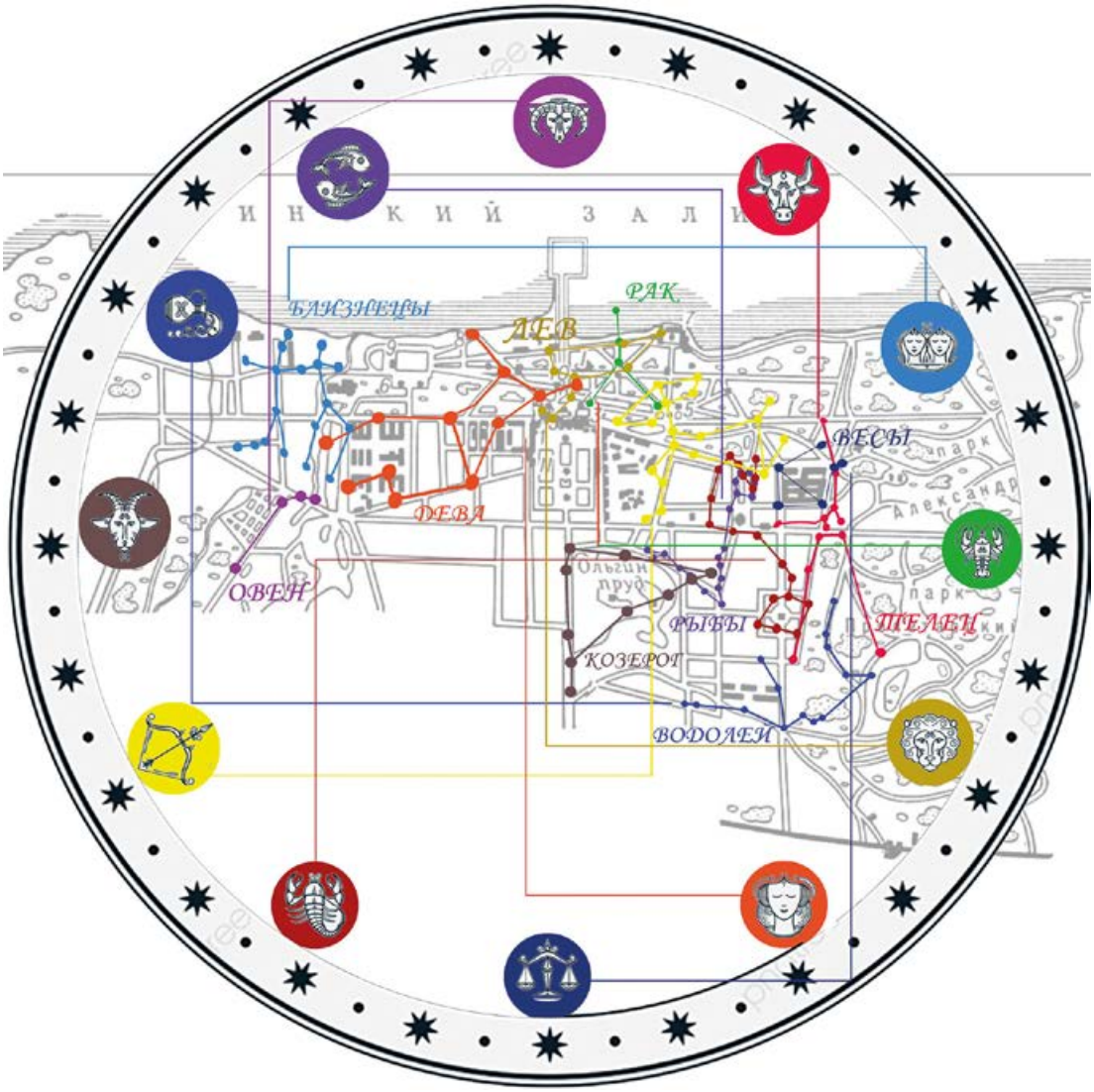


Рис. 22. *Зодиакальные созвездия в планировочной структуре Петергофа*

Третья премия

ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ И АЛЬТЕРНАТИВНЫХ ТЕХНИК В ФОТОДИЗАЙНЕ

ЛЕСИНА Мария Игоревна
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)

ВВЕДЕНИЕ

Фотография сегодня выходит на новый уровень, уверенно встает в один ряд с другими формами визуального искусства. В наши дни фотография не столько дополнение к чему-либо, сколько самостоятельное законченное высказывание, не требующее дополнительных деталей и текстовых расшифровок.

Современная фотография — «комментарий» к сегодняшнему дню, реакция на происходящие события. Рекламные и некоммерческие направления находятся как бы в диалоге со временем. Такое искусство обязательно имеет тесную связь с историей искусств, историей фотографии, междисциплинарными научными областями.

Актуальность научной работы состоит в том, что фотоиллюстрация в сочетании повседневной реальности и авторской идеи является важнейшей частью, связывающей современную культуру и рекламную индустрию. Зачастую качественный подход к созданию рекламной фотографии объединяет многие сферы социума — историю, науку, искусство. Данные изображения выступают не только как средство коммуникации покупателя и продавца, заказчика, но и как элемент визуального искусства. Нестандартный метод создания способствует привлечению новой аудитории, остается в памяти благодаря нетипичной реализации сюжета. Такая особенность важна для рекламной сферы, где вариативность стилистик и техник является ключевым элементом правильного функционирования коммерческих и некоммерческих компаний. Таким образом, фотоиллюстрация выступает в роли действенного конкурентного преимущества для дальнейшей популяризации различных товаров и услуг.

Теоретико-методологическими основами для научного исследования стали работы ведущих рекламных фотографов, фотохудожников, иллюстраторов прошлого и настоящего: Нисефора Ньепса, Уильяма Генри Фокса Тальбота, Розе Жозефа Ламерсье, Никола Леребура, Эдварда Мейбриджа, Эдгара Дега, Генри Пич Робинсона, А. М. Родченко, Ги Бурдена, Эрвина Блюменфельда, Ирвина Пенна, Оскара Густава Рейландера, Филиппа Халсмана, Нормана Дона, Кристофа Ниманна, Бена Хайне, Марины Папи, Герхарда Рихтера.

В процесс исследования включены образцы рекламных фотографий зарубежной и отечественной индустрии. Формат и выбор материала обусловлены поиском лучшей рекламной стратегии. Помимо исторического исследования, работа включает практическую часть.

Анализ современной фоторекламы и тенденций проводился через изучение печатной и цифровой продукции модной индустрии, рекламной сферы.

Объектом исследования является процесс создания рекламной фотопродукции для различных сфер, изучение теоретического и исторического аспектов технологии работы с фотографией.

Предметом исследования выступает анализ особенностей, преимущества фотоиллюстрации как сочетания современных технологий и художественной авторской идеи, рассматривается влияние на восприятие зрителя.

Цель работы — создание и реализация серии фотоиллюстраций на основе сочетания фотографии и цифрового рисунка. Внедрение фотоиллюстраций в промооткрытки, создание контента для социальных сетей.

Исходя из цели работы, можно выделить следующие **задачи**:

- провести историко-аналитическое исследование на тему появления фотопроцесса;
- проанализировать взаимосвязь визуальных искусств, оценить значимость в рекламном графическом дизайне;
- рассмотреть направление предметной фотографии;
- изучить роль рекламной коммуникации в современном мире, рассмотреть векторы развития;
- исследовать рекламные стратегии в фотографии, рассмотреть альтернативные техники и приемы;
- составить план работы, создать необходимое количество эскизов;
- подобрать, адаптировать и применить на практике различные методы и приемы, программы постобработки, необходимые для создания качественной предметной фотографии;
- определить эффективность фотоиллюстраций, возможности дальнейшего продвижения.

Для решения поставленных задач применялся ряд **методов** исследования: сбор информации, анализ исторических фактов, изучение рекламных стратегий, сравнение.

В качестве **гипотезы** исследования предполагается, что создание фотоиллюстраций на основе совмещения фотографии и рисунка вызовет наибольший спрос и интерес у целевой аудитории, а также будет способствовать зрительному восприятию и дальнейшему продвижению.

Практическая значимость и уникальность научного исследования заключается в том, что собранный материал и реализованные фотоиллюстрации могут использоваться не только как промопродукт, но и быть самодостаточным художественным произведением. Итоги работы, помимо привлечения внимания потенциальных клиентов и заказчиков, должны поспособствовать внедрению нового дизайнерского решения в рекламную и культурную сферу.

Глава I
ИСТОРИКО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. История развития фотографии

Сегодня мы видим фотографии повсюду, в том числе и в рекламной продукции. Фотография оказывает большое влияние на продажи и сферу маркетинга,

потому что всегда содержит в себе определенную информацию, посыл. Связано это с тем, что в наше время информация лучше всего воспринимается именно визуально, но внимание в цифровом веке способны удержать не все изображения, а лишь те, которые отличаются, выделяются из массы. Как создать хорошую рекламную фотографию и как давно фотография стала внедряться в рекламу и заменила ручную графику, иллюстрации? Чтобы ответить на данные вопросы, нужно углубиться в историю фотографии.

Изобретение фотографии было долгим и сложным процессом. Фотография — «искусство рисования светом», долгий процесс, который развивался и совершенствовался не одним поколением исследователей и ученых. Еще в древности люди наблюдали за лучами солнца, которые, проходя через маленькое отверстие в изолированное от света пространство, создают плоскостное изображение предметов вне помещения, отображают освещенные объекты. Такие «отражения» совпадали по пропорциям и цветам с реальностью, но были перевернутые и меньше по размеру [1].

Простейший вид устройства для получения оптических изображений был известен еще в IV веке до нашей эры Аристотелю. **Ка́мера-обску́ра** (лат. *camera obscūra* — «темная комната») — устройство, которое позволяло получать такие изображения. Она состояла из светонепроницаемого ящика с отверстием и экраном на противоположной стороне. Световые лучи, проходя через небольшое круглое отверстие 0,1–5 мм в диаметре, создавали перевернутое изображение на экране. Способ центральной проекции стал невероятным изобретением эпохи Возрождения. Особенно полезным он оказался для живописцев и архитекторов того времени — метод использовался художниками для создания точных архитектурных ведут и сохранения пропорций. Камеру-обскура применяли в своем творчестве многие известные мастера, включая Яна Вермеера Дельфтского, для написания полотен с городскими пейзажами. Камера-обскура или как её называли в XVIII веке в России — «махина для снимания першпектив» — выглядела как палатка для похода. С ее помощью были в точности сохранены виды Петербурга, Петергофа и Кронштадта [2].

Помимо камеры-обскура, в дофотографическую эру художники использовали «камеру-люцида», изобретенную в 1807 году физиком из Англии Волластоном. Данное устройство представляло из себя четырехгранную призму, которая при определенном угле зрения совмещала рисуемый объект с листом бумаги, на котором делался эскиз [3].

История создания и использования камеры-обскура свидетельствует о неразрывной связи фотографии с графикой и живописью еще задолго до того, как люди научились «закреплять» (фиксировать) фотоизображение.

Подобие фотоаппарата позволяло художникам затрачивать меньше усилий и создавать более точные изображения, помогало в проработке деталей. В наши дни некоторые фотографы продолжают использовать подобие камеры-обскура, называемое «стеноп». Вместо объектива в «стенопе» находится маленькое отверстие, часто можно встретить еще одно название для такой камеры — «пинхол». В век технологий пинхол подходит для реализации художественных задумок — итоговые изображения, созданные при помощи такой камеры, отличаются мягким рисунком и идеальной линейной перспективой, а также обладают предельно большой глубиной резкости.

Камера-обскура — так называемый период «фотография до фотографии». Несмотря на оптические предпосылки, возможность закреплять изображение

стала доступна только в XVIII веке, когда химическая область науки достигла достаточного развития. Важный вклад в «сохранение» оптического изображения и изобретение отпечатков внес химик-любитель из России. А. П. Бестужев-Рюмин (1693–1766), в дальнейшем дипломат и известный государственный деятель в области химии, в 1725 году изучал состав лечебных смесей. Именно он обнаружил чувствительность растворов солей железа к солнечному свету. Только в начале XIX века ученые и изобретатели из разных стран приступили к полномасштабным исследованиям по химическому закреплению светового изображения [4].

Классическая история фотографии начинается с изображения вида из окон мастерской Жозефа Нисефора Ньепса, которую он сделал в 1826 году при помощи «камеры-обскуры» на оловянной пластине, покрытой тонким слоем сирийского асфальта. Процесс создания первой фотографии был невероятно долгим и сложным — она экспонировалась в течение 8 часов, непрерывно находясь под солнцем.

Хотя первые попытки создания фотографического изображения начались еще в XVII веке, официальным годом изобретения фотографии считается 1839, когда в Париже был представлен метод дагеротипии. Благодаря опыту Ньепса, Дагеру удалось сделать первый снимок человека и сохранить изображение на носителе. По сравнению с предыдущими исследованиями, время экспозиции было значительно сокращено (до менее чем одной минуты). Дагерротипы были позитивными, что не давало возможности тиражирования изображения [5].

На рубеже XVI–XVII веков горожане Флоренции и Венеции уже имели представление о гравированных визитках, или «визите-билетте», как они именовались тогда. На тот момент полиграфия была достаточно развита, и изготовление визиток стало неким видом искусства, над которым работали лучшие мастера того времени. Самые ранние известные визитные карточки относятся к 1731 году (Флоренция). Первая известная напечатанная визитка была обнаружена в Германии и датируется 1786 годом. Фотографы-портретисты стремились выделяться среди литографов и граверов, поэтому создавали более крупные и запоминающиеся фотоизображения. В 1854 году Адольф-Эжен Диздери запатентовал «карт де визит» в Париже — камеру с четырьмя объективами, способную делать восемь небольших фотографий размером (3,25 на 1,125 дюйма) на полной пластине (6,5 на 8,5 дюйма). Восемь фотографий, каждая из которых представляла собой визитную карточку размером 4 на 2,5 дюйма, продавались приблизительно за 4 доллара, что было более чем вдвое дешевле, чем стоимость полноразмерного отпечатка у портретных фотографов. Фиксация изображений того времени не обладала достаточной устойчивостью, поэтому ни одна из визиток не сохранилась. Но, несмотря на это, такой вариант использования фотографии стал в дальнейшем использоваться другими фотографами из разных стран для рекламы своих услуг [6].

1.2. Внедрение фотографии в традиционную культурную систему, взаимодействие с междисциплинарными областями

Для понимания влияния фотографии на дизайн и рекламу необходимо рассмотреть и другие факты из истории. Особенно важным в историческом исследовании является процесс взаимодействия фотографии и традиционного

изобразительного искусства — живописи и академического рисунка. В самый ранний период развития фотография уже вызывала споры — принятие и внедрение, очевидные плюсы и отрицание, конфликтные моменты.

В искусстве XVI–XIX веков главными правилами было сохранение физической красоты, правильности пропорций, анатомической точности. Художественные академии, школы были подтверждением, основой для мастеров и заказчиков. Люди стремились к точности в передаче форм, текстур и материалов. Фотография ослабляет значение классической живописи и рисунка в мире искусства, способствует появлению новых движений.

Соответственно, мнение о фотографии у художников было неоднозначным — кто-то считал, что это обесценивает мастерство и навык, для приобретения которого требовались годы работы. Помимо этого фактора, фотография, с материальной точки зрения, была более доступным продуктом. Если раньше портреты могли позволить себе только очень состоятельные и известные люди, аристократы, то теперь изображение мог получить кто угодно.

Несомненно, были и те, кто положительно отреагировал на новшество. Художник Эдгар Дега был заинтересован процессом создания фотографии, активно изучал и пробовал себя в новом формате. Дега собирал коллекцию снимков, искал плюсы. Фотография дала возможность воплотить в реальность старые идеи, вдохновляла на новые приемы, помогала в переосмыслении традиционного искусства.

Художник благодаря фотографии и кадрированию открыл для себя другой способ компоновки предметов и людей в пространстве. Это поспособствовало написанию более динамичных сюжетов. Фотография позволила запечатлеть «случайные моменты», которые технически и физически нельзя было «заморозить», детально рассмотреть и изучить раньше. Инновация избавила художников от постоянной необходимости ручной зарисовки эскизов, а также наладила и упростила коммуникацию с моделями — для некоторых позирующих время написания картины было неудобным или утомительным. Появление новых направлений в традиционном искусстве — главный фактор влияния фотографии.

Интерес к фотографии становился все более острым. Например, Рене Магритт, бельгийский художник-сюрреалист, увлекался фотографией. Фотоархивы художника были найдены уже после его смерти — он не публиковал их и практически никому не показывал. В основном это семейные портреты, фотографии друзей, художественной богемы. Снимки для Магритта были эскизами, вспомогательным инструментом в построении композиции для будущих полотен. Он работал с психологией восприятия, цветом и формой, ритмом, считал, что под чем-то зрительно доступным всегда что-то скрывается [7].

Снимки лошади в движении, сделанные Эдвардом Мейбриджем, позволили художникам более тщательно изучить анатомию, алгоритм движения людей и животных (*рис. 1*). Эта съемка вдохновила кубистов и футуристов начала XX века на новые эксперименты в изобразительном искусстве. Пабло Пикассо, создавая свои произведения, пытался соединить несколько ракурсов в одном изображении. Художники не стремятся к точной копии, начинают смело экспериментировать с формой, цветом и светом. Именно в это время зарождается новое течение в искусстве — импрессионизм. Импрессионисты, такие как Эдвард Мунк и Ван Гог, намеренно отдалились от реализма и занялись поиском нового способа выражения своего видения. Право копировать реальность осталось за

фотографией, а задачей художника было выйти за рамки настоящего, видимого; создать что-то, с чем не в состоянии справиться камера. Пикассо поддерживал эту идею, говоря о бесполезности простого копирования, на которое способен фотообъектив. Спад спроса на точное внешнее сходство изображаемого открыл уникальный мир возможностей для художников. Это позволило отойти от классических правил, дало возможность искажать формы и пропорции, преломлять плоскости или полностью менять их [8].

Фотография, с момента своего появления, была неразрывно связана со многими областями визуального искусства, в том числе и с иллюстрацией. Изобретение позволило усовершенствовать технологию создания и распространения иллюстрации. Офсетные машины поспособствовали расширению палитру красок — за один прокат можно было нанести до девяти цветов. Акварель, карандаш, перо, масло — любые графические техники теперь могли быть использованы в иллюстрации, художники комбинировали различные материалы без потери качества и скорости выполнения. С этого момента иллюстрация начинает активно взаимодействовать с текстом, иллюстраторы сотрудничают с писателями. Такое содружество приносит широкую известность не только писателям, но и художникам — сэр Джон Тенниел благодаря иллюстрациям к «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла становится очень востребованным и популярным.

Спустя время, фотография не просто «помогает» иллюстрации, но и иногда заменяет ее. Фотография как иллюстрация, как визуальное сопровождение для конкретного текста — идея существовала изначально, с момента появления фотографии. Первый человек, который ее осуществил — английский фотограф Генри Пич Робинсон, в шестидесятых годах XIX века он провел фотосъемку, иллюстрирующую «Красную шапочку» (*рис. 2*).

Робинсон был новатором жанра, фотохудожником, опередившим время. По его мнению, фотография не должна была ограничиваться форматными рамками, документировать реальность, быть подтверждением чего-либо. Он выдвинул идею художественной фотографии, с авторской задумкой и концепцией. В ходе своих экспериментов он соединял фотографию и живопись. По его мнению, фотографам были доступны «любой обман, трюк и колдовство любого сорта».

Робинсон был убежден, что с помощью сочетания реального и искусственного можно сделать интересные, неповторимые произведения искусства. Изменение композиции на снимках того времени не было возможно, постановочные сюжетно-сложные изображения всё еще оставались преимуществом, доступным лишь художникам. Энтузиазм Робинсона, экспериментальный поиск привели к созданию фотомонтажа и методу комбинированной печати. Процесс заключался в наложении нескольких разноплановых негативов друг на друга. Кропотливая аккуратная компоновка кадров с разными изображениями позволяла получить нечто новое, практически неповторимое в реальности того времени. Робинсон стал основоположником такого направления в фотографии, как пикториализм (от англ. pictorial — живописный). Фотохудожник стремился акцентировать только наиболее важные детали в кадре, подражая живописи. Помимо фотомонтажа и пикториальной техники, Робинсон создал виньетку — ее применение происходило непосредственно в момент печати фотографии [9].

1.3. Фотография в коммерческом искусстве XIX–XX века

Рекламное искусство, или коммерческое искусство, начало свое развитие в конце 1800-х годов, когда общество столкнулось с необходимостью увеличения количества печатной продукции. Новые способы передачи информации, такие как телеграф и телефон, ускорили ритм жизни человека, оказали влияние на поведение, мировоззрение и систему ценностей. Индустриализация сделала сферу рекламы и графического дизайна важным инструментом для продвижения товаров.

Отношение человека к источникам информации меняется, а значит, растет ценность информационных ресурсов. Помимо этого, улучшается качество носителей информации. С момента появления фотография сравнивалась с другими формами изобразительного искусства, например, с живописью.

Точность в отображении реальности — то, что с самого начала объединяло фотографию и живопись. Для картины подлинность — важное условие, от которого зависели качество и цена, для фотографии — свойство самого объекта съемки. И живопись, и фотография — плоскостные изображения. До появления ретуши минус фотографии заключался в ее неизбежном фиксировании деталей, иногда лишних. Данная особенность не была характерна для живописи, так как в таком случае воздействие на зрителя происходило за счет концепции, эстетики, которую закладывал сам художник, опираясь на вкусовые предпочтения и требования заказчика. Художественная фотография XIX — начала XX вв. добивалась схожести с живописными формами. Процесс создания фотографии обособлял ее от остальных сфер визуального искусства, давал ей преимущество. Возможность «поймать момент», спонтанность — особенности, в лучшую сторону отличавшие фотографию от живописи [10].

Несмотря на такое яркое открытие и быструю технологическую эволюцию, почти целый век, вплоть до 1922 года, фотография играла совсем незначительную роль в сфере рекламы. Хотя способность идеально точно отображать рекламируемый продукт была незаменима и очень удобна для продвижения изделия, до механизации и широкой поляризации фотопроцесса размножить изображения до нужного для рекламной индустрии количества по приемлемой цене было невозможно.

Из некоторых источников известно, что первая рекламная продукция с применением фотографии в качестве иллюстративного материала была сделана в 1843–1847 годах. Фотография была задействована в газете Филадельфии (США).

Но даже такие ранние техники репродуцирования, как фотогравюра и фотолитография, не смогли позволить фотографии вытеснить иллюстративный, созданный художниками, материал из рекламы, потому что каждое изображение приходилось печатать отдельно, а потом вручную приклеивать к основному печатному носителю.

Открытие полутонового печатного процесса в 1860 году позволило печатать фотографии на машинах высокой печати. По причине достаточно плохого качества и высокой стоимости таких отпечатков из-за сложной доступности необходимых химикатов процесс так и не вышел в массы, не стал популярным в рекламной промышленности девятнадцатого века.

Первое рекламное объявление, располагавшееся у касс железной дороги в Париже, датируется 1854 годом и включает в себя текстовую информацию о продаже поместья, а также фотографию окраины Парижа и самого поместья.

Еще одним примером первого применения фотографии в печатной продукции является объявление о крупном вознаграждении за информацию или поимку убийц и заговорщиков по делу смерти президента США Авраама Линкольна. Помимо текстового описания, такой вариант «листовки» содержал три портрета обвиняемых в убийстве. В центре объявления — фотография Джона Вилке, который был застрелен спустя 12 дней после убийства Линкольна. Это дает право предполагать о малом количестве времени, затраченном на изготовление более 30 тысяч фотографий для таких «листовок».

Из литературных источников известно, что в конце XIX века фотографии использовались для создания рекламных плакатов большого формата, которые размещались в витринах магазинов и лавок. Фотография становится наиболее популярным и достоверным источником информации, заменяя иллюстрации и текстовую основу. В периодическом издании журнала «Фар Ист», выходившего в Иокогаме в 1870–1878 гг., печатается 6–8 фотографий за номер.

В конце 1870-х годов увеличилось число фотографов, работающих для периодических изданий. Редакторы журналов гордились наличием фотоизображений в выпускаемой печатной продукции. Под изображением часто была пометка «фотография», указывающая на особенную точность материала.

Также фотография часто занимает место в рекламных каталогах, особенно в области военной промышленности. Французский фотограф Лафон в 1870 году сотрудничал с фирмой «Хочкинс». Результатом сотрудничества стало создание полного иллюстрированного каталога продукции с использованием фотографий оружия в руках французских солдат и моряков. Это действительно добавило уникальности, узнаваемости данному каталогу. Такой подход не только обеспечивал техническую информацию о продукции, но и позволял потенциальным клиентам увидеть оружие в действии, что, безусловно, было важным аспектом для привлечения внимания и повышения продаж. Лафон в своих снимках удачно передал не только технические детали, но и обстановку, атмосферу, в которой используется представленное оружие. Благодаря фотографии рекламодатель смог продемонстрировать товары в их реальном виде, показать качество предлагаемого товара, а значит, привлечь больше потенциальных покупателей.

В 1890 году появляется первая реклама текстильной продукции с фотографиями. Фраза «Гарантируем, что все товары такие, какими они изображены» в каталоге «Мунсинг Ундервеар» отражает уверенность компании в своей продукции, что уже тогда играло важную роль в формировании репутации компании.

Современные каталоги очень схожи с аналогами девятнадцатого века. С появлением дагеротипии возникла необходимость в разработке методов множественного копирования снимков. Ученые, среди которых были Б. С. Якоби и А. Ф. Греков, пытались решить данный вопрос путем создания копий дагерротипов, а также проводили эксперименты по превращению дагерротипных пластин в многоразовые печатные формы. В 1840 году А. Ф. Греков провел первые исследования, однако количество копий, получаемых с такой формы, оставалось небольшим — не более 20 [11].

Уильям Генри Фокс Тальбот изобрел калотипию в 1841 году. Данное открытие рационализировало процесс, дало возможность не ограничиваться определенным количеством копий одного изображения. Технология заключалась в получении негативного изображения на специальной бумаге, которое затем можно было преобразовать в позитив, экспонируя носитель светочувствительного мате-

риала. Позднее вместо бумаги для удобства стали использовать стекло, пластик, а затем пленку. Изобретение калотипии стало революцией в мире фотографии, так как позволило делать неограниченное количество копий с одного негатива. Этот процесс был основой для развития дальнейших технологий фотографии, таких как цифровая фотография и печать фотографий на бумаге.

После открытия Тальбота фотография начинает использоваться как иллюстративный материал для детских изданий, а также занимает уверенное место в рекламном и графическом дизайне. Дальнейшему тиражированию фотографии способствуют Розе Жозеф Ламерсье и Никола Леребур — в 1852 году изобретатели получают патент на фотолитографию. Способ активно используется во второй половине XIX века для рекламной продукции большого формата. Минус фотолитографии в техническом плане заключался в невозможности передачи оттенков цвета, что усложняло работу типографов. Отсутствие тонких тональных переходов отрицательно влияло на привлекательность итоговой продукции, но способствовало желанию проявить и сохранить максимум деталей.

С возникновением возможности печатать текст вместе с фотографией фотореклама стала постоянным наполнением газет, журналов и объявлений. Промышленность в XIX веке развивалась достаточно интенсивно, что вызвало поднятие спроса на фотографии в рекламе. Несмотря на то что первый пейзажный дагерротип в России был снят в 1839 году, закрепление нового технологического процесса и внедрение его в рекламную индустрию заняло несколько десятков лет.

В 1860-х годах в Санкт-Петербурге был выпущен журнал «Фотограф», который стал первым изданием, содержащим рекламные фотографии. Московские журналы «Фотографическое обозрение» (1895–1903) и «Вестник фотографии» (1908–1918) стали первыми, кто начал размещать фоторекламу. В 1898 году появилась практика «экспортно-импортного фотографирования», которая использовалась на промышленных и сельскохозяйственных выставках [12].

Такую практику можно считать рекламой, так как потенциальному покупателю демонстрировался товар и его характеристики. К концу XIX века появляются такие формы фоторекламы, как брошюры, буклеты и каталоги. При этом практически не используются фотомонтаж и коллажные техники. Новые возможности фоторекламы в полную силу начали работать только к концу первого десятилетия XX века.

Характерное разделение по направлениям и принципам работы начинается с 20-х годов прошлого века. В США среди дизайнеров преобладает мнение о фотографии как о конечном продукте, не требующем дополнительного вмешательства. Фотографы первой половины XX века, работающие с рекламными агентствами, взаимодействуют с дизайнерами и пиар-менеджерами, которые зачастую не знакомы со спектром возможностей и широтой применения фотографики. Это значительно ограничивает фотографов в творческом замысле и спецэффектах. Уровень работы оценивался по качеству негатива и отпечатка в дальнейшем. В Европе подход был несколько иным — дизайнеры могли самостоятельно проводить фотосъемку и дальнейшую обработку, коррекцию снимков.

Тем не менее фотография начинает все более активно использоваться в рекламных целях. Издательства и рекламные агентства запускают специальные отделы «рекламного искусства», сфокусированные на создании кадров. Художники-фотографы, представители различных авангардных течений, такие как Ман Рэй и Андре Кертес, начинают активно заниматься коммерческой фотографией.

Франсуа Коллар основывает студию Dreager, специализирующуюся на рекламных фотосъемках [13].

Отечественная фотография не отставала от мировых тенденций по внедрению фотографии в рекламу. Послереволюционные 1920-е годы для Советского Союза — время творческих экспериментов, нововведений. Такая закономерность прослеживается во всех областях культуры, и фотография не становится исключением. Именно в этот период времени фотоиндустрия в стране значительно влияет на мировое искусство.

Октябрьская революция сделала из фотографии не просто способ художественного самовыражения и инструмент фиксирования реальности. Фотография в СССР становится важным и очень мощным средством коммунистической пропаганды образа жизни и воспитания. Выдающиеся фотографы, такие как Борис Игнатович, Аркадий Шайхет, Абрам Штеренберг, Борис Кудояров, Дмитрий Дебабов и Елеазар Лангман, внесли огромный вклад в развитие советской фотографии. Александр Хлебников стал основоположником предметного и рекламного направления [14].

Геометричность, необычные ракурсы, крупные планы и кадрирование — все это описывает фотоработы Александра Родченко, одного из самых известных представителей конструктивизма того времени. Александр Михайлович Родченко был родоначальником дизайна и рекламы в СССР, представлял фотографов нового видения. Советский живописец, график, скульптор, лишь в 1924 году он начинает работать с фотографией. Совместно с женой-художником Варварой Степановой в 1925 году разрабатывает проект-панно с рекламными изображениями на Доме Моссельпрома в Калашном переулке в Москве. В таких фотоальбомах, как «15 лет Казахстана», «Первая конная», «Красная армия», «Советская авиация», Александр Родченко и его супруга также выступают в качестве дизайнеров. В 1930-е годы фоторепортаж становится ведущим направлением фотографии, часто в печать выходят издания со снимками предприятий тяжелой и легкой промышленности, заводов [15].

Фотографы снимают процессы масштабных застроек, делают портреты советских руководителей, рабочего класса. Поощряется развитие различных форм повествовательного сочетания. Благодаря Александру Родченко, Элю Лисицкому и Густаву Клуцису развивается фотомонтаж. Родченко в 1923 году применил фотомонтаж для книжной иллюстрации поэмы «Про это» В. Маяковского.

Фотография занимает место иллюстрации практически во всей печатной продукции, появляется на плакатах, брошюрах, в книгах. В послевоенные годы спрос на агитационную, пропагандистскую фотографию спадает — активно развивается документальная фотография.

Художественная графическая деятельность, тенденции и стилистики, в которых работали в СССР, не остались без внимания европейских дизайнеров и фотографов. Так, например, в 1925 году зарубежные деятели активно внедряют в искусство такое направление, как фотомонтаж. Однако в силу контрастности форм и фактур, ярких цветовых и шрифтовых решений, фотомонтаж не закрепляется в Соединенных Штатах Америки. Социально-экономическая обстановка в США была благоприятнее, чем в Европе, что влияло на все области развития, в том числе и на рекламную индустрию. Дизайнеры отказывались от фотомонтажа, считая, что это не привлечет внимание покупателя, а наоборот, вызовет негативные эмоции, которые плохо скажутся на продажах.

Технической стороной вопроса фотомонтажа интересовались в Баухаузе. Герберт Байер в 20-е годы прошлого века занимается экспериментами в области предпечатного цветоделения. Байер совмещает фотоэлементы и текстовую или графическую части дизайна, что в дальнейшем подтолкнуло к изготовлению двух цветовых форм — одной для текста, а другой для изображения. Легкость в изготовлении, техничность, отсутствие заминок в процессе по оптическому цветоделению, а также возможность создавать новые дизайнерские решения — все это популяризировало метод среди художников.

В период между 1920 и 1930 годами количество мировых журналов, публикующих рекламные фотографии, увеличилось с 30 % до 80 %. В 1950-е появляется цветная фотография, которая становится доминирующей, практически вытесняя черно-белую. В послевоенные годы технологии печати и качество оборудования улучшаются, выделяются более крупные бюджеты для проведения рекламных фотосессий. В 1980-х годах цифровые технологии кардинально изменили фоторекламу. Фотографы получили уникальные возможности для самовыражения, а также возможность моментально просматривать результаты без необходимых ранее тестовых отпечатков. Все вышесказанное подтверждает, что фотография существенно повлияла на формирование вкуса нового человека, сделала впечатление зрителя важным, обозначила роль визуальных образов для рекламной индустрии.

Среди первых фотографов, которые закрепили фотоискусство в коммерческой и модной индустрии, был Эрвин Блюменфельд — немецкий фотограф XX века. Как и И. Пенн, А. де Мейер, М. Мункачи, Блюменфельд проделал много работы для развития fashion-фотографии. Творческий путь Эрвина Блюменфельда начинается с переезда в 1936 году в Париж — столицу моды, центр нового свободного искусства. Увлечение сюрреализмом, экспрессионизмом и дадаизмом в дальнейшем определяет и формирует уникальный стиль на снимках Блюменфельда. Фотограф намеренно отказался от сложившихся ранее правил, его взаимодействие со снимками — экспериментально, революционно. Он мял, отрывал кусочки, вымачивал, поджигал отпечатки, собирая из фрагментов уникальные коллажи. В процессе создания кадра Эрвин Блюменфельд подбирал нестандартные ракурсы съемки, выстраивал правильный ритм света и тени. «Не имеет значения, что вы делаете с материалом, когда вы создаете искусство, которое становится средством для успешной передачи эмоций от того, кто его творит, к тому, кто его потребляет», — говорил Блюменфельд. Исследовательский подход, отсутствие страха при выборе техники повлияли на популярность Эрвина Блюменфельда. В 1930-е годы благодаря рекомендации Сесила Битона, уже именитого модного фотографа, Блюменфельд заключает контракт с Vogue. Фотограф прославился не только во Франции, но и в США — главный редактор Harper's Bazaar предложила сотрудничество. Блюменфельд сотрудничал с американскими Vogue, Cosmopolitan, Look, Life и Popular Photography. Он снимал таких выдающихся личностей, как Одри Хепберн, Грейс Келли, Бэтт Дэвис и Марлен Дитрих. Рекламные кампании Helena Rubinstein, Elizabeth Arden, и L'Oréal были созданы именно Блюменфельдом. Жаждущий внимания взгляд и ярко-красные губы Джин Пэтчетт на обложке журнала Vogue 1950 года (*рис. 3*), первая чернокожая модель в рекламной кампании 1952 года, изумительное использование ракурса и освещения на снимке «Три профиля» 1952 года — все эти работы и многие другие продолжают вдохновлять современных художников (*рис. 4*).

Эрвин Блюменфельд был пионером в отрасли: он не просто создавал модные тренды, подчиняя себе страницы глянца, но и ежедневно экспериментировал с методами съемки, технической составляющей. Он выражал свои взгляды через зеркала, вуали, соляризацию, длинные экспозиции, дадаистические коллажи. Он предугадал будущее видеорекламы и, в отличие от нынешних фотографов, самостоятельно занимался всем фотопроцессом, включая съемку, проявку и публикацию.

Еще один фотохудожник, который развивал направление, трансформировал рекламную фотографию — это Ги Бурден, революционер в мире модной фотографии, человек, который создал собственный визуальный язык.

В однотипную, ограниченную рамками визуальную культуру двадцатого века Ги Бурден добавляет провокацию, сюрреализм, яркие акцентные цвета, чем раз и навсегда меняет представление о коммерческой съемке и глянце. Рекламные истории фотохудожника загадочны, вдохновлены психодрамой Хичкока, послевоенной культурой, гиперреализмом. Одежда и обувь представляются не просто как предметы модного образа, а как важная составляющая загадочных театральных сцен. В 1950-е годы на творчество Бурдена большое влияние оказывает Ман Рэй — один из самых влиятельных фотографов XX века.

В 1955 году снимки Ги Бурдена появляются на страницах Vogue Paris. В середине 1950-х начинающий карьеру Ги Бурден получает свой первый заказ от французского журнала Vogue — это фотосессия для рекламы женских шляп. Вместо стандартного места для съемки он выбирает скотобойню, а на итоговых кадрах модели позируют на фоне подвешенных туш животных. Необычный подход вызывает разногласия в обществе: критики восхищаются оригинальностью задумки, в то время как читатели Vogue неодобрительно отзываются о фотографе и требуют потраченные на журнал средства назад. Этот заказ от Vogue становится началом долгосрочного, более чем на 30 лет, сотрудничества Ги Бурдена с журналом. В основном фотограф проводит рекламные кампании, в которых модели — детали заднего плана. Внимание зрителя и потенциального покупателя в его работах направлялось на рекламируемый продукт.

В 1960-х Ги Бурден встречается с Роланом Журданом, сыном известного дизайнера обуви Шарля Журдана. Именно это знакомство привело Бурдена к 17-летнему сотрудничеству с маркой Charles Jourdan. Одной из самых известных серий рекламных съемок стала серия «Гуляющие ноги», снятая в 1979 году в Великобритании (*рис. 5*). Ги Бурден создавал иллюзию движения, закрепляя обувь на манекенах в земле или брусчатке, без использования привычной для современности постобработки. Неповторимая композиция и новые локации в каждом кадре делают из обуви предмет желания, фокусируют внимание клиента. Часто на фотографиях Бурдена нет моделей, но есть детали, косвенно указывающие на их присутствие. Например, одна из кампаний имитировала автокатастрофу — обведенный силуэт девушки на асфальте, а рядом яркие туфли в странном ракурсе. Такой прием создал определенную историю и динамику в кадре, закрепив при этом наиболее острый и провокационный момент. Зритель не знает, что и с кем произошло «до», не видит события «после». Фотографии Ги Бурдена — не просто идеальные, «правильные» стоп-кадры, а истории с завязкой, кульминацией и финалом.

Такой подход казался удивительным, шокирующим для индустрии того времени, впервые интерпретация фотографии для каждого человека была неодно-

значна, просмотр и обдумывание рекламы занимало больше времени. Работы Ги Бурдена актуальны и сегодня благодаря нестандартным цветам, сложной композиции, фреймингу, нарративу. Его фотографии — открытый диалог со зрителем. Благодаря Бурдену коммерческая фотография потеряла жесткие рамки, правила, стала более чувственной и концептуальной. Автор показал, что провокация, откровенность в рекламе могут гораздо сильнее влиять на человека, нежели красивая картинка и положительные эмоции.

Ирвин Пенн, американский фотограф, который стал известен благодаря вкладу в модную, портретную и предметную фотографию. Его работы, выполненные для журнала Vogue и других известных брендов, получили признание на международном уровне и находятся в коллекциях многих музеев. Пенн начал свою карьеру в Школе промышленных искусств, где его талант заметил артдиректор Harper's Bazaar Алексей Бродович. После прохождения стажировки Пенн занимался дизайном рекламы и отрисовкой иллюстраций для журнала. Снимки Пенна впервые появились на обложке Vogue осенью 1943 года. Позже он основал собственную студию в Нью-Йорке и сотрудничал с такими известными брендами, как General Foods, De Beers, Issey Miyake и Clinique.

Креативный подход к созданию рекламы отличали Ирвина Пенна от современников — он тщательно прорабатывал идею, был внимателен к деталям, каждый снимок должен был иметь смысловую нагрузку. Журнал Popular Photography включил Пенна в список 10 лучших фотографов современности.

Фотография прошла долгий путь с момента открытия до широкой популяризации, внедрения в рекламу, стала неотъемлемой частью жизни человека еще в прошлом веке. История показывает, что благодаря возможности тиражирования фотография стала использоваться не только как инструмент сохранения, документирования событий, но и как наиболее удобный и пластичный элемент дизайна и рекламы [16].

1.4. Предметная фотография

Огромную часть в рекламной индустрии занимает предметный жанр фотографии. Понятие предметной фотосъемки включает в себя изображение одного предмета или композиционной группы. Главной задачей в данном жанре является демонстрация предлагаемого товара с наиболее удачного ракурса. Предметная фотография знакомит зрителя с внешними характеристиками — формой, дизайном упаковки, отличительными особенностями.

Снимки предметов — визуальное наполнение буклетов, постеров, плакатов, листовок, журналов и маркетплейсов. Статистические исследования показывают, что 83 % решений о покупке принимаются после получения визуальной информации о товаре. Система маркетплейсов, журналов онлайн-формата исключает возможность знакомства с продукцией в реальном времени — предметная фотография, в данном случае, единственный способ получения информации. Соответственно, выбор в пользу того или иного объекта будет зависеть от качества работы предметного фотографа. Визуальное наполнение влияет на решение о покупке гораздо больше, чем текстовое описание.

Качественный предметный снимок зависит от совокупности факторов. Для лучшего понимания специфики предметной фотографии стоит обратиться к истокам жанра.

Жанр предметной фотографии, как и всё направление, тесно связан с традиционным изобразительным искусством. И если первые изображения людей старались соответствовать живописным канонам портретного жанра, то предметная фотография в начале своего развития опиралась на натюрморт. Название происходит от французского словосочетания «nature morte», что в переводе означает «мертвая природа». Под понятием «натюрморт» в классическом значении подразумевается композиционная группа, составленная художником из неодушевленных предметов [17].

Как самостоятельный жанр натюрморт начал свое развитие только в XVII веке, до этого времени художники-живописцы использовали изображение предметов фрагментарно — как фоновую часть, характеризующую определенную историческую эпоху или классовую принадлежность, состоятельность портретируемого. Расцвет жанра произошел благодаря голландским и фламандским мастерам, которые начали писать натюрморты вне портретных композиций. В этот период для обозначения натюрморта используется и другой термин — «тихая, застывшая жизнь» (голл. stilleven, нем. Stilleben, англ. still-life). Помимо качественной, технической стороны, усиливается и смысловая — предметы приобретают аллегорическое, символическое значение. Так, например, хлеб, бокал вина, рыба — символы Христа; яблоко означает грех, грехопадение; часы — быстротечность времени, жизни. Отдельное значение было у каждого изображаемого цветка. Ландыши и фиалки, незабудки на полотнах Адриана ван Утрехта были олицетворением чистоты, скромности, непорочности, чертополох символизировал зло, а мак был аллегорией сна, забвения [18].

В России натюрморт начинает обладать самостоятельностью только в XVIII веке, ранее он считался «низшим жанром» и не пользовался таким спросом, как портрет или пейзаж. Предметные композиции использовались как учебные пособия, упражнения для студентов художественных заведений и мастерских.

В 1737 Григорий Теплов пишет первый интерьерный натюрморт-обманку, что вызывает интерес к жанру не только у зрителей, но и у живописцев-современников (*рис. 6*). Тщательная проработка деталей, создание иллюзии материальности заботят художников и в XIX веке — Фёдор Толстой пишет реалистичные полотна, внимательно исследуя текстуру и форму объектов [19].

С изобретением фотографии именно натюрморт как живописный жанр становится основой для развития предметной фотографии. Часто фотографы заимствуют композиционные схемы расстановки предметов у живописцев, пробуют воспроизвести, повторить светотеневой рисунок. Французскому первооткрывателю Жозефу Нисефору Ньепсу принадлежит первый гелиографический предметный снимок — натюрморт на поверхности стола из простых предметов быта. Оставшийся в тени первооткрыватель прямо позитивного фотографического процесса Ипполит Байар в 1839 году также снимает предметы — гипсовые слепки (*рис. 7*). По мнению Генри Фокса Тальбота, голландские художники и их натюрморты — идейные вдохновители для фотографии. Фотографии натюрмортов можно найти у Дрю Даймонда, Роджера Фентона, Уильяма Лейка Прайса.

Один из наиболее влиятельных фотографов позапрошлого века Адольф Браун начал свой творческий путь с натюрмортов и цветочных композиций. Первая серия фотографий, сделанных Брауном, состояла из изображений цветов — став главным дизайнером текстильной фабрики, он планировал обновить ассортимент декоративных узоров. В середине XIX века Адольф Браун созда-

ет Fleurs Photographies — альбом-пособие о трансформации фотоизображения в рисунок [20].

Техническая сторона фотонатюрмортов была затратной не только по стоимости материалов, химии, но и по времени. Носители обладали низкой светочувствительностью, поэтому часто фотографы проводили съемки на открытом воздухе при ярком солнце. «Главными героями» снимков были подручные, бытовые предметы, цветы использовались в качестве фона.

Двадцатый век добавляет разнообразия и в предметный жанр фотографии. Увеличивается количество реквизита для съемки, фотографы стараются использовать нетипичные предметы — инструменты, детали станков. Начинаются эксперименты с освещением, ракурсом съемки, меняется композиция. Среди фотографов, работающих с натюрмортом, — Александр Родченко, Борис Игнатович, Эдвард Стейхен, Альфред Ренгер-Патч, Андре Кертес, Аркадий Шайхет, Эдвард Уэстон и другие.

К середине прошлого века натюрморт выходит за рамки «художественного жанра» и начинает появляться в рекламе. Так, например, первая работа Ирвина Пенна для модного журнала Vogue — предметная композиция из сумки, перчаток, ремня и буклетов, открыток. Фотография украшала обложку в октябре 1943 года (*рис. 8*).

Среди самых ярких отечественных деятелей можно выделить Бориса Смелова. Через натюрморты фотохудожник погружает зрителя в старый Петербург, воссоздает загадочную атмосферу прошлого. Символизм предметных снимков Бориса Смелова подобен полотнам голландцев. Идеальная композиция в каждом кадре помогает правильно, в нужном порядке, рассматривать предметы. Многообразие предметов, уникальность жанра раскрывается в фотоработах Александра Александровича Слюсарева — классика черно-белой советской фотографии. Отличительный стиль автора узнаваем благодаря необычной композиции кадра. Выразительность фотографии достигается за счет ритма света и тени, бликов, переотражений. А. А. Слюсарев «по-новому» фотографировал простые предметы, окружающие человека каждый день. Автор расширяет границы жанра — объекты имеют символическое значение, как и предметы на традиционных живописных натюрмортах. Однако символы у Слюсарева загадочны, не имеют определенной расшифровки. Автор называет свои снимки аналитическими — важен не сам момент, важно состояние момента [21].

В предметной фотографии и натюрморте важен не сам предмет, а образ, созданный фотографом или художником. Выбор объектов для съемки и форма подачи рассказывают о самом фотографе, о его вкусовых предпочтениях, уровне насмотренности, стилистических особенностях творчества.

Предметные фотографии, особенно без коммерческого подтекста, не для рекламы, количественно уступают портретному и пейзажному жанрам. Тем не менее, анализируя творческую деятельность мастеров прошлого, можно выделить разнообразные авторские стили, необычные приемы работы с предметной фотографией.

1.5. Фуд-фотография

С развитием рекламной индустрии фотография развивается в коммерческом направлении больше, чем в художественном. Соответственно, качество

снимка начинает превалировать над смысловой составляющей. Названия направлений рекламной фотографии в наше время определяются в соответствии с областью применения и целевой аудиторией. Вот некоторые из них.

1. Модная (fashion) — фотосъемка одежды, аксессуаров, иногда предметов декора для глянцевых изданий, сайтов, социальных сетей и печатной продукции.
2. Фотосъемка косметической продукции — реклама уходовой и декоративной косметики, средств гигиены для глянцевых изданий, сайтов, социальных сетей и печатной продукции.
3. Интерьерная и архитектурная — реклама для строительных компаний, агентств недвижимости, фотографии помещений, архитектурных элементов, дизайна интерьера.
4. Туристическая — предметные композиции для рекламы туристических бюро, сайтов и приложений для покупки билетов, бронирования отелей, гостиниц, хостелов.
5. Детская — реклама для развлекательных центров, магазинов, образовательных учреждений, фотосъемка продукции, локаций.
6. Спортивная — реклама для магазинов спортивной экипировки, питания, сувенирной продукции.
7. Макросъемка — фотосъемка ювелирных украшений, текстильной продукция (вышивки, орнамента).
8. Пикториальная — для арт-салонов, дизайн-бюро, коллекционеров и ценителей искусства.
9. Стоковая — фотографии всевозможных объектов на простом фоне для интернет-пользователей.
10. Фуд-фотография (food-фотография) — фотосъемка продуктов питания, ассортимента ресторанов, баров, оформление кулинарных книг и сайтов [22].

Наиболее востребованным и интересным направлением является последнее. Food-фотография, особенно современная, красочностью и многообразием похожа на живописные натюрморты. Цель фуд-фотографии — создание «продающего», привлекательного образа еды и напитков. Фуд-фотография сегодня пользуется огромным спросом, является главной составляющей рекламной продукции и социальных сетей. Снимки подобного характера часто используют для оформления интерьера в ресторанах, небольшой сувенирной продукции, книжной иллюстрации. Для проведения подобных фотосессий привлекаются не только фотографы, но и художники — фуд-стилисты. Фуд-фотография должна вызывать у зрителя аппетит, желание попробовать продукт, блюдо, напиток.

К истории развития фуд-фотографии можно отнести ранние снимки натюрмортов, содержащих продукты питания. В 1845 году Генри Фокс Уильям Тальбот снял «Натюрморт с фруктами». Но в начале развития фотографии натюрморты подобного характера не имели коммерческого подтекста, а еда была лишь второстепенной деталью.

«Закрепление» предметной фуд-фотографии началось во второй половине XX века, когда общество осознало значение рекламы. Появляется течение поп-арта (общедоступного искусства) как совмещение искусства и рекламы, отказ от традиционной реалистичности и исключительности. Послевоенные годы вызвали экономический подъем и, как следствие, увеличение ассортимента

различных товаров. Соответственно, выросла потребность в рекламе и специалистах, способных создавать качественный и доступный материал. Фотографы из США в 50-е годы прошлого века старались сделать рекламное изображение максимально насыщенным и ярким в цветовом плане. Сложные композиции экспонировались большим количеством источников света с разных сторон, чтобы минимизировать темные участки, резкие контрасты. Итоговое изображение считалось успешным, «работающим», если вызывало у зрителя положительный отклик, эмоции радости и счастья. Такой «канон» предметной фотографии в США был олицетворением «американской мечты», что положительно сказывалось на продажах [23].

Фотографы XX века благодаря экспериментам внесли в направление много нового: Ирвин Пенн, мастер работы с деталями, создал снимок, который стал обложкой книги «Feast for the Eyes: The Story of Food in Photography» (*рис. 9*). Книга рассказывает о трансформации фотографии и индустрии потребления на протяжении 100 лет. По мнению автора, «съемка пирожного тоже может быть искусством». Для создания запоминающихся предметных образов Пенн замораживал еду, небрежно расставлял посуду, а иногда и вовсе разбивал ее и использовал фрагменты, осколки. Неординарные цветовые и композиционные решения до сих пор выделяют его на фоне других фотографов.

Описывая эстетическую значимость жанра, Сьюзан Брайт (Susan Bright) — автор книги «Feast for the Eyes» («Пир для глаз») — рассказывает: «Food-фотография никогда не была только лишь о еде. Часто она была посвящена чистой красоте и празднику творчества». «Еда на фотографиях символизировала стиль жизни, принадлежность к нации, надежду, отчаяние, голод или избыток. В конечном итоге еда — это не только про вкус, но часто о вкусе к самой жизни» [24].

Со временем фуд-фотография смешивалась с другими направлениями и жанрами. Сегодня еда и напитки могут стать акцентной деталью в арт-фотографии или символично дополнить модный образ. Многообразие визуальных приемов помогает поддерживать узнаваемость той или иной компании, бренда, заведения. Фирменная айдентика является конкурентным преимуществом, помогает выделяться на рынке услуг, а также формирует правильную коммуникацию с потребителем. Высокая конкуренция среди исполнителей настраивает предметных фотографов на креативное мышление, новые идеи, продуктивные техники работы.

Выводы по первой главе

Анализ взаимодействия фотографии с традиционным искусством, ее эволюция и применение в рекламе позволяет сделать несколько важных выводов.

Фотография стала новой формой искусства, ее появление в XIX веке ознаменовало технологический прорыв, который изменил восприятие визуального искусства в целом. Фотография дала возможность моментально фиксировать реальность, стала истоком документализма, позволяя художникам и простым обывателям увидеть мир таким, какой он есть, без идеализации.

Изначальное восприятие фотографии как конкурента в системе традиционного искусства сменилось тесным сотрудничеством, взаимодействием. Многие художники использовали фотографии как источник вдохновения или как вспомогательный инструмент для создания своих работ. С течением времени фотогра-

фия развивалась не только как техническое средство, но и как самостоятельное направление искусства с собственными эстетическими принципами. Влияние фотографии стало особенно заметным в современном искусстве XX века, где она играла ключевую роль в развитии таких направлений, как сюрреализм, поп-арт и концептуальное искусство.

Со временем произошло синтезирование техник. Появились такие смешанные техники, как фотоколлаж и фотомонтаж, где фотография интегрировалась с живописью и другими видами искусства. Фотография быстро нашла применение в рекламе благодаря своей способности точно и привлекательно передавать информацию о продукте или услуге.

Появились фотохудожники, которые использовали фотографию не только для документирования, но и для создания художественных образов, экспериментов с формой, светом и композицией. Созданные работы пользовались спросом и в рекламной индустрии. Это означает, что границы между коммерцией и искусством постепенно стираются — происходит смешение техник и формата исполнения.

Таким образом, фотография стала катализатором перемен в искусстве.

Глава II
ТЕНДЕНЦИИ И АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ТЕХНИКИ РАБОТЫ С ФОТОГРАФИЕЙ

2.1. Реклама и визуальный образ: коммуникационная роль

Термином «реклама» обычно обозначают информацию, которая может распространяться любым из возможных способов. Вектор рекламы — целевая аудитория того или иного продукта, товара. Целью является продвижение и возбуждение интереса у потенциальных покупателей. Понимание ценности индустрии маркетинга стало возможным благодаря глобализации рекламы. Ученые и исследователи считают, что реклама — это сложная межобластная концепция, работающая внутри экономики, сфера высококлассной слаженной работы специалистов разного профиля. Товары и услуги, бренды, компании, специалисты не были бы актуальны, максимально интересны без средств продвижения. Реклама формирует экономику, помогает развивать, совершенствовать продукты и услуги.

Сегодня объем информации, которая ежедневно поступает в мозг человека, настолько велик, что запомнить ее, сохранить что-то действительно важное не всегда получается. Информативный шум нередко отвлекает, исключает возможность глубокого ознакомления с любой предоставляемой человеку информацией. Зачастую теряется даже самое интересное, полезное и нужное. Коммуникация людей в наше время — это не просто общение, это важная часть культуры, образовательного процесса, реализация потребности в передачи информации. Зрительная коммуникация — одна из самых важных, по статистике 95% людей лучше всего воспринимают и запоминают информацию визуально. Именно поэтому появление в рекламе визуальной составляющей заметно повлияло на покупательскую способность.

Основной способ вызвать эмоцию, поддержать узнаваемость — визуальный образ в рекламе. Соблюдая традиции и опыт прошлого века, коммерческая

фотография сегодня должна быть не просто красивой. Любая фотография, созданная даже в маркетинговых целях, обязана отражать культурный код времени, соответствовать вкусам и предпочтениям покупателей-современников [25].

Для того чтобы охарактеризовать визуальный рекламный образ, разобраться в его компонентах, необходимо сформулировать понятие.

Рекламный образ (маркетинговый стиль) — это рекламная продукция, результат умственной и творческой деятельности одного специалиста или команды, состоящий из композиции изобразительных (фотографии, графические элементы, иллюстрации) и шрифтовых (текстовых) элементов. Рекламный образ является способом зрительной коммуникации, необходимой для предоставления потребителю информации о товаре или продукции. Стиль, форма исполнения такого образа многофункциональны. Фотографии и иллюстрации, как носители рекламной информации, считываются человеком гораздо быстрее и легче, чем текстовое наполнение.

Главные компоненты успешного визуального образа — цвет (тон, оттенок), композиция и текст.

Цвет является неотъемлемой составляющей любого визуального рекламного образа. Цвет используется дизайнерами и фотографами как часть фона, акцент, характерный элемент брендинга. Неправильный выбор оттенка способен вызвать у потребителя искаженное представление о товаре или услуге. Нередко цвет становится «визитной карточкой», частью айдентики.

В психологии цвет является сильным инструментов воздействия на человека, а некоторые цвета способны вызывать определенные эмоции и влиять на чувства. Правильные сочетания раскрывают и усиливают рекламный посыл. Знание символики цвета и работа по цветовому кругу — залог качественной работы любого фотографа и дизайнера. Так, желтый цвет олицетворяет работоспособность, оптимизм, скорость и отсутствие проблем. Красный фиксирует внимание, призывает к активному действию, вызывает аппетит. Зеленый цвет гармонизирует, способствует сохранению спокойствия, сообщает о натуральном составе и экологичности продукта. Исследователи выделили белый, черный, золотой, синий и красный как тона, идентифицирующие престижный сегмент продукции.

Важной частью универсального рекламного образа, помимо цвета, является композиция. Композиция помогает сохранить баланс, гармонию сочетания изображения и текста. Грамотное размещение элементов в визуальном пространстве направляет зрителя, заостряет внимание на нужных деталях. Золотое сечение и правило третей — два правила для создания сбалансированной визуальной рекламы. Смысл золотого сечения состоит в том, что соотношение большой части к меньшей равняется соотношению целого к большей части. Золотое сечение в фотографии получается путем деления кадра на три части с сохранением той же пропорции и делением каждый раз более длинной части. Согласно правилу третей, изображение делится на три равные вертикальные и горизонтальные части, получается некая сетка. Композиционный центр изображения или всего дизайна должны располагаться на пересечениях линий такой сетки. Главное отличие золотого сечения и правила третей в соотношении сторон. В случае третей кадр делится на три равные части, при золотом сечении соотношение 1:0,618:1.

Текст в визуальном образе — финальная точка, часть, усиливающая влияние цвета и композиции. Рекламный текст должен быть кратким, лаконичным, запоминающимся и легко читаемым. Шрифты, цвета, размеры и стиль текста могут

помочь выделить ключевую информацию, поддержать другие элементы дизайна. Визуальный рекламный образ наиболее привлекателен, когда в тексте рассказывается история, которая может быть интересна для потенциальных клиентов [26].

В основе техники ассоциаций или «ассоциативного маркетинга», как и в работе с цветом и композицией, лежит психология. Для того чтобы визуальные образы работали эффективно и вызывали ассоциации, необходимы данные о целевой аудитории, для которой создается реклама.

Техника символизма опирается на ассоциативные связи. Торговые марки, бренды, компании отличаются благодаря фирменному стилю, цветам, паттернам, объектам. «Оживление» неодушевленных предметов или антропоморфизм — частый инструмент при создании рекламного образа. Просмотр рекламы с такими «персонажами» запоминается потребителем и в дальнейшем работает как ассоциация, символ того или иного бренда [27].

Таким образом, визуальная коммуникация является неотъемлемой частью рекламного процесса. Визуальный контакт «работает», становится успешным, когда просмотр рекламы вызывает у зрителя положительный эмоциональный отклик. Фотоизображение, пробуждающее мысленные образы, работающее с ассоциациями, остается в памяти намного дольше, чем минималистичное изображение на однородном фоне.

2.2. Развитие компьютерного искусства

Развитие компьютерных технологий позволило развить направление фотографии, автоматизировать процесс проектирования рекламных композиций. Внедрение цифровой аппаратуры трансформировало производство рекламы и создание фотоизображения в качественную высокоскоростную производственную систему.

Диджитал-арт (Digital Art) или компьютерное искусство — это искусство, создаваемое с использованием цифровых технологий и инструментов. Оно объединяет различные направления и стили, от простых рисунков до фотомонтажа и анимации. Цифровые произведения искусства могут быть представлены как в электронном — контент в социальных сетях, наполнение сайтов, виртуальные галереи, так и материальном формате — распечатанная рекламная или сувенирная продукция.

От традиционного искусства диджитал-арт отличается набором инструментов: вместо холста, красок и кистей — программное обеспечение, графический планшет и стилус. Цифровое искусство невозможно без графических редакторов, программ постобработки (Adobe Photoshop, Procreate, Corel Painter). Данное направление медиаискусства предоставляет художникам широкие возможности для творческого поиска и экспериментов благодаря функциональным особенностям. Создание и обработка изображения в цифровом пространстве позволяет быстро редактировать, исправлять ошибки без потери качества [28].

Прогресс 40–50-х годов прошлого века стал предвестником появления компьютеров и развития цифрового искусства.

Доступность компьютеров в 60-е годы XX века была ограничена, так как техническая сторона оставалась плохо развита. Тяжелое и дорогостоящее оборудование было доступно лишь научным лабораториям, университетам и крупным корпорациям. Исследовательские группы, в основном учёные, программи-

сты и математики, были первыми, кто тестировал творческие возможности на компьютере.

Первые печатные устройства, такие как плоттеры и ударные принтеры, ограничивали возможности художников. Художественные результаты, первые цифровые изображения были сконцентрированы на качественной, а не содержательной стороне.

Изображения, созданные с помощью перьевого плоттера, носили линейный характер, были плоскими, равномерными, так как затемнение нужных фрагментов требовало перекрестной штриховки и увеличивало время. Результатом ранних цифровых печатных экспериментов были черно-белые изображения.

Огромное влияние на развитие компьютерных технологий в сфере искусства оказала американская Лаборатория Белла (Bell Laboratories). А. Майкл Нолл, Кен Ноултон, Билли Клювер, Чарльз Чури, Лилиан Шварц и многие другие работали в данной компании.

В 1962 году А. Майкл Нолл в художественных целях генерации паттернов запрограммировал компьютер. А в 1968 году в Институте современного искусства в Лондоне состоялась одна из первых значимых выставок цифрового искусства «Кибернетическая интуиция». Насыщенными в плане технологического процесса были 70-е годы — вышла первая компьютерная программа ART 1, которую опубликовали Кэтрин Нэш и Ричард Уильямс. В это же время компания Xerox представляет первый пользовательский графический интерфейс.

В 1984 году выпускается первый компьютер Macintosh, который делает графический интерфейс массово доступным. Дизайнеры хорошо приняли новшество, начали развивать навыки творческой работы в компьютере. Летом 1985 в сфере цифрового искусства работал Энди Уорхол — он оцифровал черно-белый портрет Дебби Харри в программу ProPaint и «раскрасил» с помощью потоковой заливки.

Интересно, что впервые термин «цифровое искусство» был использован в 1980-е годы. Термин связан с появлением первой компьютерной программы для рисования, которая называлась AARON.

Революционным стало программное обеспечение от компании Adobe Systems, основанной в 1982 году Джоном Варноком и Чарльзом Гешке. Компания выкупила хорошо известную программу для редактирования изображений Adobe Photoshop (1987) у братьев Джона и Томаса Ноллов. Ранняя версия программного обеспечения увидела свет в феврале 1990 года. Пользователи могли изменять формат файла, регулировать цветовой аспект — менять насыщенность и оттенок. Программа уже тогда позволяла создавать простые рисунки. Из простого инструмента с минимальным интерфейсом и достаточно ограниченным функционалом Photoshop стал комплексной программой, универсальной, подходящей для ежедневной работы художников, фотографов и дизайнеров.

Сегодня Adobe Photoshop — незаменимый инструмент. В последних версиях программы появилась возможность работы с нейросетями, искусственным интеллектом, что сделало возможности программы практически безграничными. Благодаря внедрению нейросети в процесс постобработки фотоизображений стало реальным удаление деталей и объектов, смена локации и изменение образа. Использование искусственного интеллекта существенно экономит время, затрачиваемое фотографом на ретушь, цветокоррекцию. Художники, иллюстраторы и дизайнеры «обращаются» к нейросетям, когда необходимы референсы. Тем не

менее искусственный интеллект не может существовать и работать правильно, корректно без участия человека. Концепция и содержание, авторская задумка как творческих, так и коммерческих произведений искусства являются неизменной смыслообразующей частью [29].

Различные компьютерные программы в наши дни способны имитировать традиционные техники — графические и живописные. Приложения позволяют создавать изображения в масляной, акварельной, карандашной и многих других техниках. Есть возможность «стилизовать» фотоизображения. Появление программного обеспечения упростило процесс коллажа, фотомонтажа. Теперь коллаж может содержать практически неограниченное количество элементов, без потери качества и деформации материала, как при ручной сборке.

Появление компьютера не уменьшило значение традиционного искусства. Цифровое искусство отличается набором инструментов, компактным интерфейсом, но не отменяет необходимости художественного видения, вкуса. Виртуальное искусство включает в себя различные направления, такие как цифровая живопись и графика, фотография и операторское искусство, инсталляции. Для создания уникальных работ и реализации идей мультимедийные художники комбинируют стилистики и направления.

2.3. Альтернативные техники работы с фотографией

Технологический прогресс и массовая доступность компьютерных технологий не могли не повлиять на фотоиндустрию. Преимуществом цифровой фотографии перед пленочной стала возможность моментально просматривать изображение на экране. Это позволяет узнать об ошибках в настройках, исправить недостатки, переснимать объект необходимое количество раз. Первая цифровая камера увидела свет в 1975 году благодаря инженеру компании Kodak Стиву Сассону. Время, требуемое для создания кадра, равнялось 23 секундам. Начиная с 2001 года, качество цифровых изображений превзошло пленочные, что популяризировало цифровые камеры.

С возможностью повторить аналоговые техники взаимодействия с фотографией на компьютере процесс стал более удобным, быстрым и качественным. Некоторые техники стали возможны, получили развитие с приходом цифровой эры. Так, фотографы начали делать сканографию — выкладывали на поверхность сканера необходимые предметы, в процессе сканирования изменяя их положение [30].

Первые пробы фотомонтажа были сделаны задолго до появления компьютера. Работа «Два пути жизни» датируется 1857 годом, она была выполнена в технике фотомонтажа шведским фотохудожником Оскаром Густавом Рейландером (*рис. 10*). Фотографы XIX века хорошо знали специфику работы и могли исправить нерезкое изображение, «шевеленку» в одиночных портретах. С многофигурными композициями дела обстояли куда сложнее. Именно поэтому Оскар Рейландер для своей работы использовал фотомонтаж, композиция включала в себя 32 студийных кадра. Каждый негатив являлся фрагментом итогового отпечатка, время экспозиции достигало 2 часов. В начале печатались фигуры переднего плана, затем заднего. Автор старался, чтобы итоговый отпечаток был пропорционально верен.

И сегодня такой технический прием подразумевает активное взаимодействие с несколькими фотоизображениями или их частями — склеивание, нало-

жение, деформация. Фотомонтаж актуален не только для художественных задач, но и для коммерческих. Прием часто используется дизайнерами для создания рекламной продукции — постеров, плакатов, открыток, виртуальной рекламы. Фотомонтаж можно рассматривать как «медиальный реди-мейд» — автор переосмысливает, «пересобирает» готовые объекты в собственное произведение. Фотомонтаж является более простым способом работы с фотографией, чем фотоманипуляция. Стоит заметить, что фотомонтаж — часть техники коллажа, которая получила развитие в 1920-е годы в Советском Союзе. Компьютерное развитие упростило процесс фотомонтажа — появилось большое количество программ с удобным интерфейсом (Adobe Photoshop, PaintShop Pro, Corel Photo-Paint, PhotoImpact). Современные фотохудожники не нуждаются в предварительном сканировании материала.

Как и в фотомонтаже, в коллаже используется «перестановка» готовых образов. В переводе с французского коллаж означает «склеивание, наклеивание». Данный подход подразумевает использование материалов, разных по фактуре, плотности, цвету. Первые работы, похожие на коллаж, исследователи относят ко второму веку до нашей эры. Китайские творцы добавляли в картины, написанные тушью, небольшие кусочки материалов. Техника пришла в Европу в XIII веке, но не стала популярной. Коллаж как отдельное направление был рассмотрен и принят в XX веке, в эпоху модерна. Художники не боялись экспериментов — приклеивали к полотнам фрагменты газет, этикеток, использовали кусочки ткани. «Натюрморт с плетёным стулом» авторства Пабло Пикассо — один из самых известных примеров коллажной техники прошлого века. Коллаж стал предтечей такого художественного направления, как поп-арт [31].

Большой интерес вызывает сюрреализм, известный многим как живописное течение, характерный и наиболее популярный в XX веке благодаря творчеству испанского художника Сальвадора Дали. Образный язык в фотографии схож с визуальными приемами сюрреализма, конструктивизма и поп-арта. Сюрреализм в фотографии, как и в живописи, — погружение в абстрактное, иррациональное и подсознательное. В данном векторе фотографы и художники стараются уйти от реального, вдохновляются миром сновидений, изучают психологию восприятия. Многократная экспозиция является абстрактным экспериментальным подходом, позволяет с помощью разных частей «реального» воплощать самые необычные авторские фантазии и задумки. Мультиэкспозиция позволяет фотографу взаимодействовать с изображением в процессе создания или после фиксации на любом из носителей. Сюрреализм в фотографии проявляется не только через техническую сторону — в 1959 году Филипп Халсман публикует книгу «Прыжки» (Jump Book). Книга — удачное развитие идеи, продолжение снимка «Дали атомикус», сделанного фотографом в 1948 году. Фотография представляла собой аллегоричную визуализацию состава атома, в котором отрицательно заряженные электроны движутся вокруг положительно заряженного ядра в вакуумном пространстве. Для создания портрета потребовалось синхронное взаимодействие и очень яркий свет вспышек — художник прыгал вверх, ассистенты подбрасывали предметы и выливали воду. Необычные приемы фотографов-сюрреалистов до сих пор используются в рекламе, зачастую в съемках модной одежды и обуви, аксессуаров. Сюрреализм удачно применяется для коммерческой индустрии, потому что рекламная стратегия работает через смысловые и визуальные ассоциации.

Фотоманипуляция, одна из разновидностей современного цифрового искусства, является «потомком» фотомонтажа и фотоколлажа. Термин впервые возник в сети, был ориентирован на англоязычных пользователей. Фотоманипуляция непосредственно связана с программами по обработке фотографий, наиболее распространенная из которых Adobe Photoshop. Данный вид работы с фотографией представляет из себя совмещение изображений или их части с графическими элементами с целью получения нового самостоятельного произведения. Качественно созданная фотоманипуляция подразумевает единую цветокоррекцию всех «компонентов» изображения, учитывает ракурсы, свет, пропорции. Некоторые варианты фотоманипуляций можно отнести к фотоарту. Незаметная дорисовка или же специальный рисунок поверх фотографии делают фотоарт необычным направлением, требующим определенных художественных навыков. Варианты применения такой фотоманипуляции очень широки — это может быть отличным рекламным ходом или просто эстетичным изображением, выставочным экспонатом.

Современные технологии обработки изображений позволяют более плавно интегрировать рисунок в фотографию, объединять фрагменты реального и художественные детали, создавать практически непрерывное слияние двух искусств. Такой подход к сочетанию различных визуальных элементов расширяет возможности для самовыражения художников. Они могут использовать эту технику для передачи своих мыслей, эмоций через одно произведение [32].

Необходимо исследовать художников, для которых фотография является источником вдохновения, «материалом» для поиска образов и последующей работы.

Тема исследования связана с таким понятием, как matte-painting. Изначально под данной техникой подразумевалась дорисовка изображения, некий коллаж из заранее сделанного рисунка и отснятого фильма. Данный эффект применялся, когда локация не позволяла выполнить все требования, необходимые для съемки, а также, когда не было возможности создать что-либо при помощи декораций. Интересно, что несмотря на то, что эта техника впервые начала применяться в кино, она очень быстро проникла и в смежные области визуального искусства. Постепенно matte-painting начали использовать для рекламы, разработки фонов для компьютерных игр [33].

Изобретателем приема считается Норман Дон — режиссер, который впервые начал применять стекло с дорисованными элементами. Этой технике режиссер научился в 1905 году, когда работал фотографом.

Сегодня один из наиболее известных и популярных иллюстраторов, работающих с синтезом визуальных искусств, — Кристоф Ниманн. Каждое воскресенье художник делился результатами визуальных экспериментов в социальной сети, что принесло ему огромную популярность и поклонников творчества по всему миру (*рис. 11*). Особенностью иллюстраций Ниманна является необычная композиция итоговых снимков и стилизованные персонажи, нарисованные обычно от руки красками или чернилами [34].

Еще один художник, чье творчество сочетает и фотографию, и графику — фотохудожник из Бельгии Бен Хайне. Его имя стало известно в 2010 году благодаря его проекту под названием «Карандаш против камеры». Проект родился после желания связать несколько творческих навыков в одном произведении. Бен Хайне — мастер в фотоиллюстрациях. Ценность кадров, которые он созда-

ет — в идее, смешении выразительных форм, концепции, в способности видеть сюжеты в обыденном. Зачастую Хайне создает черно-белые линеарные скетчи на небольших оторванных кусках бумаги разной формы и совмещает их с цветными фотографиями, что помогает ему дополнять реальность и открывает двери в новый воображаемый мир.

Марина Папи — художница и графический дизайнер из Рио-де-Жанейро, которая соединяет фотографии и свои красочные стилизованные рисунки. После работы Марины Папи снимки становятся сочетанием фантастики и реальности. Художница зачастую делает персонажей для фотографий разноцветными, нередко добавляет к пейзажам различные текстуры (*рис. 12*). Экспрессии в работы Марины Папи добавляют не только яркие цвета, но и брызги краски, динамика форм и линий. Работы Марины Папи стали узнаваемы благодаря визуальному контрасту между рисунком и фотографией.

Немецкий художник-живописец Герхард Рихтер экспериментирует, совмещая фотографии и красочные абстракции (*рис. 13*). Результаты его работы выглядят выразительно, отдаленно напоминают работы художников эпохи импрессионизма.

Рихтер пришел к технике совмещения случайно — при написании полотен в масляной технике он часто капал на обрезки фотографий и газет. Получившийся результат от слияния в одной работе таких разных областей искусства, как живопись и фотография, вдохновили художника на ряд экспериментов с этой необычной комбинацией. Серия работ получила простое название, полностью отражающее свое содержание, — Overpainted Photographs, то есть «Рисунки поверх фотографий». Объединение ручной техники и фотографии выводят искусство Рихтера на новый, более богатый уровень. Сюжеты фотографий интересно взаимодействуют с нанесенным сверху рисунком: иногда абстрактные красочные пятна лишь немного перекрывают первоначальное изображение, а иногда занимают наибольшую часть кадра. Художник совмещает живопись с фотографией уже более 20 лет. В 2001 году его работы в этой сфере были представлены на выставке Музея современного искусства в Нью-Йорке.

Действительно, в процессе исследования становится понятно, что совмещение фотографии со смежными видами изобразительного искусства открывает не только новые возможности для самовыражения художников, но и привлекает внимание широкой аудитории. Такие работы притягивают взгляд благодаря оригинальности и выразительности. Сочетание различных форм искусства размывает традиционные границы, стандарты, способствует развитию искусства в целом.

2.4. Актуальные тенденции в оформлении меню и алкогольной карты

Главные вещи, от которых зависит успех того или иного заведения, связанного с приемом пищи и напитков, — кухня, интерьер и атмосфера. До сих пор эксперты в данной отрасли не могут прийти к единому мнению относительно важности каждой из этих составляющих. Если убрать из понятия «ресторан» или «бар» один из трех пунктов, заведение может не достигнуть желаемого успеха, работать в минус. Атмосфера и интерьер «знакомят» посетителя с концепцией с первых минут, являются некими «ассоциативными подсказками» вкусового направления, задают тон. Предлагаемый заведением ассортимент блюд и напитков нуждается в более детальном представлении — гость должен заинтересоваться

и сделать заказ. Материалом для презентации ассортимента служит меню. В зависимости от того, насколько правильно, визуально привлекательно оно составлено, посетитель принимает решение — остаться или покинуть заведение. Разработка меню начинается задолго до обустройства интерьера и создания атмосферы, потому что является ключевым моментом, влияющим на решение посетителя.

На сегодняшний день сложилось три вида, направления меню.

1. À la carte (а-ля карт). Стандартный и наиболее распространенный вариант. Меню представлено в виде перечня порционных блюд с индивидуальной ценой. Гость сам может собирать заказ, опираясь на вкусовые предпочтения, ценовую политику, наличие аллергенных продуктов. Счет за предоставленные услуги содержит сумму всех заказанных блюд и напитков.
2. Table d'hôte (табльдот). Пример табльдота — бизнес-ланч, состоящий из нескольких блюд, обычно 3–4 позиции. Данный вид меню — полноценный комплекс еды, выбранный заведением в соответствии с тематикой, сезонными ингредиентами, ориентированностью. Табльдот может быть в ресторанах быстрого питания, кафе, столовых, а также в некоторых ресторанах.
3. Carte du jour («карта дня»). Наиболее редкий вариант. Заведения с таким форматом меню предлагают гостям ассортимент на один конкретный день.

Концепция заведения должна просматриваться не только в меню: вывеску, столовые приборы, музыкальное сопровождение, картины в зале необходимо выбирать согласно общей стилистике и дизайну. Такая индивидуальность и четкое следование концепции поддерживают брендинг, помогают сохранить узнаваемость, являются хорошим рекламным вариантом.

При создании дизайна и фотографий для наполнения важно понимать целевую аудиторию, которая будет смотреть меню. Сложность дизайна и визуальных образов будет зависеть от того, какие посетители будут посещать бар или ресторан. Так, например, более молодые люди в возрасте от 14 до 25 лет будут склонны выбирать трендовые, модные места, с необычной подачей и минимальным сроком ожидания заказа. Молодежь будут привлекать яркие цвета, нестандартные решения дизайна меню, интерьера. Хорошим маркетинговым ходом будут коллаборации с звездами кино, популярными исполнителями, блогерами. В заведениях, рассчитанных на молодую аудиторию, хорошо сработают выгодные предложения — скидки, акции, комбо-наборы. Для подобных мест незаменимо хотя бы частичное меню формата табльдот.

Средневозрастная аудитория и старшее поколение больше оценят качественный, прагматичный подход, внимание к деталям. Данная аудитория чувствует себя комфортно в тихих местах, без кричащих цветов и акцентного дизайна. Состоятельные посетители делают выбор в пользу какого-либо блюда или напитка, ориентируясь на состав, вкусовые аспекты, реже пользуются предложениями с акциями, особенно электронными. Такие посетители часто выбирают заведения по близости к дому или работе, любят традиционную кухню и крупные порции. Существуют такие понятия, как «циклическое меню» и «банкетное меню», суть которых состоит в определенном ассортименте блюд и напитков в зависимости от дня или события. Отличный рекламный ход — сезонное меню. Такой вариант требует проведения дополнительных съемок

и обновления дизайна каждый сезон или реже (каждый год). Сезонное меню привлекает новую аудиторию, поддерживает интерес постоянных гостей. Качественно сделанные предметные фотографии вызывают аппетит, являются продающим фактором. Это главная составляющая меню, которая работает лучше, чем текст. Над созданием и оформлением иллюстрированного меню, в зависимости от запроса и концепции, работает команда специалистов — фуд-фотографы, стилисты, художники-иллюстраторы, дизайнеры, верстальщики. Важно, чтобы еда и напитки на фотографиях совпадали с реальностью, для этого на кухне и баре должны быть фотопримеры подачи из меню. Новый дизайн и печать меню, когда вводятся новинки и сезонные предложения, является финансово затратным процессом, поэтому основное меню или барная карта разрабатываются на постоянную основу. Для новинок и сезонных акций заведения делают тейбл-тенты, вкладыши, флаеры. Правильное название для любой позиции в меню должно быть лаконичным. Иногда такое название может быть связано с какой-либо историей, «легендой», реальной или выдуманной, которую персонал заведения рассказывает гостям, чтобы привлечь больше внимания к блюду, коктейлю [35].

Формат взаимодействия с сотрудниками располагает гостей и надолго остается в памяти. Часто посетители могут возвращаться и совершать заказы не ради вкусной еды и изысканных напитков, а ради общения в приятной атмосфере.

Барное меню или коктейльная карта показывает посетителю ассортимент алкогольной продукции бара или паба. Алкогольная карта, как и меню, является визитной карточкой заведения и инструментом продаж. Сегодня посетителю доступен широкий выбор баров и других заведений с алкогольной продукцией — некоторые из них тематические, иммерсивные. Актуальны бары, использующие локальные ингредиенты. Традиционные напитки или их «ремейки» также хороший маркетинговый ход — подобный ассортимент будет интересен не только местным гостям, но и туристам, иностранцам, которые хотят познакомиться с культурой и вкусовыми особенностями [36].

Особенно интересны места со своей историей, где все составляющие — атмосфера, интерьер, меню, персонал — созвучны единой концепции. Ниже будут представлены описания заведений с нестандартным подходом в оформлении меню.

Креативное меню можно найти в ресторане «Пеликан», который находится в Сингапуре. Морская тематика раскрывается через иллюстративную составляющую — художники создали уникальный образ через смешение человека и морских обитателей. Помимо дизайна меню, «Пеликан» удивляет гостей нестандартным форматом меню. Ресторан предоставляет гостям меню формата А3 на деревянной подложке.

Необычный подход от студии Foreign Policy воплотился в коктейльной карте для бара «13 жён» в Сингапуре. Идея заключается в том, что каждый коктейль — это история женщины (вымышленной), оформленная в страницы небольшой записной книжки черного цвета. Текст меню рукописный, на некоторых страницах есть стикеры, разноцветные листы бумаги — это поддерживает реалистичность формата.

Итак, разработка дизайна меню — это важный этап в создании образа ресторана, который поможет привлечь новых посетителей и сохранить старых. Поэтому при работе над дизайном меню важно учитывать цветовую гамму и шрифты, которые используются в оформлении интерьера, логотипе и других элементах

фирменного стиля. Также необходимо подумать об удобстве и понятности структуры меню, чтобы посетители могли легко ориентироваться и выбирать блюда. Важно также уделить внимание качеству печати и материалу, на котором будет представлено меню, чтобы оно выглядело стильно и профессионально. Благодаря грамотному и креативному дизайну рестораны и бары поддерживают атмосферу, которая мотивирует гостей на повторное посещение.

Выводы по второй главе

В наше время рекламная фотография как одно из направлений коммерческой фотографии может сочетать в себе различные жанры, интегрироваться в новые форматы. Это не просто изображение объекта, а хорошо проработанная маркетинговая стратегия. Для рекламной индустрии важно, чтобы человек из «зрителя» перешел в позицию «покупателя», поэтому рекламные фотографы акцентируют внимание на самых важных деталях, скрывают, ретушируют недостатки, способные «отпугнуть» аудиторию. Качественно сделанная реклама с использованием фотографии отражает лучшие стороны товара, остается в памяти и подсознании зрителя, подталкивает к приобретению той или иной продукции.

При создании рекламного снимка важно учитывать не только пожелания заказчика и особенности товара, но и целевую аудиторию покупателей. Желания и мечты людей помогают в формировании рекламного продающего образа. Многообразие предпочтений, личностные особенности покупателей способствовали созданию вариативности направлений и жанров.

Развитие области рекламного графического дизайна показывает, что фотография в настоящее время развивается не только за счет использования достижений традиционного искусства, но и благодаря использованию компьютерных технологий.

Значение сюжетных фотоиллюстраций и композиций для рекламы так велико, что можно сделать вывод о характерном для современного искусства процессе, когда границы «размываются». Различные направления искусства дополняют друг друга, сливаются в единое целое и образуют нечто новое. Это положительно сказывается на визуальной коммуникации, выстраиваемой брендами и компаниями.

Большое количество информации заставляет потребителя делать выбор в пользу брендов, которые заботятся, внимательно относятся к каждому покупателю. Ассоциативные рекламные кампании и тщательно проработанные визуальные образы располагают потребителей, являются весомым преимуществом на рынке.

Визуальные образы должны совпадать с концепцией бренда, сочетаться с другими элементами маркетинговой стратегии. Наибольшее внимание получают организации, которые с помощью рекламы сообщают полезную и интересную информацию потребителю. Комбинация привлекательного изображения и качественной сюжетной истории — залог успешной рекламы.

Вместо использования стандартных фотографий на однотонном фоне из стоков компании сегодня заказывают индивидуальные проекты. Фотографы и фотохудожники, работающие с альтернативными техниками, мультимедийным искусством, способны создать уникальную рекламную концепцию, способную расширить аудиторию клиентов. Прогресс, достигнутый в области цифровых медиа, открывает невероятные возможности для визуального маркетинга.

Глава III
РАЗРАБОТКА И РЕАЛИЗАЦИЯ ФОТОПРОЕКТА. ПРОЦЕСС ОБЪЕДИНЕНИЯ ФОТОГРАФИИ И ЦИФРОВОГО РИСУНКА

3.1. Работа над концепцией, создание мудбордов, выявление акцентных деталей и цветовых особенностей

Проведенное предпроектное исследование, анализ истории рекламной фотографии, изучение альтернативных техник и фотохудожников, которые в них работают, позволяют приступить к разработке концепции фотоиллюстраций.

Идея сочетания цифрового линеарного рисунка и фотографий появилась при работе над аналоговым фотопроектом весной 2023 года. Работа над эскизами и концепцией началась еще в марте — апреле прошлого года, отпечатки делались уже в мае. Целью было создать серию фотоиллюстраций по роману Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита» в технике литпечати. Избирательно снимались локации Москвы, в которых происходят действия романа, а далее черным маркером рисовались на прозрачной пленке сами герои. С помощью мультиэкспозиции — соединения негатива фотографии и пленки с рисунком — экспонировались на фотобумагу.

Концепция данной работы — переосмысление традиций «русского застолья». Планируется, что итоговые изображения станут промопродукцией в формате открыток, интерактивным контентом, наполнением для разных социальных сетей. Для реализации проекта был проведен поиск и анализ заведений, девиз и айдентика которых совпадают с идеей. Бар «Журавли» подошел под концепцию и оказался открыт для сотрудничества. Были изучены похожие примеры оформления меню и коктейльных карт в различных заведениях. Так как дизайнерские решения в рассмотренных примерах не были информативными и зачастую обладали лишь визуальной привлекательностью, было принято решение создать фотоизображения, иллюстрирующие определенные истории, «легенды», созвучные с концепцией бара. Предполагается, что подобный формат привлечет внимание зрителя и потенциального гостя, надолго останется в памяти и будет мотивировать к повторному посещению.

Фотоиллюстрации — показатель временного влияния, где фотографии — настоящее, а иллюстрации — прошлое. Результатом творческого поиска являются несколько мудбордов (*рис. 14*).

Мудборды составлялись согласно техническим аспектам будущей съемки, референсам для эскизов, историческому материалу. Выбор цветовой палитры обусловлен изначальными цветами локации. В интерьере бара преобладают преимущественно теплые цвета, мебель и пол выкрашены в красно-бордовый цвет.

Также вместе с мудбордами был продуман план съемки — ракурсы, свет и необходимое оборудование, вспомогательные инструменты для фиксирования объектов в кадре.

Рассчитывается, что фотоиллюстрации будут интересны широкой целевой аудитории людей, начиная с 18 лет. У фотопроекта коммерческая область применения — реклама. Проектная серия будет состоять из 8 фотоиллюстраций.

3.2. Разработка текстового сюжета и отрисовка эскизов

Перед отрисовкой эскизов (*рис. 15*) было необходимо собрать материал для разработки сюжетов. Из большого количества исторических текстов были сохранены и оформлены нужные фрагменты. Ниже будет представлен материал, который стал основой фотоиллюстраций.

Пословица «Пить до журавлей» и В. А. Гиляровский

Бар «Журавли» — уникальное заведение, которое сохраняет и переосмысляет традиции. Данная идея находит отклик не только в названии бара, но и в продукции — коктейлях и настойках, блюдах, при создании которых используют локальные ингредиенты и авторскую рецептуру.

По словам одного из совладельцев бара Петра Барышникова, название бара было придумано благодаря фрагменту из книги В. А. Гиляровского «Москва и москвичи». Интересно, что бар находится по адресу: Столешников переулок, дом 14, а автор книги жил рядом, напротив, в доходном доме И. И. Карзинкина по адресу: Столешников переулок, д. 9, кв. 10. Сегодня там находится центр В. А. Гиляровского — филиал музейного объединения «Музей Москвы». Гиляровский считал Столешников переулок знаковым местом, побывав в котором, можно почувствовать атмосферу всего города. «Столешников переулок! В нем, как в капле воды солнышко, отражается вся жизнь города…» — писал В. А. Гиляровский.

Фраза «пить до журавлей» раскрывается в произведении В. А. Гиляровского. В конце XIX века среди очень состоятельных людей считалось модным посещать так называемые «завтраки», время которых было от двенадцати до трех часов дня. Наиболее популярными местами для таких «завтраков» стали рестораны «Славянский базар» и «Эрмитаж». Среди посетителей «Славянского базара» можно было встретить министров, золотопромышленников, крупных землевладельцев. Интересно, что «Славянский базар» — первый ресторан, открытый русскими людьми, а не французами.

В. А. Гиляровский пишет: «…купеческие компании после “трудов праведных” на бирже являлись сюда во втором часу и, завершив за столом миллионные сделки, к трем часам уходили. Оставшиеся после трех кончали “журавлями”. Завтракать до “журавлей” — было пословицей. И люди понимающие знали, что, значит, завтрак был в “Славянском базаре”, где компания, закончив шампанским и кофе с ликерами, требовала “журавлей”. Так назывался запечатанный хрустальный графин, разрисованный золотыми журавлями, и в нем был превосходный коньяк, стоивший пятьдесят рублей. Кто платил за коньяк, тот и получал пустой графин на память. Был даже некоторое время спорт коллекционировать эти пустые графины, и один коннозаводчик собрал их семь штук и показывал свое собрание с гордостью» [37].

Именно поэтому героем первой фотоиллюстрации стал В. А. Гиляровский. По задумке, писатель сидит за барным столом, на котором небрежно лежат листы бумаги. Автор словно делает заметки для будущего произведения. Было решено разместить рядом с героем тот самый «хрустальный графин» — сфотографировать реальный предмет. Правильно поставленный сквозной свет дал длинную тень, в которой был дорисован узор с журавлями. Дорисованные элементы фотоиллюстрации — писатель и журавли — являются олицетворением прошлого, визуализируют историю, которую в баре рассказывают гостям (*рис. 16*).

История Столешникова переулка и виноторговец Егор Антонович Леве

Улица, на которой расположен бар «Журавли», также заслуживает внимания. Впервые территория Столешникова переулка была упомянута в истории в начале XVI века, во времена великого князя Московского Ивана III. Происхождение названия связано со старорусским словом «столешник», означающим скатерть. В Столешниковой слободе проживали мастера, которые занимались ткачеством и изготовлением текстильных изделий, в том числе столешников и покрывал для великокняжеского и царского двора.

Фотоиллюстрация, рассказывающая об истории Столешникова переулка, предполагала отрисовку скатерти. Для ее создания был выбран стол, за которым обычно сидят посетители в зале, и выстроена композиция из большого количества посуды — бутылок, графина, рюмок и стопок. Контрастное освещение стола и предметов с помощью двух импульсных источников света позволило выделить необходимый участок кадра. Темное пространство кадра под столом было заполнено рисунком — скатертью (*рис. 17*).

С развитием промышленности и торгового дела, помимо торговых лавок с текстилем, в Столешниковом переулке появились магазины с винной продукцией. Особым шиком считалось приобретать алкогольные напитки в магазине известного виноторговца Егора Антоновича Леве, чей магазин находился по адресу: Столешников переулок, дом 7. Совсем неподалеку, на Петровке, находился магазин конкурента — француза Филиппа Депре. До торговли вином Депре продавал полотно [38].

Заметки о виноторговцах можно найти в упомянутом выше произведении «Москва и москвичи» В. А. Гиляровского. Автор рассказывает об историческом факте подделывания этикеток под упаковку вин Ф. К. Депре. Вино от Депре приобретали Салтыков-Щедрин, Гоголь и Герцен. В «Драме на охоте» А. П. Чехова говорится о бенедиктине, купленном у Депре. Выбор писателей не был однозначен — Лев Николаевич Толстой в «Анне Карениной» пишет: «…выйдя в столовую, Степан Аркадьевич, к ужасу своему, увидал, что портвейн и херес взяты от Депре, а не от Леве» и распорядился «послать кучера как можно скорее к Леве» [39; 40].

Ассортимент товаров, представленных в магазине торгового дома «Егор Леве», включал в себя разнообразные виды зарубежных и отечественных вин, а также эксклюзивные гаванские сигары, чем выгодно отличался от продукции конкурентов. В магазине Леве, в отличие от лавки Депре, был большой выбор вин Российской империи: крымских, таманских, грузинских. Вина от торгового дома поставляли в известный в прошлом трактир И. Я. Тестова [41].

Позднее в советское время магазин Егора Леве прекратил свое существование, на его месте была организована оптово-розничная торговля магазина № 1 ВИНТОРГа. Ассортимент «Главвино» ничем не уступал продукции прошлого [42; 43].

Настоящее время во многом схоже с XIX веком — и сегодня кто-то предпочитает зарубежную алкогольную продукцию, а кто-то российские вина. В баре «Журавли» стараются следить за развитием отечественного виноделия и предлагают гостям ассортимент качественных российских вин. При разработке эскиза было решено отразить опыт прошлых веков, историю развития торговли в области виноделия. Для того чтобы передать «настоящее время», была составлена композиция из бокалов и бутылки вина российской марки Nikolaev & sons.

Предметная фотография — задний план, по идее, зритель рассматривает ее сквозь рамку, края которой повторяют силуэт бутылки. Рамка сделана таким образом, что кажется, будто кто-то оторвал бумагу, оставив сверху закрученный кусок. На этом бумажном фрагменте нарисована этикетка, которая раньше крепилась к винным бутылкам торгового дома «Егор Леве». Материалом для фонового рисунка стало оформление значка, который носили сотрудники «Главвино». Рядом с рамкой стоит бокал вина — фотография была сделана в студии. Таким образом, зритель как будто бы смотрит на сегодняшний день «из прошлого». Итоговое изображение включает в себя три фотографии с разным по положению и мощности освещением (*рис. 18*).

Официант — «половой», «шестерка», «человек»

Часто в произведениях русской классической литературы и на дореволюционных полотнах можно заметить неких людей, именуемых «половыми» или «шестерками».

До революции половые служили в трактирах, где выполняли различные поручения, в основном работая официантами, обслуживая постояльцев, хотя нередко в круг их обязанностей также входила уборка. Такое большое количество возможной работы для «половых», в первую очередь связано с тем, что ранее трактиры были не только местами для употребления пищи, но потенциальными местами для ночлега — постоялые дворы или гостиницы с харчевней. Обязанности половых в таких трактирах были еще шире и включали в себя не только обеспечение гостей пищей, но и предоставление мест для отдыха, уборку комнат, мытье полов. К концу XIX века спрос на комнаты для ночлега в трактирах значительно сократился, вследствие чего обязанности «половых» стали меньше.

Нередко посетители звали таких служащих трактиров окриком: «Эй, человек!», иногда и вовсе называли «шестеркой». Вот какое описание дает В. А. Гиляровский в своем произведении «Москва и москвичи»: «…и во всех этих трактирах прислуживали половые — ярославцы, в белых рубахах из дорогого голландского полотна, выстиранного до блеска. “Белорубашечники”, “половые”, “шестерки” их прозвания.

— Почему “шестерки”?

— Потому, что служат тузам, королям и дамам… И всякий валет, даже червонный, им приказывает… — объяснил мне старый половой Федотыч и, улыбаясь, добавил:

— Ничего! Козырная шестерка и туза бьет!» [37]

В начале XIX века вкусовые предпочтения в России начали меняться, и в моду стала приходить европейская кухня, особенно французская. Трактиры стали включать в свое меню блюда, заимствованные у коллег из Франции. Это добавляло разнообразия в кухню и, соответственно, требовало от персонала заведений освоения новых навыков, приобретения знаний. С приходом моды на европейскую кухню некоторые трактиры начали привлекать иностранных поваров. Благодаря их знаниям и умениям, требуемым для приготовления блюд, меню становилось все более широким и интересным, помогало удовлетворить вкус каждого гостя. В результате такие заведения стали называться «ресторанами», а вместо «половых» появились официанты.

Главное отличие между «половыми» и официантами было в их внешнем виде, форме одежды. «Половые» всегда носили традиционную русскую форму, состоящую из белых штанов и белой рубахи навыпуск. Рестораны, куда быстро дошла европейская мода, старались одеть персонал соответствующе, поэтому официанты начали носить фрак. В России появление официантов связано с открытием в середине XIX века первого ресторана — «Славянского базара». Для того времени это было действительно революционно, поскольку до этого русское общество не имело опыта посещения подобных заведений. «Славянский базар» был единственным заведением своего рода в тот период. Здесь официанты перемещались по залу во фраках с белыми манишками, в белоснежных перчатках и галстуках-бабочках. Люди с удовольствием приходили в этот ресторан, чтобы не только попробовать блюда европейской кухни, но и погрузиться в уникальную атмосферу сочетания русской традиции и западной эстетики. Таким образом, с развитием ресторанного бизнеса и влиянием иностранной моды «половые» в трактирах постепенно стали официантами, а их внешний вид и форма одежды стали отражать концепцию заведения [44].

В «Журавлях», где проводилась съемка, уделяют внимание деталям. Для бара приготовление блюд, коктейлей и настоек — искусство. Но помимо качества изготовляемых напитков, заведение заботится об атмосфере. Подобно официантам-«белорубашечникам», персонал бара носит униформу, похожую на одежду, используемую в российских трактирах до XIX века. Униформа для сотрудников была изготовлена из натурального, экологичного материала — крапивы. Одежда простого кроя не стесняет движений, поддерживает правильный, необходимый для работы температурный баланс.

В данном фотопроекте наибольший акцент делается на напитках, которые можно попробовать в баре «Журавли». Также в съемке был задействован сотрудник бара. По сюжету, на одной из фотоиллюстраций он ведет диалог с официантами из прошлого — герои нарисованы в линеарной технике и добавлены в процессе постобработки (*рис. 19*).

Быть «под мухой»

Традиция «штрафной рюмки» появляется еще в античное время, но изначально «штраф» подразумевал определенную сумму денег, устанавливаемую хозяином пира.

Во времена правления Петра I традиция обретает привычный современному человеку смысл. По возвращении из-за границы последний царь всея Руси и первый император Всероссийский приступает к введению ряда реформ, в том числе связанных с правилами этикета на застолье. В 1718 году Пётр I учреждает ассамблеи. Ассамблеи (фр. Assemblée — «собрание») были своеобразным прообразом дворянского бала, а позже стали неотъемлемой частью культурной жизни русского общества. Идея была заимствована императором в Европе. Ассамблеи проводились в течение всего года; летом, предпочтительно, на свежем воздухе. Пётр старался поддерживать легкую, непринужденную атмосферу праздника, но, к сожалению, не всем придворным были «по душе» данные мероприятия.

Именно поэтому существовали наказания за нарушение порядков, правил этикета, норм, которые были на подобных балах. Нередко придворные сами не

знали вину, допущенную ошибку, так как за нарушение Пётр I мог счесть все, что угодно. На самом деле это был своеобразный способ подшутить над подданным, выставив его на посмешище перед всеми, но подчеркнув свою власть и силу.

В качестве «наказания» участнику ассамблеи предлагалось выпить водки из кубка «Большого Орла». По некоторым данным, объем такого кубка составлял примерно 1,5 литра. Единственным смягчающим условием наказания была крепость выпиваемого алкоголя — 32 градуса вместо привычных 40. Зачастую выпить содержимое такой рюмки не удавалось. Спустя время кубок «уменьшился» до размера обычной рюмки, которую до сих пор наливают тем, кто опаздывает на застолье [45].

В 1720 году в Петербурге по указу Петра I открылся «Первый Трактирный Дом». Нововведение впоследствии привело к возникновению трактиров по всей Российской империи. Трактир отличался от привычных русскому человеку кабаков не только своим названием, но и основными принципами работы. В отличие от кабака, где, согласно лицензии, продавали только водку, в трактирах предлагались и разнообразные закуски. Кабаки, в свою очередь, ограничивались лишь продажей алкоголя. Отсутствие возможности заказать простые закуски делало их менее привлекательными для посетителей. Слово «кабак» с тюркского языка переводится как «тыква» («емкость из тыквы»). В то время как слово «трактир» происходит от голландского *trakteren* — «угощать» или немецкого аналога *traktieren*.

Владельцами первых трактиров в Российской империи были в основном иностранцы, а цена была завышена, что плохо сказывалось на количестве посетителей подобных заведений. Прибыль первых трактиров была меньше ожидаемого, поэтому был издан указ, по которому владельцы трактиров были обязаны угощать гостя первым напитком, наливать первую чарку бесплатно.

Трактирщикам не нравился данный указ, так как это было убыточно — объем чарки на тот момент составлял 122 грамма. Именно поэтому были созданы специальные небольшие рюмки, которые вмещали в себя 10–15 мл, в некотором смысле, «золотая середина» для жадных трактирщиков и хитрых постояльцев, которые могли зайти в трактир только ради бесплатной чарки. Новые рюмки из-за небольшого размера в народе быстро стали называться «мухами». Некоторые посетители трактиров, ходившие из одного места в другое только за бесплатными «мухами», стали олицетворением выражения «ходить под мухой». Также существует легенда, согласно которой владелец трактира, наливавший алкоголь в подобную рюмку, получил недовольные комментарии от посетителей: «Это — что?! Тут же только мухе утопиться!» [46]

Быть «под мухой» или пить штрафную по-императорски, как сам Пётр I — каждый гость сегодня выбирает для себя сам. В баре «Журавли можно найти очень маленькие рюмки — обычно в них наливают напитки для дегустации. В процессе подготовки эскизной части было решено совместить два факта в одном, показав тем самым контраст. На дальнем плане линеарно изображен Пётр I со стеклянной посудой в руках, как бы сравнивающий «штрафную рюмку» и «муху». На переднем плане достаточно крупно сфотографированы рюмки, используемые в баре. Одна из них наклонена — ее пытается утащить нарисованная муха. Такое сочетание реального и нарисованного визуально делает изображение легким, интересным зрителю (*рис. 20*).

Последняя рюмка или «пить на посошок»

Традиционно в России застолье принято завершать последней рюмкой — «пить на посошок». Такая рюмка всегда предлагалась гостю перед уходом, для удачной дороги, и являлась некой мерой, показателем алкогольного опьянения.

Обычай пить «на посошок» исторически связан со странниками, которые появились на Руси еще в средние века. Главной целью походов было познание Бога, поэтому странников уважали, им помогали. Соответственно, таким гостям предоставляли место для сна, кормили, угощали напитками. Хозяева старались быть гостеприимными, чтобы странствующий составил хорошее мнение. Странники всегда носили с собой посох — длинную палку или трость необычной формы — верхняя его часть была достаточно толстой, чтобы вместить рюмку. Чтобы убедиться, что гость здоров, не выпил больше, чем нужно, и может свободно продолжать свой путь, ему полагалось выпить рюмку с алкоголем, обычно водкой или настойкой. Ее ставили на конец посоха, и странник должен был выпить рюмку, не касаясь руками. Если процесс проходил удачно, и человек справлялся, то он мог продолжать свой путь дальше. Если страннику не удавалось выпить рюмку — она падала и разбивалась, то его оставляли в доме еще на одну ночь. Сегодня обычай не повторяется с исторической точностью, «выпить на посошок» распространяется на всех участников застолья не только как дань традициям, но и как способ поблагодарить хозяев дома за гостеприимство.

Интересно, что «пить на посошок» — лишь шестая часть в традиции застолья. Всего таких этапов «прощания», ухода из гостей, примерно 10.

1. Застольная — знак уважения к тем, кто остался.
2. Подъемная — когда гость выходит из-за стола.
3. На ход ноги — путь от стола к двери.
4. Запорожская — когда человек переступал порог дома, в котором гостевал.
5. Придворная — выход во двор.
6. На посошок — страннику вручали посох с рюмкой сверху.
7. Стременная — перед стременем.
8. Седельная — если гость смог подняться в седло и удержаться.
9. Приворотная — перед воротами.
10. Заворотная — после ворот, если выезд состоялся, а человек остался в седле [47].

В баре «Журавли» гостей принято угощать последней рюмкой «на посошок». Для фотосъемки были найдены небольшие рюмки, которые подают гостям. По идее, посуда как бы «висит в воздухе», опирается на нарисованный посох. Рюмки сняты крупно, для того чтобы итоговые фотоиллюстрации не были похожи друг на друга по ракурсу и заднему фону. Нарисованный посох держит странник, видно только часть его лица и несколько пальцев (*рис. 21*).

Пуговицы

До сих пор современные археологи находят артефакты, оставленные когда-то посетителями и работниками трактиров и кабаков. При проведении ремонтных работ на Театральной площади было найдено питейное заведение XVIII века. Более пяти тысяч разбитых стаканов из мутного коричневого и зеленого стекла, горшки, миски, кости сома, судака, стерляди позволяют составить представление

о характере заведения, блюдах и напитках, которые там подавали. Жизнь в таких заведениях всегда «кипела» — об этом свидетельствуют найденные курительные трубки, игральные кости и пуговицы. Монеты, металлические пряжки и пуговицы терялись в щелях между напольными досками и навсегда оставались в подобных местах. «Напиться до потери пуговиц» — пословица, связанная с мерой алкогольного опьянения посетителей того времени. Произведение «Повседневная жизнь русского кабака от Ивана Грозного до Бориса Ельцина» Игоря Владимировича Курукина и Елены Никулиной повествует о развитии питейной традиции в России на протяжении долгого времени.

Было решено сделать данную фотоиллюстрацию ассоциативной, композиционно динамичной. Рассматривались две идеи: во-первых, фотография с бутылками, где точка съемки находилась сверху, так, чтобы винные пробки и крышки по форме напоминали пуговицы. Между винными бутылками по задумке должны были располагаться пуговицы, как бы застревающие между бутылками. Суть второй идеи состояла в том, чтобы сфотографировать несколько бокалов, зажатых в руке. Было необходимо правильно поставить световое оборудование, чтобы проявить круглую форму бокалов, также похожую на пуговицы. Для итоговых фотоиллюстраций был выбран второй вариант (*рис. 22*).

Морошка — «царская» ягода

Один из самых популярных коктейлей в баре «Журавли» называется «Морошка». Вкус напитка кисло-сладкий, с характерными нотами «северной ягоды». Такие ягоды, как морошка, — редкие, зачастую места их произрастания находятся далеко от города, пыльной дороги, а значит, они являются экологически чистыми. Труднодоступность делает морошку еще более ценной, потому что каждая такая ягода — клад, не только с интересной историей, но и с большим количеством витаминов. По форме морошка напоминает малину, к тому же иногда ее называют «малина приземистая», основное отличие ягод — цвет, морошка имеет желто-оранжевый окрас. Морошка издревле почиталась людьми. «Болотный янтарь», «моховая смородина», «очи болота», «арктическая малина» — как только не называли ягоду. «Царская ягода» — еще одно небезызвестное название морошки. Ягоду подавали на Руси к царскому столу — помимо вкусовых качеств морошка восполняла недостаток витамина С. И в дореволюционной России морошка была постоянным элементом императорского стола.

Ягоду очень любил А. С. Пушкин, впервые он попробовал ее, находясь в ссылке в Михайловском. Известно, что перед смертью поэт просил принести ему именно моченую морошку. Большой популярностью пользовались морсы на основе ягоды и моченая морошка в столичных трактирах [48].

Фотоиллюстрация к «Морошке», которую подают в баре, была вдохновлена многолетней историей ягоды и одним из ее названий. Во время создания эскизов рассматривалось два варианта итогового изображения. Первый вариант подразумевал фотографию бокала, парящего в воздухе. По задумке вместо плода морошки как бы растет сам коктейль. Стебли и листики ягоды выполнены белым линеарным рисунком. Вторая идея включала в себя первую, но была более содержательной. Второй вариант предполагал отрисовку героя — царя, который тянется к морошке, чтобы попробовать. Было принято решение наиболее тщательно проработать голову (лицо) и руку героя, а одежду сделать плоской, без складок и изгибов, сохранить лишь характерный узор (*рис. 23*).

3.3. Организация и проведение фотосъемки

Два дня съемки проходили на выездной локации — в самом баре, а один день — в студии. Выездная съемка в сумме заняла около 12 часов, студийная — час. Студийная съемка была необходима, чтобы сделать часть изображения, которую при дальнейшей обработке планировалось объединить с фотографией из бара. Для студийной фотосъемки был подготовлен специальный бумажный frame (рамка). Были использованы импульсные источники света, рассеиватели — фрост-рамы.

Так как основной съемочный процесс проходил в баре «Журавли», было важно учитывать особенности интерьерной съемки в условиях слабого освещения. Снимаемые напитки подсвечивались тщательно, чтобы на стекле образовывались блики правильной формы. Интерьер не экспонировался дополнительными источниками освещения: было важно сохранить постоянный свет, который видят гости бара, передать атмосферу места. Композиционно необходимыми были темные фрагменты фотографии — для размещения линеарного рисунка в дальнейшем.

Было принято решение взять с собой необходимый для качественной работы комплект техники:

— беззеркальная камера Sony Alpha 7 IV;
— объектив Sony FE 28-70мм F3.5-5.6 OSS;
— вспышка Sony HVL-F60RM;
— вспышка Sony HVL-F60RM2;
— радиосинхронизатор для вспышек Sony FA-WRC1M;
— постоянные источники света (Ulanzi VL49 RGB, RL-LED06 5500K 2000 mAh LED);
— штативы для вспышек (2 шт.);
— штатив для фотоаппарата;
— штатив для фиксации снимаемых объектов;
— вспомогательные элементы — линейки из прозрачного пластика, гибкая линейка, монтажная лента (двусторонний скотч).

Большинство кадров, кроме студийных, снимались на длинной выдержке от 3 до 10 секунд, значение ISO — 50–100, диафрагма варьировалась в зависимости от выдержки — f/13–f/18. При создании некоторых изображений требовалась открытая диафрагма.

3.4. Процесс обработки и совмещение диджитал-графики и фотографий

Обработка является неотъемлемой частью фотоискусства, особенно если изображения носят рекламный характер. Программы постобработки позволяют скрыть недостатки предметов, подчеркнуть необходимые детали. Для того чтобы фотоиллюстрации привлекали зрителей, подогревали интерес к бару и продукции, после съемки была проведена обработка материала.

Цветокоррекция и кадрирование файлов формата RAW были произведены в программе Adobe Lightroom. Важным условием создания фотоиллюстраций был правильный баланс света, выборочная экспозиция. Было решено ориентироваться на цветовую гамму бара, где проводилась съемка — в процессе цвето-

коррекции редактировать фотографии таким образом, чтобы преобладали теплые цвета и оттенки и отсутствовали холодные.

Последующим этапом обработки стала ретушь. Обработка проводилась в программе Adobe Photoshop, использовался графический планшет Wacom Intuos3 и перо (стилус). На всех фотографиях были выявлены общие «недостатки», требующие исправления.

1. Коррекция отдельных цветов и уровня контраста: были изменены некоторые отдельные цвета, фрагментарно снижен и увеличен контраст. Данный этап ретуши важен для итоговой фотоиллюстрации, потому что при правильном цветовом балансе и необходимом уровне контрастности фотография не будет «спорить» с рисунком. Это дает возможность рассмотреть и фотографию, и иллюстрацию.
2. Удаление дефектов: перед съемкой все предметы обрабатывались спиртовым составом для удаления разводов, протирались сухим материалом из микрофибры, чтобы убрать частички пыли. Но так как стеклянная посуда каждый день используется в баре для приготовления коктейлей, полностью убрать дефекты в процессе подготовки к съемке не удалось. Оставшаяся пыль, царапины и мелкие сколы убирались в редакторе Adobe Photoshop. Съемка стеклянных предметов всегда требует особого внимания к деталям. Именно поэтому было важно сохранить «прозрачность» посуды, но не потерять объем. На некоторых фотографиях корректировалась форма естественных бликов, а где-то блики создавались искусственно. Далее будет представлено описание этапов и инструментов, используемых в процессе ретуши.
3. Улучшение резкости и детализации: увеличивалась резкость в некоторых фрагментах фотографии (наиболее контрастные участки в фокусе). Для повышения резкости и детализации был использован инструмент «Резкость» (Sharpen Tool). Некоторые детали были проработаны вручную с помощью круглой кисти с разной прозрачностью и жесткостью, в зависимости от характеристик редактируемой области.

Ретуширование стеклянных предметов в Photoshop требует особого внимания к деталям из-за прозрачности и отражений. Вот основные шаги и инструменты, которые используются для ретуширования.

1. Загрузка фотографии в программу, дублирование для дальнейшей работы со слоями-масками. Дублирование оригинала с цветокоррекцией также позволяет отслеживать дальнейшие изменения и редактировать прозрачность слоев.
2. Так как съемка проводилась в темном помещении, было необходимо создать корректирующий слой («Уровни» или «Кривые») для регулировки яркости и контраста, для «проявки» деталей в самых темных местах. Корректирующие слои были важны, так как положение деталей интерьера (люстр, фрагментов стены) менялось. Задумка предполагала гармоничное сочетание сфотографированных и нарисованных элементов.

Основные инструменты:

1. Заплатка (Patch Tool): использовалась для удаления нежелательных элементов, таких как царапины или пятна.
2. Штамп (Clone Stamp Tool): применялся для клонирования участков изображения и исправления мелких дефектов.

3. Кисть восстановления (Healing Brush Tool): похожа на штамп, была необходима, когда были важны текстура, освещение и прозрачность проблемной области.
4. Маски (Layer Masks): позволили изолировать и редактировать отдельные части изображения без повреждения оригинала.
5. Ластик (Eraser Tool): был полезен для удаления ненужных частей изображения.
6. Прямоугольные фигуры (Rectangle Tool): использовались для создания искусственных бликов. Дополнительно использовались «Деформация» (Warp) и «Пластика» (Liquify).
7. Фильтры (Filters): фильтры «Размытие по Гауссу» (Gaussian Blur) «Размытие в движении» (Motion blur) размывали и сглаживали искусственно созданные блики.
8. Данные этапы и задействованные инструменты позволили эффективно отретушировать стеклянные предметы, сохранив их реалистичный вид.

Сюжетные иллюстрации — от момента создания эскиза до детальной отрисовки — также были выполнены в программе Adobe Photoshop. Для того чтобы сохранить традиционную манеру, легкость рисунка, были задействованы сухие кисти с максимальной жесткостью. Нарисованные персонажи, на некоторых фотоиллюстрациях, «поддерживают» реальные предметы. Данный композиционный прием позволяет зрителю длительное время изучать изображения, рассматривая мельчайшие детали [49].

3.5. Актуальность работы и применение

Фотоиллюстрации были созданы как часть рекламной стратегии, способной заинтересовать постоянных гостей бара «Журавли» и привлечь новых посетителей. Сюжеты соединены общей тематикой, затронутые аспекты истории тесно связаны с концепцией бара в настоящее время.

Стилистика обработки и формат рисунка аутентичны оформлению меню, контенту в социальных сетях, но не повторяют их.

Было решено с помощью термопринтера отпечатать фотоиллюстрации на бумажных носителях с разной плотностью и фактурой, чтобы понять, какой материал является наиболее подходящим и интересным для открыток. Так, на хлопковой бумаге с неровным краем изображения выглядят как акварельный рисунок. Благодаря термопечати отсутствуют заметные пиксели, но не теряется разрешение. На глянцевом картоне фотоиллюстрации отпечатываются с потертостями, приобретают синеватый оттенок.

Для того чтобы выявить предпочтения потенциальных посетителей бара, был проведен электронный опрос, который показал актуальность проекта. Были предложены следующие вопросы: «Ваша возрастная группа?», «Пользуетесь ли Вы социальными сетями?», «Откуда Вы узнаёте информацию о ресторанах и барах?», «По каким параметрам Вы выбираете ресторан/бар?», «Какое наполнение рекламы кажется Вам наиболее интересным?», «Как Вы относитесь к сувенирной продукции (открытки, значки), которую заведение дарит гостям?», «Посетите ли Вы повторно такое место?», «Когда, по Вашему мнению, актуальна сувенирная продукция?».

Исходя из ответов на вопросы, можно сделать вывод, что чаще всего бары и рестораны посещают люди 18–30 лет (53,8 %) и 30–50 лет (38,5 %).

Большинство из опрошенных пользуется социальными сетями (84,6 %).

Информацию о заведениях опрошенные чаще всего получают из виртуальной рекламы (всплывающие окна на сайтах, рекомендации в социальных сетях) — 76,9 % и из аккаунтов и групп в социальных сетях (проявление интереса к блогу) — 69,2 %. Реже о ресторанах и барах узнают из печатной рекламной продукции — 46,2 %.

Для 23,1 % людей, которые проходили опрос, наиболее важным фактором в заведении является атмосфера и интерьер, для 7,7 % — еда. Наибольший процент опрошенных считает, что подобные места должны сочетать качественную еду, доброжелательное отношение персонала к гостям и атмосферу, интерьер — 69,2 %.

100 % прошедших опрос считают необычные форматы, такие как фотоиллюстрации, отличным наполнением для рекламной продукции.

Все участники опроса положительно относятся к подаркам от заведения в формате сувенирной продукции, а 69,2 % людей считают это интересным и хотели бы вернуться в такое место повторно. Наиболее актуальным поводом для такого подарка опрошенная аудитория посчитала превышение определенной суммы заказа (69,2 %). Далее идут акция (61,5 %) и день рождения заведения (53,8 %).

Проведенный опрос и полученные результаты свидетельствуют о том, что фотоиллюстрации как рекламный формат будут пользоваться популярностью и спросом.

Выводы по 3 главе

В результате работы над проектом была создана серия рекламных фотоиллюстраций для бара «Журавли». В ходе работы была собрана и структурирована историческая информация, выявлены сюжеты, определены главные герои. Отрисовка эскизов в графическом редакторе определила ход и формат дальнейшей работы. Мудборды способствовали выбору цветовой гаммы, композиции.

Благодаря предварительному анализу и подготовке был выбран и собран необходимый комплект техники и реквизита, определен инструментарий и программы для дальнейшей обработки.

В процессе постобработки была проведена цветокоррекция, ретушь различных дефектов. Данный этап позволил подготовить изображения для наложения рисунка.

Помимо творческой работы над проектом, был проведен опрос, который выявил актуальность работы. Итоговые фотоиллюстрации было решено реализовать как печатную сувенирную продукцию — открытки, и наполнение для социальных сетей и сайта.

Таким образом, в ходе разработки и реализации проекта были осуществлены все поставленные цели и задачи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, стоит сказать, что фотография способствовала расширению границ искусства, открыла новые возможности для художественного выражения и документирования реальности.

Данная работа благодаря собранному историко-аналитическому материалу и практической части позволяет проследить рост фотографии — от технологического новшества до признанного самостоятельного искусства важнейшего инструмента рекламы.

В эпоху цифровых технологий фотография продолжает трансформировать традиционное искусство, интегрируясь с новыми медиа, совершенствуя технические стороны. Цифровая обработка и искусственный интеллект значительно экономит время и затрачиваемые силы, но не уменьшает значимость идеи, авторского видения.

Развитие цифровых технологий и интернета расширило возможности фотографии в искусстве и рекламе, позволяя создавать более сложные и интерактивные визуальные образы, способствующие правильному «диалогу» между заказчиком и потребителем.

Фотография стала основным средством коммуникации в социальных сетях, что изменило способы взаимодействия брендов с клиентами и привело к развитию контент-маркетинга.

Сегодня фотоизображения в рекламе играют ключевую роль в создании эмоциональной связи со зрителем. Образы вызывают ассоциации и желания, закрепляются в сознании людей.

Развитие рекламной индустрии и синтез с традиционными направлениями искусства способствовали изобретению различных креативных приемов, таких как постановочная фотография, фотомонтаж и фотоманипуляция.

Фотоиллюстрации являются уникальным креативным направлением, которое может успешно работать в коммерческих целях. Такой прием практически не ограничен в сюжетном плане, что дает преимущество и вызывает больший интерес.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Горшков А. Г.* История фотографии и основные тенденции ее развития : учебно-методический комплекс по специальности: 030601 «Журналистика». — Москва : МФА, 2008. — 18 с.
2. Камера-обскура : материал из Википедии — свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0-%D0%BE%D0%B1%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%80%D0%B0 (дата обращения: 02.05.2024). [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]
3. Собрание Дома Джорджа Истмена. История фотографии с 1839 года до наших дней. — Köln ; M. : Taschen ; Арт-Родник, 2010.
4. *Маслов А. С.* История фото в России: от истоков до начала XX века : учебное пособие / Министерство науки и высшего образования РФ, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Воронежский государственный университет». — Воронеж : Кварта, 2019. — 137 с.
5. *Бажак К.* История фотографии: возникновение изображения / Бажак К. — М. : Астрель, 2006. — 160 с.
6. *Басманова Э. Б.* Визитная карточка: история и современность. — Москва : Новый хронограф, 2010. — 103 с.
7. *Аверьянова О. Н.* Фотография/Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. — Москва : Эксмо, Бомбора, 2022. — 399 с.
8. Licht und Leinwand: Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert: Ausstellungskatalog. — Berlin ; München : Deutscher Kunstverlag, 2019. — 288 с.

9. *Смит И. Х.* Главное в истории фотографии: жанры, произведения, темы, техники / Пер. с англ. Анны Агаповой. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — 224 с.
10. *Беньямин В.* (1892–1940). Краткая история фотографии / Пер. с нем. и примечания: Сергей Ромашко. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. — 165 с.
11. *Волков-Ланнит Л. Ф.* История пишется объективом / Л. Ф. Волков-Ланнит. — М. : Молодая Гвардия, 1980. — 348 с.
12. *Волков Б. А.* История и развитие фотографии в России / Б. А. Волков. — М. : АСТ, 1995. — 327 с.
13. История рекламной фотографии [Электронный ресурс]. — URL: https://www.fotoprizer.ru/articles/istoriya-fotografii/istoriya-reklamnoy-fotografii/266/?q=1335&n=266 (дата обращения: 03.05.2024).
14. *Болтянский Г. М.* Очерки по истории фотографии в СССР. — Москва : Госкиноиздат, 1939. — 224 с.
15. *Александр Родченко*. Фотография — искусство: к 115-летию со дня рождения А. М. Родченко. — Москва : Интерроса, 2006. — 478 с.
16. *Матусевич В. В.* Принципы и методы фотографии в рекламном графическом дизайне : дисс. … канд. техн. наук: 17.00.06. — Москва, 2005. — 177 с.
17. *Звездина Ю. Н.* Нидерландский натюрморт XVII века и традиции эмблематики : автореферат дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.04 / НИИ теории и истории изобразит. искусств. — Москва, 1992. — 28 с.
18. *Фехнер Е. Ю.* Голландский натюрморт XVII века / Гос. Эрмитаж. — Москва : Изобразительное искусство, 1981. — 175 с.
19. *Мочалов Л. В.* Три века русского натюрморта. — Москва : Белый город, 2012. — 511 с.
20. Адольф Браун, фотографические приключения [Электронный ресурс]. — URL: https://www.photographer.ru/events/review/7394.htm (дата обращения: 04.05.2024).
21. *Михалкович В. И.* Поэтика фотографии. — Москва : Искусство, 1989. — 275 с.
22. Рекламная фотография. Реклама кроссовок ASICS для марафона в Лос-Анджелесе, 2015. Рекламная фотография: юмор, креатив и яркие образы на службе бизнеса [Электронный ресурс]. — URL: https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/reklamnaya-fotografiya (дата обращения: 06.05.2024).
23. История food-фотографии. Как и зачем фотографируют еду [Электронный ресурс]. — URL: https://dzen.ru/a/Yz1rQ0IGOlBC8He5 (дата обращения: 05.05.2024).
24. Эволюция фуд-фотографии за 100 лет в новой книге от Aperture [Электронный ресурс]. — URL: http://focusday.ru/food-foto-history/ (дата обращения: 07.05.2024).
25. *Швец А. А.* Основы визуальных коммуникаций в рекламе // Science Time. — 2020. — № 7 (79). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osnovy-vizualnyh-kommunikatsiy-v-reklame (дата обращения: 07.05.2024).
26. *Васильева Е. А.* Как сделать рекламу эффективной? 25 беспроигрышных идей : практическое пособие. — 4-е изд. — Москва : Дашков и К, Ай Пи Эр Медиа, 2020. — 156 с.
27. *Мухин А. Н.* Эстетические аспекты конструирования визуального образа в рекламной фотографии. — Москва, 2010. — 25 с.
28. *Рабчук Н.* Что такое цифровое искусство? // What is digital art? — URL: https://museumofdigital.art/chto-takoe-digital-art/ (дата обращения: 06.05.2024).
29. *Кошельник Д.* Adobe Systems [Электронный ресурс]. — URL: http://evmhistory.ru/brands/adobe.html (дата обращения: 06.05.2024).
30. *Адамчик М. В.* Дизайн и основы композиции в дизайнерском творчестве и фотографии. — М. : Харвест, 2010. — 192 с.
31. Digital Photo. Все о компьютерном коллаже и фотообработке : иллюстрированный учебник. — Москва : Медиа-С, 2007. — 271 с.

32. *Чеснокова Е. И.* Компьютерный фотомонтаж объектов на изображениях // Решетневские чтения. — 2009. — № 13. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kompyuternyy-fotomontazh-obektov-na-izobrazheniyah (дата обращения: 06.05.2024).

33. *Селезнев А. Е.* Компьютерная графика в экранных искусствах рубежа XX–XXI веков : дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.09. — Санкт-Петербург, 2012. — 180 с.

34. *Ниманн К.* Скетчи по воскресеньям: как несерьезные эксперименты вырастают в крутые идеи и меняют нашу жизнь навсегда / Пер. с англ. Юлии Змеевой. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2017. — 269 с.

35. Виды и типы меню в ресторанах [Электронный ресурс]. — URL: https://blog.quickresto.ru/vidy-i-tipy-menyu-v-restoranah (дата обращения: 06.05.2024).

36. Меню — главный маркетинговый инструмент ресторана [Электронный ресурс]. — URL: https://restoplace.cc/blog/menyu-restorana (дата обращения: 06.05.2024).

37. *Гиляровский В. А.* Москва и москвичи. — Москва : Азбука-Классика, 2004. — 476 с.

38. Доходный дом Карзинкиных, 1883 год, архитектор И. С. Богомолов, Москва, Столешников переулок, дом 11 [Электронный ресурс]. — URL: https://stone-development.ru/dohodnyj-dom-karzinkinyh-1883-god-arhitektor-i-s-bogomolov-moskva-stoleshnikov-pereulok-dom-11/ (дата обращения: 05.05.2024).

39. Про портвейн «Депре № 113» и не только [Электронный ресурс]. — URL: https://www.drive2.ru/c/538289008195666371/ (дата обращения: 08.05.2024).

40. Портвейн «Депре № 113» vs Портвейн «Леве № 50» [Электронный ресурс]. — URL: https://mascaron.org/2017/01/04/ (дата обращения: 08.05.2024).

41. Московские французы. Виноторговец Егор Леве [Электронный ресурс]. — URL: https://bettybarklay.livejournal.com/148308.html (дата обращения: 08.05.2024).

42. *Шаркань Х. В.* Москва питейная: история винокурения, водочного производства и виноторговли в лицах / Шаркань Х. — Москва : Студия Вольфсона, 2019. — 365 с.

43. *Сидельников А.* Фирменный магазин Главвино [Электронный ресурс]. — URL: https://sammlung.ru/?p=43646 (дата обращения: 08.05.2024).

44. Как жили в XIX веке петербургские официанты [Электронный ресурс]. — URL: https://knife.media/petersburg-waiters/ (дата обращения: 09.05.2024).

45. *Комиссаренко С. С.* Культурные традиции русского общества : учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусства. — СПб. : СПбГУП, 2003. — 300 с.

46. *Титова Н. Е.* Москва — вкусы прошлого: от трактиров до светских приемов, знаменитые рестораны, кулинарные традиции Москвы : путеводитель. — Москва : АСТ, 2024. — 223 с.

47. Традиции русского застолья: «10 стопок на посошок» [Электронный ресурс]. — URL: https://news.rambler.ru/other/43099489-traditsii-russkogo-zastolya-10-stopok-na-pososhok/ (дата обращения: 10.05.2024.)

48. Морошка : материал из Википедии — свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%88%D0%BA%D0%B0 (дата обращения: 10.05.2024). [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]

49. *Гленн К.* Photoshop CS3 для цифровой фотографии и не только. — Москва : СОЛОН-Пресс, 2008. — 247 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

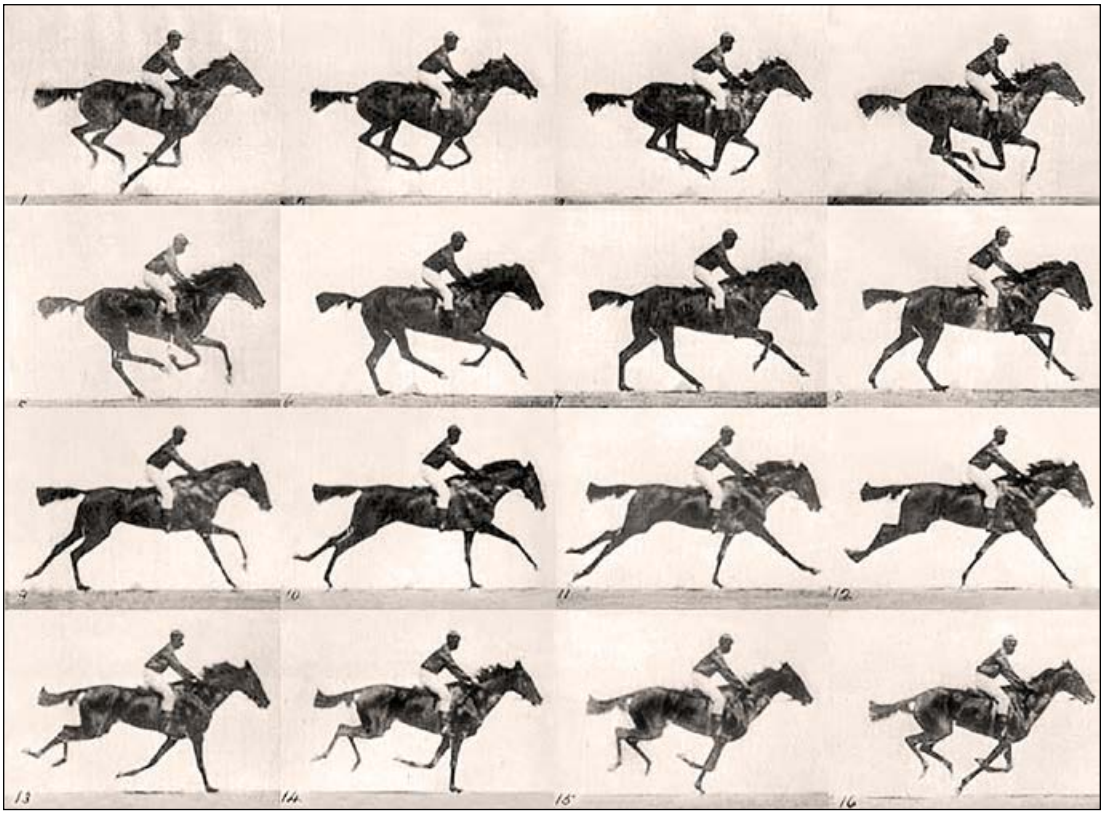


Рис. 1. *Эдвард Майбридж. Лошадь в движении. 1878 год*



Рис. 2. *Henry Peach Robinson. Little Red Riding Hood, Plate 2, 4. 1858*

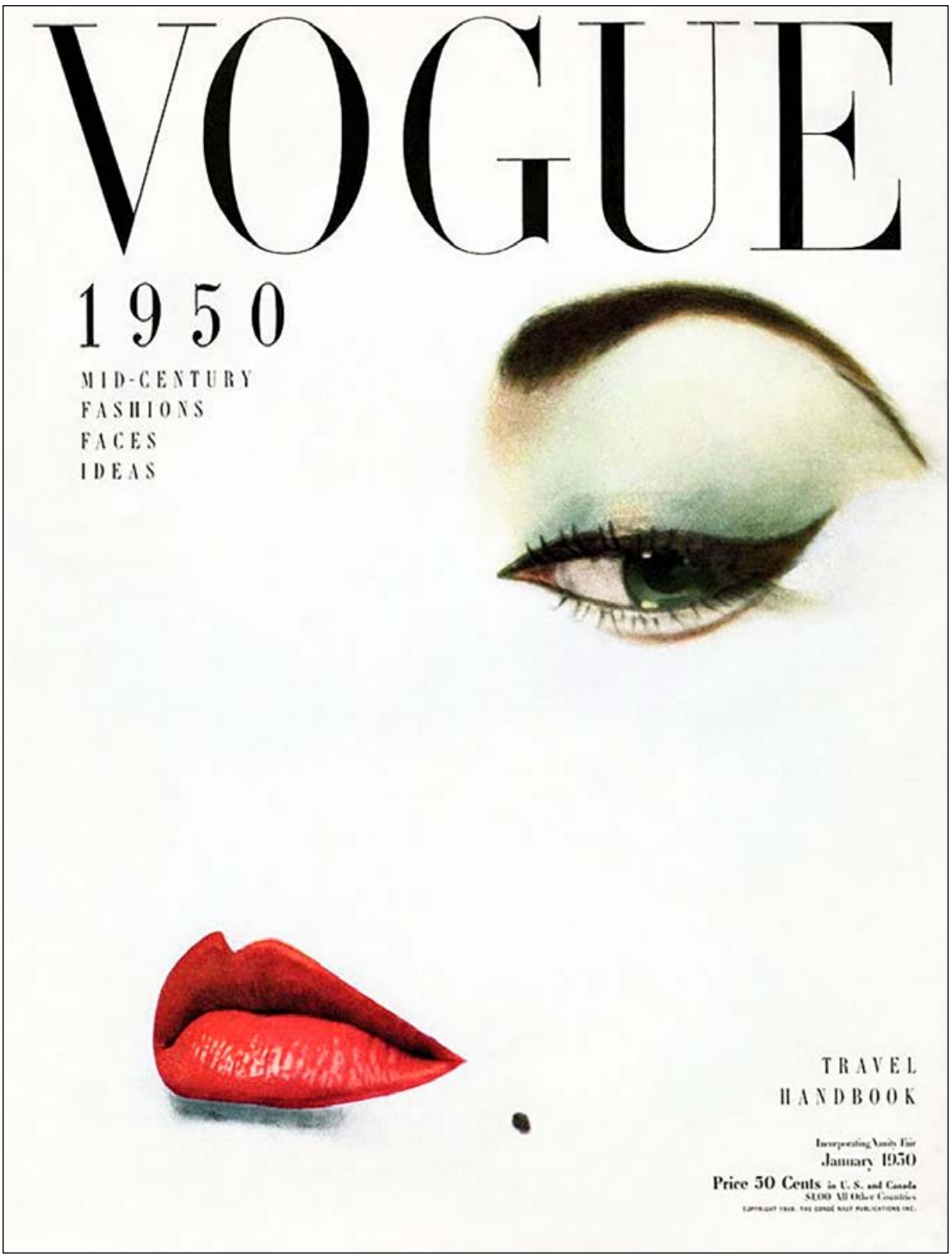


Рис. 3. *Эрвин Блюменфельд. Джин Пэтчетт на обложке журнала Vogue, 1950 год*

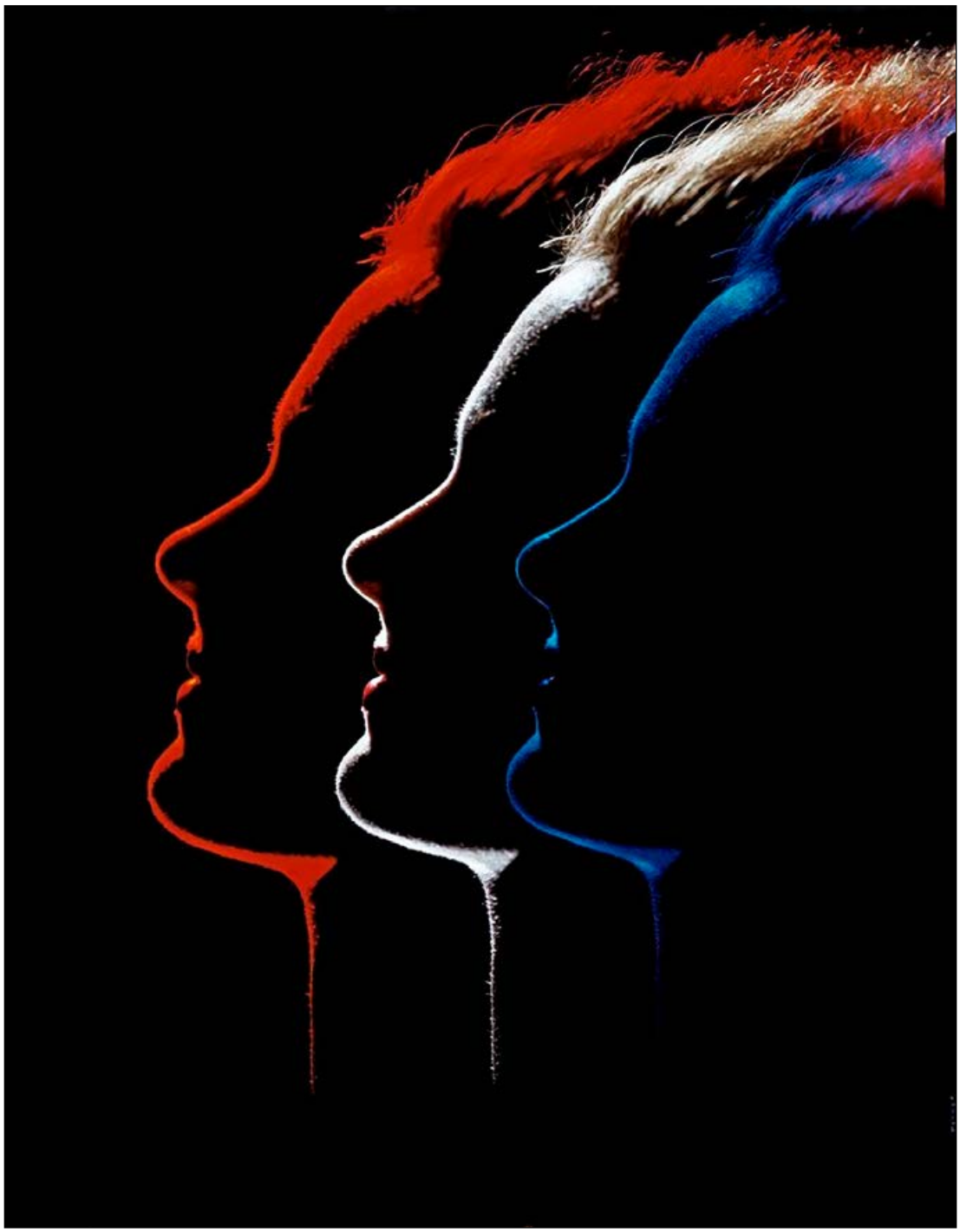


Рис. 4. *«Три профиля». Вариант фотографии, опубликованной в Photograph Annual к статье «Цвет и свет», 1952*

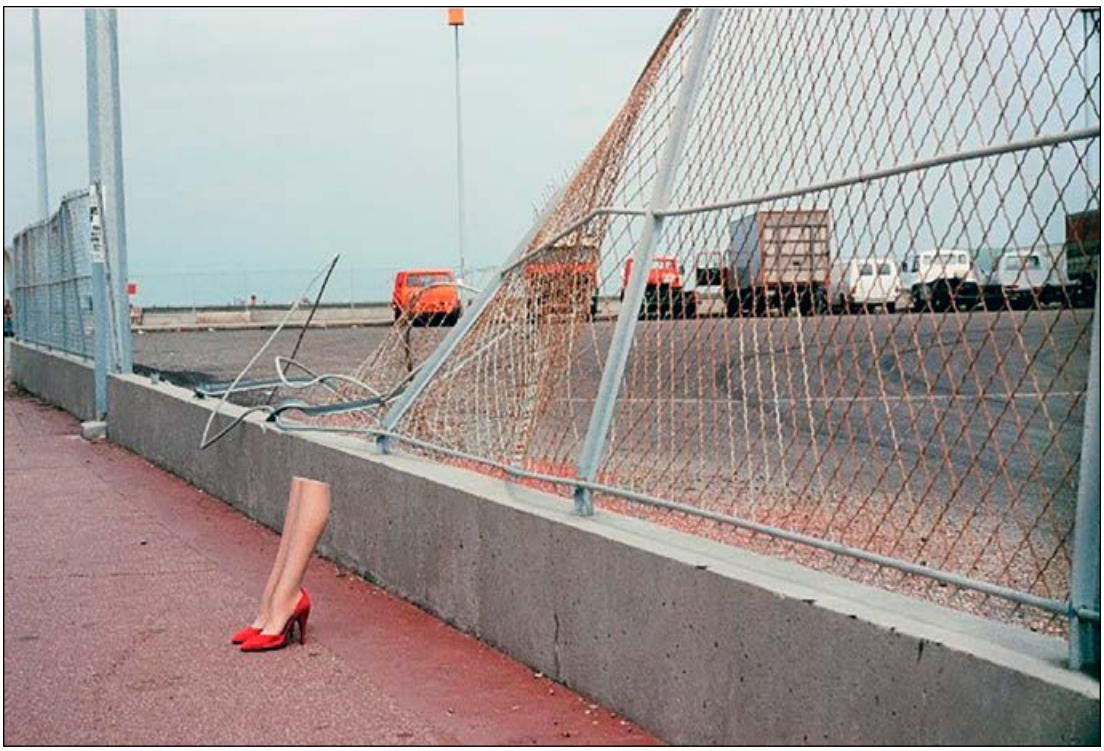


Рис. 5. *Ги Бурден, фотосерия «Гуляющие ноги», 1979*



Рис. 6. *Григорий Теплов. Натюрморт-обманка, 1937*



Рис. 7. *Ипполит Байар. Композиции из гипсовых слепков, 1839*

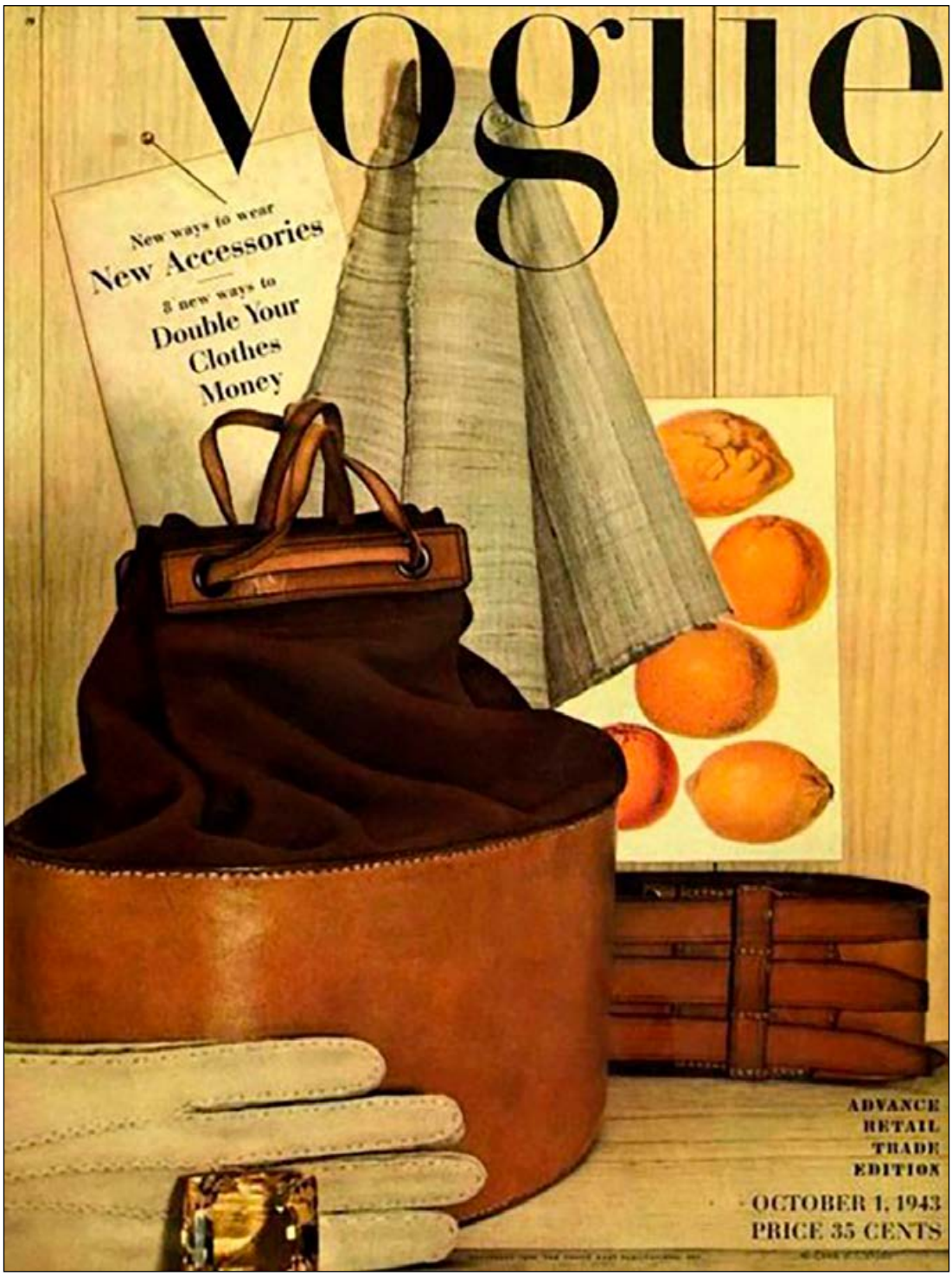


Рис. 8. *Ирвин Пенн для модного журнала Vogue, 1943 год*



Рис. 9. *Ирвин Пенн. «Feast for the Eyes: The Story of Food in Photography»*



Рис. 10. *Оскар Густав Рейландер. «Два пути жизни», 1857 год*



Рис. 11. *Кристоф Ниманн. «Скетчи по воскресеньям»*



Рис. 12. *Фотоиллюстрация Марины Папи*



Рис. 13. *Фотография и живопись в работах Герхарда Рихтера*

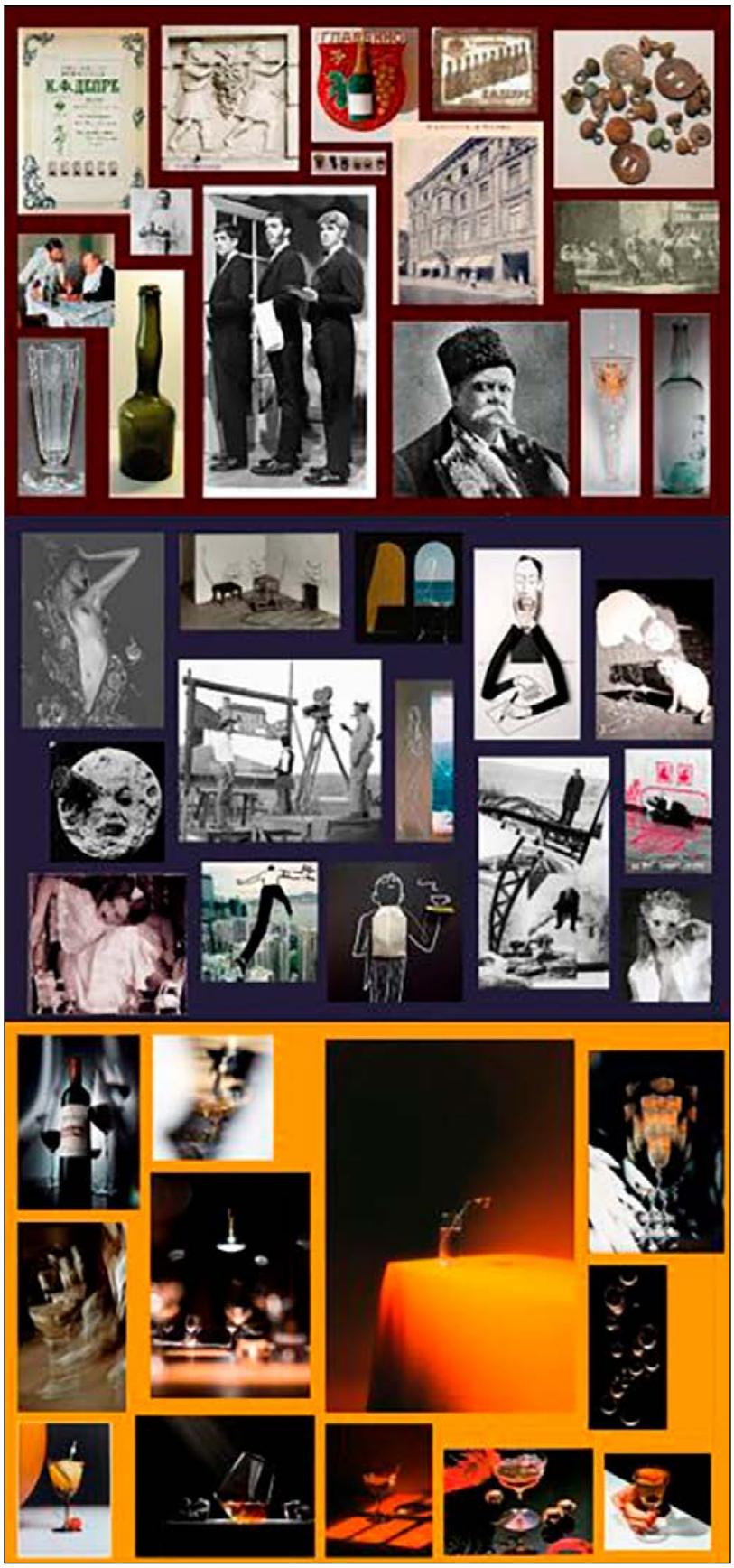


Рис. 14. *Собранные мудборды*

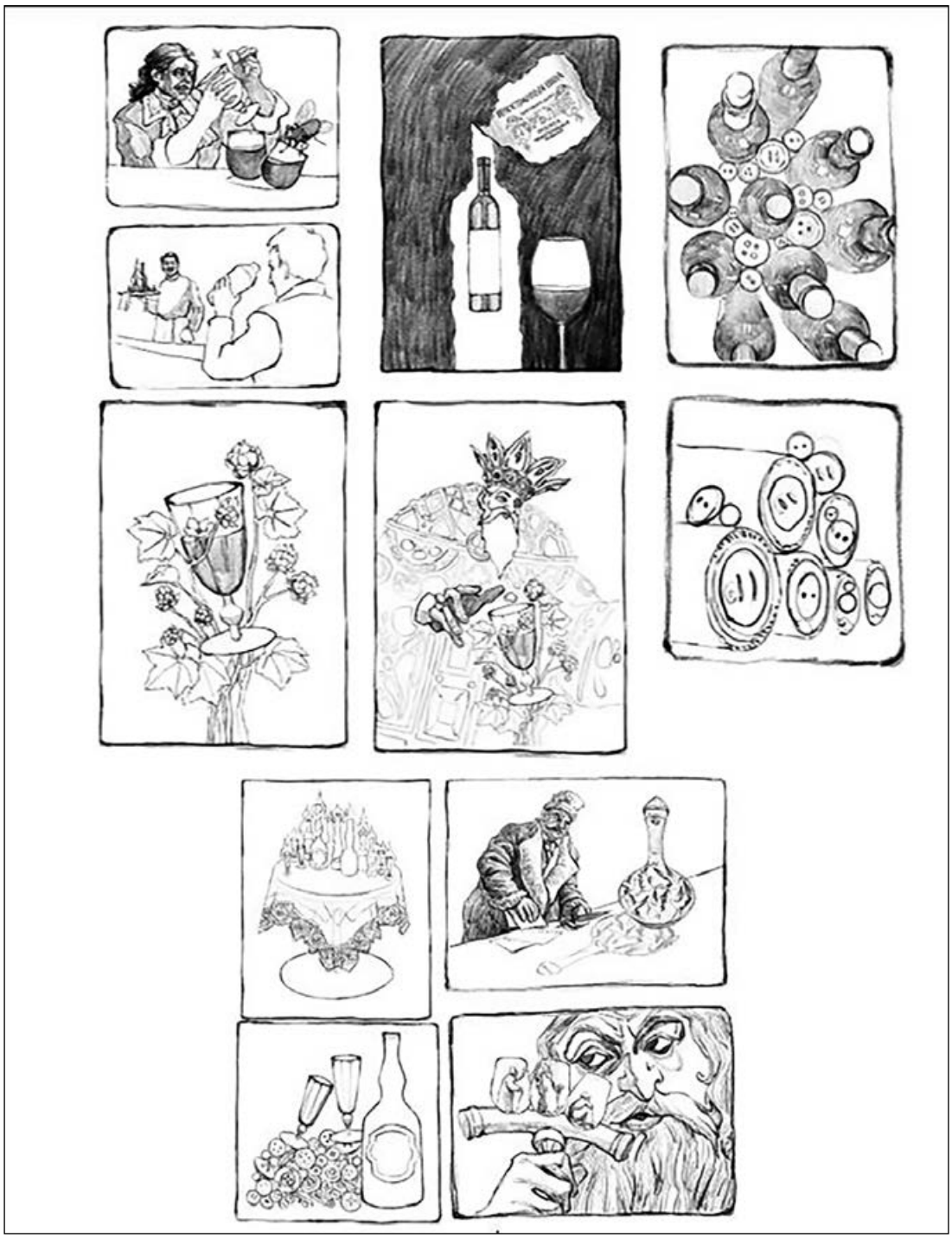


Рис. 15. *Разработка эскизов*



Рис. 16. *Пословица «Пить до журавлей» и В. А. Гиляровский*



Рис. 17. *История Столешникова переулка*



Рис. 18. *Виноторговец Егор Антонович Леве*



Рис. 19. *Официант — «половой», «шестерка», «человек»*



Рис. 20. *Быть «под мухой»*



Рис. 21. *Последняя рюмка или «пить на посошок»*



Рис. 22. *Пуговицы*



Рис. 23. *Морошка — «царская ягода»*

Номинация
«Библиотечно-информационная деятельность»

Первая премия

ВЕБ-АРХИВИРОВАНИЕ В СТРУКТУРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

СМИРНОВ Артём Александрович
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Веб-архивирование как процесс формирования и поддержания архивов веб-сайтов представляет актуальное направление в области сохранения национального и общемирового культурного наследия. Виртуальное наследие человечества отражено как обладающий культурной ценностью ресурс в модельных актах ЮНЕСКО и ИФЛА. Исследования зарубежных специалистов также позволяют увидеть масштаб утери сетевых электронных документов. 80 % веб-страниц недоступны в своем первоначальном виде через 1 год; 13 % ссылок в научных статьях исчезают через 27 месяцев; 11 % ресурсов социальных сетей теряются через год. Вся эта информация, скорее всего, исчезнет через несколько лет, что создаст пробел в знаниях о настоящем для будущих поколений.

Веб-архивирование как область деятельности библиотеки по сохранению цифрового культурного наследия представляет собой актуальное направление для комплектования фонда библиотеки электронными ресурсами и создания коллекций нового типа веб-документов. Проблема сохранения электронной информации в разных ее формах является фундаментальной для разработки соответствующих программ, среди которых «Память Мира» ЮНЕСКО.

Страницы сайтов, блоги и дискуссионные форумы можно считать бесценным зеркалом общества. В пользу данного утверждения говорят исследования, освещаемые на заседаниях Международного консорциума по веб-архивированию. Данное направление активно поддерживается ведущими библиотеками большинства зарубежных стран и активно обсуждается на международных конференциях отраслевой тематики.

В настоящее время в более чем сорока странах есть учреждения, использующие общие инструменты и платформы для захвата, сохранения и распространения контента из интернета. Растущая координация и сложность систем и структур веб-архивирования в последнее время привели к тому, что к веб-архивам стали относиться как к инфраструктуре, которая обеспечивает долгосрочный сбор, управление и распространение веб-данных. В то время как архивная сеть подвергалась критическому анализу, относительно мало внимания уделялось тому, как ее происхождение (часто в крупных публичных библиотеках) сфор-

мировало ее эпистемологический характер. В исследованиях инфраструктуры веб-архивирования не уделяется внимания ее историческому развитию, т. е. тому, как веб-архивирование развивалось таким образом, чтобы «фиксировать» определенные способы познания прошлого интернета.

Проблемная ситуация данного исследования. В настоящее время ощущаются неудовлетворенные информационные потребности из-за отсутствия страниц или старых форматов документов, которые не читаются последней версией программного обеспечения. Один из «отцов Интернета» американский ученый Винтон Сёрф недавно предупредил об опасности информационных лакун для будущих поколений, у которых будет мало или вообще не будет сведений о двадцать первом веке.

Международные организации также обеспокоены проблемой эфемерности сети. ЮНЕСКО признала важность цифрового сохранения в 2003 г., заявив, что исчезновение цифровой информации вызывает необходимость объединения наследия всех наций. В 2010 г. ЮНЕСКО одобрила Всеобщую декларацию об архивах, в которой утверждается, что архивы играют важную роль в развитии общества, сохраняя и внося свой вклад в индивидуальную и общественную память. Поэтому важно сохранить эти данные не только для культурологических, исторических и социологических исследований, но и для применения в качестве объектов для разработки проектов по сохранению продвижения национальной культуры в веб-среде.

В то же время в российской библиотечно-информационной сфере практически отсутствуют исследования, связанные с разработкой теории веб-архивирования, а практика веб-архивирования сводится к созданию веб-архивов с использованием собственных подходов в каждой библиотеке.

Проблемой, решаемой в данном исследовании, является разработка единого подхода к процессам веб-архивирования для библиотек различных типов.

Объект исследования — веб-архивирование как область деятельности по сохранению цифрового наследия в библиотеках.

Предмет исследования — возможности использования технологий селективного веб-архивирования в деятельности библиотек России.

Цель исследования — разработка концептуальных основ и методики селективного веб-архивирования для общедоступных и национальных библиотек.

Для достижения поставленной цели были поставлены и решены следующие **задачи***:*

- для разработки алгоритма веб-архивирования в национальной библиотеке выявлены и проанализированы актуальные проекты в области веб-архивирования в России и за рубежом;
- проанализированы взаимодействия национальных и региональных библиотек при архивировании сетевых документов и обеспечения доступа к ним для разработки модели взаимодействия российских библиотек разных уровней;
- предложены пути решения проблем, связанных с законодательством об авторском праве при сохранении веб-документа в виде электронной копии и размещении его внутри библиотечной электронной коллекции;
- осуществлен анализ программно-технологических решений выборочного архивирования для определения наиболее оптимального инструментария веб-архивирования в российских библиотеках;

- разработан алгоритм и критерии селективного веб-архивирования для отечественных библиотек;
- разработаны концептуальные основания для включения в Профиль комплектования Российской национальной библиотеки (РНБ) раздела, посвященного формированию веб-архивов.

Общая гипотеза исследования заключается в предположении, что селективное (выборочное) веб-архивирование как способ комплектования фонда электронными ресурсами является более оптимальным, чем харвестинг национального домена, способом сохранения культурного наследия в виде сетевых документов для отечественных библиотек.

Методы исследования, которыми обеспечиваются достоверность и обоснованность полученных результатов:

- метод концептуального анализа — для определения концептуальных основ веб-архивирования в библиотечной деятельности;
- поаспектный анализ источников профессиональной литературы — для определения степени изученности темы и исследования нормативно-правовой базы веб-архивирования;
- сравнительно-сопоставительный анализ нормативно-правовых документов и официальных сайтов профессиональных периодических изданий;
- методы синхронного и диахронного анализа для репрезентации динамики развития внедрения электронного обязательного экземпляра и веб-архивирования в среду национальных библиотек;
- метод моделирования — для разработки алгоритма веб-архивирования в библиотеке.

Среди общелогических методов научного познания для изучения веб-архивирования применяются: анализ, синтез, абстрагирование, обобщение, индукция, дедукция, моделирование, классификация и др.

К теоретическим методам относится классификационный метод для выделения типов веб-архивирования и структурирования основных элементов данного процесса.

Изученность темы исследования. Многоаспектный характер комплексной проблематики веб-архивирования в библиотеках потребовал обратить внимание на ряд смежных вопросов, касающихся законодательства об электронном обязательном экземпляре и авторского права в электронной среде.

Среди отечественных специалистов проблемно-теоретическим аспектам веб-архивирования посвящены работы Н. И. Редькиной, Н. М. Балацкой, М. Б. Мартиросовой, М. И. Кий. Анализ развития веб-архивирования за рубежом предлагается также в работах А. А. Смирнова. Особое внимание РНБ как координационному центру краеведческого веб-архивирования уделяется в монографии Н. М. Балацкой, которая предлагает дискретный подход к архивированию сетевых электронных документов. Вопросы авторского права в электронной среде и использования сетевых ресурсов открытого доступа рассматриваются в публикациях А. И. Земскова и Я. Л. Шрайберга [13], Т. В. Захарчук и А. А. Крулева [12, с. 37–40], а также в публикациях и докладах И. В. Эйдемиллер. Концептуальные основы веб-архивирования в библиотеках, а также методика селективного веб-архивирования предлагаются в работах А. А. Смирнова.

Электронный фонд библиотеки осмысляется в публикациях Ю. Н. Столярова, который распространяет свою концепцию на электронную библиоте-

ку как объект отдельной научной дисциплины — «электронное библиотековедение».

Для разработки вопросов интеграционного потенциала веб-архивов библиотек и менеджмента электронных ресурсов библиотеки были использованы труды В. В. Брежневой [5]. Документ в системе научных коммуникаций исследуется в работах Т. В. Захарчук и А. В. Соколова [11; 30]. Развитию медиатехнологий в парадигме постнеклассической науки посвящена монография М. Маклюэна «Понимание медиа. Внешние расширения человека» [20].

В целом следует отметить, что в отечественной литературе представлены лишь отдельные аспекты рассматриваемой проблемы, касающиеся либо харвестинга, либо краеведческого веб-архивирования. Обширных публикаций, посвященных практике селективного веб-архивирования по тематике отечественной культуры и социальной жизни, нет.

Глава I
АРХИВИРОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ СЕТЕВЫХ ДОКУМЕНТОВ КАК ЧАСТЬ МИССИИ ПО СОХРАНЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В БИБЛИОТЕКАХ

1.1. Веб-архивирование как способ сохранения объектов культурного наследия

Основные подходы к содержанию понятия «веб-архивирование». Международный Консорциум по архивированию Интернета (IIPC) определяет веб-архивирование как совокупность процессов сбора частей Всемирной паутины, сохранения коллекций в архивном формате и последующего предоставления архивов для доступа и использования. В сфере международного регулирования подобного рода процессов используется международный стандарт ISO 14721:2012, который регулярно пересматривается и обновляется. Согласно техническому отчету ISO/TR 14873:2013, веб-архивирование относится к действиям по выбору, сбору, хранению и управлению доступом к копиям интернет-ресурсов за определенный промежуток времени.

Поскольку веб-архивирование как область деятельности развивается как на международном, так и национальном уровнях более двадцати лет, для регламентации данного процесса была разработана система международных стандартов, включающая создание электронных архивов, формат документа, полученного в результате веб-архивирования, менеджмент формирования электронного архива и др. В *Приложении 1* представлена характеристика основных международных стандартов, регулирующих процессы формирования электронных ресурсов и веб-архивирование.

Учреждения, занимающиеся веб-архивированием, рассматривают его как продолжение миссии по сохранению национального культурного наследия. Веб-архивирование — это постоянно развивающаяся деятельность, которая требует новых подходов и инструментов, чтобы оставаться синхронизированной с быстро развивающимися веб-технологиями.

Роль веб-архивирования в процессе сохранения культурного наследия. Впервые обоснование понятия «культурное наследие» появилось в «Конвенции

об охране всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО» в 1972 г. С тех пор в научной литературе появилось множество подходов к определению его содержания.

В данной работе под «культурным наследием» понимается часть материальной и духовной культуры, созданная прошлыми поколениями, выдержавшая испытание временем и передающаяся следующим поколениям как нечто ценное и почитаемое. Универсальное значение понятия «культурное наследие» воспринимается как нормы, ценности, правила и традиции, как совокупность всех материальных и духовных культурных достижений общества, его исторический опыт, сохраняющийся в арсенале общественной памяти.

Одной из важнейших функций сохранения культурного наследия является сохранение социальной памяти, под которой А. В. Соколов понимает «движение воплощенных в знаковой форме смыслов в социальном времени» [31, с. 133].

Закодированные в виде различных документов элементы социальной и культурной памяти являются наследием, которое передается в процессе информационного обмена между поколениями и различными социальными группами, обеспечивая таким образом сохранение и воспроизводство человеческого знания. Благодаря этому коду знания, заключенные в памяти, остаются в системе непрерывного информационного обмена и влияют на современное состояние сфер социальной и культурной жизнедеятельности, индивидуальное и общественное развитие.

Электронные документы являются наиболее репрезентативными артефактами современной эпохи. Существует риск, что будущие поколения могут не иметь доступа к культурному наследию, накопленному их предшественниками в сетевых документах. Для предотвращения утраты сетевых документов библиотеками и другими организациями стран мира реализуется веб-архивирование. Веб-архивирование представляет собой уникальную практику по созданию и сохранению цифрового портрета человеческого общества в разных формах, что является актуальным в контексте возрастающего интереса к национальной идентичности и определению цифрового кода российского культурного сообщества.

Виды веб-архивирования. В зависимости от масштаба и цели сбора различают два основных способа веб-архивирования.

1. *Систематический сплошной автоматический сбор и архивирование* (харвестинг) и избирательное архивирование (глубокий или выборочный харвестинг). Харвестинг национального домена предназначен для получения содержательно-структурной копии всего домена (или его части). Данная инициатива поддерживается многими национальными библиотеками мира, среди которых билиотеки Германии, Великобритании, Франции, Канады и др.
2. *Выборочный харвестинг* выполняется в гораздо меньших масштабах, более целенаправлен, часто на основе таких критериев, как событие, имеющее особое социально-культурное или историческое значение для страны, тема, персоналия, формат (например, аудио- или видеофайлы) или соглашения с владельцами контента.

Ключевое различие между двумя стратегиями заключается в уровне контроля качества, оценке собранных веб-сайтов для определения того, соблюдаются ли заранее определенные стандарты качества. Масштаб сбора доменов также делает невозможным выполнение любого ручного визуального сравнения между

собранной и действующей версией ресурса, что является распространенным методом обеспечения качества при выборочном харвестинге.

В зависимости от стратегической важности, имеющихся средств, а иногда и требований законодательства, предпринимались разнообразные подходы к архивированию интернет-ресурсов: от записи отдельных веб-страниц до копирования целых доменов верхнего уровня.

Архивируемый контент можно разделить на две основные категории:

Веб-сайты — гипертекстовые документы, которые генерируются разработчиками в цифровой среде и периодически обновляются.

Веб-страницы — составляющие сайта, и отдельные объекты, среди которых изображения, тексты, мультимедиа и др. Всё вышеперечисленное может быть доступно по лицензии Creative Commons 4.0 (с указанием авторства), а может располагаться в так называемой deep-web, области интернета, доступной посредством как минимум регистрации. Копирование, сохранение и предоставление доступа к подобным объектам регулируется отдельными нормами авторского права и может быть запрещено.

Основная цель веб-архивирования состоит в том, чтобы навсегда сохранить записи из интернета, максимально приближенными к их первоначальной форме, что необходимо для различных научных, исследовательских, образовательных, профессиональных и других целей. Форма электронной информации подвержена «летучести». Срок аренды домена истекает, сайт удаляется — в итоге возникает информационная лакуна на месте существующей экосистемы взаимодействия виртуальных пользователей. Этот процесс в профессиональной литературе называют «гниением» ссылок. Феномен «гниения» ссылок подразумевает под собой удаление материала или веб-страницы, на которую ссылается сетевой адрес.

Риску «гниения» подвержены не только случайно размещенные ссылки в социальных сетях. Даже крупные судебные и академические организации за рубежом вынуждены решать проблему с «гниением» ссылок. Данное обстоятельство является опасным для проведения научных исследований, поскольку «под удар» попадают источники уникальной информации. Научные исследования в значительной степени зависят от доступа к актуальным источникам, среди которых в последнее десятилетие лидируют веб-документы. Одним из наиболее эффективных путей сохранения уникальной информации, избегания ее утраты является создание веб-архивов электронных онлайн-ресурсов [55].

К наиболее известным организациям, деятельность которых нацелена на большие объемы архивируемых веб-данных, относится некоммерческая организация Internet Archive, основанная в 1996 г. В рамках проектах происходит периодическая архивация и предоставление доступа через веб-портал Wayback Machine к «снимкам» Всемирной паутины, сделанным коммерческой организацией Alexa, с которой интернет-архив связан через своего основателя Брюстера Кейла.

Одноименный проект аккумулирует копии веб-страниц, графические материалы, видео-, аудиозаписи и программное обеспечение, обеспечивая долгосрочное архивирование собранного материала и бесплатный доступ к своим базам данных для широкой публики. Основной веб-сервис архива — The Wayback Machine. Содержание веб-страниц фиксируется с временны́м промежутком с помощью бота. Таким образом, можно посмотреть, как выглядела та или иная страница раньше, даже если она больше не существует по старому адресу.

Internet Archive предоставляет широкой публике бесплатный архив с ограниченной функциональностью (с возможностью поиска по ключевым словам и URL-адресу). Однако этот широкий «моментальный снимок» не является всеобъемлющим даже в рамках одного домена, поскольку его содержимое собирается Alexa для конкретных аналитических целей. Интернет-архив не обеспечивает последовательное сохранение содержимого веб-сайта в архивном виде.

Интернет-архив также является технологическим партнером консорциума веб-архивирования, недавно созданного несколькими национальными библиотеками для изучения электронного хранения, авторских прав и архивирования веб-контента из соответствующих стран и разрабатывает для этого проекта поискового робота с открытым исходным кодом под названием Heritrix.

Google, коммерческая служба веб-поиска, периодически кеширует веб-сайты, проиндексированные ее поисковой системой. Google делает «снимок» каждой проверенной страницы во время сканирования интернета и кеширует их в качестве резервной копии на случай, если исходная страница будет недоступна. Кешированный контент используется Google, чтобы определить, соответствует ли страница запросу. Как и Интернет-архив, контент Google также не является полным, а страницы удаляются или не сканируются, если владельцы возражают. С другой стороны, поиск, предоставляемый Google по собственному кешированному контенту, имеет более высокую функциональность, чем поиск в интернет-архиве [57].

В настоящее время Google является частной корпорацией. «Сохранение» же контента коммерческими организациями обусловлено, скорее, рынком, чем ответом на запросы исследовательского сообщества, и поэтому часто носит краткосрочный характер. Содержимое сайта в кеше Google сохраняется лишь короткий период, в некоторых случаях всего несколько дней, и постоянно заменяется новыми экземплярами сайта.

В России проект сбора данных национального домена в единый электронный архив осуществляет автономная некоммерческая организация «Информационная культура». Размещенный на домене .org, «Национальный цифровой архив России» на данный момент содержит базу данных «Консервированное государство», посвященную аккаунтам в социальных сетях, связанных с деятельностью органов государственной власти и ее представителями. В базе также содержатся все версии сайтов госучреждений России. Одна из частей этого проекта «Специальные коллекции», по версии разработчиков, должна будет содержать различные тематические коллекции, связанные с событиями, людьми, организациями и явлениями, не подпадающими под основные проекты цифрового архива. Помимо этого, согласно сайту архива, предлагается сбор данных по исторической, религиозной и другим областям знаний [22].

Технологии, используемые для веб-архивирования. Для проведения харвестинга, как правило, используется открытое программное обеспечение. Наиболее распространенным среди национальных библиотек и других организаций, занимающихся веб-архивированием, является открытое программное обеспечение Heritrix (см. *Приложение 3*). Веб-краулер (поисковый робот) компании IA Heritrix делает так называемый «моментальный снимок» (англ. snapshot) или копию сайта в файл в формате WARC. Данный файл может содержать контент всех уровней: от всего сайта как комплексного документа, связанного гипертекстовыми отношениями, до отдельных объектов, размещенных на нем.

После сканирования в режиме онлайн все компоненты каждого выбранного веб-сайта сохраняются в виде цифровых файлов, соответствующих внутреннему стандартизированному и поддерживаемому формату WebARChive (WARC). Эти файлы WARC хранятся в интернете на сервере онлайн-доступа к архиву и воспроизводятся через интерфейсы Wayback Archive-It и Internet Archive, когда посетитель запрашивает доступ через веб-браузер (*Приложение 3*).

Сравнительный анализ преимуществ и недостатков существующего бесплатного программного обеспечения (ПО) для архивирования сетевых документов и данных показал, что наиболее оптимальным для внедрения в практику отечественных библиотек является ПО WebRecorder, так как оно не требует специфических знаний и существует в виде браузерного расширения, что максимально удобно для глубокого харвестинга сетевых документов на выбранную тематику.

Краулер Heritrix, с одной стороны, используется большинством библиотек, что облегчает интеграцию отечественных библиотек в мировую деятельность по сохранению культурного наследия в цифровых документах. С другой стороны, он применяется для харвестинга национального домена и требует навыков работы с Java, что делает данное ПО менее оптимальным для предложенной в настоящем исследовании методики и цели глубокого харвестинга, доступного для персонала библиотек.

Однако при использовании краулера Heritrix возникают проблемы качественного охвата архивных файлов веб-документов, содержащих такие элементы, как:

- Размер изображений или текста, которые динамически адаптируются к размеру браузера.
- Карты, которые увеличивают и уменьшают масштаб.
- Загружаемые файлы.
- Мультимедиа, требующие нажатия кнопки «Воспроизвести».
- Меню навигации.
- Пагинация на основе Javascript.

Поскольку указанные элементы сегодня являются непременными атрибутами как сайтов и веб-порталов, так и социальных сетей, архивирование которых представляет собой одну из приоритетных задач, то специалистами стали разрабатываться и применяться новые технологии и программы архивирования данных Сети. Среди них технология Brozzler, разработанная в Internet Archive.

В отличие от технологии сканирования Archive-It (Heritrix и Umbra), Brozzler полагается на реальный веб-браузер для взаимодействия с веб-контентом до того, как этот контент будет проиндексирован и заархивирован в файлы WARC. При архивировании файла данная технология использует модель взаимодействия с контентом, аналогичную пользовательским переходам по ссылкам, т. е. записывает взаимодействия между серверами и веб-браузерами по мере их возникновения, а не переходит по гиперссылкам и загружает файлы, как это делает краулер Heritrix. Важным преимуществом данной технологии является то, что в ней применяется youtube-dl для расширения возможностей захвата мультимедиа [58].

Веб-архив как результат процесса веб-архивирования. В качестве результата процесса веб-архивирования формируется веб-архив как совокупность копий сетевых документов в доступном для обработки формате с присвоенными

метаданными и библиографическим описанием входящих в его состав копий сетевых документов.

Хотя архивирование интернета постепенно признается очень важным актом в сохранении культурной памяти, последствия и критическое понимание того, что этот акт означает для типа коллекций или типа создаваемых источников, все еще требует дальнейшего анализа. Как отмечает веб-историк Ян Миллиган в своей недавней книге «История в эпоху изобилия. Как Интернет трансформирует исторические исследования»: «Веб-архивы не являются традиционными архивами ни по содержанию, ни по форме, ни по концепции».

Кроме того, веб-архивы сами по себе являются историческими объектами, формировавшимися на протяжении многих лет в результате изменения концепций интернета. Р. Роджерс описал, как конкретные историографические точки зрения встроены в веб-архивы. Например, первые веб-архивы пытались собирать и сохранять отдельные веб-сайты, а в последнее время акцент сместился на сохранение национальных веб-доменов. Актуальный вопрос, который решает Роджерс, — это перспективы архивирования социальных сетей [41].

В зависимости от вида веб-архивирования, полученный в результате продукт может отличаться. Результатом архивирования национального домена в целом становится веб-архив, содержащий копии сетевых документов, имеющих отношение к государству и/или размещенных на национальном домене верхнего уровня (например, для Германии — .de, для Франции — .fr и т. д.). Для глубокого архивирования итоговым продуктом является коллекция архивированных сетевых документов, объединенных по заданным организацией-архиватором критериям. Тем не менее при архивировании национального домена полученные локальные сетевые документы получают метаданные, необходимые для индексации и систематизации внутри каталога. Эти данные, содержащие в том числе и тематические маркеры, позволяют включать собранные документы в более узкоспециализированные коллекции.

К примерам коллекций или веб-архивов национальных библиотек мира можно отнести информационные продукты на платформе Archive-IT. Платформа Archive-It, на которой собраны веб-архивные коллекции отдельных национальных и публичных библиотек стран мира, позволяет создавать корпоративные тематические веб-коллекции. Библиотека Конгресса США формирует корпоративные коллекции веб-документов, посвященные крупным событиям в социальной и политической жизни. Например, совместная с Национальной парламентской библиотекой Японии коллекция, посвященная землетрясению 2011 года, коллекции, созданные совместно с Национальной библиотекой Франции, на тему международных отношений и крупных событий в политической и культурной жизни зарубежных стран.

С 2017 г. действует проект Community Webs, идея которого базируется на совместном обучении и предоставлении библиотекам возможности самостоятельно работать на платформе Archive-It. Совместное обучение способствует обмену опытом и образованию профессиональных связей для развития веб-архивов библиотек [42].

Коллекция локальных сетевых документов, полученных в результате веб-архивирования, представляет собой значимую с точки зрения сохранения национального культурного наследия часть фонда библиотеки. Интеграция веб-архива в фонд, которая реализуется посредством включения в электронный каталог ар-

хивированных сетевых документов и предоставления доступа к ним, позволяет библиотеке оставаться современным институтом сохранения социальной памяти. Основные современные проблемы веб-архивирования и возможные пути их решения представлены в *Приложении 2*.

Из данных *Приложения* видно, что в настоящее время в сфере веб-архивирования актуальны проблемы установления контакта с согласования с правообладателем процессов копирования, хранения и предоставления доступа к архивированному контенту, архивирования многокомпонентных сетевых документов, включающих в том числе медиафайлы, которые не сохраняются при потоковом харвестинге и кроме этого сами являются объектами авторского права.

1.2. Электронный сетевой документ в структуре веб-архивирования

Понятие «электронный документ» является объектом научных дискуссий в сфере библиотековедения и библиографоведения. Исследованием дефиниции данного понятия занимались такие специалисты, как Ю. Н. Столяров, Н. Н. Литвинова, Т. В. Майстрович и другие [35; 17; 18]. Для изучения процессов веб-архивирования предлагается определить соотношение понятий «электронный документ», «сетевой документ» («веб-документ»), «электронный ресурс» и «эго-документ», а также «веб-сайт», «блог», «форум», «веб-страница» и «файл».

Иерархически понятие «веб-ресурс» является более широким по отношению ко всем перечисленным, поскольку электронный ресурс определяется как «совокупность электронных данных или документов и поддерживающие их программно-технологические средства» [6]. Для определения электронного документа в ГОСТе Р 7.0.108-2022 применяются критерии обозначения его формы (используется термин «цифровой») и способа извлечения информации, который невозможен без использования программно-технологического обеспечения. Исходя из этого определения, понятие «сетевой документ» становится более узкой разновидностью родового понятия «электронный документ», поскольку определяет совокупность электронных документов, обладающих специфическим критерием «сетевая принадлежность». При обсуждении темы веб-архивирования в отечественной и зарубежной науке большое внимание уделяется разграничению изначально-сетевых или «урожденных» документов и републикаций или электронных версий традиционных документов.

Веб-архивирование как практика сохранения электронного цифрового наследия направлено на сохранение сетевых документов, как «урожденных», так и републикаций. Среди актуальных проблем, которые встречает на своем пути в течение 20 лет своего развития зарубежное веб-архивирование, и которые обуславливают стагнацию внедрения веб-архивирования в отечественном сегменте интернета, на первом месте находятся проблемы авторского права, которое распространяется на сетевые документы обоих видов. Учитывая многокомпонентный характер сетевого документа, элементы закодированной информации, доступной только при помощи программно-технологического обеспечения («файлы»), проблема авторского права при работе с электронными документами становится более сложной для решения, чем с традиционными.

Файл как таковой сам является электронным документом и может входить в состав сетевого документа или рассматриваться как самостоятельный информационный объект. Для решения проблем нарушения авторского права в интер-

нете применяются рецензии Creative Commons, которые присваиваются файлам и содержат информацию об условиях использования, предоставления доступа, копирования и других операций с файлом или электронным документом.



Рис. 1. *Соотношение понятий «электронный ресурс», «электронный документ», «сетевой документ»*

В рамках исследования процессов архивирования сетевых документов особенно актуальной является классификация документов, предложенная Ю. Н. Столяровым, который под зафиксированной информацией понимает диахронный, дискретный документ; под фиксируемой (непрерывно, с постоянным обновлением) — синхронный (существующий в момент воспроизведения), континуальный (имеющий только начало) документ [33]. Темпоральность документа, рассматриваемая Ю. Н. Столяровым в рамках библиотечной документологии, также имеет значение и для обоснования концептуальных теоретических основ веб-архивирования. Данная классификация позволяет рассматривать сетевые документы в виде веб-страниц или блогов как синхронные, содержащие фиксируемую информацию, которая постоянно изменяется и обновляется.

Форма электронного документа цифровой природы отличается от бумажной отсутствием оригинала в традиционном формате, который может быть обработан участником процесса документальной коммуникации без помощи посредника (ПО для открытия документа в формате, который может быть обработан человеком). Согласно ГОСТ Р 7.0.95-2015, одним из видов электронных документов по технологии распространения является электронный документ сетевого распространения [8].

Этот вид документа содержит уникальную информацию, которая обладает свойством интерактивности и может быть опубликована без дополнительных фильтров. Среди подобных документов можно выделить интернет-страницы, блоги в социальных сетях, сайты различных организаций, тематические порталы. Такой документ при наличии функции обратной связи образует новую форму диалога: не только «от человека к человеку», но и «от человека к человечеству».

Популярной формой отражения эпохи и ее важнейших событий становится авторский блог, поскольку он позволяет отследить не только фактографию, но и увидеть эти события в оптике конкретного индивида. Эго-документ в этом случае может быть рассмотрен индуктивно: автор блога рассматривается как относящийся к некоей социальной группе, которую он репрезентует (включая также реакцию подписчиков). Кроме того, сам авторский блог может рассматриваться как отдельный культурный артефакт, обладающий интеллектуальной ценностью.

Как цифровые, так и печатные издания эго-документов заслуживают высокой оценки, поскольку делают эти тексты более доступными как для ученых, так и для более широкой аудитории.

Эго-документы являются важными источниками, которые содержат не только информацию о множестве значимых для развития общества событий, но и различные коннотации этих событий в преломлении сознания и восприятия коммуникантов. Используя инструментарий различных дисциплин, включая историю, культурологию, литературоведение, социологию, инфометрию и другие, исследователь может предоставить объемный аналитический материал о тех или иных событиях, ключевых персоналиях и явлениях эпохи. «Истории и автобиографии, возможно, суждено жить вместе как членам одной большой семьи», — как выразился Дж. Попкин, — «но, как и во многих семейных отношениях, их отношения будут по-прежнему чреваты напряжением и определенной долей недоверия» [61]. Обзор автобиографических исследований в Нидерландах показывает, что диалог между этими дисциплинами в исследовательских проектах, журналах, конференциях, инвентаризации, оцифровке и книжных публикациях более продуктивен и проницателен, чем их дисциплинарное разграничение. Сотрудничество между учеными и архивистами также является предпосылкой для расширения архива за пределы его традиционных ограничений и открытия более широкого спектра автобиографических источников, чем раньше.

Блог как форма ретиальной коммуникации, которая доступна для массового пользователя, соответствует понятию «социальные медиа» (social media, citizen media), которым оперируют американские исследователи Б. Макконнелл и Д. Хуба. Сообщество «людей, которые в последние несколько лет выражают свои мысли в Интернете», значительно отличается от традиционных СМИ (mainstream media). Они называют характерной особенностью данного сообщества, которая включает как непосредственно блогеров, так и их аудиторию, факт совместной генерации контента [19, с. 22].

Исследователи в области научных коммуникаций отмечают, что «как и в случае с электронной почтой, отсутствие эффективной системы отбора и сохранения научной информации также ведет к ее утрате» [11, с. 75]. Проблема утраты сетевых документов в целом является чрезвычайно актуальной. «Согласно исследованиям Б. Спэрроу, постоянное пользование Интернетом ведет к изменению структуры памяти: люди запоминают не сами факты и данные, а то, как их найти во “Всемирной паутине”» [60, с. 777].

Таким образом, эволюция эго-документов как объектов межличностной коммуникации благодаря влиянию интернета привела к формированию нового типа массовых СМИ — блогов и телеграм-каналов, которые стали такими же актуальными в сфере отражения различных сфер общественной жизни, как и традиционные СМИ, которые также перешли в электронный формат. Сохранение электронных сетевых документов, к которым в том числе относятся блоги,

посты в социальных сетях и веб-страницы, является перспективным направлением веб-архивирования, которое осваивают зарубежные и отечественные организации стран мира.

Глава II
ВЕБ-АРХИВИРОВАНИЕ В БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ СФЕРЕ

2.1. Опыт веб-архивирования в зарубежных библиотеках

Концептуальные основы веб-архивирования в национальных и муниципальных библиотеках за рубежом разработаны таким образом, чтобы отражать функции и соотноситься с миссией этих библиотек. Целью такого подхода является интеграция веб-архивирования как практики сохранения отечественных электронных ресурсов в структуру деятельности библиотеки.

Первые инициативы по веб-архивированию в библиотеках увидели свет в середине 1990-х гг. Библиотека и архивы Канады экспериментировали с архивированием веб-контента в рамках экспериментального проекта EPPP (Electronic Publication Pilot Project) в 1994–1995 гг.

Затем последовало несколько национальных инициатив, и к 2000 г. веб-архивы были созданы в Австралии, Великобритании, Швеции, Новой Зеландии, США и Чешской Республике. В настоящее время в большинстве стран Европы существуют веб-архивы на национальном уровне. Большинство из них находится в ведении национальных библиотек (в основном как часть обязательного экземпляра), но в некоторых странах, таких как Великобритания и Нидерланды, веб-архивированием занимаются как национальные библиотеки, так и архивы.

Среди национальных библиотек стран мира, занимающихся созданием национальных веб-архивов, признанными лидерами являются Великобритания, США, Австралия, Япония, Новая Зеландия, Бельгия, Португалия. Особенно актуален с точки зрения формирования выборочных веб-коллекций опыт Ирландской библиотеки, поскольку именно в концепции веб-архивирования данной библиотеки, изложенной на сайте и в блоге проекта, показана необходимость фиксации «живого голоса поколения», которая обусловливает критерии отбора данных и целевую составляющую веб-архива.

Опыт Британской библиотеки по веб-архивированию характеризуется индивидуализированным подходом к сбору данных для формирования единого банка электронного наследия. На портале, посвященном веб-коллекциям библиотеки, имеются формулировки, которые указывают на смещение фокуса внимания при отборе веб-документов от формализованных источников, прошедших многочисленные фильтры отбора по типу принадлежности, к каким-либо влиятельным организациям и сообществам, к сбору индивидуальных веб-документов. Британская библиотека реализует концепцию «Голос поколения», внутри которой, согласно публичным заявлениям национального веб-архива, «обеспечивается выражение различных точек зрения и мнений в целях создания более инклюзивной и репрезентативной платформы для сохранения национального цифрового наследия» [52].

В 2011 г. в Национальной библиотеке Ирландии стартовал пилотный проект по веб-архивированию для сбора и сохранения веб-документов всеобщих и президентских выборов. Этот избирательный веб-архив превратился из пилотного проекта в основную программу цифровой коллекции библиотеки.

Одной из первых стран, в которых обязательный экземпляр был распространен на все цифровые материалы, в том числе интернет-ресурсы открытого доступа, включая блоги, вики и проч., была Новая Зеландия. В соответствии с принятым в 2003 г. законом, Национальная библиотека Новой Зеландии получила мандат на сбор и сохранение всех электронных публикаций и интернет-ресурсов страны. Это позволило основать Национальный архив цифрового наследия (NDHA) для обеспечения бессрочного хранения цифровой информации о Новой Зеландии.

Национальная стратегия, которая лежит в основе NDHA, не делает различий между контентом, созданным авторизованными организациями, и контентом, созданным гражданами. Хранящиеся в NDHA цифровые материалы поступают в Национальную библиотеку из четырех источников: обязательный экземпляр, интернет-поиск, безвозмездно предоставленные и оцифрованные материалы. Подобные законодательные инициативы в области внедрения принципа обязательного экземпляра в веб-среду были реализованы также в Великобритании, Германии, Норвегии, Австралии, Литве, Эстонии, Японии и в др. странах (см. *табл. 1*).

Таблица 1

Нормативно-правовое регулирование харвестинга веб-документов в странах Европы и Азии (согласно данным Международного Консорциума по веб-архивированию)

<table>
<tr><th colspan="4">Веб-архивирование регулируется законодательно. Обязательный электронный экземпляр</th><th rowspan="2">Ожидается расширение существующего законодательства</th><th rowspan="2">Нет законодательства о веб-архивировании</th></tr>
<tr><th>Удаленный доступ</th><th>Комбинированная политика</th><th>Доступ только в помещении библиотеки</th><th>Разрешен только сбор</th></tr>
<tr><td>Словения</td><td>Австралия</td><td>Австрия</td><td>Швеция</td><td>Канада (провинция Квебек)</td><td>Китай</td></tr>
<tr><td>Норвегия</td><td>Новая Зеландия</td><td>Великобритания</td><td rowspan="7"></td><td rowspan="7">Сингапур</td><td>Чехия</td></tr>
<tr><td>Исландия</td><td rowspan="6">Япония</td><td>Испания</td><td>США</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Хорватия</td><td>Франция</td><td>Польша</td></tr>
<tr><td>Финляндия</td><td>Швейцария</td></tr>
<tr><td>Эстония</td><td rowspan="2">Россия</td></tr>
<tr><td>Дания</td></tr>
</table>

Немецкая национальная библиотека (DNB) занимается веб-архивированием с 2012 г. Обязательный экземпляр в Германии включает веб-сайты и все виды цифровых публикаций, таких как электронные книги, электронные журналы и электронные диссертации. Для формирования национального веб-архива в Немецкой национальной библиотеке характерно формирование совместных с публичными библиотеками коллекций веб-документов.

В 2006 г. регламентирующий комплектование документ Немецкой национальной библиотеки был изменен с целью включения в него онлайн-пу-

бликаций [47]. С тех пор издатели были обязаны предоставлять одну копию своих онлайн-публикаций в Немецкую национальную библиотеку бесплатно, в полном формате и в подходящем состоянии для постоянного архивирования библиотекой.

Хотя это прямо не указано в законе, обязательный экземпляр Немецкой национальной библиотеки также распространяется на веб-сайты. В отличие от других национальных библиотек Европы, Немецкая национальная библиотека не начала собирать онлайн-публикации посредством веб-сбора, а сначала сосредоточилась только на цифровых версиях существующих физических публикаций.

Первое сканирование веб-сайтов состоялось в 2012 г. Библиотека собирает только избранные веб-сайты, сохранение которых отвечает интересам общества. Однако, поскольку такие веб-сайты подвержены постоянным изменениям, сбор данных повторяется регулярно. Сам сбор данных автоматизирован, а адрес веб-сайта, глубина сбора и частота сбора данных определяются индивидуально и вводятся вручную. Немецкая национальная библиотека использует для этой цели «поискового робота», который ищет и сохраняет заранее определенные адреса.

В 2017 г. законодательный орган предложил поправку к «Закону об авторском праве» и «Закону о немецкой национальной библиотеке», чтобы предоставить Немецкой национальной библиотеке право архивировать веб-сайты, даже не запрашивая разрешения у соответствующих правообладателей.

Следует особо отметить опыт Национальной библиотеки Австралии, которая собирает и сохраняет для долгосрочного доступа «Австралийский веб-архив», доступный через национальный портал Trove. Коллекция создается за счет выборочного глубокого харвестинга (проект PANDORA), харвестинга веб-сайтов правительства Австралии (AGWA) и ежегодного харвестинга всего домена .au.

Последовательная интеграция собранных посредством полного и избирательного харвестинга веб-ресурсов позволила создать национальный портал Trove, который содержит электронные коллекции музыки, фильмов, газет, веб-сайтов, изображений и других документов Австралии. В качестве организаций-партнеров проект, помимо Национальной библиотеки Австралии, включает депозитарии других видов документов национального уровня.

Политика комплектования Библиотеки Конгресса США в отношении сетевых документов отражена в руководстве по работе с «эфемерными» документами. «Эфемерные» документы в рамках данного руководства определяются как некоммерческие, некнижные публикации в форме брошюр, рекламных листовок, листовок, плакатов, документов с изложением позиций, протоколов собраний, информационных листов, информационных бюллетеней, плакатов, движущихся изображений и фотодокументов.

«Эфемерные» материалы также могут создаваться в различных электронных форматах, таких как веб-сайты, веб-страницы, блоги, подкасты и т. д. Эти материалы обычно публикуются за пределами официальных или обычных каналов. «Серая литература» и «скрывающийся от правосудия материал» — это термины, которые часто применяются ко многим типам материалов, включенных в категорию однодневных материалов, но могут также включать неэфемерные материалы и, следовательно, не являются взаимозаменяемыми понятиями.

Согласно руководству по сбору эфемерных материалов, библиотека архивирует и включает в свой фонд документы согласно пяти основным принципам.

1. Принцип целенаправленного сбора «эфемерных» документов. Материалы, относящиеся к определенным национальным или географическим регионам, должны быть сохранены в фондах библиотеки при условии, что они документируют особые местные обстоятельства.
2. Соответствие информационным потребностям представителей Конгресса, федеральной администрации, а также академических и исследовательских сообществ в целом должно быть приоритетным при сборе документов.
3. Сбор однодневных данных для любой конкретной целевой области должен продолжаться только до тех пор, пока события в этой области продолжают представлять критический интерес.
4. Коллекции «эфемерных» документов должны дополнять и обогащать уже существующие фонды библиотеки.
5. Коллекции «эфемерных» документов должны ограничиваться репрезентативной выборкой доступных исходных материалов [54].

С точки зрения проблемы авторского права в электронной среде, процедура веб-архивирования, разработанная и применяемая Библиотекой Конгресса США, имеет определенные преимущества. Среди них главным является фиксированный срок эмбарго на публикации архивированного содержимого вне зависимости от получения согласия правообладателя. Данный срок (1 год) позволяет избежать проблем с преждевременным размещением сайта в архиве при наличии доступного для просмотра оригинала и без уточнения возможности сохранения содержимого веб-документа с точки зрения имеющихся ограничений.

Анализ политики комплектования Библиотеки Конгресса США позволил выявить следующие особенности включения веб-архивирования в деятельность библиотеки. Архивирование электронных документов в документе, регулирующем комплектование библиотеки, рассматривается не только в отдельном подразделе, посвященном конкретно веб-архивированию, но и в других подразделах, где упоминается сохранение сетевых источников. Веб-архивирование, таким образом, становится такой же частью процессного инструментария библиотеки по сохранению культурного наследия, как и сохранение печатных источников.

Архивирование эфемерных документов, которому посвящен одноименный подраздел «Политики комплектования», также включается в сферу сетевых документов. Следует отметить и корпоративные проекты библиотеки с муниципальными библиотеками, например, Community Webs, цель которого интеграция муниципальных библиотек страны в процесс сохранения местного цифрового культурного наследия [42].

Тенденция к формированию корпоративных проектов в области веб-архивирования прослеживается также на примере Национальной библиотеки Франции. За последние 20 лет в рамках сотрудничества с соответствующими региональными центрами Национальная библиотека Франции (НБФ) смогла привлечь сеть внешних авторов по всей стране для дополнения национальных коллекций региональными и местными веб-сайтами. Это сотрудничество началось с региональных выборов 2004 г. и с тех пор укреплялось.

Электронные публикации и интернет-контент подлежат обязательному депонированию во Франции с 2006 г. НБФ в основном полагается на автоматическое архивирование интернет-сайтов и электронных книг с помощью программного обеспечения «краулер-бот».

Обязательный экземпляр в интернете распространяется на «все типы публикаций, распространяемых в интернете: институциональные или личные веб-сайты, периодические издания с бесплатным или платным доступом, блоги, коммерческие веб-сайты, видеоплатформы или цифровые книги». В принципе, все, что публикуется в интернете во Франции, подлежит обязательному депонированию. На практике это означает, что обязательство по депонированию применяется к веб-сайтам, зарегистрированным в домене верхнего уровня «.fr», и к любому веб-сайту, редактируемому лицами или организациями, зарегистрированными во Франции.

НБФ в основном полагается на автоматическое архивирование с помощью программного обеспечения «краулер-бот» с открытым исходным кодом под названием Heritrix. В этом автоматическом архивировании используется метод выборки, основанный на «критериях, направленных на обеспечение наилучшего представления» контента.

Национальная библиотека Франции реализует два типа архивирования сетевых документов. Первый представляет собой массовый автоматизированный харвестинг французского домена. Второй тип сосредоточен на селективной политике отбора документов по определенной тематике (например, «блоги», «устойчивое развитие», «коронавирус») или сосредоточенных на конкретном событии (например, определенных муниципального или государственного уровня выборах). Если в момент захвата окажется, что контент недоступен — по техническим причинам (например, защищенное паролем содержимое) или по коммерческим причинам (например, платный доступ или контент на основе подписки), — НБФ может связаться с редактором веб-сайта, чтобы найти технические решения в индивидуальном порядке.

Интернет-контент собирается не реже одного раза в год. На веб-сайте Национальной библиотеки Франции указано, что «в течение года происходит несколько сессий сбора данных» и что «каждый год таким образом захватывается несколько миллионов сайтов с заранее определенной глубиной (порядка нескольких тысяч файлов на веб-сайт). Кроме того, в документах о политике комплектования библиотеки указано, что библиотека комплектует не только традиционные, но и цифровые документы, включая как изначально-цифровые публикации, так и электронные версии печатных изданий.

Сеть из 26 библиотек-получателей обязательного экземпляра участвует в архивировании документов местного значения (муниципальные, ведомственные, региональные и законодательные выборы). Эти библиотеки также имеют возможность благодаря организации региональных коллекций и инструменту совместного курирования выбирать веб-сайты, связанные с политической, экономической, культурной и социальной жизнью их региона. Библиотеки могут продвигать местный контент, связанный с их регионом, посредством «экскурсий» в поисковом приложении Национальной библиотеки Франции «Архивы Интернета».

Кроме того, с 2014 г. французское законодательство разрешает удаленный доступ к веб-архивам Национальной библиотеки Франции в библиотеках-партнерах, что позволяет им осуществлять доступ к веб-архивам широкой публике [47].

Одним из наиболее детально разработанных с точки зрения легальности архивирования контента документом является Меморандум Национальной библиотеки Финляндии, который комплексно рассматривает проблему конфиденциальных данных, разделяя их на следующие категории:

- персональные данные опубликованы незаконно;
- проверка и исправление персональных данных;
- конфиденциальная и секретная информация;
- веб-контент, нарушающий закон;
- веб-контент, хранение которого запрещено.

Закон об авторском праве и закон о культурных материалах формируют финляндскую систему электронного обязательного экземпляра, которая включает в себя веб-архивирование. На веб-архив в целом также распространяется закон о персональных данных, иные законодательные акты могут иметь отношение к особым элементам веб-архива.

В соответствии с финляндским законодательством об авторском праве Национальной библиотеке предоставляется разрешение делать копии произведений, которые были доступны для общественности в сетях передачи данных. Дополнительно регулируются способы использования этих копий, включающие три вида ограничений:

- доступность материалов;
- возможности использования;
- цели использования.

Веб-архивированием уже много лет занимаются не только библиотеки стран Европы, но и Азии. В рамках Проекта веб-архивирования (WARP) Национальной парламентской библиотеки Японии реализуется деятельность по архивированию веб-сайтов с 2002 г. Закон о библиотеках Национального парламента позволяет библиотеке архивировать веб-сайты официальных учреждений Японии (правительства, парламента, судов, местных органов власти, независимых административных организаций и университетов). Веб-сайты культурных и международных мероприятий, проводимых в Японии, а также сайты, связанные с онлайн-периодическими изданиями, также архивируются с разрешения их системных администраторов.

В качестве обязательного электронного экземпляра государственные организации обязаны предоставлять Национальной парламентской библиотеке Японии веб-контент для веб-архивирования. Библиотека собирает различные типы файлов: от веб-страниц .html и .php до изображений в формате .jpg или электронных документов .pdf. На 2022 г. веб-архив Национальной парламентской библиотеки Японии содержит более 12 млрд файлов [56].

Таким образом, анализ опыта зарубежных библиотек в сфере управления веб-архивированием посредством внутренних регламентирующих документов, основанных в том числе на национальном законодательстве обязательного электронного экземпляра, позволили сделать следующие выводы:

— Национальная библиотека как получатель обязательного электронного экземпляра получает право архивирования сетевых электронных документов и предоставления доступа к их архивированным копиям как части фонда библиотеки.

— Разрабатывая проекты веб-архивирования, национальные библиотеки столкнулись с тем, что при осуществлении сплошного харвестинга национальных доменов получаются огромные массивы информации, которые плохо поддаются качественному контролю, управлению и обработке. Для обеспечения сохранности таких массивов требуются большие финансовые вложения.

— Сетевые электронные документы отражены в электронном каталоге библиотеки и в регламентирующих документах, таких как веб-архив, а также «эфемерные» документы.
— Страны, занимающихся веб-архивированием, реализуют «процедуру отказа», согласно которой правообладатель архивируемого контента получает уведомление с запросом на согласование архивирования, и в случае отсутствия выраженного отказа со стороны правообладателя документ архивируется.
— Веб-архив в документе, регламентирующем комплектование библиотеки, выделяется не только как отдельный вид электронных ресурсов библиотеки, но и рассматривается как дополнение в виде релевантной тематическим разделам электронной коллекции (например, в Политике комплектования Библиотеки Конгресса США);
— Наличие законодательства об обязательном электронном экземпляре не является необходимым условием для реализации проектов в области веб-архивирования в национальных и муниципальных библиотеках.
— Включения технологических и методических аспектов веб-архивирования в документы, регламентирующие комплектование библиотеки, способствует внедрению веб-архивирования в структуру деятельности по комплектованию библиотечного фонда.
— В США, Великобритании, Германии, Швейцарии и Франции национальная библиотека взаимодействует с муниципальными библиотеками посредством предоставления доступа к архивированным сетевым документам в своих фондах из залов муниципальных библиотек, а также при формировании коллекций.

2.2. Веб-архивирование в библиотеках России

Веб-архивирование как способ комплектования библиотечного фонда электронными документами в России находится на начальном этапе развития. Первые попытки реализации проектов в этой области датируются 2000 годом, когда группой экспертов под руководством Министерства РФ по связи и информатизации был разработан проект «Концепции государственного регулирования негосударственными информационными ресурсами России», целью которого являлось «создание системы архивирования социально значимых ресурсов Интернета»[1] (п. 3.4) [15], но никаких практических последствий это не имело. В действующей редакции государственной программы «Информационное общество» данная цель не упоминается.

Профиль комплектования библиотеки является документом, который содержит критерии отбора документов в фонд библиотеки, способы комплектования, тематический охват и другие параметры. Для внедрения веб-архивирования в сферу комплектования отечественных библиотек необходимо рассмотреть существующие модельные акты библиотек, занимающихся веб-архивированием.

Среди крупных национальных библиотек РФ активно веб-архивированием занимается Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина. Анализ Профиля

[1] Концепция государственного регулирования негосударственными информационными ресурсами России. — URL: http://www.inforeg.ru/library/item/138 (дата обращения: 11.12.2022).

комплектования библиотеки показывает, что архивирование ведется в рамках области, ограниченной специализацией библиотеки и правовым статусом сайтов государственных органов, который позволяет архивировать и предоставлять в общий доступ размещенную на них информацию. Библиотека реализует архивирование сетевых документов по проблемам государственной власти, российской истории и русского языка.

Профиль комплектования библиотеки содержит «Раздел V. Фонд сетевых электронных документов» (ФСЭД), где указаны следующие подразделы:

- определение единицы фонда;
- типология сетевых электронных документов;
- срок хранения документов в ФСЭД;
- предметно-тематическое ядро ФСЭД;
- критерии отбора документов ФСЭД.

При определении единицы ФСЭД используется понятие «архивная копия сетевого электронного документа», которое уточняется через вид доступа к информации: «архивные копии электронных документов, доступ к которым осуществляется через информационно-телекоммуникационные сети». Также единицей ФСЭД является «архивная копия части сайта (страницы сайта в интернете), доступ к которой «осуществляется по указателю, состоящему из доменного имени и символов, определенных владельцем сайта в сети Интернет, в соответствии с положениями ст. 2 ФЗ «Об информации, информационных технологиях и защите информации» от 27 июня 2006 г. № 149 ФЗ (в действующей редакции). Таким образом, к признакам единицы ФСЭД Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина можно отнести вид доступа к документу и наличие идентификаторов, определяемых владельцем сайта, а также структурой веб-документа.

В ФСЭД включаются документы и их части двух типов: однородные (состоящие из объектов одной знаковой природы и одинаковых динамических характеристик) и разнородные (смешанные). Данный признак актуален в контексте изучения практических проблем веб-архивирования, поскольку включение разнородных документов в веб-коллекцию библиотеки предполагает копирование и распространение включенных в состав документов уникальных объектов авторского права в электронной среде. Кроме того, интегрированный характер таких документов требует дифференцированного технического подхода к элементам, объединяемым в электронной копии. Важно также учитывать, что в Фонд входят страницы сайтов, архивируемые в соответствии с плановой деятельностью библиотеки, а также в рамках реализации внеплановых проектов.

С точки зрения формирования актуального документа по созданию коллекций копий веб-сайтов в библиотеке наиболее актуальны критерии отбора подобного типа документов. Согласно Профилю комплектования Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина, «определяющим критерием отбора документов в Фонд является тематика наряду с высокой научной, социальной и культурно-исторической значимостью документов, их ценностью для изучения и понимания процессов формирования, развития и современного состояния российской государственности и русского языка как государственного языка Российской Федерации» [26, с. 9]. Указанный критерий может быть использован в качестве универсального для библиотек разных видов и типов, поскольку соответствует миссии по сохранению объектов культурного наследия.

Далее критерий конкретизируется в соответствии с ведущим тематическим направлением ФСЭД Президентской библиотеки. При отборе также учитывается наличие в содержании следующих информационных блоков:

— законодательные и нормативно-правовые документы;
— новостная информация;
— официальная символика;
— биографические сведения о государственных деятелях;
— документы, характеризующие субъект Российской Федерации (административно-территориальное деление, история, география);
— сервисы по взаимосвязи с населением;
— контактные сведения;
— коллекции ссылок;
— целевое назначение;
— язык и время создания документов (с точки зрения необходимости соблюдения действующего законодательства в области авторского и смежных прав).

В качестве дополнительного критерия, характерного для сайтов органов государственной власти, принимается во внимание включение сайта в соответствующую доменную зону.

Хронологический и языковой критерии с точки зрения соблюдения действующего законодательства в области авторского и смежных прав также необходимы при включении в Профиль комплектования соответствующего раздела о веб-архивировании. Веб-документ представляет большой набор сегментов, охраняемых авторским правом, что подразумевает предварительную экспертизу возможности включения сайта в веб-архив.

Таким образом, Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина является первой в России библиотекой, которая реализует практическую деятельность по созданию веб-архива национального контента. Включение в профиль комплектования библиотеки критериев архивирования сетевых документов позволяет библиотеке формировать коллекции соответствующей тематической направленности.

Библиотека не только является получателем электронного экземпляра документов, но и комплектует «Фонд обязательного электронного экземпляра». Данное обстоятельство объединяет Президентскую библиотеку имени Б. Н. Ельцина с другими национальными библиотеками мира. Реализации веб-архивирования как процесса комплектования фонда библиотеки архивированными сетевыми документами способствует наличие законодательства об обязательном электронном экземпляре.

В центральных библиотеках субъектов Российской Федерации также делаются попытки осуществления процессов веб-архивирования. Приведем примеры наиболее успешных.

Так, интернет-портал «Цифровая библиотека чувашского наследия «Наследие Чувашии» содержит полный массив цифровых краеведческих ресурсов, создаваемых не только Национальной библиотекой, но и муниципальными библиотеками республики, архивами, музеями и другими учреждениями. Информационная система портала будет работать как единая сеть, объединяющая всех интересующихся историей и культурой Чувашии и чувашского народа, обеспечивать доступ ко всем базам данных и документам. Кроме того, известны слу-

чаи сохранения отдельных сетевых документов внутри электронного каталога библиотеки в виде файла .pdf, прикрепленного к рубрике.

Большое внимание уделяется развитию электронных ресурсов в Республике Саха (Якутия). Национальная библиотека республики развивает краеведческий проект Yakutia.online, направленный на сохранение краеведческих сетевых документов. Реализация проекта включает в себя электронную каталогизацию и создание веб-хранилища электронных сетевых ресурсов (составная часть) в Национальной библиотеке Республики Саха (Якутия) в целях сохранения ценного краеведческого контента.

На начальном этапе сотрудниками библиотеки был проведен мониторинг интернет-ресурсов на предмет выявления СМИ, электронных изданий, пишущих о Якутии (независимо от места публикации, распространения и от языка). Был подготовлен список интернет-источников (рейтинг основных ресурсов, которые содержат максимальное число релевантных статей по заданному направлению). В целях библиографической обработки составной части электронного сетевого ресурса в формате RUSMARC было подготовлено методическое пособие, которое включает следующие разделы:

1. Библиографическое описание электронных ресурсов сетевого распространения.
2. Критерии отбора электронных сетевых ресурсов.
3. Методика заполнения основных полей составной части электронного сетевого ресурса и примеры к ним в формате RUSMARC.

С ноября 2022 г. началось формирование и пополнение контента БД «Саха сирэ» сетевыми ресурсами с закрытого в марте популярного среди якутян портала Ykt.ru. Было внесено 200 библиографических записей в базу данных и список этих статей внесен в Свод (облачное хранилище) для дальнейшей архивации [9]. В тематических коллекциях национальной библиотеки присутствуют архивированные сетевые документы, которым присвоена соответствующая рубрика [23].

Среди корпоративных проектов библиотек, которые включают элементы веб-архивирования, можно выделить проект «Дайджест Петербургской прессы», в котором задействованы 17 ЦБС Санкт-Петербурга. Специалисты библиотек архивируют электронные документы в формате pdf, которые сохраняются в базе данных. В качестве критериев отбора документов используются наличие в них аналитического подхода, конкретных фактов, статистических данных, а также связь с определенной территорией (местом). Предпочтение отдается авторским статьям. В качестве объектов архивирования рассматриваются не только сетевые версии сетевых изданий, но и материалы сайтов различных учреждений и органов власти (например, Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры).

В целом веб-архивирование в отечественных библиотеках находится в начале пути своего развития. Отечественный сегмент интернета является уникальным наследием начала XXI в., отражающим динамику развития различных общественной и культурной жизни в России. Поскольку сетевые документы подвержены риску утраты, ограничение области архивируемого наследия информацией, посвященной политическим вопросам, приводит к утрате ценных с точки зрения культурного развития общества документов. Зарубежные коллеги решают проблему сохранения сетевого культурного наследия путем формирования веб-архивов в библиотеках, а также посредством использования ресурсов Internet Archive.

К сожалению, масштабы веб-архивирования в отечественных библиотеках не соотносимы с деятельностью зарубежных библиотек. В России только две библиотеки занимаются веб-архивированием официально: Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина и Национальная библиотека Республики Саха (Якутия). В то время как в библиотеках США, Великобритании, Германии, Швейцарии реализуются корпоративные проекты библиотек разных уровней по сохранению национального цифрового культурного наследия. Сетевые документы, существующие в русскоязычном сегменте интернета, при экспертном отборе и легитимном архивировании станут таким же полезным и целесообразным с точки зрения мемориальной функции библиотеки дополнением фонда отечественной библиотеки.

2.3. Веб-архивирование как способ формирования библиотечного фонда

Веб-архивирование как способ комплектования библиотечного фонда должно быть зафиксировано в документации, определяющей основные направления комплектования библиотеки. Согласно действующему ГОСТу, «…профиль комплектования библиотеки — документ, в котором зафиксирована модель или комбинация моделей, регламентирующая основные направления и особенности комплектования системы фондов библиотеки или информационного центра и определяющая тематику, виды и экземплярность документов, включаемых в состав библиотечного фонда» [7].

В ГОСТе Р 7.0.94-2022. Библиотечный фонд. Термины и определения было уточнено содержание понятий «библиотечная коллекция» и «электронная коллекция».

«Библиотечная коллекция» рассматривается как «часть библиотечного фонда, выделенная по наиболее существенным признакам, систематизированных по усмотрению его создателя по какому-либо (видовому, тематическому, книговедческому и др.) признаку, и имеющая научную, историческую или художественную ценность» (п. 3.3.2).

Под электронной коллекцией понимается «массив документов в цифровой форме независимо от способа создания и распространения, отобранный по какому-либо принципу» (проект ГОСТ Р 7.0.107 2021).

Термин «электронная коллекция», таким образом, может применяться для обозначения коллекций веб-документов, так как цифровая копия веб-сайта или snapshot является документом в цифровой форме. Помимо включения в Профиль комплектования соответствующего раздела, данный проект стандарта также предлагает рекомендации по созданию коллекций веб-ресурсов, объединенных крупным событием в культурной жизни, с привлечением современных технологий веб-архивирования и соблюдением авторского права в электронной среде.

Пункт 4.3 ГОСТа Р 7.0.102-2018 хотя и не содержит прямого указания на архивирование сетевых документов, но используемые в нем выражения «копирование (в том числе на машиночитаемые и электронные носители, перевод в аудиоформат и на шрифт Брайля)» и «подписка на печатные и периодические издания» регламентируют сохранение электронных версий печатных документов и подписных баз данных соответственно.

Веб-архивирование предполагает формирование нового типа электронных ресурсов библиотеки, а значит, относится к формам комплектования библио-

течного фонда. Профиль комплектования библиотеки, следовательно, должен включать в себя информацию о веб-архивировании как процессе комплектования библиотечного фонда локальными сетевыми документами, полученными в результате архивирования сетевых документов.

При разработке рекомендаций по внесению изменений в Профиль комплектования РНБ следует учитывать не только опыт зарубежных специалистов по разработке технологии веб-архивирования, но и существующие примеры отечественных разработок. Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина является первой в России библиотекой, приступившей к архивированию сетевых документов. Профиль комплектования Президентской библиотеки содержит информацию о структуре фонда библиотеки, включающей в себя фонды документов на материальных носителях, фонд обязательного экземпляра электронных изданий, центральный фонд электронных документов и фонд сетевых документов. Далее структура центрального фонда электронных документов дифференцируется по коллекциям.

При обосновании принципов отбора документов для веб-архивирования главным технологом Президентской библиотеки А. Н. Зайцевым было указано, что критерии отбора документов определены в соответствии с ограничением по тематике комплектования фонда в целом. Как утверждает А. Н. Зайцев, после внесения дополнений о веб-архивировании в Профиль комплектования Президентской библиотеки технологическое внедрение процессов веб-архивирования в структуру деятельности стало происходить значительно быстрее.

Данное замечание в контексте настоящего исследования представляется исключительно важным не только при внедрении веб-архивирования в структуру деятельности РНБ, но и при анализе развития отечественного веб-архивирования в библиотечно-информационной сфере в целом.

Для РНБ, которая представляет собой не только «государственное хранилище изданий, документов и памятников письменности», но и является «российским центром научно-исследовательской и методической работы в области библиотековедения, библиографоведения и книговедения», требуется собственный подход к формированию критериев отбора сетевых документов и к веб-архивированию в целом.

При внедрении веб-архивирования в сферу деятельности РНБ следует рассмотреть ее роль как научно-методического центра по формированию веб-архивов, осуществляющего функции координации процессов создания веб-архивов и информационного обмена в этой сфере. С этой целью была разработана иерархическая модель координации процессов веб-архивирования в библиотеках России.

При построении иерархической модели веб-архивирования были использованы данные, полученные в результате обзора актуальных практик коллег из Великобритании, Швеции, Германии, разработки в области информационного менеджмента. Модель включает в себя следующие уровни:

- Федеральные библиотеки.
- Центральные библиотеки субъектов.
- Муниципальные библиотеки.
- Пользователи.

Уровень федеральных библиотек. Роль государственной национальной библиотеки как методического центра по изучению комплектования фондов библи-



Рис. 2. *Иерархическая модель управления веб-архивированием в российских библиотеках*

отек обуславливает наличие у нее определенных возможностей для управления и координации процессами внедрения веб-архивирования в деятельность библиотек в целом. Анализ опыта зарубежных национальных библиотек в сфере формирования и развития веб-архивов позволил разработать иерархическую модель управления и развития веб-архивирования, основанную на типологизации библиотек по их административному статусу и включающую в себя также пользователей библиотеки. Уровень национальных библиотек предполагает как разработку собственных проектов, так и методическое консультирование по вопросам формирования веб-архивов, учета и правового обеспечения включения таких документов в электронные фонды библиотек.

Уровень центральных библиотек субъектов предполагает разработку краеведческих проектов, охватывающих деятельность региона, как, например, электронная карта «Белогорья», проект Белгородской государственной универсальной научной библиотеки и т. п.

На уровне муниципальных библиотек работа осуществляется аналогично взаимодействию библиотек Швейцарии и Германии, может обеспечиваться доступ к документам из веб-архивов центральных библиотек субъектов РФ, а также специалисты могут участвовать в отборе документов для архивирования, предлагая уникальные материалы.

На уровне пользователя комплектование библиотеки материалами для веб-архивирования может происходить посредством получения от пользователя информации о ресурсе, который обладает потенциалом для включения в веб-архив библиотеки по заданным критериям.

Согласно Профилю комплектования, «РНБ собирает и хранит документы на всех видах носителей информации, созданные на территории России на русском и других языках на основе принципов максимально возможной полноты и вечного хранения; комплектует иностранные издания с учетом их научной, историко-культурной, художественной ценности на основе координации с крупнейшими архивами, библиотеками, информационными центрами и научными учреждениями; формирует на приоритетных условиях фонды «Россика» — зарубежных изданий о России на иностранных языках и «Русское зарубежье» — документов на русском, белорусском, украинском языках, вышедших за рубежом».

Данная формулировка позволяет сделает вывод о возможность интеграции веб-архивирования как способа включения в фонд библиотеки электронных до-

кументов, созданных на территории России на русском и других языках. Тем не менее при отборе сетевых документов критерий территории создания не столь актуален, более важными являются язык документа и наличие уникальных для страны культурных особенностей, предметом и явлений, несущих айдентику региона и государства в целом.

В данной работе предлагается подход, основанный на выборочном архивировании, то есть предполагающий создание тематических коллекций сетевых документов. Архивирование сетевых документов по таким глобальным критериям, как язык или домен, не является актуальным, так как требует больших финансовых и трудовых издержек, при этом встречает специфические проблемы, связанные с архивированием недоброкачественной информации, нарушением авторских прав и законодательства РФ. Разработка технологии тематического веб-архивирования, посвященного актуальным событиям в российской культурной и социальной жизни, напротив, позволяет сформировать актуальный информационный продукт, который будет пользоваться спросом как в настоящий момент, поскольку тематически будет релевантен запросам большинства пользователей, так и впоследствии. В качестве примера из зарубежной практики можно привести коллекцию Британского веб-архива, посвященную пандемии коронавируса.

Сравнительный анализ Профиля комплектования РНБ как базы исследования и Профиля комплектования Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина демонстрирует существенные различия, которые заключаются в том, что РНБ является объектом национального культурного наследия как учреждение, обладающее многовековой историей функционирования и находящееся в историческом здании. С учетом масштаба учреждения и специфики формирования его фондов, Профиль комплектования РНБ имеет больший объем и глубину классификации фонда, чем Профиль комплектования Президентской библиотеки.

Н. М. Балацкая и М. Б. Мартиросова предлагают учитывать документы, полученные в результате веб-архивирования, как локальные сетевые документы. Согласно «Порядку учёта документов, входящих в состав библиотечного фонда, с комментариями и приложениями», локальные сетевые документы определяются как «документы, размещаемые на жестком диске компьютера (сервере) библиотеки и доступные пользователям через информационно-телекоммуникационные сети» [25, с. 9]. В данном определении отличительным признаком локального сетевого документа является размещение на сервере библиотеки, что в случае с веб-архивированием также актуально.

Выборочное веб-архивирование не предполагает выделения существенных объемов памяти для хранения информации, в отличие от харвестинга национального домена. Учитывая данный фактор, предлагается частичное изменение профиля комплектования РНБ, которое предполагает внесение понятий «веб-архивирование» и «коллекция архивированных сетевых документов» в структуру профиля комплектования и расширение понятия «локальный сетевой документ» для включения документов, полученных в результате выборочного веб-архивирования.

В «Порядке учета документов, входящих в состав библиотечного фонда, с комментариями и приложениями» также зафиксировано, что совокупность сетевых локальных документов образует в фонде электронную (цифровую) библиотеку или коллекцию, в структуру которой могут входить как оцифрован-

ные библиотекой документы, так и цифровые документы, приобретенные путем покупки или полученные безвозмездно. Использование документов возможно посредством информационно-телекоммуникационных сетей внутри библиотеки, в виртуальных читальных залах других учреждений, а также удаленно.

Сетевые удаленные документы, к которым библиотека приобретает доступ, могут представлять:

«— продукцию издателей и (или) агрегаторов;
— электронные фонды или коллекции других библиотек (электронный фонд Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина, электронная библиотека диссертаций Российской государственной библиотеки, электронная библиотека авторефератов диссертаций Российской национальной библиотеки, Национальная электронная библиотека и др.);
— свободные интернет-ресурсы, отобранные библиотекой и включенные в свои навигационно-поисковые системы» [25, с. 10].

Использование понятий «электронные фонды или коллекции других библиотек» в данном случае уже подразумевает возможность учета архивированных сетевых документов, особенно с указанием на электронный фонд Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина, в котором согласно Профилю комплектования, уже присутствуют электронные коллекции, которые сформированы посредством веб-архивирования. Тем не менее этой возможности для генерации собственных ресурсов, полученных при реализации веб-архивирования, недостаточно. Чтобы внедрить в сферу комплектования РНБ выборочное архивирование, требуется внести определение, критерии, правовые и концептуальные основания для создания коллекций архивированных сетевых документов в Профиль комплектования Российской национальной библиотеки.

В целях формализации процесса веб-архивирования в РНБ предлагается использовать подход, уже предложенный Н. М. Балацкой и М. Б. Мартиросовой для краеведческих электронных ресурсов. Согласно их модели краеведческого веб-архивирования, архивированный веб-документ предлагается учитывать в качестве локального сетевого документа в фонде электронной библиотеки [3].

Профиль комплектования РНБ содержит отдельный параграф, который называется «Профиль комплектования электронных сетевых локальных документов». Данный раздел уже предусматривает возможность сохранения сетевых документов, таких как электронные издания и электронные версии печатных изданий: «Поступления в фонд ЭБ являются универсальными по содержанию, хронологическому охвату, языкам, включают электронные копии и версии книг, периодических и продолжающихся изданий, картографических, нотных и изоизданий, фонодокументов, аудиовизуальных материалов, неопубликованных документов (архивных и рукописных материалов, авторефератов диссертаций), а также электронных изданий» [27, с. 186].

В документ также включены источники комплектования электронной библиотеки, среди которых оцифровка документов из фондов РНБ, получение электронных публикаций от правообладателей, обмен электронными документами с организациями, дары (пожертвования) от частных лиц и организаций. В целях формального обоснования архивирования сетевых документов как источника комплектования электронной библиотеки РНБ предлагается добавить дополнительный источник комплектования «веб-архивирование». Предлагается частичное изменение Профиля комплектования Российской национальной библиотеки,

которое предполагает внесение понятий «веб-архивирование» и «коллекция архивированных сетевых документов» в структуру профиля комплектования и расширение понятия «локальный сетевой документ» для включения документов, полученных в результате выборочного веб-архивирования. Аналогично Профилю комплектования Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина была предложена модель фонда РНБ, включающая веб-архив как часть электронного фонда библиотеки.



Рис. 3. *Модель фонда Российской национальной библиотеки, включающая веб-архив*

В качестве дополнений для Профиля комплектования РНБ предлагаются определение и критерии выборочного веб-архивирования, изложенные в методике, а также описание процедуры отказа, согласно которой библиотека имеет право архивировать сетевой документ при отсутствии отказа правообладателя после поступившего запроса.

Исходя из сказанного выше, а также в связи с тем, что в России проблема веб-архивирования слабо разработана как с теоретической, так и с практической точек зрения, потребовалось не только разработать концептуальные основы этого процесса, но и предложить методические подходы к практическому созданию веб-архивов (*Приложение 4*).

Предлагаемая методика селективного веб-архивирования разрабатывалась с учетом:

1) традиционных методики поиска и библиографирования документов;
2) опыта зарубежных библиотек;
3) имеющихся немногочисленных примеров создания веб-архивов в библиотеках России;

4) предложений российских специалистов по отдельным аспектам создания веб-архивов.

Методика формирования веб-архива документов для включения в веб-архив может включать следующие этапы.

Выбор тематики и определение ключевых слов для создания веб-архива. Выбор тематики осуществляется с использованием социологических опросов читателей, относящихся к различным профессиональным группам. Важность ориентации на конкретную группу пользователей при формировании электронных ресурсов библиотеки и, в частности, выборочном архивировании сетевых документов обусловлена перенасыщенностью сети информационными продуктами и ресурсами.

Маркетинговая ценность информационного продукта, созданного на основе уже существующих (пусть и подверженных риску утраты) сетевых документов снижается на фоне перенасыщенности открытыми и доступными информационными ресурсами. Информирование пользователей о создании информационного продукта и их интеграция в процесс формирования посредством опроса на предмет выявления информационных потребностей позволяет выявить и сформировать интерес у конкретных потребителей.

Ключевые слова могут быть сформулированы на основе анализа документов, относящихся к выбранной тематике, а также путем экспертного опроса специалистов в данной области.

Выбор темы для коллекции осуществляется на основе:

— формирования экспертного списка тем на основании предложений ведущих специалистов в данной области;
— информационных потребностей различных групп пользователей библиотеки, которые могут выявляться путем выявления и анализа профессионального состава читателей и далее анализа их читательских формуляров.

Выбор тематики осуществляется с учетом:

- социального интереса (в качестве показателей выступает частота упоминаний данного явления или события в сети, статистика поисковых запросов);
- культурной ценности (в качестве показателей фигурирует наличие упоминаний данной темы на электронных площадках крупных научных, образовательных, политических и культурных организаций, упоминание в рамках крупных конференций и мероприятий);
- социальной значимости, под которой подразумевается влияние события или явления, которое определяет ту или иную тему, на общественную жизнь (в качестве показателей фигурирует наличие упоминаний данной темы на электронных площадках крупных научных, образовательных, политических и культурных организаций, упоминание в рамках крупных конференций и мероприятий);
- целевого назначения (определение сообществ и групп читателей, заинтересованных в использовании данной коллекции, а также выполняемых ею функций).

В результате экспертного обсуждения по перечисленным выше критериям отбирается список тем, которые ранжируются по степени соответствия параметрам. Поскольку данные критерии, за исключением сетевой статистики, не

могут оцениваться по конкретным объективным показателям, для отбора тем предлагается экспертный опрос специалистов по комплектованию.

Следующим шагом является проведение опроса пользователей на электронных ресурсах библиотеки на предмет выявления пользовательского интереса к той или иной тематике веб-архивирования. Для создания собственного веб-архива библиотеки, относящейся к определенному муниципальному образованию, требуется предпроектное исследование интересов пользователей к ресурсам данной тематики.

В целях формирования пользовательского запроса на создание и ведение коллекций сетевых веб-документов возможно проведение опросов с целью выявления их готовности к созданию веб-архивов и определения существующих проблем в данной области. В качестве респондентов, с одной стороны, должны выступать сотрудники библиотек, а с другой — их пользователи. В последнем случае в анкету включается краткая информация о веб-архивировании, а также список тематических областей, среди которых пользователи могут выбрать наиболее релевантные своим интересам. В результате библиотека получает сформулированный запрос на создание веб-архивов с приоритетными направлениями, а также списки ресурсов, предложенных пользователями.

Такое предпроектное исследование позволит реализовать следующие цели:

— провести диагностическую работу по выявлению проблем в сохранении электронных документов электронного происхождения;
— проинформировать читателей библиотек о возможности сохранения электронных сетевых документов и наличии библиотечной практики в этой области;
— выявить приоритетные направления создания коллекций электронных документов среди читателей библиотек.

Разработка стратегии поиска документа, которая предполагает поиск не только источников, имеющих прямое отношение к выбранной тематике, но и косвенно содержащих информацию, относящуюся к ней (закон рассеяния информации и документов, сформулированный С. Бредфордом).

Выявление документов, включающее:

— выбор программного обеспечения и алгоритма захвата веб-документа с помощью поискового робота (краулера);
— выбор формата файла веб-архива;
— выбор места хранения архивированных документов.

Для выявления документов применяется в том числе технология поиска по ключевым словам. Обнаружение релевантной информации на страницах сайтов, не относящихся к данной тематической области, позволяет включить данную страницу в предварительный список при соблюдении следующих условий:

- отсутствие в документе информации, хранение и распространение которой противоречит законам РФ;
- соответствие установленным критериям отбора документов;
- наличие согласия правообладателя в форме письменного подтверждения по запросу или размещения по лицензии CC0 1.0, CC BY-NC-SA 4.0.

Отбор документов, т. е. разработка критериев отнесения веб-документа к релевантным для веб-архивирования:

1. *Релевантность* или соответствие тематике коллекции.

2. *Соответствие законодательству РФ* (отсутствие запрещенной информации, упоминания нежелательных организаций и сообществ и т. д.).
3. Понятие «*артефактная ценность*» как критерий для сохранения веб-документа не является формализованным в такой степени, чтобы иметь конкретную дефиницию, что подразумевает почву для дискуссии. Специалистами из публичных библиотек США было сформулировано примерное определение артефактной или институциальной ценности электронного документа: «очевидная (документация функционирования и/или взаимодействия организации или личности) или исследовательская ценность; веб-сайт должен, насколько возможно, содержать полную и точную репрезентацию оригинального контента» [3, с. 81].

   Таким образом, понятие «артефактная ценность» включает понятия «оригинальность» и «репрезентативность». В контексте данного исследования более актуально последнее. В репрезентации взглядов поколения тот или иной общественной вопрос представляет собой концептуальную основу фиксации культурной айдентики различных слоев общества. «Голос поколения», запечатанный в веб-страницах, иногда в буквальном смысле (голосовые аудиозаписи, подкасты, прямые трансляции и эфиры в социальных сетях), является частью цифрового портрета культурной среды разных уровней, в которой можно выделить как общемировой, так и локальные сегменты [59]. В национальных библиотеках республик Российской Федерации могут быть представлены веб-коллекции, посвященные конкретным народам в культурном пространстве России.
4. «*Эфемерность*» *документа* как критерий подразумевает наличие факторов, увеличивающих риск его исчезновения. Показателем для данного критерия предлагается считать статус оплаты домена владельцем, так как при истечении срока или близости к его окончанию возрастает риск исчезновения сетевого документа. Для проверки данного показателя предлагается использовать сервис Whois History.
5. *Уникальность сетевого документа* как критерий его архивирования в рамках тематической коллекции, по нашему мнению, означает наличие информации, которая не может быть обнаружена в других документах соответствующей тематики. Данный критерий актуален не только в рамках формирования коллекции, отражающей дифференциацию восприятия данного культурного явления или события, но и для дедупликации данных внутри коллекции.
6. *Наличие в документе ссылок на авторитетные источники информации*, к которым относятся отечественные и зарубежные организации, обладающие безупречной репутацией, или авторитетные персоналии, эксперты и специалисты в близкой к тематике области знаний или профессиональной деятельности.
7. *Соответствие национальному культурному коду* определяет наличие в сетевом документе текстовой, изографической или аудиальной информации, которая отображает российскую культурную айдентику.

Н. М. Балацкая в научном отчете, посвященном краеведческому веб-архивированию, рассматривает термин «культурная айдентика» как свойство объекта в структуре краеведческого веб-архива библиотеки, включающего цифровые сви-

детельства культурной жизни данного региона. Немаловажным является то, что автор подчеркивает в качестве основы фиксации культурной айдентики сбор данных от лиц, связанных с данным регионом своим происхождением и какой-либо деятельностью. Веб-архивирование краеведческих ресурсов (краеведческое веб-архивирование), рассматривается ею как новое направление краеведческой деятельности библиотек и как необходимая информационная основа формирования образа края (региона/территории/населенного места) [2].

Согласование с правообладателем, т. е. информирование и направление запроса правообладателю о возможности сохранения и обеспечения доступа к документу в веб-архиве. Интеллектуальный капитал личности, рассматриваемый в аспекте постиндустриальной экономики, представляет собой ценный актив для повышения социальной эффективности библиотеки для местного сообщества при создании краеведческого веб-архива. Фиксация материалов, оставляемых конкретным субъектом региона в Сети, обеспеченная согласованием сторон об использовании данной информации с правовой точки зрения и не противоречащая действующему законодательству Российской Федерации, позволяет сформировать цифровой портрет данного населенного пункта с возможностью последующей интеграции внутри региональных и национального веб-архивов. Объединение фактической информации и субъективного восприятия конкретных представителей населения позволяет взглянуть на конкретное событие глазами людей, которые были его непосредственными свидетелями и представить объемный материал для культурологического исследования.

Последнее является актуальным в контексте возрастающего интереса к национальной идентичности и определению цифрового кода российского культурного сообщества.

Следующим шагом является ***архивирование документов*** с использованием ПО с открытым исходным кодом, выбор которого предлагается оставить за подразделением библиотеки, отвечающим за развитие материально-технической базы. Анализ существующего ПО на рынке позволил предложить несколько опций:

- подписка на сервис Archive-It (осуществляется на платной основе);
- архивирование при помощи Интернет-архива (сетевой документ архивируется программным обеспечением Wayback Machine бесплатно);
- использование браузерных расширений для сохранения веб-страниц (бесплатное приложение Webrecorder, файл сохраняется в формате WARC и может быть воспроизведен с помощью этого расширения);
- использование краулера Heritrix (используется большинством библиотек-участников Консорциума сохранения интернета, требует специфических знаний работы с языком программирования).

После архивирования документов для формирования коллекции как информационного продукта необходимо ***разработать рубрикатор коллекции***, если количество собранных документов и их содержание позволяет выделить внутри коллекции подразделы. Если коллекция веб-документов небольшая (около 10 документов) и их содержание не позволяет выделить конкретный набор рубрик, то предлагается представить коллекцию в виде списка названий электронных документов с возможностью воспроизведения документа при переходе по гиперссылке в названии.

Чтобы ***отражать в электронном каталоге библиотеки*** и на ее сайте электронные документы, внутри коллекции предлагается учитывать архивированную

единицу контента как локальный сетевой документ в фонде библиотеки и описывать документ согласно ГОСТам 7.0.100-2018 и 7.0.108-2022 [7; 6].

Описание архивированного сетевого контента. Для монографического описания части электронного сетевого документа (например, статья в блоге или веб-страница) в методике предлагается использовать в качестве условно-обязательных элементов URN и DOI (если это научная статья), даты публикации/обновления и последней редакции и называть в качестве источника сайт, используя две косые черты. Кроме этого, предлагается указывать дату архивирования вместо даты обращения [3]. В целях облегчения процессов составления БО на сетевой архивированный документ и для его доступности предлагается трактовать сайт как место размещения сетевых документов, поле 856 библиографического формата *Местонахождение электронных ресурсов и доступ к ним*.

В качестве инструментов аудита востребованности и, стало быть, социальной эффективности информационного продукта предлагается использовать статистику просмотров и обращений к сетевым документам из тематических коллекций, количество цитирований их в других публикациях, обратную связь от пользователей.

Таким образом, предложенная методика позволяет включиться в процесс сохранения локального и национального культурного наследия библиотекам разных уровней. Выборочное веб-архивирование как процесс формирования тематических коллекций архивированных веб-документов представляет собой возможность включить в свой фонд локальные сетевые документы выбранной тематики, предложить пользователю не только новый информационный продукт, но и возможности взаимодействия по его формированию. Данная методика также учитывает международный опыт развития сохранения электронного наследия и веб-архивирования в национальных библиотеках, современную проблематику процессов отбора и сохранения сетевых данных, особенности формирования и продвижения информационных продуктов в фондах отечественных и зарубежных библиотек.

Интеграция пользователей в процессы формирования веб-архивов библиотек позволяет рассчитывать на социальную эффективность и целесообразность архивирования сетевых документов определенной тематики, а экспертный отбор на основе предложенных критериев — не допустить попадания в фонд библиотеки документов, содержащих недостоверную или нелегальную информацию, избежать проблем с правообладателями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сетевой документ представляет собой уникальный информационный объект, обладающий свойствами интерактивности, синхронности и темпоральности. Современное библиотековедение как развивающая наука, для которой характерен междисциплинарный характер методологии исследования, включает в себя исследование вопросов интеграции электронных документов в фонды библиотек.

Среди выявленных особенностей эволюции библиотечного веб-архивирования были выявлены следующие:

— веб-харвестинг или сбор данных всего национального домена;

— выборочное веб-архивирование как метод комплектования библиотеки информационными продуктами;
— интеграция коллекций архивированных сетевых документов в дискавери;
— интеграция электронных ресурсов библиотек и музеев страны в рамках одного портала;
— законодательство об обязательном электронном экземпляре, которое способствует развитию веб-архивирования в библиотеках.

Мемориальная функция библиотеки обуславливает необходимость сохранения ее фондов как ценного с точки зрения развития общества актива, который уже несколько десятилетий назад вышел из границ традиционных источников и все больше трансформируется в область электронных документов. Последние представляют собой активно развивающуюся совокупность файлов и их объединяющих систем, сохранение и доступ к которым как задачи в большей степени находятся в юрисдикции правообладателей.

Библиотеки зарубежных стран, которые с начала 1990-х гг. активно занимаются архивированием сетевых документов, реализуют мемориальную функцию библиотеки с учетом эволюции документных коммуникаций и форматов сохранения и предоставления информации. Развитию этого направления деятельности способствует действие законодательства об обязательном электронном экземпляре, включающем веб-архивирование.

Единственной в России библиотекой, в регламентирующих комплектование документах которой упоминается архивирование сетевых документов, является Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина, профиль комплектования которой содержит специализированный раздел «Фонд сетевых электронных документов», посвященный архивированию сетевых ресурсов, тематически ориентированных на вопросы российской государственности.

При анализе практик веб-архивирования в зарубежных библиотеках были рассмотрены различные аспекты включения коллекций архивированных сетевых документов в электронный каталог библиотеки, предоставления доступа к архивированным сетевым документом, процедур сбора и архивирования веб-документов, формирования метаданных. В целях интеграции отечественного веб-архивирования в глобальный процесс сохранения электронных ресурсов в библиотеках особое внимание было уделено международным стандартам, которые регламентируют основные процессы создания электронных архивов, веб-архивирования.

Исследование веб-архивирования в отечественных библиотеках показало, что для реализации полноценного внедрения веб-архивирования в сферу комплектования отечественных библиотек разных необходим единый подход, который включает в себя как технологические, так и правовые аспекты (согласование архивирования с правообладателем). При разработке данного подхода учитывается опыт зарубежных библиотек, которые реализуют архивирование двух видов: харвестинг национального домена и глубокий харвестинг (выборочное веб-архивирование). Опыт зарубежных коллег показывает, что харвестинг национального домена представляет собой задачу, требующую большого количества ресурсов, которая при этом приведет к архивированию информации, запрещенной к распространению в РФ и не несущей ни культурной, ни социальной ценности. Выборочный харвестинг, который осуществляется в рамках

предложенной методики, позволяет библиотеке сформировать готовый информационный продукт, ориентированный на заинтересованную аудиторию, которая участвует в процессе выбора тематики и может предлагать актуальные материалы. Кроме того, экспертный отбор материалов решает проблемы согласования с правообладателем, поскольку по ограниченному количеству источников легче запросить согласование и получить ответ.

Одной из задач исследования являлась разработка рекомендаций для Профиля комплектования РНБ на основе анализа профилей комплектования библиотек, которые уже реализуют комплектование фондов электронными документам посредством веб-архивирования. Для этого были проанализированы документы Библиотеки Конгресса США, национальных библиотек Финляндии, Великобритании, Германии, Швейцарии, Японии, Франции и других зарубежных библиотек. В отечественном сегменте архивирование сетевых документов реализует Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина в Профиле комплектования, который был проанализирован на предмет выявления терминологических и технологических аспектов регламентирования веб-архивирования в библиотеке согласно действующему законодательству. Для развития веб-архивирования как способа комплектования необходимо закрепление в Профиле комплектования библиотеки. В случае с Профилем комплектования РНБ были предложены рекомендации по дополнению раздела «Профиль комплектования электронных сетевых локальных документов», а также включению веб-архивирования в список способов комплектования фонда электронными ресурсами.

Для реализации процесса формирования веб-архива в виде коллекции архивированных сетевых документов на определенную тематику была разработана методика, включающая в себя универсальные критерии, позволяющие проводить не только сохранение документов, но и фильтрацию сетевого документного потока на предмет выявления документов, обладающих культурной или социальной значимостью, оптимальных для сохранения в веб-архиве библиотеки. Учитывая тенденцию современного веб-архивирования к интегративности, в качестве участников выбора тематики веб-архивирования были включены пользователи библиотеки. Данный подход обусловлен не только тенденциями в развитии веб-архивирования зарубежных библиотек, но и направлен на создание информационного продукта, в котором заинтересованы пользователи библиотеки.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Балацкая Н. М.* Веб-архивирование как задача национальной и краеведческой библиографии / Н. М. Балацкая, М. Б. Мартиросова // Библиосфера. — 2021. — № 3. — С. 12–17.
2. *Балацкая Н. М.* Веб-архивирование краеведческих ресурсов в формировании культурной айдентики: методология и организация : научный отчет / Н. М. Балацкая и др. ; Рос. нац. б-ка. — Санкт-Петербург, 2023. — 33 с.
3. *Балацкая Н. М.* Краеведческий веб-архив в структуре информационных ресурсов библиотеки: модель и возможности реализации / Н. М. Балацкая, М. Б. Мартиросова ; Рос. нац. б-ка ; ред. Ю. А. Симарова. — Санкт-Петербург, 2023. — 208 с.
4. *Браккер Н. В.* Сбор и архивирование сетевых ресурсов. Опыт национальных библиотек зарубежных стран / Н. В. Браккер, Л. А. Куйбышев // Библиотековедение. — 2013. — № 2. — С. 88–96.

5. *Брежнева В. В.* Информационный менеджмент: теория и методология / В. В. Брежнева, Р. С. Гиляревский, Е. Д. Жабко ; под общ. ред. В. В. Брежневой ; СПбГИК. — Санкт-Петербург, 2019. — 183 с.
6. ГОСТ Р 7.0.108-2022. Библиографические ссылки на электронные документы, размещенные в информационно-телекоммуникационных сетях. Общие требования к составлению и оформлению : нац. стандарт Рос. Федерации: утвержден и введен в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 12 мая 2022 № 284-ст / Рос. ин-т стандартизации. — Москва : Стандартинформ, 2022. — 20 с.
7. ГОСТ Р 7.0.102-2018. Профиль комплектования фондов научных библиотек. Структура. Индикаторы комплектования : нац. стандарт Рос. Федерации: утвержден и введен в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 29 мая 2018 г.: введен впервые / Рос. гос. б-ка и др. — Москва : Стандартинформ, 2018. — 11 с.
8. ГОСТ Р 7.0.95-2015. Электронные документы. Основные виды, выходные сведения, технологические характеристики: нац. стандарт Рос. Федерации: утвержден и введен в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 9 декабря 2015 г.: введен впервые / Рос. гос. б-ка и др. — Москва : Стандартинформ, 2017. — 8 с.
9. Государственное казенное учреждение Республики Саха (Якутия) «Национальная библиотека Республики Саха (Якутия)»: отчет о деятельности за 2022 год // Национальная библиотека Республики Саха (Якутия) : сайт. — URL : https://new.nlrs.ru/docs/%D0%9D%D0%91%20%D0%BE%D1%82%D1%87%D0%B5%D1%82%202022.pdf (дата обращения: 23.01.2023).
10. *Демидов П. А.* Особенности применения международных стандартов в области веб-архивирования / П. А. Демидов // Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны : сб. науч. тр. по итогам междунар. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург, 2018. — Вып. 5. — С. 15–17.
11. *Захарчук Т. В.* Научная коммуникация в библиотечно-информационной сфере / Т. В. Захарчук, А. А. Грузова // Научные и технические библиотеки. — 2021. — № 3. — С. 71–94.
12. *Захарчук Т. В.* Авторское право в библиотечно-информационной деятельности : учеб. пособие / Т. В. Захарчук, А. А. Крулев ; СПбГИК. — Санкт-Петербург, 2023. — 88 с.
13. *Земсков А. И.* Авторское право в библиотеках, научно-исследовательских и учебных заведениях : учеб.-практ. пособие / А. И. Земсков, Я. Л. Шрайберг. — Санкт-Петербург : Профессия, 2020. — 276 с.
14. *Кий М. И.* Веб-архивирование: современное состояние и перспективы развития в России / М. И. Кий // Научно-техническая информация (НТИ). Серия 1. Организация и методика информационной работы. — 2014. — № 10. — С. 9–11.
15. Концепция государственного регулирования негосударственными информационными ресурсами России. — URL : http://www.inforeg.ru/library/item/138 (дата обращения: 12.11.2022).
16. *Лапина-Кратасюк Е. Г.* Проекты сохранения личной памяти: цифровые архивы и культура участия / Е. Г. Лапина-Кратасюк, М. В. Рублева // Шаги / Steps. — 2018. — № 3–4. — С. 147–165.
17. *Литвинова Н. Н.* Еще раз об электронном документе: размышления по поводу монографии Т. В. Майстрович «Электронный документ как объект библиотечного дела» / Н. Н. Литвинова // Научные и технические библиотеки. — 2005. — № 11. — С. 57–62.
18. *Майстрович Т. В.* Электронный документ: основные характеристики и его место в системе обязательного экземпляра / Т. В. Майстрович // Библиотековедение. — 2012. — № 1. — С. 43–46.
19. *МакКоннелл Б.* Эпидемия контента: маркетинг в социальных сетях и блогосфере / Б. МалКоннел, Дж. Хуба ; пер. с англ. А. В. Болдышева . — Москва : Вершина, 2008. — 192 с.
20. *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Г. Николаева. — Москва : Гиперборея ; Кучково поле, 2007. — 464 с.
21. *Матвеев М. Ю.* Национальные библиотеки: на пути к цифровому будущему / М. Ю. Матвеев // Вестник СПбГИК. — 2017. — № 2 (31). — С. 88– 95.
22. Национальный цифровой архив России : сайт. — Москва. — URL : https://ruarxive.org/ (дата обращения: 26.10.2020).

23. О Стратегии развития библиотечного дела в Республике Саха (Якутия) на период до 2032 года : распоряжение / Правительство Республики Саха (Якутия) // Национальная библиотека Республики Саха (Якутия) : сайт. — URL: https://nlr.ru/nmo/dep/artupload/nmo/article/RA6043/NA61583.pdf (дата обращения: 23.01.2022).

24. *Полежаева Т. В.* О проблеме сохранения научных данных в цифровой среде / Т. В. Полежаева // Университетская книга. — 2023. — № 9. — С. 59–61.

25. Порядок учета документов, входящих в состав библиотечного фонда, с комментариями и приложениями : руководство : нормат.-рек. акт РБА : принято конф. РБА, XX Ежегод. сессия, 21 мая 2015 г., г. Самара // Рос. библ. ассоц. : сайт. — URL: http://www.rba.ru/content/about/doc/poryadok_uchet.pdf (дата обращения: 08.04.2023).

26. Профиль комплектования Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина / Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина. — Санкт-Петербург, 2017. — 17 с.

27. Профиль комплектования фондов Федерального государственного бюджетного учреждения «Российская национальная библиотека» отечественными и иностранными документами / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. нац. б-ка. — Санкт-Петербург, 2018. — 206 с.

28. *Редькина Н. С.* Мировые тенденции развития веб-архивов библиотек / Н. С. Редькина // Научные и технические библиотеки. — 2021. — № 1. — С. 99–114.

29. *Рожнева Ж. А.* Настоящее и будущее персональных цифровых архивов как исторических источников сквозь призму исследовательской литературы / Ж. А. Рожнева, Е. А. Осташова // Вестник Томского государственного университета: История. — 2019. — № 62. — С. 157– 164.

30. *Смирнов А. А.* Проблемы отечественного и зарубежного веб-архивирования в библиотеках. Веб-архивирование как область деятельности / А. А. Смирнов // Научные и технические библиотеки. — 2022. — № 12. — С. 104–123.

31. *Соколов А. В.* Социальные коммуникации : учебник / А. В. Соколов. — Санкт-Петербург : Профессия, 2014. — 288 с.

32. *Соколова Н. Л.* Цифровая культура или культура в цифровую эпоху? // Международный журнал исследований культуры. — 2012. — № 3 (8). — С. 6–10.

33. *Столяров Ю. Н.* Библиотечное документоведение / Ю. Н. Столяров // Научные и технические библиотеки. — 2021. — № 5. — С. 61– 72.

34. *Столяров Ю. Н.* Исходные постулаты документологии — всеобщей теории документа / Ю. Н. Столяров // Научные и технические библиотеки. — 2021. — № 1. — С. 15–40.

35. *Столяров Ю. Н.* Цифровой, аналоговый, электронный, виртуальный: как правильно? / Ю. Н. Столяров // Научные и технические библиотеки. — 2021. — № 3. — С. 133–140.

36. *Трёгер Б.* Обязательный экземпляр в Германии / Б. Трёгер; пер. А. Торгашина // Университетская книга. — 2016. — № 8. — С. 66– 69.

37. *Хокс-Ю Х.* Архивирование социальных сетей в контексте непечатного обязательного экземпляра / Х. Хокс-Ю ; пер. Н. Потепко, Рос. гос. б-ка // Новости Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений. — 2015. — № 2. — С. 26–32.

38. *Шрайберг Я. Л.* Электронное библиотековедение — новая наука? К постановке вопроса / Я. Л. Шрайберг, Ю. В. Соколова // Научные и технические библиотеки. — 2019. — № 12. — С. 85–93.

39. *Филатова Н. М.* Подходы к изучению эго-документов в современной исторической науке в свете «лингвистического поворота» / Н. М. Филатова // Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым. — Москва : Институт славяноведения РАН, 2018. — С. 24–40.

40. *Эйдемиллер И. В.* Система электронного обязательного экземпляра в Великобритании / И. В. Эйдемиллер А. А. Новыш // Университетская книга. — 2013. — № 7. — С. 72–75.

41. *Aasman S.* Web Archaeology: An Introduction / S. Aasman, T. De Haan, K. Teszelszky // Journal of Media History. — 2019. — № 22. — URL : https://research.rug.nl/en/publications/web-archaeology-an-introduction (дата обращения: 10.04.2023).

42. About Community Webs // Archive-It.org : сайт. — URL : https://communitywebs.archive-it.org/about/html (дата обращения: 26.07.2021).
43. Archive of Tomorrow: Capturing public health discourse in the UK Web Archive: report / UK Legal Deposit Libraries // British Library Research Repository: [сайт]. — URL : https://bl.iro.bl.uk/collections/d09fbc16-7a76-49db-a45f-16a99c30ae3e?locale=en (дата обращения: 26.07.2023).
44. *Beis C. A.* Accessing Web Archives: Integrating an Archive-It Collection into EBSCO Discovery Service / C. A. Beis, K. N. Harris, S. L. Shreffler // Journal of Web Librarianship. — 2019. — Vol. 13. — No 3. — P. 246–259.
45. *Brügger N.* Web History and the Web as a Historical Source. Zeithistorische Forschungen / N. Brügger // Studies in Contemporary History. — № 9. — P. 316–325.
46. *Costa M.* The evolution of web archiving / M. Costa, D. Gomes, M. J. Silva // International Journal on Digital Libraries. — 2017. — Vol. 18. — P. 191.
47. Digital Legal Deposit in Selected Jurisdictions / The Law Library of Congress, Global Legal Research Center. — URL : https://www.loc.gov/law/help/digital-legal-deposit/digital-legal-deposit.pdf (дата обращения: 26.10.2020).
48. *Dooley J.* Descriptive metadata for web archiving: recommendations of the OCLC research library partnership web archiving metadata working group / J. Dooley, K. Bowers // Dublin: OCLC Research. — 2018. — URL : https://doi.org/10.25333/C3005C (дата обращения: 14.08.2023).
49. *Eve M.* Digital Scholarly Journals Are Poorly Preserved: A Study of 7 Million Articles / M. Eve // Journal of Librarianship and Scholarly Communication. — 2024. — № 12. — URL : https://www.researchgate.net/publication/377661408_Digital_Scholarly_Journals_Are_Poorly_Preserved_A_Study_of_7_Million_Articles (дата обращения: 11.04.2024).
50. *Harris K.* Citizen web archivists: applying web archiving as a pedagogical tool / K. Harris, C. A. Beis, S. Shreffler // Journal of Electronic Resources Librarianship. — 2021. — № 33:4. — P. 262–272.
51. *Huhtamo E.* Introduction: An Archaeology of Media Archaeology / E. Huhtamo, J. Parikka // Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications. — Berkeley, CA : London: University of California Press, 2011. — P. 1–21.
52. Information from the team at the UK Web Archive, the Library's premier resource of archived UK websites // UK Web Archive blog : сайт. — URL : https://britishlibrary.typepad.co.uk/webarchive/ (дата обращения: 10.04.2023).
53. Library of Congress collections policy statements supplementary guidelines // Library of Congress : сайт. — URL : https://www.loc.gov/acq/devpol/cpsstate (дата обращения: 03.04.2022).
54. Library of Congress Collections Policy Statements: Ephemera // Library of Congress : сайт. — URL : https://www.loc.gov/acq/devpol/ephemera.pdf (дата обращения: 03.04.2022).
55. *Oguz F.* URL decay at year 20: A research note / F. Oguz, W. Koehler // Journal of the Association for Information Science and Technology. — 2016. — 67 (2), 477–479. — URL : http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/F_Oguz_URL_2016.pdf (дата обращения: 12.08.2023).
56. Overview of the Web Archiving Project // National Diet Library : сайт. — URL : https://www.ndl.go.jp/en/collect/internet/index.html (дата обращения: 26.07.2023).
57. Political Communications Web Archiving: An Investigation Funded by the *Andrew W.* Mellon Foundation / Center for Research Libraries ; New York University; Internet Archive. — URL : https://www.crl.edu/sites/default/files/reports/PCWAFinalReport.pdf (дата обращения: 26.10.2022).
58. *Rollason-Cass S.* What is Brozzler? / S. Rollason-Cass // Archive-It.org: сайт. — URL : https://support.archive-it.org/hc/en-us/articles/360000343186-What-is-Brozzler (дата обращения: 12.12.2023).
59. *Ryan M.* Managing and accessing web archives: Irish practitioners' per-spectives / M. Ryan, D. Keating, J. Finegan // AI & Society. — 2022. — № 37. — P. 975–984.
60. *Sparrow B.* Google effects on memory: cognitive consequences of having information at our fingertips / B. Sparrow, J. Liu, D. Wegner // Science. — 2011. — Vol. 333, No. 6043. — P. 776–778.
61. *Vermeer L.* Stretching the Archives. Ego-documents and Life Writing Research in the Netherlands: State of the Art / L. Vermeer // BMGN — Low Countries Historical Review. — 2020. — № 135. — P. 31–69.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Международные стандарты, регулирующие процессы формирования электронных ресурсов и веб-архивирование

Название стандарта	Характеристика
ISO 14721:2012 Space data and information transfer systems — Open archival information system (OAIS) — Reference model	Отражены основные аспекты архивирования «больших данных», разработаны наиболее часто используемые открытые стандарты метаданных: дублинское ядро — популярный формат метаданных семантических ресурсов, применяемый как базовый для электронных документов; стандарт кодированного описания архива — EAD —XML-формат архивных справочников; стандарт кодирования и передачи метаданных — METS — XML-спецификация метаданных, необходимых для управления цифровыми объектами в хранилище; иерархический формат упаковки файлов для хранения и передачи пакетов произвольного цифрового контента — BagIt (широко используется в связи с его независимостью от аппаратных платформ, операционных систем и наличием многих программных средств для работы с ним). И, наконец, словарь метаданных для обеспечения долговременного архивного хранения электронных документов — PREMIS (он специально разработан для описания событий/действий с документом в течение архивного хранения).
ISO 16363:2012 (Au-dit and certification of trustworthy digital repositories (TDR)	Устанавливает исчерпывающие показатели того, что должен делать архив, на основе OAIS.
ISO 16919:2014 (Space data and information transfer systems — Requirements for bodies providing audit and certification of candidate trustworthy digital repositories)	Предназначен в первую очередь для тех, кто создает и управляет организацией, выполняющей аудит и сертификацию цифровых репозиториев. Он также должен быть полезен для тех, кто работает с цифровыми репозиториями и стремится объективно измерить надежность своего репозитория. Основная цель — определить рекомендуемую практику, на которой будет базироваться деятельность организации (организаций), которая оценивает надежность цифровых репозиториев с использованием ISO 16363. ISO 16919: 2014 предоставляет ряд специфических дополнений, необходимых для органов, проводящих аудит и сертификацию кандидатов в надежные цифровые репозитории.
ISO 28500:2017 Information and documentation — WARC file format	Отражены области применения формата WARC, рассмотрены способы дедупликации файлов в электронных архивах, возможности сохранения метаданных, протоколы сжатия файлов и т. д.
ISO/TR 14873:2013(en) Information and documentation — Statistics and quality issues for web archiving	Этот технический отчет определяет статистику, условия и критерии качества для веб-архивирования. Он учитывает потребности и практику широкого круга организаций, таких как библиотеки, архивы, музеи, исследовательские центры и фонды наследия. Приведенные примеры взяты из библиотечного сектора, потому что библиотеки, особенно национальные библиотеки, взяли на себя новую задачу веб-архивирования в контексте обязательного экземпляра.

Приложение 2

Основные проблемы современного веб-архивирования

Проблема веб-архивирования	Краткое описание проблемы	Возможные пути решения
Архивирование и предоставление доступа к сетевым документам не регулируются законодательством РФ.	Отсутствие формальной юридической базы правовых отношений между правообладателем и библиотекой препятствует внедрению веб-архивирования в сферу комплектования фонда библиотеки, так как для библиотеки существует риск несогласованного архивирования электронного документа и судебных претензий со стороны автора в случае размещения этого документа в открытом доступе.	Одним из вариантов решения такой проблемы является внедрение обязательного электронного экземпляра, который распространяется на электронные документы сетевого происхождения. Данный вариант решения проблемы имеет следующие негативные для внедрения веб-архивирования стороны: разработка такого законопроекта — долгосрочный процесс, который увеличит более чем двадцатилетнее отставание отечественного веб-архивирования в библиотеках от уровня библиотек-членов Международного Консорциума по веб-архивированию. Кроме того, система электронного обязательного экземпляра в других странах также реализуется с большим количеством проблем: растущие объемы требуемой памяти, дублирование и засорение избыточной нелегитимной информаций в результате потокового веб-архивирования, согласования с правообладателями и т. п. Организация такой системы в отечественной практике является также долгосрочным в перспективе процессом. Для тематического веб-архивирования в целом не требуется глобальных изменений в законодательстве. Предлагается реализовывать существующий в практике библиотек-членов Международного Консорциума по веб-архивированию метод — процедуру отказа, выражающийся в предварительном запросе у правообладателя на предмет согласования архивирования сетевого документа и предоставления доступа к нему.
Многокомпонентный характер сетевого документа создает трудности для создания полной копии.	Так как электронный сетевой документ может включать медиафайлы и вложения, являющиеся самостоятельными объектами авторского права в том числе, архивирование такого документа потоковым методом приводит к созданию неполной копии с утратой трудных для архивирования объектов.	Для решения данной проблемы возможны несколько вариантов решения: — дискретное или частичное сохранение сетевых документов, где в качестве объекта архивируется не весь документ, а только релевантные тематике и цели формирования коллекции документы (подход предложен Н. М. Балацкой и М. Б. Мартиросовой для краеведческого веб-архивирования); — использование программного обеспечения, позволяющего сохранять весь электронный сетевой документ; — архивирование сетевого документа целиком без учета утраты несохранившихся элементов (не рекомендуется при глубоком харвестинге).
Учет нового типа электронных документов (веб-архива) в фонде библиотеки	Поскольку веб-архивирование не представлено в модельных и нормативно-правовых актах по учету документов в фонде библиотеки, внедрение процесса веб-архивирования в сферу комплектования отечественных библиотек откладывается.	Предлагается реализовывать подход, сформулированный Н. М. Балацкой и М. Б. Мартиросовой, согласно которому документы, полученные в результате процесса веб-архивирования, учитываются в фонде библиотеки как локальные сетевые документы, на которые распространяется существующий «Порядок учета документов, входящих в состав библиотечного фонда», принятый РБА в 2015 г.

Окончание прил. 2

Проблема веб-архивирования	**Краткое описание проблемы**	**Возможные пути решения**
Формирование метаданных и библиографической информации для индексирования, учета и систематизации архивированных документов	Создание комплексных метаданных и библиографического описания для коллекций веб-архивов представляет собой огромную проблему для архивных учреждений, поскольку это трудоемкий процесс, усугубляемый огромными масштабами данных. Неполные метаданные и документация создают проблемы для конечного пользователя, желающего работать с коллекциями.	Поскольку данная проблема особенно актуальна при харвестинге национального домена, когда автоматизированно архивируется большое количество документов, то в качестве решения предлагается автоматизированное формирование метаданных и библиографии посредством нейросетевых технологий. При глубоком харвестинге имеется возможность ручной обработки и формирования метаданных и библиографической информации.

Приложение 3

Основные технологии, используемые в процессе веб-архивирования

Наименование технологии	Достоинства (решаемые задачи)	Недостатки
Heritrix	— доступен по лицензии бесплатного программного обеспечения; — используется большинством библиотек, занимающихся веб-архивированием, что позволяет использовать опыт зарубежных коллег; — архивирует в формате WARC, отраженном в международных стандартах ISO; — расширенные возможности захвата мультимедиа (использует youtube-dl).	— требует знания языка программирования Java; — проблемы при сохранении сетевых документов с медиакомпонентами (видео с YouTube [Роскомнадзор информирует: видеохостинг нарушает закон РФ.] и других хостингов, встроенная анимация и др.).
Brozzler	— согласно Лицензии Apache-2.0, пользователю предоставляется бессрочное, повсеместное, неисключительное, бесплатное, безвозмездное, неотъемлемое право на воспроизведение, создание производных работ, публичную демонстрацию, публичное исполнение, сублицензирование и распространение произведения и производных произведений в форме исходного текста или объекта; — разработка Интернет-архива — крупнейшего проекта в сфере веб-архивирования; — полагается на реальный веб-браузер для взаимодействия с веб-контентом до того, как этот контент будет проиндексирован и заархивирован в файлы WARC. Вместо того чтобы переходить по гиперссылкам и загружать файлы, Brozzler записывает взаимодействия между серверами и веб-браузерами по мере их возникновения, что более близко напоминает то, как человек-пользователь будет работать в сети; — расширенные возможности захвата мультимедиа.	— требует знания языка программирования Java.
ArchiveWeb.page	— бесплатное программное обеспечение (обеспечено лицензией GNU Affero General Public License); — интерфейс позволяет осуществлять архивирование веб-страницы из браузера без специальных знаний языков программирования; — формат браузерного расширения позволяет более оперативно архивировать сетевые документы.	— при наличии элементов мультимедиа на архивируемой странице в полученной копии будет отсутствовать данный элемент; — поддерживается только браузерами Google Chrome, Edge.
Httrack	— простой интерфейс; — формат браузерного расширения более оптимален для выборочного веб-архивирования и оперативного сохранения сетевых документов; — бесплатное программное обеспечение (обеспечено лицензией GNU Affero General Public License).	— устаревшее приложение; — сохраняет документы в html-формате; — сохраняет сетевой документ не в том виде, в каком он предстает перед пользователем изначально, а в виде папок и отдельных файлов.
Snscrape	— бесплатное программное обеспечение (обеспечено лицензией GNU Affero General Public License).	— предназначено только для извлечения данных социальных сетей; — устарело относительно протоколов защиты данных социальных сетей; — сохраняет в формате JSON; — требует Python 3.8 или выше.

Приложение 4

Алгоритм формирования тематической коллекции архивированных сетевых документов

1. Выбор тематики и документов для веб-архивирования

ВЫБОР ТЕМАТИКИ

- Проведение опроса среди пользователей для выявления тем, вызывающих наибольший социальный интерес
- Экспертный отбор наиболее актуальных тем
- Экспертное совещание для формирования списка тем
- Окончательный выбор тематики для формирования коллекции

I ЭТАП ОТБОРА ДОКУМЕНТОВ

- Поиск сетевых документов, релевантных данной тематике
- Формирование предварительного списка документов
- Индивидуальная экспертная оценка соответствия критериям отбора документов

II ЭТАП ОТБОРА ДОКУМЕНТОВ

- Экспертное совещание по спискам документов для принятия решения о сборе документов
- Формирование итогового списка сетевых документов для сбора
- Формирование тематического рубрикатора для коллекции сетевых документов

2. Архивирование сетевых документов

I ЭТАП

- Поиск правообладателей сетевого документа (сервис Whois History)
- Запрос о веб-архивировании
- Ожидание ответа в течение 30 календарных дней

II ЭТАП

- При положительном ответе: архивирование веб-документа
- При отрицательном: отказ от архивирования
- При отсутствии ответа: принцип «процедуры отказа» (архивирование документа и размещение внутри коллекции до момента, когда правообладатель выступит против)

III ЭТАП

- Формирование метаданных для включения ЭК и индексации локальных сетевых документов в составе коллекции
- Формирование БО согласно ГОСТ Р 7.0.100-2018 для отражения в ЭК библиотеки

3. Формирование коллекции сетевых документов как целостного информационного продукта

I ЭТАП

- Формирование структуры коллекции на основе рубрикатора
- Поисковая оптимизация коллекции
- Разработка первой страницы, в которой аннотировано краткое содержание коллекции, ее целевое и читательское назначение

II ЭТАП

- Размещение информации о сформированной коллекции сетевых документов на электронных площадках библиотеки
- Предоставление доступа к коллекции электронных документов (доступ к документам, согласованным с правообладателем, обеспечивается удаленно, к документам, архивированным согласно «процедуре отказа», только в залах библиотеки)

III ЭТАП

- Оценка качества и востребованности коллекции среди пользователей на основе статистики просмотров локальных сетевых документов и обращаемости

Вторая премия

СОВРЕМЕННАЯ БИБЛИОТЕКА КАК СУБЪЕКТ ЭКОСИСТЕМЫ РАЗВИТИЯ МОЛОДЕЖНОГО НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА В НОВЫХ РЕГИОНАХ РФ

ЛИМАНОВСКАЯ Вероника Романовна,
СОБЧИШЕН Андрей Сергеевич
Институт научно-технической информации

ВВЕДЕНИЕ

В современных условиях развития экономика Российской Федерации сталкивается с беспрецедентными вызовами, а соответственно и проблемами, решение которых лежит в постепенном переходе на инновационный путь развития. Для реализации стратегии инновационного развития государства, импортозамещения и обеспечения технологического суверенитета необходимо создание соответствующих условий. Основной проблемой, которую предстоит решить в ближайшие десятилетия, является воспитание молодого поколения потенциальных ученых и изобретателей, которые в будущем смогут обеспечить разработку прорывных технологий, способных вывести государство в мировые лидеры в сфере инноваций. В связи с этим особую актуальность приобретает создание механизма и среды, в которых научное творчество молодого поколения может быть успешно реализовано.

Помимо потребности государства в обеспечении технологического суверенитета и необходимости активизации научной деятельности, существует ряд проблем в сфере науки: существенный дефицит научных кадров, неэффективная система научно-технической информации, отсутствие коммуникации между всеми участниками инновационного процесса и др. На все эти проблемы накладываются вызовы, возникающие в связи с наступлением эпохи цифровой трансформации, которая оказывает существенное влияние на молодое поколение, деятельность ученых, систему доступа к научно-технической информации, коммуникации и т. д. В то же время на пересечении данных проблем находятся библиотеки, которые в доцифровую эпоху служили базисом активизации научной мысли.

В соответствии с поручением Президента Российской Федерации по итогам Ежегодного послания Федеральному Собранию Российской Федерации Правительство Российской Федерации при участии федерального государственного бюджетного учреждения «Российская академия наук» приступили к разработке федерального проекта по развитию научно-технических библиотек в научных организациях, образовательных организациях высшего образования, организациях дополнительного профессионального образования, что даст возможность

трансформировать библиотеки под потребности современной эпохи цифровизации.

Таким образом возникает **научная проблема**, которая заключается в поиске методов, средств, инструментов активизации научного творчества молодого поколения в эпоху цифровой трансформации, с одной стороны, а с другой — поиск модели трансформации библиотеки как основы активизации научной активности. Особенно остро данная проблема актуальна для новых регионов, в которых за десятилетие боевых действий и политической неопределенности были разрушены системы научной деятельности, научно-технической информации, библиотечной сферы и т. д.

В связи с этим **целью** исследования является определение статуса современной библиотеки как субъекта экосистемы развития молодежного научного творчества в новых регионах Российской Федерации, способствующего повышению исследовательской и изобретательской активности молодых ученых путем организации информационного обслуживания с использованием современных каналов коммуникации.

Гипотеза исследования. Трансформация современной библиотеки как субъекта экосистемы молодежного научного творчества возможна, если:

1. Создан механизм взаимодействия между всеми стейкхолдерами процесса молодежного научного творчества на основе экосистемного подхода.
2. Имеющееся библиотечное пространство приобрело новый формат с учетом потребностей современной молодежи в эпоху цифровизации.
3. Современная библиотека интегрирована в цифровую платформу экосистемы молодежного научного творчества как отдельный субъект.

Объектом исследования является экосистема молодежного научного творчества.

Предмет исследования — научно-техническая библиотека как субъект экосистемы молодежного научного творчества.

Для достижения цели в работе поставлены следующие **задачи**:

1. Рассмотреть подходы к определению понятия «экосистема», уточнить определение экосистемы применительно к молодежному научному творчеству, охарактеризовать элементы данной экосистемы.
2. Определить роль и место современной библиотеки в экосистеме молодежного научного творчества, раскрыть факторы, влияющие на востребованность услуг научно-технических библиотек.
3. Раскрыть концептуальные основы экосистемы молодежного научного творчества и разработать проект библиотечного элемента цифровой платформы.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Исследование проведено в соответствии с направлениями научно-исследовательской работы ФГБНУ «Институт научно-технической информации» по теме госзадания «Разработка концепции формирования региональных экосистем развития научного творчества и культуры работы с РИД среди молодежи на примере отдельных территорий» (№ государственной регистрации: FRSE-2024-0002), в рамках которой раскрыты теоретические основы экосистемного подхода в формировании механизма активизации молодежного научного творчества; определено место современной библиотеки как субъекта экосистемы молодежного научного творчества.

Информационной базой исследования послужили труды ученых по исследуемой проблематике: монографии, статьи, нормативные акты, данные Росстата и др.

Методологической базой исследования послужили общенаучные методы: анализ, синтез, моделирование, абстрагирование, а также специальный метод математической статистики — корреляционный анализ.

К наиболее существенным результатам исследования, характеризующим **научную новизну**, относятся следующие:

— *усовершенствованы* концептуальные основы экосистемного подхода в создании механизма активизации молодежного научного творчества, а именно *определена структура экосистемы молодежного научного творчества*, которая основана на группировке стейкхолдеров молодежного научного творчества в зависимости от сферы деятельности;

— организационные основы деятельности *современной библиотеки* как *субъекта экосистемы молодежного научного творчества*, с одной стороны, и *среды, обеспечивающей и поддерживающей научное творчество среди молодежи* на основе трансформации своей деятельности как элемента общественного пространства, который дает возможности реализации научного потенциала молодого ученого и расширения перечня услуг, отвечающих потребностям молодых ученых;

— *разработан библиотечный элемент цифровой платформы* экосистемы молодежного научного творчества.

Получили дальнейшее развитие:

— понятийно-категориальный аппарат исследования, а именно: установлено соотношение между понятиями «система» и «экосистема» на основе их сравнительного анализа по следующим критериям: область применения, сложность, самоорганизация, взаимодействие элементов, цель, устойчивость, стабильность, границы, эволюция, конкуренция, управление, адаптация; определено, что «система» — это совокупность взаимосвязанных элементов, которая имеет четкую цель и границы взаимодействия с ограниченной гибкостью, в свою очередь «экосистема» — это саморегулирующаяся совокупность взаимосвязанных элементов с динамичным нелинейным взаимодействием, не имеющая четкой цели, в то же время гибкая и постоянно эволюционирующая; *дано определение понятию «экосистема молодежного научного творчества»* как открытой и постоянно адаптирующейся под окружающую социально-экономическую, политическую среду системы, основанной на цифровых технологиях и ориентированной на устойчивое развитие и эволюцию, в которой молодые ученые взаимодействуют друг с другом и с другими стейкхолдерами для достижения синергетического эффекта в молодежном научном творчестве и создания научного результата, который впоследствии может быть оформлен в объект интеллектуальной собственности, подлежащий охране;

— теоретические основы определения роли библиотек в молодежном научном творчестве, а именно: опираясь на поколенческую теорию У. Штрауса и Н. Хоува, на основе статистического корреляционного анализа проведена оценка влияния показателей деятельности библиотек на

показатели научной деятельности в РФ с лагом запаздывания в 21 год, в результате чего *доказана исключительная роль библиотек в научной деятельности государства* по средствам воздействия на ценностные установки молодого поколения, а значит, и на его профессиональную ориентацию в будущем.

Научная работа состоит из трех разделов, включает в себя 7 таблиц, 33 использованных источника и 1 приложение.

1. ЭКОСИСТЕМА МОЛОДЕЖНОГО НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА И ЕЕ ЭЛЕМЕНТЫ

В современных условиях нарастающего мирового кризиса, формирования новых принципов мироустройства и трансформации мировой экономической системы особенно остро встает вопрос обеспечения национальной безопасности на основе императива технологического суверенитета. В связи с этим важными задачами государственной политики являются:

— внедрение инновационных технологий;
— стимулирование изобретательской активности;
— обеспечение беспрерывного воспроизводства знаний, что позволит снизить зависимость от поставок зарубежных технологий и обеспечить технологический суверенитет страны.

Немаловажную роль в данном направлении в стратегической перспективе играет современная молодежь, поскольку она является наиболее активной частью гражданского общества и быстрее всего адаптируется к современным условиям развития; именно молодежи легче внедрять инновационные проекты и новые технологии.

Основным источником подготовки специалистов для научной и исследовательской работы являются высшие учебные заведения. Однако большинство из них сосредоточены в основном на образовательной деятельности, а научно-исследовательская составляющая реализуется слабо. Только в последние несколько лет она получила некий импульс развития, в том числе и благодаря программе стратегического академического лидерства «Приоритет-2030», утвержденной постановлением Правительства Российской Федерации от 31.12.2020 № 3697-р.

Особенно остро вопрос развития научного потенциала стоит в новых регионах Российской Федерации. Научной и образовательной среде новых субъектов для перехода на путь развития необходимо вначале пройти стадию интеграции в российскую научную среду и восстановления, а затем постепенно выходить на траекторию роста. В данном контексте особая роль отведена молодому поколению, которое уже сегодня должно активно вовлекаться в сферу научных исследований. Именно молодежь является ключевым ресурсом для будущего развития, а ее вовлечение в научное творчество — залог успешной интеграции и процветания. В связи с этим актуальной для изучения является проблема создания механизма молодежного научного творчества, который в дальнейшем станет важнейшим элементом более сложной инновационной системы страны и региона и позволит решить вопрос кадрового голода, который на сегодняшний день остро стоит в сфере науки.

Исходя из вышесказанного, следует отметить, что важным фактором, способствующим интеграции молодежи в научное сообщество и созданию механизма активизации научного творчества, являются современные цифровые технологии, которые трансформируют подходы к обучению и исследовательской деятельности. Более того, текущие основы развития экономической системы базируются на цифровой трансформации всех ее отдельных сфер и элементов, что приводит к постепенному стиранию границ между ними и появлению новых подходов и способов взаимодействия. В данном случае можно говорить об эволюции общественной жизни и социально-экономических систем, поскольку характерной чертой эволюционных процессов является переход на качественно новый уровень.

Говоря об эволюционных процессах, которые базируются на новых формах взаимодействия, трансформации и адаптации отдельных элементов в сложных экономических системах, стоит провести аналогии с процессами, протекающими в живой природе, где в результате естественного отбора развитие системы эволюционирует. Данный подход предполагает обратиться к терминологии, которая используется в естественных науках и адаптировать применение данных терминов в исследовании сложных экономических систем.

Одним из примеров терминов, которые используются в биологии, является термин «экосистема». Научное обоснование использования данного термина в исследовании экономических систем находится в стадии формирования, в связи с чем возрастает необходимость обоснования его применения в сфере исследования молодежного научного творчества.

Прежде чем рассмотреть его применение в изучении молодежного научного творчества, необходимо обратиться к генезису в биологической науке. Автором понятия «экосистема» является А. Тенсли, который его использовал для описания совокупности организмов в процессе взаимодействия с окружающей средой. В соответствии с его теорией, в процессе развития живые организмы вступают одновременно во взаимодействие и в конкуренцию друг с другом с учетом имеющихся ресурсов и возможностей и совместно эволюционируют, адаптируясь к внешним изменениям[1].

Рассматривая экосистемы в биологии, ученые отмечают, что они могут быть разных масштабов, при этом включать в себя как живые, так и неживые элементы. Меньшие по масштабу экосистемы, как правило, являются частью больших экосистем, а общим признаком для всех является наличие круговорота веществ. Адаптируя данное понятие под деятельность экономических систем, стоит заметить, что конкуренция в экономике между хозяйствующими субъектами и элементами базируется не только на ресурсах и соперничестве, но и на взаимовыгодном сотрудничестве.

Термин «экосистема» в экономику первым ввел Джеймс Мур (James Moore) в своей книге «Переворот в бизнесе: почему экосистемы побеждают в эпоху сетевых рынков» (The Death of Competition: Leadership and Strategy in the Age of Business Ecosystems), вышедшей в 1996 году. Он описал «экосистемы» как сети взаимозависимых организаций, которые взаимодействуют друг с другом, чтобы создать ценность для потребителей. Автор подчеркнул, что в эпоху сетевых

[1] *Остроумов С. А.* Концепции экологии «экосистема», «биогеоценоз», «границы экосистем»: поиск новых определений // Вестник Московского университета. Сер. 16: Биология. — 2003. — № 3. — С. 43–50.

рынков конкуренция между компаниями переходит на уровень конкуренции между экосистемами[2].

Особого внимания заслуживает экосистемный подход в изучении инновационной деятельности и инновационных систем. В основе данного подхода заложено понимание инноваций как процесса трансформации научных идей в готовые товары и услуги. В рамках данного процесса во взаимодействие вступают огромное количество стейкхолдеров и хозяйствующих субъектов — предприятий, научно-исследовательских и образовательных учреждений, инвесторов, государственных структур. Инновационная экосистема объединяет усилия всех стейкхолдеров и на основе синергетического эффекта их действий и намерений происходит то самое эволюционное движение.

Теоретические аспекты, а также понятия «экосистема» и «инновационная экосистема» рассматривали такие авторы, как В. В. Акбердина, Л. Н. Борисоглебская, Е. В. Василенко, Е. А. Вечкинзова, О. Е. Каленов, О. Н. Киселёва, С. Н. Макарова, Н. А. Маслюк, Н. В. Медведева[3], С. Ю. Новакова, С. Д. Проскурнин, Ю. И. Ряжева, Л. П. Стеблякова.

В. В. Акбердина и Е. В. Василенко[4] в своем исследовании подробно раскрыли теоретический аспект понятия «инновационная экосистема», выделили разнообразие экосистем в экономике. Авторами рассмотрена и проанализирована не только история понятия, но и отличие инновационных экосистем от других концепций, а также изложены шесть подходов к исследованию инновационных экосистем, дана их характеристика и анализ особенностей.

В работе Л. Н. Борисоглебской, С. Ю. Новаковой, С. Н. Макаровой[5] представлена структура инновационной экосистемы, которая, по мнению авторов, состоит из центральных инновационных организаций (предприятия, университеты, НИИ), взаимосвязи их с правительством, потребителями, финансовыми институтами и другими организациями, которые в свою очередь представляют собой канал связи соответственно с политической средой, рыночной средой, инфраструктурной средой и экономической средой. В этом аспекте данные понятия коррелируют с феноменом национальной инновационной системой (НИС), концепцию которой разрабатывал начиная с 80-х годов прошлого века Б. А. Лундвалл[6]. К построению НИС, по мнению шведского исследователя и его последователей Р. Нельсона[7], К. Фримена[8], должны стремиться все государства,

---

[2] *Moore J. F.* The Death of Competition: Leadership and strategy in the age of business ecosystems. — New York : Harper Business, 1996. — 320 с.

[3] *Маслюк Н. А.*, *Медведева Н. В.* Инновационная экосистема: региональный аспект // Вопросы инновационной экономики. — 2020. — № 4. — С. 1893–1910.

[4] *Акбердина В. В.*, *Василенко Е. В.* Инновационная экосистема: теоретический обзор предметной области // Журнал экономической теории. — 2021. — № 3. — С. 462–473.

[5] *Борисоглебская Л. Н.*, *Новакова С. Ю.*, *Макарова С. Н.* Инновационная экосистема как инструмент технологического развития региона // Россия: тенденции и перспективы развития. — 2022. — № 17–3. — С. 23–27.

[6] *Lundvall B. A.* National Innovation Systems: Towards a Theory of Innovation and Interactive Learning. — London, 1985.; *Иванова Н. И.* Национальные инновационные системы. — Москва : Наука, 2002. — 244 с.

[7] *Нельсон Р. Р.*, *Уинтер С. Дж.* Эволюционная теория экономических изменений / пер. с англ. — Москва : Дело, 2002. — 536 с.

[8] *Freeman C.* Technology Policy and Economic Performance: Lessons from Japan. — L. : Frances Printer Publishers, 1987. — 168 p.

желающие достичь устойчивого экономического развития, для чего им придется заняться целенаправленным развитием структурных элементов такой системы, к которым относятся государство, бизнес, научные организации и учебные заведения.

Е. А. Вечкинзова и Л. П. Стеблякова[9] в своей работе, опираясь на определение понятия «инновационная экосистема», провели непараметрический анализ управления развитием инновационных систем, а также выделили последовательные этапы управления развитием инновационных экосистем, включающие анализ эффективности деятельности элементов экосистемы, выявление неоптимальных элементов и эталонных ориентиров, а также разработку и реализацию решений по устранению причин неоптимального функционирования элементов.

О. Е. Каленов[10], помимо сущности, рассматривает уровни инновационных экосистем; исследователь выделяет макроуровень — глобальные и национальные инновационные экосистемы, мезоуровень с региональными и отраслевыми инновационными экосистемами и микроуровень, на котором находятся инновационные экосистемы организаций и предприятий. Экосистемы всех уровней рассматриваются автором как динамическая совокупность элементов с разнообразными внутренними связями.

О. Н. Киселёва[11] рассматривает экосистемный подход и инновационную активность с теоретической точки зрения, раскрывает существующие подходы к определению и содержанию понятия «экосистема», а также называет «классической» моделью инновационной экосистемы взаимодействие государства, образования и бизнеса.

С. Д. Проскурнин[12] отдельно выделяет такие виды экосистем, как:

— мировая инновационная экосистема;
— национальные инновационные экосистемы;
— региональные экосистемы;
— локальные инновационные экосистемы (технополисы);
— корпоративные (отраслевые) инновационные экосистемы;
— предпринимательские инновационные экосистемы;
— экосистему инновационного индивидуума.

Автор дает подробную характеристику каждому виду и опирается на исследования множества зарубежных ученых.

Ю. И. Ряжева[13] в своем исследовании выделяет экосистемы по территориальному признаку, рассматривает определение понятия «инновационная экоси-

---

[9] *Вечкинзова Е. А.*, *Стеблякова Л. П.* Применение методов непараметрического анализа в управлении развитием инновационных экосистем // Вестник ЮУрГУ. Серия: Экономика и менеджмент. — 2023. — Т. 17. — № 1. — С. 121–132.

[10] *Каленов О. Е.* Инновационная экосистема как основа развития высокотехнологичной промышленности // Вестник РЭА им. Г. В. Плеханова. — 2020. — № 5 (113). — С. 126–133.

[11] *Киселёва О. Н.* Развитие экосистемного подхода в контексте повышения инновационной активности предприятий России // Основы ЭУП. — 2022. — № 1 (32). — С. 12–15.

[12] *Проскурнин С. Д.* Создание самоорганизуемой инновационной экосистемы в зонах особого территориального развития // РЭиУ: электронный научный журнал. — 2017. — № 4 (5206).

[13] *Ряжева Ю. И.* Формирование и развитие инновационной среды промышленного сектора на основе инновационной экосистемы // Московский экономический журнал. — 2020. — № 1. — С. 615–623.

стема» в различных источниках, а также определяет обширный список элементов экосистемы, отдельно выделяя критерии, которым должна соответствовать инновационная экосистема.

Обобщая рассмотренные теории и подходы различных авторов, представим сравнительный анализ понятий «система» и «экосистема» для дальнейшего обоснования актуальности выбора используемого в работе понятия (*табл. 1.1*).

Таблица 1.1

Сравнительная характеристика понятий «система» и «экосистема»

Фактор	Система	Экосистема
Определение	Совокупность взаимосвязанных элементов, объединенных для достижения общей цели	Взаимосвязанная совокупность элементов, организмов, объектов, процессов и отношений, взаимодействующих для создания и поддержания устойчивой целостности.
Область применения	Универсальное понятие, применимо к различным сферам (технические, социальные, биологические системы).	Более широкое понятие, применимое к биологическим, социальным, технологическим и экономическим системам.
Сложность	Может быть простой или сложной, с небольшим или большим количеством элементов.	Сложная, с большим количеством элементов и взаимосвязей, часто с нелинейными и непредсказуемыми взаимодействиями.
Самоорганизация	Может быть как самоорганизующейся, так и управляемой внешними факторами.	Самоорганизующаяся, эволюционирующая и адаптирующаяся система, с спонтанным формированием новых связей и структур.
Взаимодействие элементов	Взаимодействие элементов может быть линейным или нелинейным, жестким или гибким.	Взаимодействие элементов нелинейное, динамичное, с обратными связями, взаимозависимостью и синергией.
Цель	Может иметь явную или неявную цель, достигаемую посредством функционирования системы.	Нет четкой цели, но происходит самоподдержание и эволюция, в целях сохранения и улучшения устойчивости.
Устойчивость	Может быть устойчивой или неустойчивой в зависимости от внешних факторов.	Устойчивость, динамическая и изменяющаяся в зависимости от факторов среды, со способностью к адаптации и восстановлению после нарушений.
Стабильность	Может быть более стабильной, но менее гибкой.	Более гибкая, с большей способностью к адаптации.
Границы	Часто имеет четкие границы.	Границы часто размыты, с большим количеством взаимодействий между внешней средой и внутренними элементами.
Роль случайности	Может быть в меньшей степени затронута случайностью.	В значительной мере затронута случайностью, с множеством непредсказуемых событий.
Эволюция	Может эволюционировать, но часто с заданными параметрами.	Эволюционирует спонтанно, с постоянным изменением структуры и функций.
Взаимозависимость элементов	Элементы могут быть взаимозависимы, но не всегда критически.	Элементы сильно взаимозависимы, с глубокими взаимосвязями.

Окончание табл. 1.1

Фактор	Система	Экосистема
Сотрудничество	Может включать сотрудничество, но не обязательно.	Обычно характеризуется взаимовыгодным сотрудничеством.
Конкуренция	Может включать конкуренцию, но не обязательно.	Часто содержит конкуренцию за ресурсы.
Управление	Может быть управляемой извне.	Саморегулируется с минимальным внешним вмешательством.
Адаптация	Может адаптироваться к изменениям, но с ограниченной гибкостью.	Обладает высокой способностью к адаптации к изменениям.

Исходя из изложенного выше, определим общие и различные признаки в понятиях «система» и «экосистема».

Общие признаки:

1. Оба понятия описывают взаимосвязанные элементы, образующие единое целое.
2. Оба понятия предполагают взаимодействие между элементами и их зависимость друг от друга.
3. Оба понятия могут быть сложными и динамичными.

Различия:

1. «Система» — понятие общее и при этом достаточно универсальное, «экосистема» же более специализированное, охватывающее разнообразные системы, включая технологические, социальные и биологические. Также экосистемы более гибкие и менее стабильные, способные к адаптации и эволюции в большей степени, чем системы.
2. «Система» может иметь цель, у «экосистемы» основной целью является самоподдержание и устойчивое развитие, но она может быть частью более крупных систем с общей целью.

Таким образом, «система» — это совокупность взаимосвязанных элементов с ограниченной гибкостью, которая имеет четкую цель и границы взаимодействия, в свою очередь «экосистема» — это саморегулирующаяся совокупность взаимосвязанных элементов с динамичным нелинейным взаимодействием, не имеющая четкой цели, в то же время гибкая и постоянно эволюционирующая.

Исходя из разграничения данных понятий, механизм активизации молодежного научного творчества должен базироваться на основе экосистемного подхода, поскольку творческий процесс, как правило, проявляется на основе синергетического эффекта при естественном взаимодействии заинтересованных элементов и невозможен в условиях ограниченной гибкости и адаптивности.

В связи с этим нам представляется, что ***«экосистема молодежного научного творчества» — это открытая и постоянно адаптирующаяся под окружающую социально-экономическую, политическую среду система, основанная на цифровых технологиях и ориентированная на устойчивое развитие и эволюцию, в которой молодые ученые взаимодействуют друг с другом и с другими стейкхолдерами, для достижения синергетического эффекта в молодежном научном творчестве и создании научного результата, который впоследствии может быть оформлен в объект интеллектуальной собственности, подлежащий охране.***

Экосистема молодежного научного творчества неразрывно связана с инновационной экосистемой, поскольку именно молодое поколение является движущей силой инноваций, привнося в науку свежие идеи, новые подходы и креативные решения. Научное творчество, в свою очередь, является фундаментом для создания новых технологий, продуктов и услуг, лежащих в основе инновационного развития. Взаимодействие этих двух систем создает синергетический эффект, ускоряя развитие инноваций. Таким образом, экосистема молодежного научного творчества является неотъемлемой частью инновационной экосистемы и играет ключевую роль в развитии инновационного потенциала региона.

Говоря об экосистеме молодежного научного творчества, мы поднимаем проблему формирования интеллектуального сообщества, которое будет обладать эффектом синергизма на основе взаимодействия участников, которые будут «подпитывать» друг друга творческими идеями, создавать персональные или коллективные проекты, применять разработки, создаваемые в соседних проектах, продвигать проекты друг друга.

Для определения механизма взаимодействия в рамках экосистемы молодежного научного творчества необходимо определить ее структуру. Для этого все стейкхолдеры молодежного научного творчества были распределены по группам в зависимости от сферы их деятельности.

I. Сфера образования и науки:
— образовательные учреждения: организации среднего профессионального образования, университеты и исследовательские институты, поскольку они предоставляют молодежи платформу для обучения, исследований и развития навыков, необходимых для научного творчества;
— научно-исследовательские центры и лаборатории, поскольку они предлагают молодым людям возможности для участия в передовых исследованиях, наставничества и доступа к специализированному оборудованию.

II. Сфера финансов и инвестиций:
— венчурные фонды и инвесторы — инвестируют в стартапы и инновационные проекты, основанные на научных разработках молодых исследователей;
— предпринимательство и бизнес — заинтересованы в финансировании разработок, могут стимулировать создание инновационных экосистем и поддерживать научное творчество молодежи;
— некоммерческие организации и фонды — проводят массовые мероприятия для поощрения интереса к научно-исследовательской деятельности, внедрения инноваций и предпринимательского мышления среди молодежи, что является ключевым элементом инновационных экосистем.

III. Сфера государственной молодежной политики:
— научные олимпиады и конкурсы — эти мероприятия предоставляют молодежи площадку для демонстрации своих способностей и получения признания их научных достижений. Предоставляют победителям льготы от государства для дальнейшего саморазвития.

IV. Инфраструктура поддержки научного молодежного творчества:
— библиотека как среда поддержки молодежного научного творчества, доступ к базам данных и лабораторным помещениям имеет решающее значение для поддержки молодежи;

— научные общества и клубы, возможны на базе библиотек, служат объединению молодых людей, интересующихся наукой, и предоставляют возможности для обсуждения идей, обмена знаниями и сотрудничества;
— инкубаторы и акселераторы, поскольку они предоставляют поддержку и ресурсы молодым предпринимателям и новаторам, которые стремятся коммерциализировать свои научные идеи;
— менторы и наставники — опытные ученые, исследователи и предприниматели, которые направляют и поддерживают молодых людей в их исследованиях с дальнейшим практическим применением результатов интеллектуальной деятельности.

V. Система защиты интеллектуальной собственности, которая представлена:
— федеральной службой по интеллектуальной собственности (Роспатент) — государственная структура, которая выдает охранные документы и занимается охраной результатов интеллектуальной деятельности (РИД), патентов, товарных знаков и знаков обслуживания, других объектов интеллектуальной собственности;
— нормативными актами в сфере защиты РИД.

Таким образом, перечисленные элементы экосистемы, взаимодействуя между собой и с молодыми учеными, создадут синергетический эффект для распространения интереса к научному молодежному творчеству и поспособствуют техническому прогрессу в регионе.

Для формализации экосистемы необходимо создать некий продукт, который позволит запустить взаимодействие стейкхолдеров внутри нее. Таким продуктом считаем цифровую платформу, основным регулирующим воздействием в которой будет акцентирование интересов участников в сфере изобретательства, создания и внедрения инноваций.

Основой цифровой платформы является идея формирования двух маршрутов: исследовательского и изобретательского. В разрезе каждого маршрута формируется собственное уникальное пространство взаимодействия участников.

Исследовательский маршрут раскрывается в формировании теоретико-методологических пластов будущих открытий. Пользователи — студенты, аспиранты, ученые и прочие лица, которые формируют суждения, объясняют факты, анализируют процессы. В этом направлении предполагается формирование единого образовательного портала, способствующего повышению академической мобильности.

Изобретательский маршрут, в свою очередь, направлен на создателей, которые перевели результаты научно-исследовательской деятельности в стадию практического применения. Это творческая молодежь, создающая инновационные стартапы, а также компании, которые стремятся идти в ногу со временем, выпуская инновационные продукты. Данные результаты включают нестандартные и оригинальные организационные, технологические, технические решения, при реализации которых выпускаемая продукция приобретает новые потребительские свойства, пользующиеся спросом у покупателей. Все это и представляет интеллектуальную собственность, которая может являться объектом купли-продажи. В этой связи первостепенно важным является вопрос правовой защиты интеллектуальной собственности.

Таким образом, роль молодежного научного творчества имеет ключевое значение в контексте императива обеспечения технологического суверенитета. Для активизации молодежного научного творчества необходим механизм, действие которого базируется на основе экосистемного подхода.

Экосистема молодежного научного творчества, адаптирующаяся к современным цифровым и социально-экономическим реалиям, интегрирует в себе многообразие стейкхолдеров и инфраструктурных элементов: образовательные учреждения, научно-исследовательские центры, промышленный и финансовый секторы, а также государственные структуры, посредством чего выступает стержнем формирования будущих технологических и научных достижений. Экосистемный подход обеспечивает творческую среду, благоприятствующую развитию инновационных проектов и созданию научных результатов, преобразуемых в объекты интеллектуальной собственности.

Развитие и поддержка молодежных научных экосистем осуществляется посредством цифровых платформ, формирующих уникальную среду для исследовательской и изобретательской деятельности. Такой подход отвечает не только национальным интересам в обеспечении технологического суверенитета, но и способствует эволюции знаний, подготовке квалифицированных кадров и созданию условий для устойчивого экономического роста.

2. РОЛЬ БИБЛИОТЕКИ КАК СРЕДЫ РАЗВИТИЯ И ПОДДЕРЖКИ В ЭКОСИСТЕМЕ МОЛОДЕЖНОГО НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА

Ранее были определены элементы экосистемы молодежного научного творчества, среди которых особую роль играет инфраструктура поддержки, в частности, библиотеки. В связи с этим считаем важным рассмотреть особую роль библиотек и их возможности в рамках экосистемы. Важно отметить, что ключевое значение в стимулировании молодежного научного творчества приобретают две составляющих — мотивация молодежи к научному творчеству и среда, которая бы ее обеспечивала, стимулировала и поддерживала.

Мотивационная составляющая научного творческого мышления у молодежи широко рассмотрена в психологии и педагогике. Ученые выделяют *методологические ориентиры,* позволяющие обеспечить мотивацию молодых специалистов, среди которых:

- ***прогностический подход***, в рамках которого формируется научно-исследовательская проблема, учитывая ее актуальность и практико-ориентированность;
- ***науковедческий подход,*** имеющий целью побудить молодого ученого к глубокому анализу современной научно-технической информации;
- ***системный подход,*** позволяющий обеспечить единство научно-исследовательской, изобретательской деятельности на основе теоретического и эмпирического знания;
- ***интегративный подход,*** позволяющий структурировать содержание изобретательской и исследовательской деятельности;
- ***проектировочный подход,*** который ориентируется на позицию субъекта в научной среде;

— ***личностно-деятельностный подход,*** предполагающий развитие личных качеств, присущих творческому индивидууму[14].

Данные методологические ориентиры будут активизированы в рамках предлагаемой в предыдущем разделе работы экосистемы.

Второй составляющей в развитии научного творчества молодежи является ***среда***, в которой мотивационная составляющая на основе личностно-деятельностного подхода реализовывается с максимальной эффективностью. Поиск подходящей среды для развития молодежного научного творчества побуждает обратиться к определению данной категории в философии науки.

«Среда» как философская категория была введена в научный аппарат И. А. Тэном[15]. В его трудах «человек» как субъект признается зависящим от окружающего его мира и поэтому морально совершенно неответственным. Соответственно среда определяется как окружающий человека мир. Делается вывод, что среда непосредственно связана с субъектом, а значит, субъективна, поскольку среда есть то, среди чего пребывает человек, что посредствует его активности, опосредует его развитие и осредняет.

В научных текстах зачастую категория «среда» тесно связывается с категорией «пространство». В философском словаре «пространство» определено как одна из форм (наряду со временем) бытия вещей и явлений — бесконечно развивающейся материи, которая отражает их событие, сосуществование (в пространстве) или их смену друг другом (во времени); пространство характеризуется протяженностью и объемом[16]. Исходя из этого, категории «среда» и «пространство» можно соотнести как абстрактное и конкретное.

Применительно к молодежному научному творчеству категорию *«среда»* можно трактовать как ***элемент общественного пространства, который дает возможности реализации научного потенциала молодого ученого, в сочетании с мотивационной составляющей на основе личностно-деятельностного подхода, а также неких неконтролируемых потоков, которые протекают в обществе; к ним можно отнести информационный поток, социальное движение, массовая культура и т. д.*** Соответственно подходящей средой для молодежного научного творчества будет некий элемент общественного пространства, в котором гармонично сочетаются все вышеуказанные элементы.

Исходя из этого, наиболее подходящей средой для стимулирования и развития научного творчества молодежи являются именно библиотеки, первостепенная историческая роль которых в обществе заключалась в том, чтобы предоставить доступ к информационным источникам, которые способствовали активизации не только образовательной, но и мыслительной деятельности индивидуума. Получение достаточного объема информации способствует появлению новых мыслей, которые впоследствии превращаются в научно оформленные идеи и конкретные изобретения.

---

[14] *Мухина Т. Г., Мусина Н. И.* Организация научно-исследовательской деятельности курсантов в вузах МВД РФ // Общество: социология, психология, педагогика. — 2016. — № 9. — С. 41–43.

[15] *Тэн И.* Философия искусства / И. Тэн. — СПб. : Республика, 1996. — 352 с.

[16] Новейший философский словарь : 2-е изд., переработ. и дополн. — Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. — С. 804.

Традиционно библиотека являлась не только хранителем книг, но и «посредником» в общении молодежи с предыдущими поколениями. Из этого многими специалистами делается вывод о том, что деятельность библиотек влияет на ценностные установки молодого поколения, а следовательно, и на его общественную деятельность, профессиональную реализацию.

В данном контексте особенно интересна теория поколений У. Штрауса и Н. Хоува, в которой человеческий капитал рассмотрен со стороны междисциплинарного поколенческого подхода. Выделение поколенческих групп в данной теории обоснованы не датой рождения, а перечнем ценностей, которые сформированы под воздействием определенных социальных, экономических и политических факторов, действие которых человек усваивает на протяжении первых 12 лет жизни. Под воздействием указанных факторов формируется система ценностных установок, норм семейного воспитания, образа мышления и мотивов поведения, которые играют важную роль в научной деятельности человека[17].

Данная теория построена на цикличности развития общества, при этом каждое поколение рассматривается в периоде средней продолжительности жизни, с течением которой оно проходит четыре стадии (длиной 20–25 лет) — пробуждение, расцвет, разрушение и кризис. С такой же частотой появляется новое поколение, которое воспитывается в иной стадии развития общества, а соответственно обладает иным набором ценностных установок. Поколения в данной теории делятся на четыре архетипа — весна, лето, осень и зима, соответствующие определенной стадии и последовательно сменяющие друг друга на протяжении исторического развития общества (*табл. 2.1*).

Каждому из данных поколений были присущи определенные условия, в которых формировалась их система ценностей. Нынешнее поколение молодежи относится к поколению Z — «зимнему» поколению, первому поколению «цифровых» людей, рожденных в период тотальной глобализации, мирового экономического и геополитического кризиса, терактов и информационного общества. Это первое поколение людей, которые связаны между собой социальными сетями, мобильными приложениями и телефонами.

Таблица 2.1

Поколенческие группы в соответствии с теорией У. Штрауса и Н. Хоува [13]

Поколение	Годы рождения	Характеристики
Молчаливое поколение (зима, разбитое поколение)	1923–1943	Неукоснительное соблюдение правил, законов и порядков, подчинение, терпение, экономность.
Беби-бумеры (весна, поколение демографического взрыва)	1943–1963	Коллективизм, оптимизм, нацеленность на результат, здоровый образ жизни, интерес к вознаграждению.
Поколение X (лето, неизвестное поколение)	1963–1984	Восприимчивость к переменам, техническая грамотность, индивидуализм, прагматизм, равноправие, нацеленность на успех.

[17] *Дадашова Т. А.* Совершенствование образовательных технологий обучения статистическим дисциплинам в контексте теории поколений У. Штрауса и Н. Хоува / Т. А. Дадашова // Оценка социально-экономического развития: опыт и перспективы : Тезисы докладов и выступлений III Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых, Донецк, 4–5 апреля 2019 года / Общая редакция О. Н. Головинова. — Донецк : Донецкий национальный университет, 2019. — С. 20–23. — EDN FVQVLW.

Окончание табл. 2.1

Поколение	Годы рождения	Характеристики
Поколение У (осень, поколение сети, миллениума)	1984–2000	Восприимчивость к переменам, мораль, гражданский долг, гибкость обучения и мышления, нацеленность на результат, высокий уровень владения технологиями.
Поколение Z (зима, цифровое поколение)	2000– …	Стремительное взросление, высокий уровень владения цифровыми технологиями и техникой, коммуникации в виртуальном мире.

Их ценности находятся еще в процессе формирования, однако, уже сейчас психологи выделяют такие общие черты, как склонность к индивидуальности, целеустремленность, нацеленность на быстрый успех.

Опираясь на тезис о традиционной роли библиотек как неотъемлемого участника формирования ценностных установок поколения, был проведен корреляционный анализ влияния показателей деятельности библиотек на показатели научной деятельности. Для этого были взяты показатели деятельности библиотек — объем библиотечного фонда, млн экз. (X_1); численность зарегистрированных в библиотеках читателей, тыс. чел. (X_2) за период с 1995 по 2001 гг., и проведена оценка влияния данных показателей на показатели научной деятельности — показатели численности персонала, занятого исследованиями и разработками, тыс. чел. (Y_1), а также поступление патентных заявок (Y_2) за период с 2016 по 2022 гг. Лаг запаздывания в 21 год обосновывается тем, что за это время формируются мировоззренческие установки поколения, в том числе их профессиональная ориентация, первые результаты которой возможно оценить спустя 21 год (*табл. 2.2* и *табл. 2.3*).

Таблица 2.2

Динамика показателей деятельности библиотек за 1995–2001 гг.

Год	Библиотечный фонд, млн экз.	Кол-во зарегистрированных читателей, тыс. чел.
1995	1105	60,2
1996	1082	59,5
1997	1069	59,3
1998	1053	59,3
1999	1034	59,2
2000	1027	59,6
2001	1022	59,4

Таблица 2.3

Динамика показателей научной деятельности за 2016–2022 гг.

Год	Численность персонала, занятого исследованиями и разработками, тыс. чел.	Поступление патентных заявок, ед.
2016	518,9	41 587,0
2017	510,1	36 454,0
2018	507,6	37 957,0
2019	503,3	35 511,0
2020	495,9	34 984,0
2021	511,7	30 977,0
2022	514,8	26 924,0

Результаты анализа приведены в таблицах 2.4 и 2.5.

В соответствии со шкалой Чеддока связь между показателем объема библиотечного фонда и показателем численности персонала, занятого исследованиями и разработками, прямая слабая, при этом отмечается высокая прямая связь между численностью зарегистрированных читателей и показателем численности персонала, занятого исследованиями и разработками.

Таблица 2.4

Корреляционная матрица влияния показателей деятельности библиотек на численность персонала, занятого исследованиями и разработками

	Y_1	X_1	X_2
Y_1	1		
X_1	0,374	1	
X_2	0,781	0,631	1

** Рассчитано на основе данных табл. 2.2 и 2.3.*

Из этого делается вывод, что стимулирование читательской активности, посещаемости библиотек у молодого поколения в значительной степени оказывает влияние на численность научных кадров, которые будет иметь государство через 21 год.

Таблица 2.5

Корреляционная матрица влияния показателей деятельности библиотек на поступление патентных заявок

	Y_2	X_1	X_2
Y_2	1		
X_1	0,894	1	
X_2	0,450	0,631	1

** Рассчитано авторами на основе данных табл. 2.2 и 2.3.*

Анализ показал, что связь между показателем объема библиотечного фонда и показателем поступления патентных заявок прямая высокая, а между численностью зарегистрированных в библиотеках читателей и показателем поступления патентных заявок прямая умеренная. В связи с этим делается вывод о том, что объем библиотечного фонда (т. е. объем доступной информации в библиотеках, который предоставляется для пользования молодым читателям) оказывает существенное влияние на результативность и изобретательскую активность ученых в долгосрочной перспективе.

Проведенное исследование доказывает исключительную роль библиотек в научной деятельности государства в стратегической перспективе, влияние на ценностные установки молодого поколения, а значит, и на его профессиональную ориентацию в будущем.

Принимая во внимание положения поколенческой теории У. Штрауса и Н. Хоува о поколении Z — «зимнем» поколении «цифровых» людей, а также опираясь на проведенное исследование, приходим к выводу о том, что роль би-

блиотек в развитии молодежного научного творчества весьма высока, однако, она трансформируется в связи с присущими особенностями и потребностями нового поколения.

На сегодняшний день библиотеки представляют собой, с одной стороны, сложную систему, ориентированную не только на сохранение и передачу научного и духовного наследия, удовлетворение потребностей ученых в информации для проведения исследований, но и на некий развивающийся организм на стыке виртуального и реального пространств. С этой точки зрения трансформируется и понимание ***библиотечного пространства,*** которое расширяется в виртуальную плоскость, ежедневно пополняясь новыми электронными и медиаресурсами. В связи с этим библиотека приобретает черты той необходимой среды, которая будет способствовать развитию молодежного научного творчества.

Опираясь на концепцию «третьего места», сформулированную Рэем Ольденбургом[18], основной идеей которой является гармоничная организация городского пространства, где человек может реализовать себя не только в профессиональной деятельности, но и в духовно-культурной, можно заключить, что библиотеки на сегодняшний день приобретают новую роль — роль «третьего места» в жизни современных городских людей. Это направление работы наряду с другими обосновано в тексте Модельного стандарта деятельности общедоступной библиотеки. Соответственно современные научно-технические библиотеки могут стать «третьим местом» для творческой молодежи, научных исследователей и изобретателей, поскольку им присущи все необходимые составляющие среды для развития научного творчества.

В свою очередь, новая роль для научно-технической библиотеки также послужит стимулом развития, поскольку основной **проблемой научного сообщества** на сегодняшний день ***является обилие неструктурированной информации и большое количество информационных потоков***, в которые ежедневно попадает человек. Такая ситуация в значительной степени осложняет работу исследователей и молодых ученых, которые непроизводительно тратят огромное количество времени на поиск необходимой информации, и вместе с этим расширяет функции библиотеки (кумулятивную, коммуникативную, мемориальную, информационную, аксиологическую), наполняя их новыми инструментами, направлениями и подходами.

В данном исследовании мы рассматриваем библиотеку не как изолированный объект или пространство, а как стейкхолдера экосистемы развития молодежного научного творчества. Взаимодействие всех участников экосистемы создаст синергетический эффект, что позволяет добиться более высоких результатов.

Рассмотрев теоретические аспекты экосистемного подхода к молодежному научному творчеству, а также получив доказательства исключительной роли библиотек в данном процессе, обратимся к конкретному примеру библиотеки, на базе которой в будущем планируется развивать молодежное научное творчество в рамках предлагаемой экосистемы — Центральной научно-технической

---

[18] *Ольденбург Р.* Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества / Пер. с англ. — Москва : Новое лит. обозрение, 2014. — 456 с. (Studia Urbanica).

библиотеки федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт научно-технической информации» г. Донецка, ДНР (далее — ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ»).

ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» г. Донецка — единственная специализированная многопрофильная библиотека Донбасса, состав фондов которой представлен научно-технической литературой в сферах угольной, металлургической, химической и ряда других отраслей, отражающих специфику промышленности Донбасса во временном срезе XIX–XXI вв.

История ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» напрямую связана с послевоенным восстановлением региона. До 1948 г. в Донбассе отсутствовала собственная научно-техническая библиотека (НТБ), при этом бурное развитие научно-исследовательских и опытно-конструкторских разработок в сфере промышленного производства требовало ее создания. В ответ на потребности региона на основании Распоряжения Совета Министра СССР от 15.06.1948 № 7622-р Приказом Министерства высшего образования СССР от 5.07.1948 № 958 в городе Сталино (с 1961 года — Донецк) была создана библиотека как филиал Государственной научной библиотеки при Министерстве высшего образования СССР.

Ядро книжного фонда вновь созданной библиотеки составили книги из обменного фонда Государственной научной библиотеки, Горьковского филиала ГНБ, библиотеки Донецкого индустриального института. Филиал стал единственной библиотекой научно-технической направленности, организованной для обслуживания промышленного региона Донбасса, инженерно-технической общественности всех специальностей, научных работников, студентов вузов и техникумов.

Ретроспективный анализ архива документов позволил выделить ряд ключевых дат в становлении и развитии научно-технической библиотеки:

— 24 марта 1960 г. распоряжением совнархоза Сталинского экономического административного района № 229-р библиотека была передана Межотраслевому Дому научно-технической пропаганды при подчинении Центральному бюро научно-технической информации;
— 20 февраля 1961 г. приказом по производственно-техническому управлению Сталинского совнархоза № 6 научно-техническую библиотеку Межотраслевого Дома научного-технической пропаганды выделяют на самостоятельный баланс, переименовывают в Центральную научно-техническую библиотеку и подчиняют Центральному бюро технической информации;
— 3 января 1966 года распоряжением Совета народного хозяйства УССР Донецкого экономического района № 1124-р Центральная научно-техническая библиотека и Центральное бюро технической информации г. Донецка переходит в подчинение Министерства угольной промышленности УССР и становится координационным центром библиотечно-библиографического обслуживания трудящихся угольной промышленности Украины и ведет методическое руководство работой 304 научно-технических библиотек предприятий и организаций отрасли;
— 29 октября 1975 г. распоряжением Совета Министров УССР от 29.10.1975 г. № 830-р ЦНТБ Министерства угольной промышленности УССР внесена в Список библиотек-депозитариев УССР;
— в 1990-х гг. библиотечный фонд ЦНТБ был признан уникальным.

Сегодня ЦНТБ является отделом ФГБНУ «Институт научно-технической информации». Согласно учетным документам, объем фондов ЦНТБ насчитывает 706 940 единиц хранения. Сохранившиеся учетные документы не позволяют в полной мере оценить структуру и состав имеющегося в библиотеке фонда. В настоящее время активно проводится проверка и оцифровка всех материалов. Сотрудники библиотеки выполняют работы по учету имеющихся в библиотеке изданий и постановке на учет вновь поступающих.

Проведенный на сегодняшний день анализ показал, что хронологическая глубина депозитария достигает 1826 года. В библиотеке организован фонд редких и ценных книг по истории горного дела и смежных отраслей, которые представляют интерес для ученых. Уникальность и полнота фонда позволяют рассматривать его как страховой фонд национальной памяти России.

Значительную часть фонда составляют специальные виды нормативно-технической и технической документации: государственные, международные и отраслевые стандарты, технические условия, строительная документация, технико-экономические нормативы, литература по стандартизации и метрологии, промышленные каталоги. Имеются также документы (диссертации и авторефераты) советского, украинского периодов и периода Донецкой Народной Республики.

За прошедшее десятилетие активных боевых действий в регионе в ЦНТБ создан и не утрачен богатейший справочно-информационный фонд. Несмотря на обстрелы, библиотеку удалось сохранить и начать восстанавливать ее полноценную работу.

ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» по-прежнему остается единственной специализированной научно-технической библиотекой в новых регионах. Учитывая тот факт, что фонды ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» полностью соответствуют отраслевой специфике Донбасса, для исследователей, историков, научных работников интересна информация об ученых, их разработках, отраслевых особенностях производственного процесса, развитии науки и техники территории и отраслей народного хозяйства.

На сегодняшний день ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» может позиционировать себя как потенциальная платформа и среда, способствующая интеграции молодых исследователей и их идей в научное сообщество. Для активной реализации данной роли запланирован проект, основные аспекты деятельности которого включают следующее:

1. Информационная поддержка.

ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» может обеспечить доступ молодым исследователям к широкому спектру научных и технических материалов. Это включает в себя:

— научные журналы: библиотека ведет работу по оформлению подписки на ведущие журналы в разных областях науки, что позволяет молодым ученым получать актуальную информацию о последних исследованиях и достижениях;
— электронные базы данных: предоставление доступа к базам данных и межбиблиотечный абонемент предоставят возможность проводить аналитические исследования, анализировать особенности научных публикаций и идентифицировать ключевых исследователей в интересующих областях;

— диссертации и авторефераты: доступ к полнотекстовым диссертациям позволит молодым ученым ознакомиться с примерами успешных исследований, что может служить основой для разработки собственных проектов.

Это создаст условия для накопления и передачи знаний, что особенно важно для молодежи, которая только начинает свой путь в науке. Информационная поддержка является необходимым условием для формирования критического подхода к материалам и развития навыков научного анализа.

2. Образовательные программы. Библиотека планирует принимать активное участие в организации образовательных курсов и семинаров, направленных на:

— развитие научных навыков;
— изучение современных технологий и методов исследовательской работы;
— презентацию проектов и идей.

Эти программы помогут молодым ученым освоить необходимые инструменты для ведения научной деятельности и подготовки публикаций.

ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» планирует различные образовательные мероприятия, включая:

— мастер-классы по научным методам и инструментам, где молодые исследователи обучатся определенным навыкам, таким как работа с программным обеспечением для анализа данных или ведение научных записей;
— семинары по написанию научных статей: эти занятия охватывают вопросы о структуре научной работы, особенностях работы с рецензиями и требованиями к публикациям в научных журналах;
— обучающие программы по подготовке к защите диссертаций: такие мероприятия могут включать в себя тренировочные защиты и круги обсуждений, что повысит уверенность молодежи и поможет им получить ценные отзывы от более опытных исследователей.

Данные инициативы посодействуют формированию комплексного подхода к научной деятельности и укрепят фундаментальные навыки будущих ученых.

3. Координация научных исследований.

Планируемая концепция деятельности ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ», а также стратегия ее развития предусматривает наличие статуса центральной платформы для координации совместных научных исследований между различными учреждениями. В данном аспекте запланированы:

— организация круглых столов и конференций, которые поспособствуют взаимодействию между различными научными дисциплинами и экспертами. На таких мероприятиях молодые ученые могут не только представить свои исследования, но и получить ценные советы от более опытных коллег;
— реализация междисциплинарных проектов, которые будут сформированы в результате обсуждений и выявления актуальных проблем, требующих комплексного подхода.

Центральная роль ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» в этих процессах позволит молодежи развивать сеть профессиональных контактов и получать поддержку от разных организаций, что является важным для их профессионального роста.

ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» может служить связующим звеном между различными научными учреждениями и организациями, что поможет обсуждать совместные инициативы, развивать междисциплинарные проекты, участвовать в конкурсе научных грантов. Это поспособствует созданию динамичной исследовательской среды, где молодые ученые смогут получить поддержку и наставничество.

4. Запланировано создание инновационной среды. ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» может стать активатором инновационных процессов через организацию различных мероприятий и инициатив:

— хакатоны — эти соревнования стимулируют молодежь к разработке новых технологий и приложений. Участники работают в командах над решением конкретных задач, получая возможность представить свои идеи потенциальным инвесторам и менторам;
— выставки научных проектов — такие выставки могут продемонстрировать достижения молодежных исследователей и служат платформой для обмена опытом между различными участниками. Это также поспособствует популяризации науки и технологий в обществе;
— использование современных технологий (например, 3D-печать, виртуальная реальность) может мотивировать молодежь заниматься наукой и инновациями.

5. Планируется формирование научных сообществ. ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» будет служить катализатором в создании сетей и сообществ, которые объединяют молодых ученых:

— научные кружки и клубы по интересам — такие организации позволят молодежи объединяться по темам и направлениям, что создаст пространство для активного обмена знаниями и опытом. В рамках кружков могут организовываться лекции, исследования и проекты;
— стартапы и бизнес-инкубаторы — создание структуры, поддерживающей научные стартапы, поспособствует развитию навыков предпринимательства и научной деятельности.

Эти подходы не только улучшат качество научной работы, но и сформируют сообщество, где молодые исследователи могут поддерживать и вдохновлять друг друга, что, в свою очередь, имеет существенное значение для их дальнейшей карьеры.

Для стратегического планирования реализации проекта по преобразованию ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» в доступную среду и элемент экосистемы развития молодежного научного творчества был проведен SWOT-анализ, произведенный на основании выделенных внешних и внутренних факторов, влияющих на ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ», которые представлены в таблице 2.6.

Сильные стороны (Strengths):

1. Уникальный фонд: наличие редких и ценных изданий, специализированных материалов по техническим и научным дисциплинам, недоступных в других библиотеках, которые удалось сохранить во время ведения боевых действий на территории Донецкой Народной Республики.

Таблица 2.6

Факторы, влияющие на деятельность ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ»

Фактор	Характеристика
Внешние факторы ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ»	
Потребности пользователей	Индивидуальные потребности, связанные с образовательной, научной, производственной деятельностью. Изменение информационных потребностей в связи с развитием технологий, появлением новых областей знания.
Развитие научных исследований и технологий	Актуальность и востребованность информации в сфере науки и техники, необходимость доступа к новым исследованиям и открытиям.
Конкуренция с другими информационными ресурсами	Доступность интернет-ресурсов, электронных библиотек, платных информационных систем.
Социально-экономический фактор	Уровень образования, финансовые возможности пользователей, политические и экономические условия.
Политика государства в области науки, образования и культуры	Финансирование научно-технических библиотек, программы поддержки научных исследований, развитие информационной инфраструктуры.
Международное сотрудничество	Доступ к международным базам данных, обмен информацией с зарубежными библиотеками, участие в международных проектах.
Внутренние факторы ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ»	
Качество и полнота фонда	Наличие актуальных, релевантных и полных коллекций книг, журналов, электронных ресурсов, баз данных. Доступ к редким изданиям, рукописям, архивным материалам.
Уровень квалификации сотрудников	Компетентность в предметных областях знания информационных технологий и методов поиска информации. Наличие персонала, владеющего иностранными языками.
Качество предоставляемых услуг	Разнообразие сервисов (библиографическая помощь, межбиблиотечный абонемент, электронные каталоги, онлайн-ресурсы, обучение работе с информационными ресурсами). Скорость и эффективность предоставления услуг, удобство доступа к ресурсам.
Инновационные технологии	Применение современных технологий, инструментов виртуальной реальности, разработка онлайн-платформ для поиска информации и взаимодействия с пользователями.
Финансирование	Достаточный бюджет для приобретения новых материалов, развития инфраструктуры и повышения квалификации сотрудников.
Прозрачность и доступность информации	Открытость в предоставлении данных о фондах, услугах, мероприятиях, а также результатах деятельности библиотеки.

2. Доступ к электронным ресурсам: возможность использования электронных каталогов, баз данных и онлайн-библиотек.
3. Квалифицированный персонал: библиотекари с глубоким знанием тематики и навыками информационного поиска.
4. Тесное сотрудничество с научными институтами и университетами: обеспечение доступа к специализированной литературе и содействие в проведении исследований.

Слабые стороны (Weaknesses):

1. Повреждения, которые получило здание библиотеки за время ведения боевых действий на территории Донецкой Народной Республики начиная с 2014 г.

2. Ограниченный бюджет: недостаток финансирования препятствует обновлению фонда, приобретению новых ресурсов и развитию инфраструктуры.
3. Отсутствие современной системы хранения и каталогизации: усложнен поиск информации и доступ к ресурсам.
4. Низкая осведомленность о ресурсах библиотеки: недостаточная реклама и продвижение услуг библиотеки среди научного сообщества.

Возможности (Opportunities):

1. Развитие цифровых технологий: возможность внедрения онлайн-каталога, электронных ресурсов и цифровых форматов хранения материалов.
2. Создание партнерских отношений с другими библиотеками и научными учреждениями: доступ к более широкому кругу ресурсов и возможностей.
3. Проведение научных мероприятий: организация конференций, семинаров, выставок, способствующих обмену знаниями и развитию науки.
4. Проведение онлайн-мероприятий: расширение аудитории и доступность информации для пользователей вне территории Донецкой Народной Республики.
5. Получение финансирования по выполнению государственного задания и грантов: улучшение материально-технической базы и расширение спектра услуг.
6. Развитие образовательных программ для научного сообщества: повышение квалификации и развитие информационной грамотности.

Угрозы (Threats):

1. Политическая нестабильность: риск сокращения финансирования и ограничений в работе.
2. Сложности, связанные с интеграционными процессами ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» в библиотечное пространство России.
3. Развитие альтернативных источников информации: снижение спроса на традиционные библиотечные ресурсы.
4. Цифровое пиратство: угроза утечки конфиденциальной информации и нарушения авторских прав.

Сочетание сильных сторон и возможностей (SO):

— Использование фонда ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» для создания онлайн-каталога: обеспечивает доступ к редким материалам для пользователей по всему миру.
— Создание партнерских отношений с другими библиотеками для обмена ресурсами и опытом: расширение доступа к информации и повышение качества услуг.
— Развитие образовательных программ с использованием электронных ресурсов: улучшение информационной грамотности и развитие исследовательских навыков.

Сочетание слабых сторон и возможностей (WO):

— Получение грантов для обновления фонда и приобретения нового оборудования: компенсация ограниченного бюджета и улучшение условий работы.
— Разработка онлайн-платформ для повышения осведомленности о ресурсах библиотеки: расширение аудитории и привлечение новых пользователей.

— Развитие сотрудничества с научными институтами для доступа к международным базам данных: обеспечение актуальной и высококачественной информацией для исследований.

Сочетание сильных сторон и угроз (ST):

— Использование фонда ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» для создания собственной базы данных: создание резервной копии ценных материалов и минимизация рисков потери информации.

— Проведение онлайн-мероприятий для расширения аудитории и уменьшения зависимости от физической присутствия: снижение влияния политической нестабильности и экономического кризиса.

— Развитие образовательных программ для повышения квалификации и привлечения новых пользователей: создание устойчивой модели работы и повышение востребованности услуг.

Сочетание слабых сторон и угроз (WT):

— Сокращение затрат на содержание библиотеки путем оптимизации штата и использования волонтеров: минимизация последствий ограниченного бюджета и экономического кризиса.

— Создание коалиции с другими библиотеками для совместного использования ресурсов и преодоления проблем: укрепление позиции библиотеки в условиях конкуренции и снижение угрозы от цифрового пиратства.

Таким образом, SWOT-анализ позволил определить влияние внутренних и внешних факторов на деятельность ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ». Исходя из проведенного анализа, целесообразно предложить некоторые рекомендации по реализации проекта преобразования ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» в среду развития молодежного научного творчества и элемент экосистемы:

1. Разработка стратегии цифровизации: перевод фонда в электронный формат, создание онлайн-платформ и мобильных приложений, развитие электронных услуг.
2. Повышение квалификации сотрудников: обучение работе с новыми технологиями, машинным обучением, большими данными.
3. Создание новых сервисов: разработка информационных ресурсов, поддерживающих научные исследования, учебный процесс, инновационные проекты.
4. Укрепление международного сотрудничества: обмен информацией, ресурсами, участие в международных проектах.
5. Активное продвижение библиотечных услуг: реклама, проведение мероприятий, работа с пользователями, взаимодействие с научными организациями.

Таким образом, приоритет отдается развитию цифровых технологий, созданию онлайн-каталога и расширению доступа к электронным ресурсам. Особое внимание следует уделить повышению информационной грамотности пользователей и развитию каналов для коммуникации между молодыми учеными и научно-технической библиотекой. Одним из инструментов для привлечения пользователей в ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» и будет являться разработка проекта библиотечного элемента цифровой платформы в рамках экосистемы молодежного научного творчества.

3. КОНЦЕПЦИЯ БИБЛИОТЕЧНОГО ЭЛЕМЕНТА ЦИФРОВОЙ ПЛАТФОРМЫ В РАМКАХ ЭКОСИСТЕМЫ МОЛОДЕЖНОГО НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА

Для развития библиотеки, ее цифровизации и трансформации в элемент экосистемы молодежного научного творчества планируется разработка элемента цифровой платформы. Для реализации проекта преобразования ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» в элемент экосистемы и среду развития научного творчества планируется привлечь грантовые средства. На первом этапе уже сегодня разработана концепция библиотечного элемента цифровой платформы, которая включает описание функций и структуры сайта научно-технической библиотеки с последующей реализацией в виде программного кода[19].

Проект будет представлен в виде веб-сайта, созданного на open-source JavaScript-библиотеке для построения пользовательских интерфейсов React. React был выбран не только потому, что позволяет в будущем легко преобразовать его в мобильное приложение с помощью фреймворка React Native, но и благодаря своей популярности и активному сообществу. Это одна из самых востребованных библиотек на сегодняшний день, обладающая множеством возможностей и инструментов для создания проектов подобного масштаба[20].

Использование React обеспечит высокий уровень производительности и масштабируемости сайта. Это важно для привлечения молодой аудитории, так как современные пользователи, особенно молодежь, предпочитают мобильные приложения из-за их удобства и доступности в любых условиях.

Функционал веб-сайта отразит услуги библиотеки в цифровом пространстве, облегчая доступ к фондам библиотеки для молодых ученых из Донецкой Народной Республики и других регионов России. Платформа будет включать базу данных зарегистрированных пользователей, обеспечивая удобное взаимодействие с научно-технической библиотекой.

Для всеобщего доступа к платформе планируется приобретение и настройка собственного сервера. Сервер будет необходим для работы самой платформы, предоставляя необходимую инфраструктуру и обеспечивая ее доступность для пользователей. Кроме того, сервер будет служить местом размещения баз данных, с которыми будут взаимодействовать пользователи.

Наличие собственного сервера также обеспечит более эффективное управление данными и безопасность пользовательской информации. Для безопасности системы сервер обеспечит резервное копирование данных. Для обеспечения безопасности пользовательских данных на сайте будут применяться следующие меры:

— Защита от SQL-инъекций с использованием подготовленных запросов (prepared statements) и параметров запросов.

---

[19] *Тимофеев Ю. Ю.* Разработка интернет-страницы технологической платформы трансфера новых технологий Донецкой Народной Республики / Ю. Ю. Тимофеев, Л. В. Шабалина // Современная мировая экономика: вызовы и реальность, Донецк, 5 декабря 2023 года. — Донецк : Донецкий национальный технический университет, 2023. — С. 154–159. — EDN NLZHYX.

[20] *Мизаев М. М.* React в мире мобильной разработки: преобразование ландшафта с помощью React Native / М. М. Мизаев, С. А. А. Сугаипов, А. М. Эдиев // Тенденции развития науки и образования. — 2023. — № 104–14. — С. 75–78. — DOI 10.18411/trnio-12-2023-784. — EDN VNTXJF.

— Хранилище паролей планируется реализовать с использованием надежного алгоритма хэширования.
— Средства защиты от XSS (cross-site scripting) и CSRF (cross-site request forgery).
— Использование JWT (JSON Web Token) для создания «бесконечной» сессии для пользователя и реализации функции «запомнить меня». Это позволяет избежать хранения данных в открытом виде в localstorage, повышая безопасность пользовательских данных[21].

Для обработки логики и взаимодействия с базой данных на веб-сайте будет использован Node.js. Приложения на React будут работать с помощью back-end на базе Express.js. Данный продукт упрощает создание маршрутов, что позволяет легко задавать пути для перехода между различными страницами сайта, и работу с данными из форм и JSON (JavaScript Object Notation), а также обработку запросов и ответов от пользователей. Для обеспечения мгновенного отклика на действия пользователя в интерфейсе планируется использовать технологию WebSocket, которая позволяет устанавливать постоянное соединение между клиентом и сервером, предоставляя возможность обмениваться данными в реальном времени.

Для повышения надежности и удобства разработки проекта будет использоваться TypeScript (TS), который позволяет выявлять ошибки на этапе написания кода еще до его выполнения, что делает программу более стабильной. Кроме того, он предоставляет полезные подсказки и автодополнения, что облегчает и ускоряет работу разработчиков. Таким образом, TS делает проект более надежным и понятным.

Для инструментов сборки вместо традиционного Webpack выбран Vite, так как он обеспечивает более быструю и эффективную компиляцию проекта. Vite позволяет разработчикам мгновенно видеть изменения в коде благодаря функции горячей перезагрузки, что существенно экономит время. Кроме того, Vite проще в настройке и интеграции с другими инструментами, что упрощает работу с ним.

Вместо стандартных стилей страницы CSS планируется применить SCSS (Sassy CSS), так как он добавляет мощные возможности к CSS. С SCSS можно использовать вложенные селекторы, что делает стили более организованными и легко читаемыми. Переменные позволяют повторно использовать значения (например, цвета) в разных местах, упрощая их изменение. Функции и повторно используемые блоки кода позволяют уменьшить дублирование и стандартизировать стили. Это делает работу с CSS более структурированной и удобной.

Основой для наполнения сайта будут услуги, которые сотрудники библиотеки могут предоставлять в дистанционном формате:

1. Подбор литературы для исследования.
2. Определение УДК статьи.
3. Оформление списка литературных источников по ГОСТу.
4. Оформление статьи — правка орфографии, стиля текста, оформление графического материала или всей статьи согласно требованиям.
5. Предоставление перечня журналов для публикации.
6. Предоставление перечня конференций для участия.

[21] *Нелюбов Р. П.* Безопасность в веб-приложениях ASP.NET Core / Р. П. Нелюбов // E-Scio. — 2022. — № 5 (68). — С. 131–139. — EDN YDODWT.

В процессе цифровизации библиотеки будет предоставлена возможность поиска по базе данных на веб-сайте.

Подбор литературы — это неотъемлемая часть научного процесса, которая позволяет молодому ученому сделать качественное исследование, выделяющееся своей актуальностью, новизной и теоретическим вкладом. Однако в век информационных технологий также важно затратить оптимальное количество времени на поиск и обработку информации, для того чтобы быть в курсе новых исследований и не использовать устаревшие источники. В этом поможет услуга ***«Подбор литературы для исследования»,*** с помощью которой пользователь сможет оформить запрос на литературный поиск по интересующей его теме, при этом указав желаемый вид источников информации, также для более точного поиска необходимо будет добавить ключевые слова и указать период поиска. Данная услуга особо актуальна, так как все источники информации доступны в открытом доступе для начинающих исследователей, а сотрудники библиотеки помогут молодому ученому максимально охватить новую информацию по интересующей теме.

Подбор литературы как фундамент процесса научной работы молодого ученого играет ключевую роль в нескольких аспектах.

1. Формирование темы и постановки задачи:
— Подбор литературы позволяет определить актуальные проблемы в выбранной области, где еще нет достаточных исследований или же где можно предложить новый взгляд на уже существующие данные.
— После анализа существующей литературы молодой ученый сможет сформулировать конкретный и четко поставленный вопрос, на который он хочет ответить в своей работе.
2. Разработка или выбор методологии исследования:
— Изучение существующих методов.
— Анализ литературы позволяет понять ограничения существующих исследовательских методов и принять во внимание потенциальные проблемы, с которыми может столкнуться исследователь.
3. Определение теоретической основы:
— Поиск соответствующих теорий.
— На основе анализа существующей литературы молодой ученый может создать собственную теоретическую модель или концепцию, которая дополняет или развивает уже существующие знания.
4. Обоснование актуальности и новизны:
— Доказательство важности темы.
— Указание на оригинальность работы.

С приходом цифровизации многие молодые ученые пробуют себя в исследованиях на стыке различных отраслей наук, таким образом темы статей и работ стали включать в себя несколько простых тем, и определить УДК для статьи становится все сложнее. Научно-техническая библиотека может помочь и на этом обязательном этапе написания работы сократить время — услуга ***«Определение УДК статьи»*** также будет реализована в виде запроса с обязательным указанием темы и ключевых слов работы.

В различных изданиях в зависимости от рейтинга и пожеланий редакции молодые ученые сталкиваются с разнообразием применяемых для оформления списка используемых источников ГОСТов, которые служат не только для стандар-

тизации библиографических списков в статьях, но и помогают удобству поиска информации. Данный этап работы также отнимает время исследователя и будет реализован в виде услуги ***«Оформление списка литературных источников по ГОСТу»*** на веб-сайте научно-технической библиотеки. Для корректности запроса пользователю необходимо будет не только прикрепить текстовый файл с литературой, но и указать требуемый ГОСТ.

Услуга ***«Оформление статьи»*** с вариантами выбора — правка орфографии, стиля текста, оформление графического материала или всей статьи согласно требованиям — необходима молодым ученым в начале деятельности, а также опытным исследователям для экономии времени. Большинство рейтинговых изданий предъявляет серьезные требования к оформлению визуального материала для статьи. Правильно оформленные рисунки, схемы, диаграммы, таблицы, инфографика позволяют придать наглядность представленному материалу, а также решить проблему отсутствия навыков оформления визуальных данных у молодых ученых. Квалифицированные специалисты помогут в оформлении статьи при предоставлении текста работы и требований в виде файлов или файла и текста.

Для молодого ученого немалого труда составляет поиск подходящего журнала для опубликования своих исследований. При выборе важным является анализ приоритетных направлений публикации, соответствие журнала цели научных интересов автора, наличие регистрационных документов, соответствие принципам научной этики, требованиям по рейтингу, срокам публикации, пакету документов. Одним из важнейших сервисов библиотечного дела является составление перечня изданий, в котором могут опубликоваться молодые ученые. Услуга ***«Перечень журналов для публикации»*** будет включать в себя запрос с указанием импакт-фактора журнала или его квартиля, желательного срока публикации и кода специальности.

Важной и неотъемлемой частью научного молодежного творчества также является выступление на конференциях и публикация статей в их сборниках, однако на поиски и мониторинг конференций по своей специальности необходимо тратить дополнительные силы и время. В таком случае, для того чтобы оптимизировать процесс и успеть подготовить доклад, молодые ученые смогут воспользоваться услугой библиотеки ***«Перечень конференций для участия»***, где необходимо будет отправить запрос с указанием желательных сроков выступления или публикации и выбрать из списка отрасль науки. Также для удобства можно будет указать, обязательна ли публикация сборника материалов конференции в РИНЦ.

Исходя из сказанного, структура сайта представляется следующей:

1. Главная страница (*рис. 1*). В шапке будут располагаться:
— Кнопка для входа в аккаунт.
— Кнопка для регистрации нового пользователя.
— Иконка личного кабинета, которая открывает страницу пользовательского профиля.
2. Личный кабинет (*рис. 2*):
— Содержит всю информацию, которую пользователь заполнил при регистрации.
— Пользователю автоматически присваивается номер читательского билета.

— Позволяет редактировать персональные данные, кроме номера читательского билета.

3. Основные функции сайта:

— В основном теле сайта расположены семь функциональных блоков в виде кнопок. Первый позволяет перейти на другую страницу, где пользователь сможет совершать поиск по базе данных ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ». Остальные вызывают отдельные формы для предоставления различных библиотечных услуг.
— Каждая форма содержит необходимые текстовые поля и поля для выбора, а также кнопку «Отправить». При нажатии эта кнопка отправляет данные в базу данных.
— В некоторых формах будет возможность прикреплять файлы (максимальный размер — 50 мб, типы файлов — .docx).

Описание форм:

1. Форма для запроса на подбор литературы по теме исследования содержит поля (*рис. 3*): ФИО, e-mail, телефон, тема, ключевые слова, аннотация, вид источников (с возможностью выбора одного или нескольких), период.
2. Форма для запроса на определение УДК статьи содержит поля (*рис. 4*): ФИО, e-mail, телефон, тема, ключевые слова.
3. Форма для запроса на оформление списка использованных источников по ГОСТу содержит поля (*рис. 5*): ФИО, e-mail, телефон, необходимый ГОСТ, иконка для прикрепления файла.
4. Форма для запроса на оформление статьи содержит поля (*рис. 6*): ФИО, e-mail, телефон, вид редактуры (с возможностью выбора одного или нескольких), иконка для прикрепления файлов (с которым нужно работать и файл с требованиями к оформлению).
5. Форма для запроса на предоставление перечня журналов для публикации содержит поля (*рис. 7*): ФИО, e-mail, телефон, импакт-фактор журнала или квартиль, желательный срок публикации, код специальности.
6. Форма для запроса на предоставление перечня конференций для участия содержит поля (*рис. 8*): ФИО, e-mail, телефон, наличие в РИНЦ, период поиска конференций, отрасль науки (выпадающий список).

Для зарегистрированных пользователей поля ФИО, e-mail, телефон будут заполняться автоматически.

На каждой странице в конце будут ссылки на актуальные социальные сети и электронную почту организации для обратной связи и предложений по улучшению платформы.

Молодые ученые смогут пользоваться услугами научно-технической библиотеки для сокращения времени на подготовку к своим исследованиям, квалифицированные библиотекари, используя цифровую платформу и контактируя с пользователями, смогут оперативно получать обратную связь об оказанных услугах и совершенствовать методы работы с молодым поколением научного сообщества.

В настоящее время цифровизация библиотечных услуг жизненно необходима, особенно для молодых ученых. Использование веб-технологий, таких как React и React Native, делает проект доступным и удобным как в веб-версии, так и в формате мобильного приложения. Это привнесет новые возможности взаи-

модействия для молодого поколения ученых и нового формата библиотек. Проект способствует образовательному процессу, предлагая студентам и молодым ученым доступ к актуальным цифровым ресурсам.

Представленные функциональные возможности сайта отвечают практическим потребностям молодых ученых. Такие функции, как подбор литературы, определение УДК, оформление списков литературных источников по ГОСТу, оформление статей и подбор журналов и конференций, поиск по базе данных ЦНТБ, значительно упростят и ускорят исследовательскую деятельность пользователей.

Важным аспектом проекта является высокий уровень безопасности данных. Это достигается через защиту от SQL-инъекций, хеширование паролей, использование защит от XSS и CSRF, использование JWT, что обеспечит пользователям уверенность в безопасности предоставляемой информации.

Создание серверной инфраструктуры для размещения баз данных и обеспечения функционирования API (интерфейс программирования приложений) — важный шаг, который способствует надежности и доступности платформы. Это также позволяет осуществлять эффективное управление данными и поддерживать высокий уровень безопасности.

Привлечение грантов на оплату работы библиотекарей и создание научного центра позволяет не только реализовать проект, но и обеспечивать его устойчивое развитие в будущем.

Проект делает акцент на всестороннюю поддержку научной работы. Каждая функция сайта направлена на облегчение конкретного аспекта исследовательской деятельности, что способствует формированию целостной системы поддержки молодых ученых.

Проект учитывает современные тенденции в науке, такие как мобильность, междисциплинарность и необходимость быстрого доступа к актуальной информации, что делает его особенно актуальным и востребованным.

Создание библиотечного элемента цифровой платформы в рамках экосистемы молодежного научного творчества представляет собой важный и инновационный шаг в развитии научно-технических библиотек. Он не только облегчает доступ к библиотечным ресурсам, но и поддерживает все аспекты научной работы, делая ее удобной, эффективной и безопасной. Внедрение таких проектов помогает привлекать молодежь к использованию ресурсов библиотеки для исследовательской деятельности и способствует развитию науки в регионе и стране в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования были получены следующие результаты:

1. В современных условиях кризиса важным является вопрос трансформации экономической системы государства на основе императива технологического суверенитета. В данном контексте важной проблемой является активизация изобретательской и исследовательской активности. Молодежь является ключевым ресурсом для научной деятельности, а ее вовлечение в научное творчество — залог успешного перехода на путь инновационного развития, а в стратегической

перспективе — мирового технологического лидерства. Для вовлечения молодежи в научное творчество необходима разработка механизма его активизации. Эпоха цифровой трансформации привела к протеканию эволюционных процессов в экономической и общественной системах, в связи с этим уместно обратиться к экосистемному подходу в создании механизма активизации молодежного научного творчества.

На основе сравнительного анализа понятий «экосистема» и «система» было установлено соотношение между данными понятиями по критериям: область применения, сложность, самоорганизация, взаимодействие элементов, цель, устойчивость, стабильность, границы, эволюция, конкуренция, управление, адаптация. Определено, что «система» — это совокупность взаимосвязанных элементов, которая имеет четкую цель и границы взаимодействия с ограниченной гибкостью, в свою очередь «экосистема» — это саморегулирующаяся совокупность взаимосвязанных элементов с динамичным нелинейным взаимодействием, не имеющая четкой цели, в то же время гибкая и постоянно эволюционирующая. Исходя из разграничения данных понятий, ***механизм активизации молодежного научного творчества должен базироваться на основе экосистемного подхода***, поскольку творческий процесс, как правило, проявляется на основе синергетического эффекта при естественном взаимодействии заинтересованных элементов и невозможен в условиях ограниченной гибкости и адаптивности. Дано ***определение понятию «экосистема молодежного научного творчества»*** как открытой и постоянно адаптирующейся под окружающую социально-экономическую, политическую среду системы, основанной на цифровых технологиях и ориентированной на устойчивое развитие и эволюцию, в которой молодые ученые взаимодействуют друг с другом и с другими стейкхолдерами для достижения синергетического эффекта в молодежном научном творчестве и создании научного результата, который впоследствии может быть оформлен в объект интеллектуальной собственности, подлежащий охране. Для определения механизма взаимодействия в рамках экосистемы молодежного научного творчества была определена ее структура в зависимости от сферы деятельности стейкхолдеров экосистемы.

2. Определено, что для активизации молодежного научного творчества необходимы две составляющих — мотивация молодежи к научному творчеству и среда, которая бы ее обеспечивала, стимулировала и поддерживала. Применительно к молодежному научному творчеству категорию «среда» можно трактовать как элемент общественного пространства, который дает возможности реализации научного потенциала молодого ученого в сочетании с мотивационной составляющей на основе личностно-деятельностного подхода, а также неких неконтролируемых потоков, которые протекают в обществе: к ним можно отнести информационный поток, социальное движение, массовую культуру и т. д. Соответственно подходящей средой для молодежного научного творчества будет некий элемент общественного пространства, в котором гармонично сочетаются все вышеуказанные элементы. Исходя из этого, ***наиболее подходящей средой для стимулирования и развития научного творчества молодежи являются именно библиотеки***. Традиционно библиотека являлась не только хранителем книг, но и «посредником» в общении молодежи с предыдущими поколениями. Из этого многими специалистами делается вывод о том, что деятельность библиотек влияет на ценностные установки молодого поколения, а следовательно,

и на его общественную деятельность, профессиональную реализацию. Опираясь на поколенческую теорию У. Штрауса и Н. Хоува, на основе статистического корреляционного анализа проведена оценка влияния показателей деятельности библиотек на показатели научной деятельности в Российской Федерации с лагом запаздывания в 21 год, в результате чего доказана исключительная роль библиотек в научной деятельности государства по средствам воздействия на ценностные установки молодого поколения, а значит, и на его профессиональную ориентацию в будущем. Принимая во внимание положения поколенческой теории У. Штрауса и Н. Хоува о поколении Z — «зимнем» поколении «цифровых» людей, а также опираясь на проведенное исследование, приходим к выводу о том, что роль библиотек трансформируется в связи с присущими особенностями и потребностями нового поколения. С этой точки зрения трансформируется и понимание ***библиотечного пространства***, которое расширяется в виртуальную плоскость, ежедневно пополняясь новыми электронными и медиаресурсами. Опираясь на концепцию «третьего места», сформулированную Рэем Ольденбургом, основной идеей которой является гармоничная организация городского пространства, где человек может реализовать себя не только в профессиональной деятельности, но и в духовно-культурной, можно заключить, что библиотеки на сегодняшний день приобретают новую роль — роль «третьего места» в жизни современных городских людей. Соответственно современные научно-технические библиотеки могут стать «третьим местом» для творческой молодежи, научных исследователей и изобретателей, поскольку им присущи все необходимые составляющие среды для развития научного творчества. Новая роль для научно-технической библиотеки также послужит стимулом развития и расширения перечня услуг и каналов их реализации.

Для реализации концепции экосистемы молодежного научного творчества была взята Центральная научно-техническая библиотека г. Донецка, которая является отделом ФГБНУ «ИНТИ». Проведенный SWOT-анализ на основании выделенных внешних и внутренних факторов позволил заключить, что для преобразования ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» в элемент экосистемы молодежного творчества и среду его активизации необходима разработка стратегии цифровизации библиотеки, повышение квалификации сотрудников, обновление перечня услуг и сервисов, активный маркетинг ЦНТБ как «третьего места» для сообщества молодых ученых.

3. ***Основой цифровой платформы экосистемы*** научного творчества является ***идея*** формирования ***двух маршрутов: исследовательского и изобретательского***. В разрезе каждого маршрута формируется собственное уникальное пространство взаимодействия участников. Исследовательский маршрут раскрывается в формировании теоретико-методологических пластов будущих открытий. Изобретательский маршрут, в свою очередь, направлен на создателей, которые перевели результаты научно-исследовательской деятельности в стадию практического применения. В рамках цифровой платформы разработан отдельный библиотечный элемент, который включает описание функций и структуры сайта ЦНТБ ФГБНУ «ИНТИ» с последующей реализацией в виде программного кода. Проект будет представлен в виде веб-сайта, созданного на open-source JavaScript-библиотеке. Функционал веб-сайта отразит услуги библиотеки в цифровом пространстве, облегчая доступ к фондам библиотеки для молодых ученых из Донецкой Народной Республики и других регионов России.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Freeman C.* Technology Policy and Economic Performance: Lessons from Japan. — L. : Frances Printer Publishers, 1987. — 168 p.
2. *Lundvall B. A.* National Innovation Systems: Towards a Theory of Innovation and Interactive Learning. — London, 1985.
3. *Moore J. F.* The Death of Competition: Leadership and strategy in the age of business ecosystems. — New York : Harper Business, 1996. — 320 с.
4. *Акбердина В. В., Василенко Е. В.* Инновационная экосистема: теоретический обзор предметной области // Журнал экономической теории. — 2021. — № 3. — С. 462–473.
5. *Борисоглебская Л. Н., Новакова С. Ю., Макарова С. Н.* Инновационная экосистема как инструмент технологического развития региона // Россия: тенденции и перспективы развития. — 2022. — № 17–3. — С. 23–27.
6. *Вечкинзова Е. А., Стеблякова Л. П.* Применение методов непараметрического анализа в управлении развитием инновационных экосистем // Вестник ЮУрГУ. Серия: Экономика и менеджмент. — 2023. — Т. 17. — № 1. — С. 121–132.
7. *Гусева Е. Н.* Библиотечная сфера как фактор построения инновационной экономики // Теория и практика общественно-научной информации : сборник науч. трудов / РАН. ИНИОН. Ред. колл.: Чёрный Ю. Ю. (гл. ред.) и др. — Вып. 22. — Москва, 2014. — С. 84–91.
8. *Гусева Е. Н.* Инновации и традиции как основа феномена модернизации общества // Hi-Hume Journal. Журнал высоких гуманитарных технологий. Ежеквартальное научное издание / Московский государственный лингвистический университет. — 2023. — № 2 (3). Июль-сентябрь. — С. 103–113.
9. *Гусева Е. Н.* Инновационная экономика: роль библиотек // Научно-техническая информация и международное сотрудничество: роль библиотек : ежегодный межвед. сборник науч. трудов. — Москва : ГПНТБ России, 2013. — С. 59–64.
10. *Гусева Е. Н.* Терминология цифровой трансформации библиотек: обоснование проблемы // Библиотечная наука в XXI веке: содержание, организация, цифровизация и наукометрия : материалы Межд. научно-практ. конф. (19-20 окт. 2021 г.) / Мин-во культуры РФ, Рос. гос. б-ка, Рос. нац. б-ка, Рос. библ. ассоциация; [отв. ред. А. Ю. Самарин ; сост. И. П. Тикунова]. — Москва : Пашков дом, 2022. — С. 168–175.
11. *Дадашова Т. А.* Совершенствование образовательных технологий обучения статистическим дисциплинам в контексте теории поколений У. Штрауса и Н. Хоува / Т. А. Дадашова // Оценка социально-экономического развития: опыт и перспективы : Тезисы докладов и выступлений III Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых, Донецк, 4–5 апреля 2019 года / Общая редакция О. Н. Головинова. — Донецк : Донецкий национальный университет, 2019. — С. 20–23. — EDN FVQVLW.
12. *Каленов О. Е.* Инновационная экосистема как основа развития высокотехнологичной промышленности // Вестник РЭА им. Г. В. Плеханова. — 2020. — № 5 (113). — С. 126–133.
13. *Киселева О. Н.* Развитие экосистемного подхода в контексте повышения инновационной активности предприятий России // Основы ЭУП. — 2022. — № 1 (32). — С. 12–15.
14. *Маслюк Н. А., Медведева Н. В.* Инновационная экосистема: региональный аспект // Вопросы инновационной экономики. — 2020. — № 4. — С. 1893–1910.
15. *Мизаев М. М.* React в мире мобильной разработки: преобразование ландшафта с помощью React Native / М. М. Мизаев, С. А. А. Сугаипов, А. М. Эдиев // Тенденции развития науки и образования. — 2023. — № 104–14. — С. 75–78. — DOI 10.18411/trnio-12-2023-784. — EDN VNTXJF.
16. Молодые лидеры библиотечной науки = Young Leaders of Library Science : материалы Межд. научно-практ. конф. (Москва, 28–29 сентября 2022 года) / Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека ; сост.: Е. Н. Гусева, М. Л. Сухотина. — Москва : Пашков дом, 2024. — 262, [1] с. — ISBN 978-5-7510-0891-8.

17. *Мухина Т. Г., Мусина Н. И.* Организация научно-исследовательской деятельности курсантов в вузах МВД РФ // Общество: социология, психология, педагогика. — 2016. — № 9. — С. 41–43.
18. Наука. Технологии. Инновации: 2017 : краткий статистический сборник / Н. В. Огородникова, Л. М. Гохберг ; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». — Москва : НИУ ВШЭ, 2017. — 80 с.
19. Наука. Технологии. Инновации: 2019 : краткий статистический сборник / Н. В. Городникова, Л. М. Гохберг, К. А. Дитковский и др. ; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». — Москва : НИУ ВШЭ, 2019. — 84 с.
20. *Нельсон Р. Р., Уинтер С. Дж.* Эволюционная теория экономических изменений / Пер. с англ. — Москва : Дело, 2002. — 536 с.
21. *Нелюбов Р. П.* Безопасность в веб-приложениях ASP.NET Core / Р. П. Нелюбов // E-Scio. — 2022. — № 5 (68). — С. 131–139. — EDN YDODWT.
22. Новейший философский словарь: 2-е изд., переработ. и дополн. — Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. — С. 804.
23. *Ольденбург Р.* Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества / Пер. с англ. — Москва : Новое лит. обозрение, 2014. — 456 с. (Studia Urbanica).
24. *Остроумов С. А.* Концепции экологии «экосистема», «биогеоценоз», «границы экосистем»: поиск новых определений // Вестник Московского университета. Сер. 16: Биология. — 2003. — № 3. — С. 43–50.
25. Перечень поручений по реализации Послания Президента Федеральному собранию Российской Федерации. — URL: http://www.kremlin.ru/acts/assignments/orders/73759 (дата обращения: 01.09.2024).
26. *Проскурнин С. Д.* Создание самоорганизуемой инновационной экосистемы в зонах особого территориального развития // РЭиУ: электронный научный журнал. — 2017. — № 4 (5206).
27. *Ряжева Ю. И.* Формирование и развитие инновационной среды промышленного сектора на основе инновационной экосистемы // Московский экономический журнал. — 2020. — № 1. — С. 615–623.
28. *Тимофеев Ю. Ю.* Разработка интернет-страницы технологической платформы трансфера новых технологий Донецкой Народной Республики / Ю. Ю. Тимофеев, Л. В. Шабалина // Современная мировая экономика: вызовы и реальность, Донецк, 5 декабря 2023 года. — Донецк : Донецкий национальный технический университет, 2023. — С. 154–159. — EDN NLZHYX.
29. *Тэн И.* Философия искусства / И. Тэн. — СПб. : Республика, 1996. — 352 с.
30. Финансирование общедоступных библиотек Российской Федерации, 1995–2001 гг. : Стат. материалы / Федер. гос. учреждение «Рос. гос. б-ка». Науч.-исслед. отд. библиотековедения; [Авт.-сост. Г. Н. Смолина]. — Москва : Рос. гос. б-ка, 2003. — 131, [1] с. : табл.
31. *Шрайберг Я. Л.* Основные аспекты развития современных библиотек в условиях цифровизации / Я. Л. Шрайберг // Буква и Цифра: библиотеки на пути к цифровизации : сборник докладов Четвертой научно-практической конференции «БиблиоПитер-2023», Санкт-Петербург, 5–7 апреля 2023 года. — Москва : Государственная публичная научно-техническая библиотека России, 2023. — С. 88–98. — DOI 10.33186/978-5-85638-267-8-88-98. — EDN GNPWOE.
32. *Шрайберг Я. Л.* О создании национальной системы научно-технической информации в условиях нарастающей цифровизации и в новых социально-политических реалиях / Я. Л. Шрайберг, Д. С. Мосеева // Научно-техническая информация. Серия 1: Организация и методика информационной работы. — 2024. — № 3. — С. 8–13. — DOI 10.36535/0548-0019-2024-03-2. — EDN NIJYZM.
33. *Шрайберг Я. Л.* Роль библиотек в информационном обеспечении науки и образования: современные тенденции и современные реалии / Я. Л. Шрайберг // Буква и цифра: библиотеки на пути к цифровизации : Сборник докладов Пятой научно-практической конференции «БиблиоПитер-2024», Санкт-Петербург, 9–11 апреля 2024 года. — Москва : Государственная публичная научно-техническая библиотека России, 2024. — С. 244–255. — DOI 10.33186/978-5-85638-275-3-244-255. — EDN CGLNOL.

ПРИЛОЖЕНИЕ

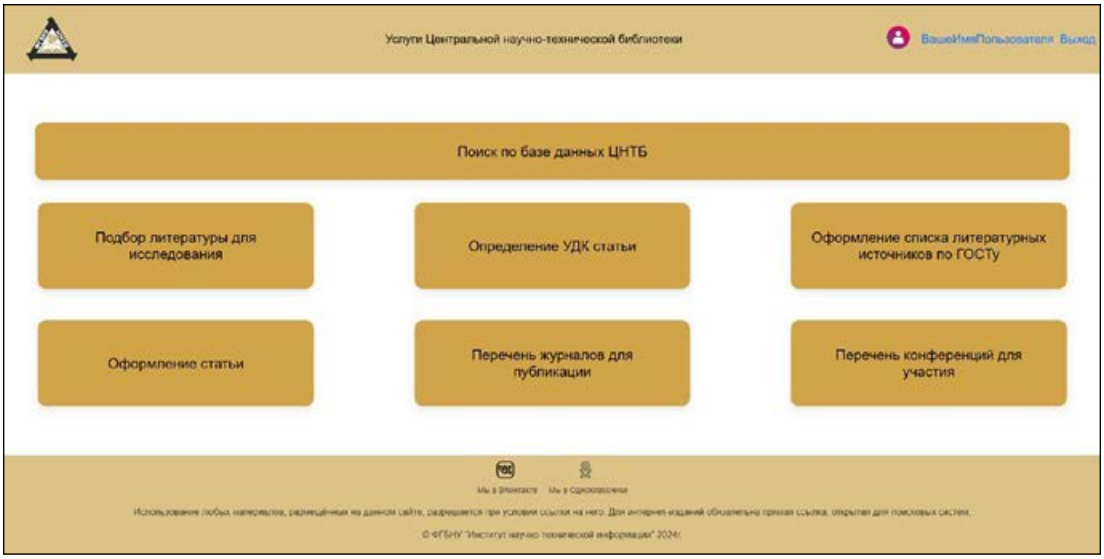


Рис. 1. *Главная страница веб-сайта*



Рис. 2. *Личный кабинет пользователя*

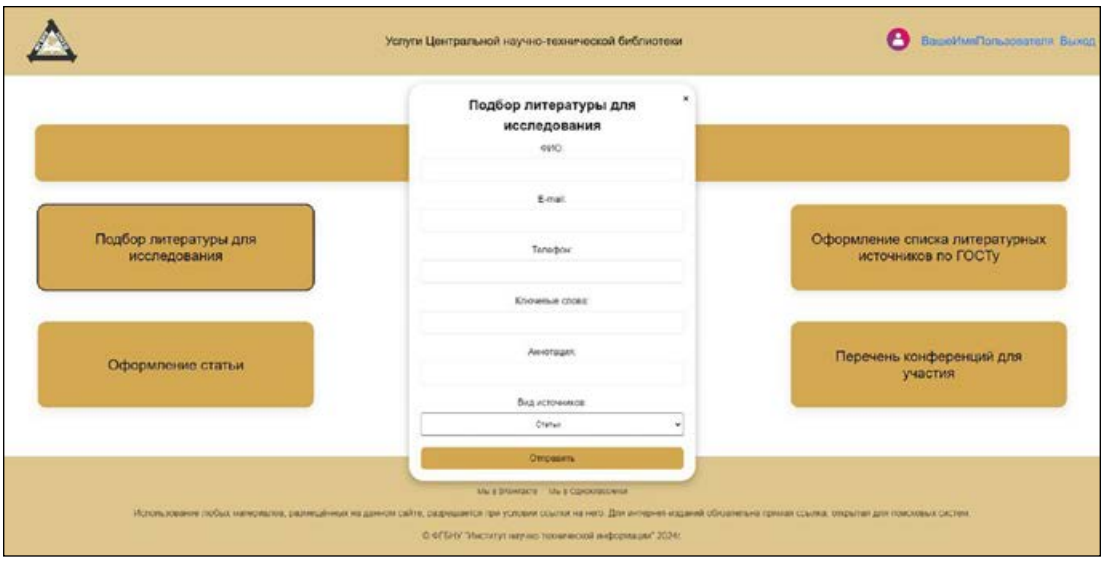


Рис. 3. *Форма запроса для подбора литературы по теме исследования*

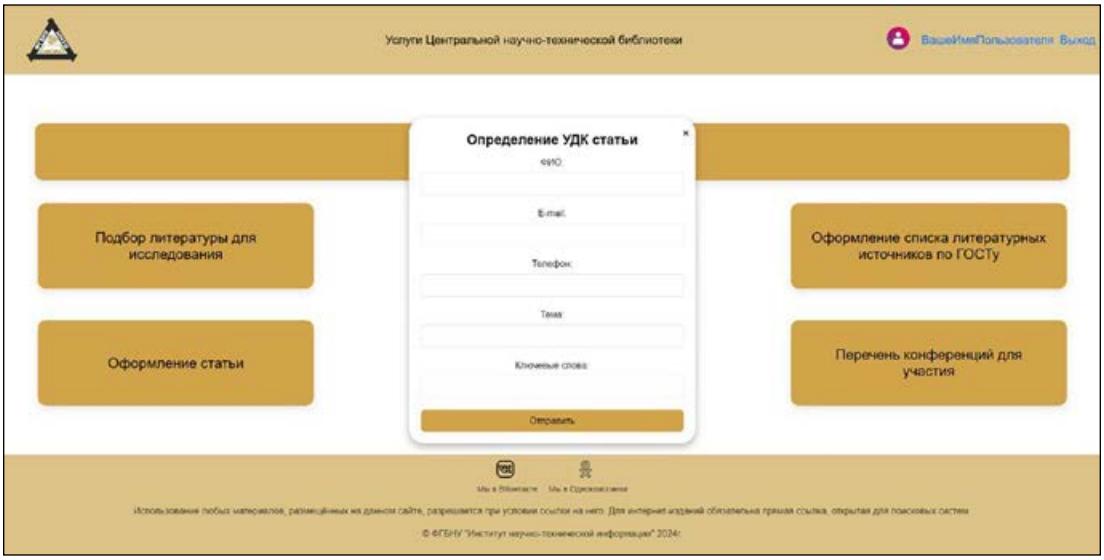


Рис. 4. *Форма для запроса на определение УДК статьи*



Рис. 5. *Форма для запроса на оформление списка использованных источников по ГОСТу*

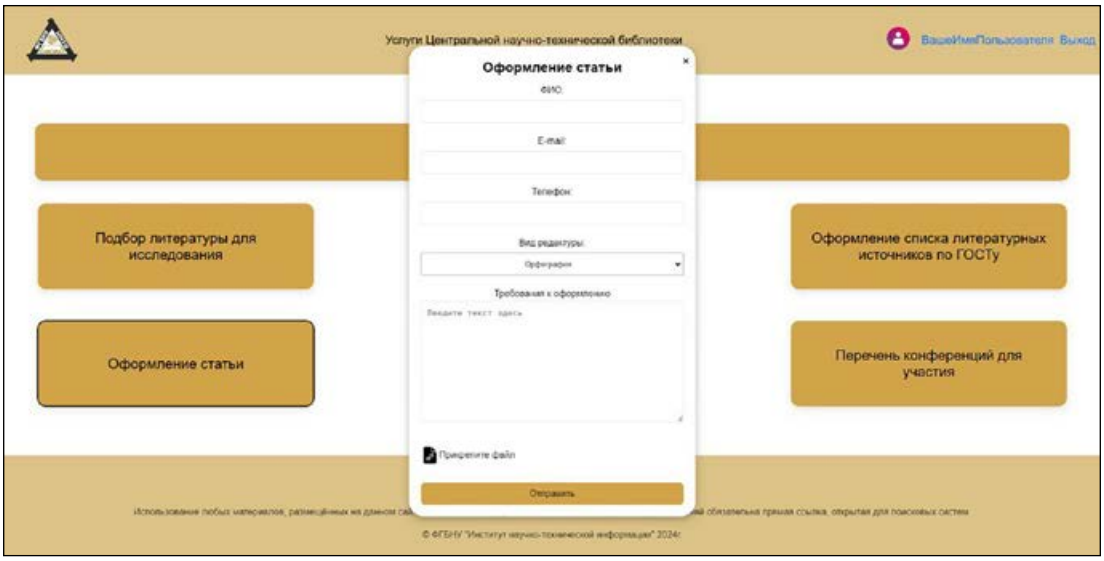


Рис. 6. *Форма для запроса на оформление статьи*

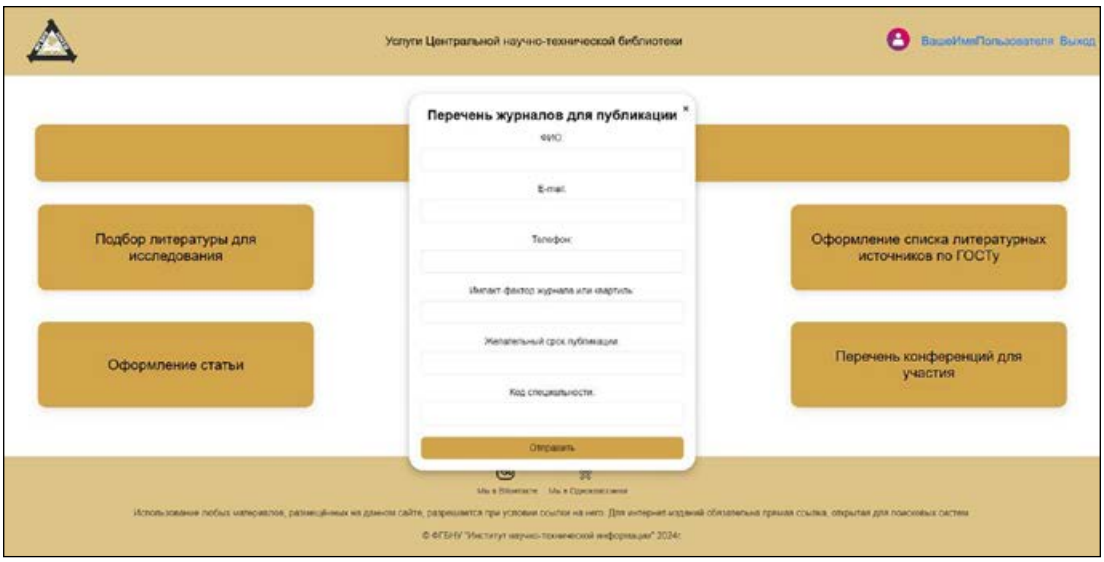


Рис. 7. *Форма для запроса на предоставление перечня журналов для публикации*



Рис. 8. *Форма для запроса на предоставление перечня конференций для участия*

Третья премия

МОДЕЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА XXI ВЕКА КАК ОРГАНИЗАТОР ЧТЕНИЯ ПОКОЛЕНИЯ Z: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

РЕДРЕЕВА Ксения Олеговна
Челябинский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Библиотека в XXI веке обрела потенциального конкурента в виде компьютерных технологий, способных эффективно работать с информацией, ускорять процессы ее аккумуляции, хранения и предоставления человечеству. Возникают проблемы в области чтения традиционных форматов представления информации, развивается новый тип информационной культуры, формируются различные читательские практики, угасает ценность чтения как инструмента самопознания и овладения общекультурной компетентностью. Библиотека для молодого поколения утрачивает авторитет.

Современный формат библиотек, именуемых модельными библиотеками нового поколения, — это ответ на вызовы мультимедийного мира. Сегодня в таких учреждениях есть необходимые условия для активной и продуктивной читательской деятельности: обновленный книжный фонд, наличие точки доступа к различным электронным ресурсам через сеть Интернет, зонированное библиотечное пространство с наличием комфортной мебели для чтения, доступная среда для людей с ОВЗ. Наряду с достижениями обозначилась и негативная сторона: библиотека с целью привлечения новых читателей, внедрения разнообразных форм библиотечного обслуживания активно развивает развлекательно-досуговую деятельность, которая не ставит перед собой задачу приобщения к чтению. Основная, исторически обусловленная миссия библиотеки, заключающаяся в накоплении, хранении, предоставлении доступа к документально зафиксированной информации, организации чтения и популяризации традиционной книжной культуры, постепенно уходит на второй план и перестает позиционироваться как базовая.

Актуальность указанной проблемы подтверждает внимание к ней со стороны государства. В «Основах государственной культурной политики Российской Федерации» задача модернизации библиотек подразумевает сохранение учреждений как социальных институтов поддержания высокого статуса книги и развития чтения [42]. Президент РФ В. В. Путин в мае 2024 года поручил Правительству разработать программу поддержки детского, юношеского и семейного чтения на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей с использованием современных информационных технологий [43].

Исследование модельных библиотек нового поколения подразумевает поиск решений проблемам в организации чтения «зетов» — молодых людей, родив-

шихся в период разработки и прогресса цифровых технологий, компьютерных сетей, робототехники, мультимедиа. Ставится задача выявления неисчерпанных возможностей и более эффективных методов стимулирования читательской активности молодежи в условиях постграмотности, что позволит усилить роль модельной библиотеки XXI века как института организации чтения, повышения его значимости в интеллектуальной жизни общества.

Степень научной разработанности темы исследования. Правовые и организационные аспекты деятельности модельных библиотек нового поколения отражены в официальных документах: Федеральном законе от 29 декабря 1994 г. № 78-ФЗ «О библиотечном деле» [38], «Модельном стандарте деятельности общедоступной библиотеки» [35], «Концепции модернизации муниципальных библиотек Российской Федерации на основе Модельного стандарта деятельности публичной библиотеки» [23], «Методических рекомендациях модернизации муниципальных библиотек Российской Федерации на основе Модельного стандарта деятельности публичной библиотеки» [34], «Положении о муниципальных модельных библиотеках Российской Федерации» (проект) [45]. Понятийный аппарат модернизации муниципальных библиотек представлен в проекте документа «Терминологический словарь для национального проекта "Культура". Создание модельных библиотек нового поколения» [50].

Поколение Z, в которое входят дети и подростки XXI века, было охарактеризовано в рамках «теории поколений», разработанной американскими учеными Н. Хоувом и В. Штраусом и адаптированной в России Е. Шамис. К настоящему времени накоплены научные достижения, позволяющие составить полноценный читательский портрет цифрового поколения. Н. А. Борисенко выявлены отличительные особенности «зетов», изучена психология восприятия и интерпретации информации в условиях цифровой среды. Значимые исследования в области социологии и психологии детского чтения принадлежат В. П. Чудиновой, Е. А. Колосовой, А. В. Березиной: проанализированы литературные предпочтения школьников цифрового поколения, положительное и отрицательное влияние цифровой среды на культуру чтения, рассмотрены процессы трансформации читательских практик российских подростков, определены мотивы чтения подрастающего поколения.

Одно из актуальных масштабных исследований чтения юношеской аудитории в системе медиакоммуникаций проведено В. Я. Аскаровой, Л. Б. Зубановой и Н. Л. Зыховской. Детализированный сравнительный анализ чтения молодежи за последние пятьдесят лет осуществлен М. М. Самохиной. В. Я. Аскаровой в соавторстве с Л. Б. Зубановой установлены актуальные стратегии изучения чтения поколения Z.

Проблема стимулирования читательской активности поколения Z в пространстве современной библиотеки, характер изменений деятельности библиотеки как организатора чтения в условиях мультимедийной культуры наиболее полно раскрыты в читателеведческих исследованиях В. Я. Аскаровой. А. М. Мазурицкий охарактеризовал социальную миссию общедоступных библиотек на протяжении их развития.

Исторический аспект формата «Модельная библиотека нового поколения» рассмотрен Е. Н. Гусевой и М. Я. Дворкиной. Е. Ю. Качанова систематизировала сведения о технологии и условиях создания модельных библиотек нового поколения. Исследования, связанные с деятельностью модельных библиотек XXI века,

в основном посвящены возможностям, которые позволяют повысить качество обслуживания читателей путем автоматизации библиотечных процессов, внедрения новых видов деятельности, инновационных форм взаимодействия с читателями. В концепцию модельной библиотеки нового поколения закладывается идеология читателецентризма, и учреждение характеризуется преимущественно как информационный культурно-досуговый центр, деятельность которого направлена на удовлетворение различных потребностей людей.

Вместе с тем не уделяется должного внимания анализу содержания деятельности модельных библиотек как организаторов чтения, более того, нередко высказывается точка зрения, что они — «вообще не про чтение». Нет основательного анализа и обобщения опыта модельных библиотек нового поколения по организации чтения «зетов», недостаточно широко изучены особенности развития чтения этой группы в сетевом пространстве. В частности, это связано с несоответствием применяемых библиотеками исследовательских стратегий современным коммуникативным практикам и социокультурным изменениям цифрового века. Более того, нет ни одной научной работы, которая была бы посвящена обобщению деятельности модельных библиотек обоих поколений как организаторов чтения.

Обозначенные проблемы обусловили постановку **цели исследования**: выявление возможностей усиления роли модельных библиотек нового поколения в организации чтения и стимулировании читательской активности поколения Z.

Объект исследования: модельные библиотеки нового поколения.

Предмет исследования: содержание деятельности модельных библиотек нового поколения по организации чтения и стимулированию читательской активности поколения Z.

Научная новизна исследования заключается в выявлении и систематизации опыта модельных библиотек нового поколения в организации чтения «зетов» в традиционном и сетевом форматах работы, зафиксированы экспертные мнения, что позволяет определить приоритеты и ориентиры в процессе библиотечного обслуживания, а также более глубоко понять и оценить сильные и слабые стороны формата «модельная библиотека нового поколения» в стимулировании читательской активности цифрового поколения, продвижении книги и чтения.

Гипотезой исследования является предположение, что модельная библиотека нового поколения становится эффективным организатором чтения поколения Z, если обеспечивает устойчивый баланс между традиционным библиотечно-информационным обслуживанием и культурно-просветительской деятельностью, делает упор не на развлекательные формы работы, а на популяризацию книги, формирование книжной культуры, создание комфортной и стимулирующей среды для активизации чтения, внедряя инновационные технологии и методы работы в реальном и цифровом форматах в соответствии с потребностями и запросами читателей.

Задачи исследования:

1. Сформировать читательский портрет поколения Z и определить роль чтения в жизни данной социальной группы.
2. Выявить правовую и организационную основы деятельности модельных библиотек нового поколения в контексте современной российской культурной политики.

3. Изучить опыт работы российских модельных библиотек нового поколения по организации чтения и стимулированию читательской активности «зетов».
4. Провести анализ работы официальных сайтов библиотечных систем и официальных публичных страниц социальной сети «ВКонтакте» российских модельных библиотек нового поколения на предмет изучения их взаимодействия с «зетами».
5. Выявить мнения руководителей модельных библиотек нового поколения Челябинской области о новых возможностях библиотечного взаимодействия с «зетами» и стимулирования их читательской активности.
6. Осуществить наблюдение процессов библиотечного обслуживания «зетов», изучить организацию их читательской деятельности, особенности модернизированного пространства и расположения книжного фонда в модельных библиотеках нового поколения.
7. Выявить резервы повышения качества работы модельной библиотеки нового поколения по организации чтения и стимулированию читательской активности «зетов».

Основные термины исследования: поколение Z, чтение, модельная библиотека нового поколения.

Методы исследования. Исследование проведено с использованием гипотетико-дедуктивного метода, метода восхождения от абстрактного к конкретному, а также системного подхода, позволяющего рассмотреть модельную библиотеку нового поколения в ее целостности и взаимосвязях с широким спектром явлений окружающего мира. Структурно-функциональный метод дал возможность исследовать современную модельную библиотеку в контексте взаимосвязей между ее структурными элементами и их функционированием.

В процессе сбора эмпирического материала изучался контент сайтов и публичных страниц «ВКонтакте» модельных библиотек нового поколения разного уровня (центральных городских, межпоселенческих, центральных районных), а также проводился заочный экспертный опрос руководителей библиотек Челябинской области с опытом работы в статусе модельных не менее года[1]. Проводилось и включенное наблюдение в библиотеках соответствующего статуса, действующих в Челябинске.

База исследования. Основной базой исследования была Челябинская областная универсальная научная библиотека, в которой располагается проектный офис, руководящий модернизацией библиотек в рамках проекта «Культура» в пределах обозначенной территории.

Теоретическая значимость исследования заключается в пополнении читателеведческого и библиотековедческого знания углубленной читательской характеристикой поколения Z, расширенными систематизированными представлениями о современном формате библиотечного обслуживания — «Модельная библиотека нового поколения», а также о возможностях этих библиотек в стимулировании читательской активности молодежи.

Практическая значимость исследования заключается в разработке практических рекомендаций библиотечным специалистам модельных библиотек

[1] Откликнулись и приняли участие в опросе 22 руководителя модельных библиотек нового типа Челябинской области. Всего в области действует 31 такая библиотека.

нового поколения, позволяющих усовершенствовать их деятельность по стимулированию читательской активности поколения Z, восполнить пробелы в организации чтения этой проблемной читательской группы, более полно использовать ресурсы, обусловленные статусом и ресурсами этих библиотек.

Структура научной работы. Во введении определены актуальность темы и степень научной разработанности рассматриваемой проблемы, сформулированы цель, объект, предмет, гипотеза и задачи исследования, приведены базовые термины и используемые методы научного познания, указана база эмпирической части исследования, обоснована его теоретическая и практическая значимость.

В первой главе представлены основные характеристики представителей поколения Z, описан их читательский портрет, определены позиции чтения в жизни данной социальной группы, рассмотрены правовой и организационный аспекты изучения деятельности модельных библиотек нового поколения, обозначена миссия этих библиотек в мультимедийном мире.

Во второй главе рассматривается практический опыт российских и региональных модельных библиотек нового поколения по организации и стимуляции чтения «зетов», выдвигаются предложения и рекомендации по совершенствованию деятельности модельных библиотек нового типа как организаторов чтения представителей поколения Z в условиях цифровых форматов освоения книжной культуры.

Заключение представляет основные выводы, полученные в результате теоретического и эмпирического исследования, намечает дальнейшие перспективы исследования.

Список использованных источников включает 56 библиографических записей (54 русскоязычных, 2 — на английском языке).

Приложения содержат результаты контент-анализа официальных публичных страниц «ВКонтакте» модельных библиотек нового поколения, официальных сайтов ЦБС, МБС, ЦДБС, МИБС; анкетную карту и данные заочного экспертного опроса руководителей библиотек Челябинской области соответствующего статуса.

Глава I
МОДЕЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

1.1. Ключевые характеристики и читательский портрет поколения Z. Роль и место чтения в жизни «зетов»

Поколение Z — самое многочисленное в истории человечества, объект всестороннего изучения множества наук, заинтересованных в поиске оптимальных и эффективных способов коммуникации, не противоречащих поколенческим ценностям и базирующихся на понимании поведенческих мотивов. Поколение Z было выделено в рамках «теории поколений», сформулированной в 1991 году американскими учеными Нейлом Хоувом и Вильямом Штраусом, которые представили и описали свою идею в книге «Generations. The History Of America's Future, 1584 To 2069» [56]. В 2002 году специалист в сфере психолингвистики Евгения Шамис, опираясь на авторский метод, выполнила адаптацию «теории поколений» для россий-

ского общества и стран СНГ, что послужило импульсом к разработке командного проекта «RuGenerations — российская школа теории поколений» [44; 54].

Поколение Z считается проблемной читательской группой, так как в XXI веке «зеты» — активные участники электронной коммуникации, а потребность в коммуникации с книгой как традиционной формой представления информации характеризуется крайней неустойчивостью. Коммуникативная модель поведения цифровых людей переживает трансформации. «Зеты», будучи продвинутыми интернет-пользователями и медиапотребителями, успешно адаптировались в сетевой среде. Они не мыслят жизнь полноценной без электронного пространства, ставшего для них местом общения, обмена эмоциями, проблемами, мыслями, событиями, прослушивания аудиокомпозиций, просмотра фото- и видеоконтента, информационного материала по интересам, новостных ресурсов [3].

Опыт изучения взаимодействия человека с сетевым пространством показывает, что digital-среда может стать как провокатором, так и решением психологических проблем. Интернет предоставил благоприятные условия для людей, которым свойственна интровертированность. Используя компьютерные технологии, они вступают в сетевые сообщества и находят единомышленников [4]. Однако существует риск психологических последствий, к которым может привести регулярное посещение человеком виртуальной вселенной: аддиктивное поведение как избыточное пользование виртуальных технологий в повседневной жизни. Молодые люди, следуя поведенческим стандартам, формируют искаженное представление о жизненных ценностях, имеют разногласия с родителями, испытывают дискомфорт при реальной межличностной коммуникации, сталкиваются с трудностями самопринятия [22]. Становится очевидным, что их зависимость от интернет-технологий, увлечение компьютерными играми и социальными сетями, восприятие интернета как неотъемлемой части реальной повседневной жизни наносит вред психическому состоянию.

По данным Н. А. Борисенко, специалиста по вопросам в области психологии, жизнь в окружении информационных технологий оказывает неблагоприятное влияние на когнитивные способности человека: наблюдается фрагментарное восприятие информации, фокусирование внимания на зрительных образах, повышается скорость обработки информации, но вместе с тем происходит утрата способности к ее глубокому пониманию [9]. Противоположную позицию излагает Н. В. Лопатина: клиповость мышления — миф, современное поколение обладает информационной грамотностью. Автор прав в том, что чтение информации, представленной в малых сетевых форматах, стимулирует поиск соответствия данных, сопоставления точек зрения, фактов, изложенных разными людьми, однако нельзя не согласиться и с мнением психолога, поскольку именно на почве метаморфоз мнемических процессов развивается новый тип читательской практики [31].

Не менее важной характеристикой представителей поколения Z как читателей является их мотивация. Мотив, или внутренний стимул, — это побуждающий фактор, определяющий читательское поведение. Результаты эмпирического исследования мотивации к чтению школьников подросткового возраста, проведенного А. В. Березиной, специалистом отдела социологии, психологии и педагогики детского чтения РГДБ, открывают проблемный аспект: большинство опрошенных подростков не имеют сформированной читательской мотивации, второе место занимает мотив пользы, на третьем — мотив развлечения [8].

Однако у читателей старшего образовательного уровня ситуация прямо противоположная. Согласно итогам регионального исследования, выполненного читателеведом В. Я. Аскаровой, культурологом Л. Б. Зубановой и филологом Н. Л. Зыховской, у студентов поколения Z чтение ассоциируется с такими возможностями, как включение в культурную среду, применение знаний в практической деятельности, овладение нормами речевого этикета, глубокий самоанализ и оценка своих чувств, эмоций, поведения, расслабление и внутренний покой и развитие личности [3]. Видимо, студенты, в отличие от школьников, отличаются наличием осознанного подхода к пониманию роли чтения в процессе самопознания, духовной рефлексии, овладения общекультурной компетентностью.

Причинами несформированной мотивации к чтению у обозначенного поколения могут быть неспособность идентификации с литературным персонажем и неумение к эмоциональному сопереживанию в силу своей беспомощности, сформировавшиеся в результате воспитания родителей, которым свойственно лишать своих детей свободы выбора. Педагоги, родители и библиотекари часто настаивают на чтении классической литературы, которая, по их мнению, является наиболее значимой и обязательной для чтения, в то время как школьники, а в ряде случаев и студенты, не видят в ней пользу и актуальность. Чтение литературы по программе, большая учебная и внеучебная нагрузка приводят к дефициту свободного времени, не оставляя возможности для досугового чтения [8].

Современные исследователи в области педагогики, психологии и социологии детского чтения В. П. Чудинова и Е. А. Колосова обращают внимание на острую потребность юных читателей в качественной современной литературе, которая, с одной стороны, будет зеркалом их жизненных перипетий с наличием современных взглядов на мир и общество, а с другой — не станет противоречить устоявшимся социальным нормам, традициям, нравственным ценностям. В настоящее время наблюдаются широкая распространенность развлекательных жанров, избыток массовой литературы низкого качества [21]. Отсутствие нужной книги в библиотеке, новых изданий в библиотечных фондах, дороговизна книг в магазинах — все это приводит к тому, что подрастающее поколение отдает предпочтение социальным сетям, компьютерным играм, просмотру видеороликов [53].

Таким образом, в условиях цифровой эпохи стимулирование чтения — один из необходимых и незаменимых методов усиления читательской активности поколения Z. Под стимулами понимаются внешние раздражители, которые побуждают человека к активной деятельности, направленной на удовлетворение потребностей с помощью обращения к различным информационным источникам в формате текста [5]. В данном вопросе нам близка позиция В. П. Чудиновой и Е. А. Колосовой. Действительно, самыми мощными стимулами чтения для детей являются семейное чтение, книжная среда, домашняя библиотека. Домашняя библиотека и книжная среда формируют у детей привычку к чтению. Семейное чтение способствует воспитанию ребенка как читателя и главным образом определяет его читательскую судьбу в эпоху постграмотности [21; 53].

Данный социокультурный феномен изучила М. Ю. Гудова — кандидат философских наук. Особенность явления заключается в доминировании электронного чтения над традиционным, виртуальной коммуникации над реальной, компьютерной грамотности над традиционной, а также в конкуренции чтения

и его параллельном развитии с другими практиками [12]. Наличие электронных библиотек способствует читательскому интересу школьников, предпочитающих многовариантность устройств электронного чтения, не уничтожающего, а дополняющего чтение традиционное [26; 64]. Указанную тенденцию развития практик чтения выявили В. Я. Аскарова, Л. Б. Зубанова, Н. Л. Зыховская. Студенты при выборе носителя текста не принципиальны, большинство из них читают и на бумажных, и на электронных; в определении преимуществ электронного чтения ключевую роль играют критерии практического удобства электронных носителей в противовес высокой стоимости бумажных: digital-адептов обнаружено больше, чем book-почитателей [6].

Среди основных стимулирующих механизмов читательской активности школьников и студентов фигурируют социальные сети, читательские и книжные блоги, позволяющие ориентироваться в безграничном информационном пространстве с целью поиска сведений об интересующей их литературе, креативный контент, в частности, фандомы и его производные, визуальные интернет-ресурсы [3; 21]. Для молодого поколения характерен новый тип культуры — мультикультура, представляющая собой сосуществование книжной, визуальной и аудиальной культур в современном социуме. Интерес для «зетов» представляют созданные библиотеками медийные продукты, например, виртуальные книжные выставки, лонгриды, буктрейлеры, мультимедийные презентации и книжные обзоры [4]. Следовательно, книга становится поводом для сетевой коммуникации и причиной мотивации к созидательной деятельности, что может быть интерпретировано как перевоплощение читателей из пассивных потребителей в креативных участников [6].

Трудно не согласиться с Н. В. Лопатиной, что современный читатель постоянно вовлечен в процесс чтения — смыслового восприятия разного рода информации. Для мира чтения характерна мультимодальность, то есть использование читателями комплексных способов передачи информации: текстовых, звуковых, визуальных, тактильных, лингвистических, что позволяет опровергать утверждение о малочтении современного поколения [31]. На этой же позиции находится и социолог М. М. Самохина. Значительная часть чтения растворяется в повседневности: учебной деятельности, работе, досуге. Смысл передается разными знаковыми системами, поэтому понятие «текст» расширяется, но за счет этого сущность автора, как и читателя, становится двойственной [48]. Текст становится гипертекстом — «сетью относительно свободных сообщений, которые могут объединяться и распадаться в процессе производства и потребления знания» [30, с. 42]. Например, в сфере литературного творчества некоторые писатели практикуют такой способ написания литературного произведения, как публикация его фрагментов в интернете с обращением к читателям придумать альтернативный вариант развития сюжета, фактически отказываясь от авторского права на целостность текста и его смысловую структуру [48].

Важно отметить, что нестабильность читательских потребностей, изменчивость коммуникативных практик в век прогресса цифровых форматов как новых способов освоения книжной культуры требуют частого и своевременного профессионального наблюдения. В. Я. Аскаровой и Л. Б. Зубановой обосновывается значимость и необходимость пересмотра исследовательских стратегий, внедрения актуальных приемов и тактик с целью выявления механизмов повышения ценности чтения среди детей и юношества поколения Z, поскольку у данных

возрастных категорий читателей традиционные носители информации все менее востребованы [2].

Проблему чтения современного поколения более результативно анализировать с разных ракурсов и выбирать при этом опросные методики эмпирических исследований, которые позволят выстроить систему связей между ценностными ориентациями и читательской активностью, выявить мощные стимулирующие механизмы чтения и социально-психологические приемы побуждения к чтению, найти авторитетные каналы распространения информации, раскрыть потенциал интернет-технологий как ресурса стимулирования чтения. Усиленное внимание стоит сосредоточить на анализе информационных ресурсов сети Интернет на предмет их взаимодействия с детской и юношеской аудиториями, а также на изучении созданных молодыми людьми мультимедийных продуктов, фанфиков, драбблов [2].

Таким образом, цифровая реальность внесла коррективы в человеческое сознание, индивидуально-психологические качества человека, его поведение, когнитивные способности, картину мира, ценностные ориентации, процессы социализации, создав новое информационное поле для коммуникации — электронное, которое, с одной стороны, расширяет возможности для чтения и популяризации книжной культуры, а с другой — меняет психическое состояние и является серьезным конкурентом традиционного формата представления информации. Наиболее уязвимыми возрастными категориями по отношению к цифровым форматам оказались дети и подростки, которые сталкиваются с трудностями мотивации к чтению под влиянием внешних факторов.

1.2. Модельная библиотека нового поколения как ответ на вызовы мультимедийного мира: миссия, правовые и организационные аспекты

Потребность в обновлении библиотечной сети страны зародилась и начала развиваться в прошлом столетии. Библиотеки пользовались социальным доверием, государство признавало их незаменимую и ответственную роль в обществе. В «перестроечный» период востребованность и авторитет данного общественного института стали угасать, когда идеологическая литература устарела, а по причине недостаточного финансирования библиотек средства на комплектование были сведены к минимуму. Не обновлялась и материально-техническая база, библиотеки под вуалью архаичности перестали быть привлекательными. Тем временем родилось новое поколение людей с иным ритмом жизни, индивидуальным мироощущением, специфическими запросами. Неизбежное вхождение библиотек в мир цифры побудило профессиональное библиотечное сообщество и государственные структуры обратить внимание на деструктивные тенденции, переосмыслить роль библиотеки как социального института, пересмотреть подходы к библиотечному обслуживанию читателей в эпоху постграмотности.

Однако ошибочно полагать, что вся библиотечная отрасль находилась тогда на грани «вымирания». Наиболее передовые библиотеки как в России, так и за рубежом, весьма успешно адаптировались к условиям мультимедийного мира, по-прежнему являясь непосредственным участником коммуникационного процесса. В. Я. Аскаровой изучена реакция таких библиотек на обновленную реальность. Библиотеки продвинулись вперед касательно технического оснащения,

использования мультимедийных технологий, применения инновационных форм библиотечного обслуживания. Несмотря на возникновение новых типов информационной культуры в условиях мультимедийности, библиотеки продолжают функционировать как незаменимые эксперты в устранении информационного хаоса, преодолении коммуникационных барьеров, упорядочивании информационных потоков, распознавании дезинформации [4]. Вместе с тем далеко не каждая библиотека соответствовала реалиям современного мира. Общество пришло к пониманию, что для укрепления позиций библиотек в новом информационном пространстве, возвращения их позитивного социального имиджа целесообразно разработать единую перспективную модель модернизированного библиотечного обслуживания и внедрить ее в практику [20].

Термин «модельная библиотека» был предложен библиотечным деятелем Е. И. Кузьминым. Под модернизацией понимают процесс реновации какого-либо объекта в соответствии с техническими требованиями, показателями качества, общемировыми и локальными тенденциями [36]. Модельная библиотека, относящаяся к объектам социальной инфраструктуры, призвана к благоприятному воздействию на качество жизни разных категорий населения через социальную сферу не только в контексте миссии социокультурного учреждения, но и за счет своей общедоступности, уникальности, многофункциональности и современности [33].

Первые модельные библиотеки появились в 2002 году в результате старта всероссийского проекта «Создание модельных публичных библиотек на селе» во исполнение принципов, заложенных в федеральном законе «О библиотечном деле» [38], принятом в 1994 году. План предусматривал создание около 20 модельных библиотек в Рязанской, Самарской, Тверской и Белгородской областях РФ. После включения проекта по трансформации сельских библиотек в федеральную целевую программу «Культура России» (2006–2011 гг.) в селах были модернизированы 264 библиотеки. С 2012 по 2014 гг. в стране модернизировали 900 сельских модельных библиотек. В период 2015–2018 гг. были созданы «пилотные библиотеки нового типа» в Рязанской, Владимирской, Саратовской, Астраханской областях и в образовательном центре «Сириус» в Сочи [13].

Осмысленность социальной и культурной значимости библиотек в XXI веке выражена в Указе Президента Российской Федерации от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [39], в котором сфера культуры приобрела статус национального приоритета, поставлен акцент на прогрессивном развитии сети муниципальных библиотек [39]. С этого момента общедоступные библиотеки получили шанс заново заявить о себе.

В 2019 году был запущен национальный проект «Культура», в состав которого вошли три проекта федерального уровня: «Культурная среда», «Цифровая культура», «Творческие люди» [15]. Работа нацпроекта стартовала 01.01.2019 года и завершится 31.12.2024 года [41]. Целью было заявлено увеличение к 2024 году количественных показателей: посещаемости организаций и учреждений культуры на 15 % и обращаемости к цифровым информационным ресурсам в 5 раз. В рамках федеральной программы «Культурная среда» задача национального проекта «Культура» состоит в создании высокообразцовых библиотек с применением единого инновационного подхода к их деятельности как способа повышения качества жизни населения [18]. Перед запуском проекта планировалось создать

660 муниципальных модельных библиотек нового поколения в течение 6 лет. Координатором проекта была выбрана Российская государственная библиотека [15]. Право принять участие в проекте имеют муниципальные библиотеки: центральные, а также городские и сельские филиалы [20].

Содержание деятельности модельных библиотек отвечает требованиям муниципального задания и регламентируется таким документом, как «Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки. Рекомендации органам государственной власти субъектов Российской Федерации и органам муниципальной власти» (от 31.10.2014) [35]. Модельный стандарт был разработан с целью определения роли и места публичных библиотек как элементов информационного пространства на современном уровне в соответствии с «Основами государственной культурной политики Российской Федерации» [42], в которых одной из центральных задач является расширение доступа к произведениям классической и современной литературы для детей и взрослых, а также произведений, созданных на языках народов России [42].

13.03.2019 года в рамках реализации национального проекта «Культура» Министерством культуры РФ приняты меры, обеспечивающие полноценное видение относительно того, какими характеристиками должна обладать современная библиотека: документ стратегического планирования «Концепция модернизации муниципальных библиотек Российской Федерации на основе Модельного стандарта деятельности общедоступной библиотеки» [23] и вспомогательный документ рекомендательного характера «Методические рекомендации по модернизации муниципальных библиотек на основе Модельного стандарта деятельности общедоступной библиотеки» [34]. Документы формируют представление о модельной библиотеке нового поколения как едином пространстве знаний, общественном институте популяризации чтения, организаторе культурного досуга.

Специалисты научно-методического отдела Российской национальной библиотеки составили «Терминологический словарь для национального проекта “Культура”. Создание модельных библиотек нового поколения» [50], датированный 12.10.2020 г., содержащий понятийный аппарат модернизации муниципальных библиотек в контексте нацпроекта [60]. Кроме того, здесь подготовлен инициативный проект — «Положение о муниципальных модельных библиотеках Российской Федерации» [50]. Названные документы содержат перечень показателей «модельности» для общедоступных и детских библиотек, претендующих на статус как «модельных библиотек», так и «модельных библиотек нового поколения» [50; 60].

В названных документах обозначались преобразования, которые необходимо было провести в рамках модернизации библиотек: они касаются материально-технической базы библиотеки, книжного фонда, электронных ресурсов, пространства, услуг и профессиональных кадров — это благоустройство прилегающей территории библиотеки; реконструкция здания библиотеки и ее помещений; зонирование помещений; разработка дизайна интерьера; создание доступной среды для всех категорий населения; оснащение библиотеки современным техническим оборудованием, мебелью и системами безопасности; подготовка системы навигации для посетителей библиотеки; расширение доступности к произведениям классической и современной литературы посредством открытых фондов; формирование цифровой инфраструктуры библиотеки: автоматизация информационных систем; обеспечение высокоскоростного подключения к сети

Интернет; создание точек доступа к электронным ресурсам и правовым справочно-поисковым системам; обновление ядра книжного фонда на разных видах носителей; развитие новых видов библиотечного обслуживания; внедрение современных технологий культурно-просветительской деятельности; повышение квалификации сотрудников библиотеки [45].

Миссия модельной библиотеки нового поколения, таким образом, созвучна миссии, возложенной на библиотеку с древних времен. Библиотека выступает как хранитель мирового, национального и локального культурного наследия, материализованного в ее фондах, предоставляет всем категориям населения беспрепятственный и равный доступ к цифровым библиотечно-информационным ресурсам, базам данных, электронным коллекциям, электронным библиотекам, организует культурно-просветительские мероприятия с целью просвещения, межкультурного взаимодействия, развития интеллектуальных и творческих способностей читателей [14].

Первоначально на модернизацию было утверждено только по 110 муниципальных библиотек в год. Однако количество модернизированных библиотек с каждым годом возрастало, и к окончанию 2024 года в России будут работать свыше 1220 модельных библиотек нового поколения. Статистические данные подтверждают востребованность и популярность модернизированных библиотек: количество посещений за 2019–2022 гг. увеличилось на 28 % [1]. Это свидетельствует об успешной реализации проекта. Выполняя коммуникационную функцию, модельная библиотека нового поколения претендует на звание «третьего места», выступая нейтральной территорией социального взаимодействия и самовыражения, центром притяжения всех категорий населения. «Третьи места» представляют собой точки концентрации людей любого социального статуса, располагающие приятной и дружеской атмосферой, способствующей свободе общения, гражданской идентичности, сближению на уровне интересов [37].

Мы разделяем точку зрения видных специалистов в области библиотековедения — А. М. Мазурицкого и Г. А. Кузичкиной, что модельная библиотека XXI века всецело увлечена культурно-досуговыми практиками, внедряя небиблиотечные виды деятельности, расширяя таким образом диапазон услуг, но стирая четкое представление о том, что такое библиотека, и кто называет себя читателем [32]. В то время как реализация культурной политики России предполагает одну из целей, зафиксированной в «Основах государственной культурной политики Российской Федерации» [42]: принятие мер по модернизации библиотек, которая подразумевает сохранение учреждений как социальных институтов распространения чтения, осуществляющих деятельность по поддержанию высокого статуса книги [42]. Необходим устойчивый баланс в данных направлениях деятельности, чтобы сохранить облик библиотеки как института организации чтения [32].

Итак, можно сделать вывод, что модельная библиотека нового поколения не просто сосредоточение социальной памяти человечества и «храм знаний», а сообщество, сердце общественной жизни, пространство открытий и социальных инициатив. Цифровая эпоха подтолкнула библиотеки к «перерождению», совершенствованию содержания и форм библиотечно-информационного обслуживания; сегодня это важнейший институт культурной, информационной и просветительской инфраструктуры, имеющий неоспоримые преимущества, которые позволяют возродить интерес к чтению проблемной читательской аудитории — поколения Z.

Глава II
ОРГАНИЗАЦИЯ ЧТЕНИЯ «ЗЕТОВ»: ОПЫТ РОССИЙСКИХ МОДЕЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

2.1. Основные направления деятельности по стимулированию читательской активности «зетов»

На основании публикаций профессиональных периодических изданий, а также информационных материалов, размещенных на сайтах «Культура24.РФ», «Библиотека нового поколения», обозначим направления, которые, по мнению руководителей модельных библиотек нового поколения, после модернизации оказали значительное влияние на привлекательность и эффективность их деятельности по организации чтения и стимулированию читательской активности.

Создание бренда модельной библиотеки нового поколения представляет собой формирование комплексного образа из совокупности представлений, ассоциаций, мнений о библиотеке как общественном институте распространения книги и чтения. Бренд повышает престиж и узнаваемость библиотеки. Так, в число преобразований Городской общедоступной библиотеки № 5 (Республика Бурятия) входит появление уникального брендированного набора в качестве подарка новым читателям, в состав которого входит QR-код, открывающий доступ к книге из фонда библиотеки на цифровом сервисе «Литрес» [19].

Обновление интерьера библиотеки воплощает идею, заложенную в дизайн-проекте. Дизайн интерьера библиотеки нового поколения призван транслировать вечную ценность книги и отражать базовые функции учреждения. Например, пространство Центральной городской общедоступной библиотеки имени А. С. Пушкина (Орловская область) имеет значимые графические элементы дизайна, которые подчеркивают роль современной библиотеки в информационном обществе: книги представляют знания и историю, компьютер олицетворяет современность и инновации, а девушка из XIX века напоминает о традициях и культуре прошлого [7]. Дизайн интерьера Сельской общедоступной библиотеки № 5 (Красноярский край) оформлен по мотивам известных художественных произведений Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье»: стены холла исписаны цитатами, а пол имитирует шахматное поле, в других зонах на стенах между книжными стеллажами изображены персонажи — Алиса, Белый Кролик и Чеширский Кот [47].

Зонирование пространства модельных библиотек нового поколения позволяет организовать читательскую деятельность в зависимости от ее целевого назначения и возрастных категорий читателей, а благоустроенная прилегающая территория является «видимым» местом организации мероприятий и привлечения в библиотеку читателей. В частности, в литературном сквере, находящемся на прилегающей территории Городской общедоступной библиотеки искусств (Амурская область), библиотекари проводят громкие чтения и практикуют буккроссинг [49]. А в Межпоселенческой библиотеке № 2 «Планета чтения» (Амурская область) пространство разделено на функциональные зоны. В «Плейхаб-пространстве» расположена зона для дошкольников и младших школьников с наличием обновленного фонда детской художественной классической и современной литературы. В «Кит-пространстве» оборудованы рабочие места с ноутбуками,

имеющими доступ к сети Интернет и возможность чтения аудиокниг и электронных книг из фондов НЭБ [16].

Совершенствование цифровой инфраструктуры модельных библиотек нового поколения обеспечивает высокий уровень технической и технологической готовности при работе с информацией, предоставляет доступ к удаленным информационным ресурсам и сервисам. В Центральной сельской общедоступной библиотеке «Интеллект» и в Межпоселенческой библиотеке № 2 «Планета чтения» (Амурская область) была автоматизирована библиотечно-информационная система. Внедрение RFID-технологии позволило повысить оперативность книговыдачи и книговозврата, что упростило процесс обслуживания читателей, которое теперь осуществляется по электронным читательским билетам [16; 17]. Центральная городская общедоступная библиотека имени А. С. Пушкина (Орловская область) оснащена новыми техническими ресурсами, например, сенсорным киоском, предоставляющим доступ к коллекциям аудиокниг в ЭБС «Библиошкола», «Университетская библиотека онлайн» и к цифровому сервису электронных книг «Литрес» [7].

Обеспечение доступности чтения для читателей с ОВЗ обеспечивается за счет, во-первых, комплектования библиотечных фондов специализированной литературой с рельефно-точечным шрифтом, предназначенной для людей с нарушениями зрения, во-вторых, наличия технических устройств, предоставляющих возможность чтения для глухих и слабослышащих или облегчающих этот процесс слабовидящим. Так, Центральная сельская общедоступная библиотека «Интеллект» (Амурская область) предоставляет аудиокниги незрячим и слабовидящим читателям разных возрастов. Слабовидящие во время чтения могут воспользоваться электронным ручным видеоувеличителем или специализированными компьютерными программами. А навигатором по книжному фонду служит цифровой маркер-диктофон [17]. Межпоселенческая библиотека № 2 «Планета чтения» (Амурская область) приобрела в фонд издания со шрифтом Брайля и книги с укрупненным шрифтом, а также тифлофлешплеер и книги на звуковых носителях [16].

Формирование книжного фонда на основе изучения читательского спроса. Обновление и последующее пополнение книжного фонда новыми и актуальными изданиями производится с учетом запросов читателей. Этим занимаются. в частности, Городская общедоступная библиотека № 5 (Республика Бурятия) и Городская юношеская библиотека имени А. П. Чехова (Амурская область). В процессе пополнения книжных фондов они осуществляют мониторинг интересов читателей при непосредственной коммуникации и в социальных сетях с помощью опросных методик [19; 46].

Внедрение инновационных форм массовой работы с читателями поколения Z. Так, в Городской юношеской библиотеке имени А. П. Чехова (Амурская область) действует клуб «ЛитSplit», по инициативе которого создаются книжные коллекции и организуются литературные лекции и дискуссии. Учреждение приступило к собранию коллекции комиксов, которые пользуются популярностью у читателей поколения Z. В связи с этим в библиотеке образовалось творческое объединение читателей, занимающееся созданием русских авторских комиксов [46]. В Городской общедоступной библиотеке № 2 имени Н. Килькеева (Красноярский край) досуговые формы библиотечного обслуживания направлены на привлечение внимания детей и к чтению, и к театральному искусству: в рамках

работы клуба «БиблиоТеатр» проходят кукольные спектакли по мотивам детских сказок [25].

В копилке мероприятий Городской общедоступной библиотеке имени С. Кучина (Красноярский край) — квесты на библиотечную тематику, знакомящие читателей с пространством и функционированием учреждения, организацией книжного фонда и интересными фактами о деятельности в различные исторические периоды [26]. Сельская общедоступная библиотека № 21 (Красноярский край) организует акции, а также уличные молодежные флешмобы. Другими формами популяризации чтения стали литературные брейн-ринги и квесты [28].

Активизация программно-проектной деятельности с привлечением партнеров. В модельных библиотеках нового поколения есть удачные варианты совмещения традиционных библиотечных видов деятельности с небиблиотечными. К примеру, Городская общедоступная библиотека № 2 имени Н. Килькеева (Красноярский край) ведет программную деятельность; в частности, образовательная «От чтения — к творчеству» адресована младшим школьникам и предполагает организацию громких чтений, мастер-классов по прочитанным книгам [24]. А в Городской общедоступной библиотеке имени С. Кучина (Красноярский край) был инициирован и реализован проект «Чтение со смаком», который «совместил несовместимое»: чтение и кулинарию. Целевое назначение: популяризация детской литературы и организация семейного досуга посредством проведения кулинарных занятий [27].

На основании вышеизложенного можно заметить, что модельные библиотеки нового поколения, чтобы стать интересными и привлекательными для читателей, в том числе для «зетов», применяют в качестве приоритетных направлений библиотечной деятельности разработку библиотечного бренда, уникального интерьера на основе дизайнерских решений, функциональное зонирование пространства и обустройство прилегающей территории, внедрение современной цифровой инфраструктуры, обеспечение доступности чтения для читателей с ОВЗ, учет читательских предложений по комплектованию книжного фонда, развитие инновационных форм массовой работы с читателями, инициирование программ и проектов. Вместе с тем представляется достаточно очевидным, что пока что выявление новых возможностей для развития взаимодействия с поколением «зет» с целью стимулирования читательской деятельности ведется робко, ярких примеров мало, создается впечатление, что модельные библиотеки еще не в полной мере осознали, какой потенциал таится во вновь обретенных ресурсах.

2.2. Сетевые ресурсы как инструмент активизации чтения поколения Z

Обязанность государственных учреждений и организаций регулярно вести не только сайт, но социальные сети была продиктована нововведениями, отраженными в положениях федерального закона от 14 июля 2022 г. № 270 [51].

В качестве материала для анализа активности библиотек в контексте продвижения чтения была выбрана популярная сеть «ВКонтакте». По данным отчета Digital 2023 Global Overview Report, к ней обращаются 75,3 % от общего числа онлайн-пользователей [55]. В ходе контент-анализа исследовался контент, стимулирующий интерес к книге и чтению у поколения Z.

В целевую выборку вошли модельные библиотеки нового поколения, модернизированные в 2019 году (деятельность модельных библиотек Челябинской области будет рассмотрена отдельно). Был произведен отбор модельных библиотек разного уровня (ЦБС, МБС, ЦДБС, МИБС), имеющих публичные страницы в сети «ВКонтакте». В целевую выборку попали:

1. ЦБ Гагинского м. р-на (Нижегородская область).
2. Ижемская МДБ (Республика Коми).
3. Библиотека № 6 «Книжный экспресс» МБУК «ЦБС г. Вологды» (Вологодская область).
4. Библиотека № 12 МБУК «ЦДБ г. Мурманска» (Мурманская область).
5. ММБ имени А. П. Чехова МБУК «МИБС» (Амурская область).
6. ЦГБ МБУК «Заларинская ЦБС» (Иркутская область).
7. ЦДБ МБУК «ЦБС» г. Сыктывкара (Республика Коми).

Результаты контент-анализа приведены с учетом обозначенной выше нумерацией библиотек. Единицами качественно-количественного анализа были посты, связанные с книгой и чтением. Хронологический охват публикаций: с 01.03.2023 г. по 01.03.2024 г. Публикуемые посты были классифицированы по видам контента: информационный, образовательный, развлекательный, пользовательский и репутационный. Смысловая единица контент-анализа: продвижение книги и чтения.

Данные контент-анализа и итоги подсчета единиц наблюдения представлены в таблице (см. *приложение № 2*, *табл. 1*). В результате исследования выявлено, что у всех библиотек доля от общего количества публикаций на тему книги и чтения не превышает 50 %. По количеству публикаций на тему книги и чтения всех опережает библиотека № 7, на последнем месте — библиотека № 6. Однако больше 40 % постов только у этих двух библиотек, различие в количестве постов заключается в частоте постинга. Следовательно, продвижением чтения в сети наиболее активно занимаются библиотеки №№ 6, 7. Самая пассивная позиция наблюдается у библиотеки № 5.

У №№ 1–3, 6, 7 лидирующую позицию занимает информационный контент, у №№ 4, 5 — образовательный, что выражает понимание библиотеками информационной (информирование читателей о текущих событиях) и просветительской (распространение новых знаний) функций. У всех библиотек наибольшее количество постов образовательного контента отведено книжным обзорам, рекомендациям по чтению, книжным тематическим подборкам, общей информации о поступлении новых книг, виртуальным книжным выставкам; это означает, что библиотеки побуждают к чтению, информируют о литературе, осуществляя селекцию информации, рекламируя книжный фонд и предоставляя профессиональные рекомендации.

Наименьшее число публикаций выявлено у трех видов контента: у библиотек №№ 1, 5, 7 — репутационного, у №№ 2, 4 — развлекательного, у №№ 3, 6 — пользовательского. При этом репутационный контент отсутствует у библиотек №№ 2, 4, 6, пользовательский — у №№ 4, 5. В первом случае можно предположить, что библиотеки не принимали участия в проектах и программах по проблемам чтения в течение указанного периода или это происходит реже, чем один раз в год. Отсутствие пользовательского контента может означать, что онлайн-пользователи либо не имеют заинтересованности к подобным формам самовыражения, либо библиотека не ориентирована на поддержку творческих инициатив читателей в сетевой среде.

Варианты развлекательного контента в совокупности представляют средний результат по количеству постов. Мемов, забавных историй или шуток на тему книги и чтения у большинства библиотек не обнаружено. Ситуация с интерактивным взаимодействием следующая: библиотеки №№ 2, 4 не публикуют опросы, голосования или анкеты, у библиотек №№ 2, 6 не выявлено постов с литературными загадками, ребусами или викторинами. Значит, библиотеки придерживаются в основном одного или двух видов развлекательного контента, а не его разнообразия.

Таким образом, результаты контент-анализа свидетельствуют о том, что библиотеки нового поколения уделяют недостаточно внимания продвижению книги и чтения через социальные сети. Возможно, причина кроется в том, что библиотекари, начинающие транслировать деятельность библиотеки в социальных сетях, не имеют необходимого опыта и умения работать в новой коммуникационной среде. Очевиден тот факт, что библиотекари отошли от традиционного понимания миссии библиотеки, уделяя повышенное внимание развлекательным массовым формам работы.

Были проанализированы и сайты названных библиотек.

Данные анализа и итоги подсчета единиц наблюдения представлены в таблице (см. табл. 2). Библиотечный сайт ведется от лица ЦБС, МБС, ЦДБС, МИБС, поэтому содержание пунктов №№ 3, 6, 7, 9 является общим для всех библиотек, входящих в структуру ЦБС, МБС, ЦДБС и МИБС, в том числе и для модельных библиотек нового поколения. В случае наличия единицы наблюдения в соответствующей ячейке таблицы ставилась отметка «+», при условии отсутствия — отметка «–».

В соответствии с полученными результатами можно сделать вывод, что библиотечные сайты в наибольшей степени ориентированы на информирование об актуальных событиях на тему книги и чтения, о библиотечных мероприятиях, направленных на популяризацию книги и стимулирование читательской активности, о книгах, людях, связанных с книгой и чтением, и предоставление доступа к электронным ресурсам и сервисам. Результаты контент-анализа библиотечных сайтов подтверждают реализацию библиотеками информационной и просветительской функций. Кроме того, на сайтах всех библиотек есть возможность получения справочной информации.

На сайтах четырех библиотек (№№ 2, 4, 5, 6) не выявлено никаких форм интерактивного онлайн-взаимодействия с читателями, следовательно, эти библиотеки в наибольшей степени сосредоточены на предоставлении доступа к информации. Большинство рассмотренных библиотек не спешит развивать сетевое взаимодействие с читателями (пункты №№ 8, 9 имеют отрицательные пометки) и внедрять сетевые формы распространения книги (только на сайте библиотеки № 3 найдена подобная форма).

Большая часть рассмотренных сайтов не оснащена специализированными электронными формами для заявки с предложением на приобретение библиотекой новых книг, только две библиотеки из семи (№№ 1, 3) имеют такие формы. Читатель не имеет представления, может ли он выразить мнение по поводу приобретения библиотекой конкретной литературы.

На сайтах трех библиотек (№№ 1, 3, 7) присутствует информация о проектах и программах по продвижению книги и чтения. Отчетную информацию о работе по продвижению книги и чтения публикуют библиотеки №№ 3, 4, 7; они

считают необходимым подчеркнуть свою роль как института распространения книги и чтения.

Итак, сайт библиотеки № 3 находится на первой позиции, согласно общему количеству единиц наблюдения, на последнем месте — сайты библиотек №№ 2, 5, 6. Следовательно, одна библиотека из семи всесторонне использует сайт в качестве инструмента продвижения книги и чтения, мониторинга читательских интересов поколения Z, демонстрирует систему работы по развитию чтения и стимулированию читательской активности проблемной читательской группы. А остальные библиотеки в основном сосредоточены на информировании и просвещении читателей.

Таким образом, в плане наличия разных форм взаимодействия из рассмотренных сетевых ресурсов наиболее успешна социальная сеть «ВКонтакте», которая, в отличие от веб-сайта, позволяет охватить большее количество онлайн-пользователей, имеет широкий спектр возможностей мониторинга пользовательской активности, позволяет выявить наиболее интересные для пользователей темы контента и является источником дополнительных стимулов, например, возможность выразить эмоции, принять участие в коллективных обсуждениях.

Итак, сильные стороны деятельности российских библиотек нового поколения отражены в традиционных форматах библиотечного взаимодействия с молодежью, а слабые наиболее ярко выражены в сетевых форматах работы: далеко не каждая библиотека умеет взаимодействовать с интернет-ориентированной аудиторией и стремится искать новые «точки соприкосновения»: организовывать онлайн-встречи с представителями сферы писательской деятельности, участвовать в читательских сообществах, в том числе и в любительских литературных сообществах (фандомах), вести библиотечные или литературные блоги.

2.3. Модельные библиотеки нового поколения на Южном Урале: опыт организации чтения и стимулирования читательской активности «зетов»

Проведен экспертный опрос в заочной форме с целью выявления мнений экспертов в сфере библиотечного дела о новых возможностях библиотечного взаимодействия с представителями поколения Z; в выборку попали руководители модельных библиотек нового поколения Челябинской области, модернизированных в период 2019–2022 гг. В опросе приняли участие руководители 22 из 31 модельных библиотек нового поколения данного региона.

Анкетная карта включала 9 вопросов открытого, закрытого и альтернативного типов, была составлена в текстовом процессоре Microsoft Word (см. *приложение 3*). Распространялась посредством сектора «Проектный офис ЧОУНБ» Центра научно-методической работы и корпоративного взаимодействия, распространялись посредством интернет-портала Mail.ru.

На **вопрос № 1** «Как изменения, произошедшие после модернизации Вашей библиотеки в рамках проекта “Культура”, отразились на базовых функциях учреждения?» абсолютное большинство опрошенных (15 из 22) выбрали вариант «существенно отразились» (см. *рис. 1*). Под данным вариантом имелось в виду, что модернизация открыла новые возможности внедрения инновационных форм библиотечного обслуживания, усиления культурно-просветительской миссии,

расширения диапазона оказываемых услуг, позволяющих трансформировать пространство под запросы читателей. Многие респонденты утверждали, что изменения произошли в позитивном ключе. Увеличилась ориентированность на читателя, что проявилось в обновлении и раскрытии книжного фонда; разделении фонда по зонам библиотеки, что облегчает поиск информации и устанавливает возрастные рамки для читателей; обеспечении доступом к электронным ресурсам других в онлайн-формате. Трансформация материально-технической базы повысила не только обращаемость книжных фондов библиотек, но и рост посещений с целью чтения как нормотипичных людей, так и людей с ОВЗ.

Четыре руководителя выбрали вариант ответа «практически не отразились», потому что базовые функции библиотек, в составе которых организация чтения, понимаются ими как неизменные. Модернизация библиотечных учреждений не оказала существенного влияния на их статус общественных институтов развития чтения, а наделила широкими возможностями подняться на более высокий уровень с точки зрения качества организации читательской деятельности, продвижения книги.

Третий вариант «отразились незначительно» отметило наименьшее количество опрошенных (2 из 22), которые пояснили свой ответ тем, что деятельность библиотеки нового поколения строится не только на базовых функциях. Информационная, культурно-просветительская, социальная, коммуникационная, интеллектуально-досуговая, инновационная функции, рассмотренные в параграфе 1.2 главы 1, после модернизации библиотек значительно усилились.

Один респондент из 22 предпочел не давать ответа на данный вопрос и не аргументировать, следовательно, у эксперта нет понимания, насколько изменения, произошедшие после модернизации библиотеки, повлияли на ее фундаментальное назначение.

Отвечая на **вопрос № 2** о новых возможностях, которые обрела библиотека как организатор чтения, 7 из 22-х опрошенных указали, что эти возможности дало функциональное зонирование пространства (см. *рис. 2*). Второй по популярности ответ (6 из 22) — внедрение современного оборудования. На третьем месте (5 из 22) — обновление книжного фонда.

В совокупности приведенные результаты говорят о том, что, по мнению экспертов, в контексте организации читательской деятельности «новая библиотека» получила возможность улучшить состояние и актуализировать наполнение книжного фонда, повысить обращаемость к книгам за счет обустройства условий для читателей с ОВЗ, обеспечить читателей психологическим и физическим комфортом, сфокусировать должное внимание на работе в сети, ориентированной на продвижение книги и чтения. «Модельный» статус повысил престиж библиотеки в социуме и позволил наладить партнерские взаимоотношения.

В ответах на **вопрос № 3** о методах, механизмах, приемах взаимодействия с читателями, которые, по мнению респондентов, активизируют читательскую активность (см. *рис. 3*), большинство руководителей (13 из 22) указали конкурсы и акции; массовую работу с читателями и визуализацию книжного фонда отметила практически половина респондентов (по 10 из 22). Работу в онлайн-формате выбрала четверть респондентов (5 из 22). На разработке системы бонусов и поощрений сосредоточены 4 респондента из 22, на реализации программ и проектов — 3 из 22. Деятельность книжных клубов назвали 2 респондента из 22, организацию встреч с писателями и поэтами — 2 из 22. Наименьшее количество респондентов

(по 1 из 22) выделили презентацию новых изданий, поддержку читательских инициатив, раскрытие книжного фонда, освещение библиотечных событий в СМИ, навигацию по книжному фонду (стеллажи с указателями тематических рубрик, полочные разделители), организацию библиотечных экскурсий.

На основании полученных ответов можно сделать вывод, что каждой библиотекой собран индивидуальный набор методов, механизмов и приемов, которые, с точки зрения экспертов, стимулируют чтение «зетов». Однако можно заметить, что основной упор идет на применение массовых форм работы с читателями, традиционных визуализированных форм популяризации книжного фонда, проведение акций и конкурсов. Настораживает минимальное количество названных субъект-субъектных форм взаимодействия.

В **вопросе № 4** требовалось назвать основные мероприятия, направленные на продвижение книги и стимулирование читательской активности детей и юношества в модельных библиотеках нового поколения (см. *рис. 4*). Как показал опрос, наиболее часто организуемыми мероприятиями в модельных библиотеках нового поколения оказались библиотечные игры (11 из 22), затем акции (10 из 22), на третьей позиции — конкурсы (6 из 22).

Таким образом, если сравнить ответы респондентов на вопрос № 3, можно сделать вывод, что библиотечные мероприятия могут представлять собой одну из форм продвижения книги и стимуляции чтения. Такие активности, как акции, конкурсы и игры, больше всего востребованы детьми и подростками. При этом стоит отметить, что у некоторых библиотек есть мероприятия, которые не встретились у других. Библиотечное учреждение стремится внести что-то авторское в привычные форматы взаимодействия с читателями цифрового поколения, которых в свою очередь привлекает неординарность.

В **вопросе № 5** опрошенным было необходимо назвать сетевые формы популяризации книги и взаимодействия с читателями для приобщения к чтению, которые использует модельная библиотека нового поколения (см. *рис. 5.2*). Из предложенных вариантов наибольшее число респондентов выбрали онлайн-обзоры (16 из 22), виртуальные выставки отметили больше половины респондентов (13 из 22). Подкасты, книжные блоги, онлайн-встречи с писателями и поэтами занимают третью позицию в текущем рейтинге (по 6 из 22), наименьшее число опрошенных (2 из 22) выделили включение в работу читательских сообществ. Другими формами (см. *рис. 5.1*) были названы рекомендации по чтению (3 из 22), конкурсы и акции (3 из 22), видеоролики (3 из 22), викторины и тесты (2 из 22). На последнем месте (по 1 из 22) оказались онлайн-встречи с читателями, интерактивные стенды, включение в обсуждение книг на интернет-платформах, виртуальные списки литературы, видеоэкскурсии, веб-проекты, дайджесты.

Как видно, самыми распространенными формами продвижения книги и чтения являются онлайн-обзоры и виртуальные выставки. Однако не всеми библиотеками оценен потенциал подкастов, книжных блогов, онлайн-встреч с писателями и поэтами, но можно предположить, что в этом вопросе ключевую роль играют технические ресурсы или неготовность библиотек к использованию соответствующих интернет-ресурсов. Другие формы разнообразны, но малоиспользуемы. Однако нельзя не распознать в этом стремление повышать читательскую активность детей и подростков с применением креативных подходов.

На **вопрос № 6** «Столкнулись ли Вы с трудностями и рисками в процессе организации чтения в Вашей изменившейся библиотеке?» большинство респон-

дентов (20 из 22) единогласно ответили «Нет» (см. *рис. 6*). Хотя есть вероятность, что респонденты приукрасили действительность. Один из опрошенных дополнил свой ответ тем, что библиотека имеет две причины, которые могут отразиться на организации чтения. Во-первых, тревога по поводу будущего комплектования фондов модельных библиотек нового поколения, так как только в течение 3 лет после модернизации библиотеки будут комплектоваться за счет средств бюджета учредителя библиотеки или субъекта РФ. Второй причиной является отсутствие молодых кадров в библиотеке, что может привести к устареванию методов работы в системе библиотечного обслуживания, к трудностям в освоении новых технологий, к проблемам при разработке новых форм продвижения книги и чтения, как в традиционном, так и в сетевом формате.

На **вопрос № 7** «Есть ли у Вашей библиотеки стратегии дальнейшего развития по стимулированию читательской активности?» 3 респондента из 22 дали отрицательные ответы, что свидетельствует об отсутствии планов развития модернизированных библиотек как организаторов чтения, стремления актуализировать имеющиеся методики, приемы, механизмы по привлечению «зетов» к чтению (см. *рис. 7*). 19 человек из 22 ответили, что имеют стратегии, которые направлены на возрождение интереса к книжной культуре, привлечение новых читателей в библиотеку путем использования интерактивных форм массовой работы, организации мероприятий онлайн и оффлайн, инициации новых проектов и программ, поддержки традиций семейного чтения, разработки и проведения социальных рекламных кампаний, информирующих население о деятельности современной библиотеки, приглашения на мероприятия опытных спикеров, усиления представительства в социальных сетях, создания творческих читательских объединений, пополнения книжных фондов по читательским запросам.

На **вопрос № 8** «Согласны ли Вы с тем, что книги и чтение, как выражаются библиотековеды, после модернизации стали “приправой к досугу”?» подавляющее большинство респондентов (19 из 22) выбрали вариант «Нет, ни в коем случае», что говорит о понимании и признании фундаментальных функций библиотеки вне зависимости от модельности (см. *рис. 8*). Но 3 опрошенных выдвинули противоположное мнение. Ответ «Да, это так» можно интерпретировать таким образом: модельные библиотеки нового поколения утратили свою роль организаторов читательской деятельности, превратившись из «храмов знаний» в центры досуга. Велика вероятность, что в этих учреждениях упор идет именно на организацию развлекательного досуга и альтернативных видов деятельности, а не чтения. В то время как один из респондентов дополнил свой ответ тем, что и досуг можно связать с темой книги, поскольку возможность проведения свободного времени в обновленном пространстве притягивает все больше посетителей.

Вопрос № 9 подразумевает краткое описание того, что радикально изменилось в библиотеке после модернизации. Если обобщить ответы респондентов, то можно сказать, что радикально изменилось многое. В результате материально-технического преобразования, трансформации процессов организации библиотечно-информационного обслуживания, улучшения условий управления работой библиотеки, интеграции современных технологий в библиотечную практику, функциональных преобразований традиционных направлений деятельности библиотека нового поколения стала чем-то большим, чем место хранения книг и организации чтения. Пространство получило свойство «динамичности»: читатель имеет возможность менять род деятельности, находясь в библиотеке.

Таким образом, мы пришли к заключению, что большинство руководителей модельных библиотек нового поколения при организации процессов библиотечного обслуживания опираются на изначально присущие библиотеке функции организатора чтения, однако некоторые ответы показали, что библиотеки пока слабо опираются на субъект-субъектные формы взаимодействия с читателями в сетевом пространстве. Кроме того, респонденты в своих ответах практически не упоминали ни мелкогрупповую, ни индивидуальную работу с читателями как возможность актуализировать знания о читательских интересах. Важно учитывать и тот факт, что при опросах реальные приоритеты респондентов могут отличаться от заявленных.

Данные опроса были дополнены результатами наблюдения в модельных библиотеках Челябинска. В настоящее время (май 2024 г.) в Челябинске открыты 4 модельные библиотеки нового поколения: ЦГДБ имени А. М. Горького МКУК «ЦСДБ» г. Челябинска (2021); библиотека № 26 имени Л. К. Татьяничевой МКУК «ЦБС» г. Челябинска (2022); ДБ № 2 имени А. Б. Горской МКУК «ЦСДБ» г. Челябинска (2023); ЦГБ имени А. С. Пушкина МКУК «ЦБС» г. Челябинска (2024).

Наблюдение проводилось с целью изучения процессов библиотечного обслуживания детей и юношества поколения Z, организации их читательской деятельности, особенностей модернизированного пространства и расположения книжного фонда. Были отмечены следующие особенности, характерные для библиотечных учреждений и дополняющие их образ как организаторов чтения.

Визуальная идентификация библиотечных учреждений как модельных библиотек нового поколения. Для проекта по модернизации муниципальных библиотек была разработана система визуальных элементов, которая фиксирует «модельный» статус библиотек нового поколения. Их фирменный знак представляет собой раскрытую книгу, обозначая, что библиотека нового поколения — это бренд модельной библиотеки XXI века.

Популяризация творчества поэтов и писателей путем сохранения именного статуса библиотек. Библиотеки — именные, поэтому популяризируют творческое наследие того, в честь какого литературного деятеля названы. После модернизации был сохранен именной статус библиотек, который отражается в логотипе, выставочной работе, интерьере. Так, в библиотеке имени А. М. Горького в холле изображен портрет писателя А. М. Горького и его оригинальная подпись. Разработана постоянная книжная выставка, посвященная литературному творчеству писателя. В библиотеке имени Л. К. Татьяничевой на одной из стен запечатлен портрет поэтессы и размещен отрывок из стихотворения «Живу я в глубине России». В библиотеке открылась экспозиция, которая хранится под музейными витринами. А залы и отделы библиотеки имени уральской поэтессы А. Б. Горской оформлены по мотивам ее произведений и событиям жизни, например, зал для мероприятий носит название «Кораблик» (Горская возглавляла детское литературное объединение «Кораблик» в одной из школ Челябинска). Установлена музейная экспозиция «Наша Ася». Возле экспозиции на стене располагаются портрет поэтессы и цитата из ее произведения. В библиотеке имени А. С. Пушкина в Пушкинском зале после реконструкции в выставочных витринах сохранилась коллекция книжной Пушкинианы и медный бюст А. С. Пушкина, приобретена копия портрета писателя, написанного В. А. Тропининым. Партнер библиотеки — хоккейный клуб «Трактор» — подарил джерси с номе-

ром 225 (в 2024 году исполнилось 225 лет со дня рождения писателя) и фамилией «Пушкин», что можно трактовать как оригинальную комбинацию спорта и писательства. В библиотеке разработана система QR-кодов «Пушкинский квест» для читателей, посвященный творчеству писателя.

Навигация по книжному фонду и мобильность его месторасположения. Улучшена навигация по книжному фонду (наличие тематических разделов), благодаря которой читатели свободнее ориентируются в книжном потоке. Например, в зале художественной литературы библиотеки имени Л. К. Татьяничевой каждый стеллаж именован жанром литературы: «Мир детектива», «Магия женских романов» и другие. В библиотеке имени А. С. Пушкина над входом в определенный отдел крупными шрифтом оформлено его название, к примеру: «Периодика», «Научно-популярная литература». В детских библиотеках предусмотрены мини-лестницы. Кроме того, в библиотеках имеются мобильные стеллажи, которые можно перемещать при необходимости, и большая часть фонда находится в открытом доступе.

Открытое пространство для демонстрации книжного фонда. В библиотеках организованы индивидуальные выставочные пространства, предназначенные для размещения книжных выставок. Стеллажи с книгами находятся на широком обозрении, например, в библиотеке имени А. М. Горького и в библиотеке имени А. С. Пушкина часть из них расставлена возле окон, что привлекает внимание прохожих. В библиотеке имени Л. К. Татьяничевой установлены панорамные окна, которые также обеспечивают видимость библиотеки и книжного фонда снаружи.

Книжный маркетинг и книжный нейминг. В рамках проекта библиотечные фонды пополняются путем поступления новых книг. Во время наблюдения было замечено, что читателей-«зетов» привлекают яркие, красивые, нестандартные обложки изданий, которые являются элементом книжного маркетинга как стратегии современного книжного бизнеса и продвижения книги. Поэтому некоторые книги, притягивающие взгляд, расставлены на определенных полках лицевой стороной обложки к читателю.

Книжный нейминг — это процесс разработки уникального книжного заглавия, которое должно «зацепить» внимание читателя. Во время наблюдения удалось заметить, что читателям бросаются в глаза и книги с необычными или забавными названиями, например, в библиотеке имени А. М. Горького читателя заинтересовала книга «Почему Чайковский спрятался под диваном?».

Зонированное пространство как метод организации чтения с учетом психологических характеристик читателей. Зональное деление книжного фонда. Модернизированное пространство библиотек учитывает психологические особенности читателей, которых относительно характера категоризируют на интровертов и экстравертов. В модельных библиотеках нового поколения существуют «шумные» и «тихие» читательские зоны. «Тихие зоны» минимизируют отвлекающие факторы и предусмотрены для уединенного чтения: «Книжная веранда» — в библиотеке имени Л. К. Татьяничевой, зал «Каминная гостиная» — в библиотеке имени А. М. Горького, «тихие уголки» — в библиотеке имени А. Б. Горской и в библиотеке имени А. С. Пушкина. Под «шумными» зонами понимаются концертный зал «Лампа» в библиотеке имени Л. К. Татьяничевой и Пушкинский зал в библиотеке имени А. С. Пушкина для встреч с писателями, литературных вечеров, конференций. Фонд тематически разделяется по зонам: в библиотеке

имени Л. К. Татьяничевой есть зал художественной литературы, зал отраслевой литературы, а также отдел «Бюро искусств», в котором собраны издания по искусствоведению, в библиотеке имени А. С. Пушкина — отдел художественной литературы, «Краеведение» и другие.

«Литературный» дизайн интерьера. В библиотеке имени А. М. Горького располагается гостиная в стиле комнаты Шерлока Холмса — персонажа произведений британского писателя А. К. Дойла. В библиотеке имени Л. К. Татьяничевой концепт дизайна воплощает камин со светящимися свечами, напоминающими плавающие свечи из Большого зала Хогвартса в серии всемирно известных книг о Гарри Поттере. Одну из стен библиотеки имени А. Б. Горской украшает набросок портрета А. С. Пушкина. На стенах библиотеки им. А. С. Пушкина изображены изображены цитаты классиков, а в отделе зарубежной литературы на широких стеллажах располагаются портреты зарубежных писателей.

Мебель для чтения: комфортность и мобильность. В модернизированных библиотеках каждый предмет мебели создан на основе стилистических решений дизайна интерьера, имеет прямое назначение и наделен способностью к передвижению. Для чтения в библиотеках предусмотрены столы, стулья, разновидность кресел, пуфы, диваны. Учитывается и возраст целевой аудитории: мебель для детей имеет уменьшенные размеры. Мобильная мебель предоставляет свободу действий для читателей, которые могут самостоятельно расставить стол или стулья на удобное месторасположение.

Цифровые технологии как способ преодоления психологических барьеров читателей. В отделе для средних школьников библиотеки имени А. М. Горького и во входной зоне библиотеки имени А. С. Пушкина установлена станция самостоятельной книговыдачи. Читатель, который имеет электронный читательский билет, самостоятельно осуществляет оформление книг и их возврат. Данная технология может быть использована как способ библиотечного обслуживания некоммуникабельных читателей (интровертов), склонных избегать социальных контактов.

Итак, посредством наблюдения раскрыты новые смыслы формата модельной библиотеки нового поколения. Модернизированные библиотеки Челябинска произвели благоприятное впечатление как организаторы читательской деятельности, институты сохранения творческого наследия писателей и поэтов, носители ценностей поколения Z; есть основания полагать, что они в большей мере реализуют те возможности, которые были получены в результате их модернизации.

Результаты проведенных исследований привели к выводу, что миссия модельной библиотеки XXI века по продвижению книги и чтения обрела новую форму и содержание. Форма как внешний облик учреждений имеет атрибуты, идентифицирующие их как институты инфраструктуры чтения, но содержание миссии этих институтов не сводится только к постоянным функциям хранения, кумуляции и предоставления обществу доступа к документированным знаниям. Уникальность модельной библиотеки нового поколения заключается в ее ресурсах, которые имеют потенциал возрождения интереса к чтению, сохранения социокультурной ценности книги, воздействуя на читательскую активность, физический и психологический комфорт.

Вместе с тем, реагируя на потребности общества, модельная библиотека становится сервисом с комплексом услуг. Усиливается подмена библиотечной деятельности развлекательными мероприятиями. Истинным эталоном является мо-

дельная библиотека нового поколения, органично комбинирующая традиционное библиотечно-информационное обслуживание и культурно-просветительскую деятельность, которые, согласно Модельному стандарту, выступают основными видами деятельности общедоступных библиотек.

2.4. Резервы совершенствования деятельности модельной библиотеки нового поколения по стимулированию читательской активности «зетов»

Результаты реализованного прикладного исследования модельных библиотек нового поколения позволили определить оптимальные стимулирующие приемы, имеющие потенциал усиления читательской активности цифрового поколения. Перечень резервов совершенствования деятельности модернизированных учреждений в данном направлении составлен в соответствии с читательским портретом «зетов» с учетом свойственной им интернет-ориентированности, индивидуальных психологических особенностей, читательских потребностей, специфики восприятия и усвоения информации.

Активнее использовать визуальные элементы библиотечного пространства для продвижения фонда. Во время изучения модернизированного пространства библиотек отмечено, что библиотечными работниками не используются конструктивные элементы окон (за исключением панорамных) с целью рекламы книг. На подоконниках, которые не оборудованы для отдыха, рекомендуем оформлять книжные «выставки-приманки», обращая внимание на книги с яркими, манящими обложками.

Участвовать в экспериментах книжного маркетинга. Российские книжные издательства, следуя трендам литературы аудитории Young Adult, нашли нестандартный способ привлечь «зетов» к чтению классических художественных произведений с помощью обложек и иллюстраций, созданных в стиле аниме, сюрреализма и комиксов. Данные направления читательских интересов пребывают на волне популярности у современного подрастающего поколения. Авторы идеи преследуют вполне конкретную цель: побудить к чтению книг, оформленных в том виде, в котором их хотят читать подростки [40].

Библиотекам нового поколения как учреждениям, поддерживающим читательские увлечения (в рамках модернизации многие библиотеки пополнили фонд популярными у подростков японскими комиксами — мангой), рекомендуем смело принимать участие в современных тенденциях книжного маркетинга, что означает закупку в книжный фонд «экспериментальной» литературы, а затем разработку тематических книжных выставок и онлайн-обзоров.

Усилить и скорректировать сотрудничество со СМИ. Модельным библиотекам нового поколения следует усилить партнерские связи с местными и региональными СМИ, поскольку массовые коммуникации позволяют библиотекам влиять на социальное сознание, пропагандировать чтение, привлекать новых читателей, укреплять репутацию учреждения, распространять информацию о мероприятиях на более широкую аудиторию. Под сотрудничеством понимается приглашение представителей СМИ (телевидение, пресса, интернет) на важные с точки зрения развития чтения мероприятия модельных библиотек нового поколения и организацию мини-интервью с читателями. Но обязательным условием является установление четкого позиционирования библиотек, прежде всего,

как институтов инфраструктуры чтения с новыми возможностями организации и стимуляции чтения, а также запрет использования расплывчатых определений, рождающих заведомо ложные ассоциации: «модный детский центр» [11], «семейно-досуговый центр» [10].

Представителям СМИ рекомендуем предложить разработать на официальных сайтах рубрику «Модельная библиотека нового поколения как организатор чтения: год спустя», в которой будут освещаться интересные и уникальные события, мероприятия, инновации, направленные на сохранение высокого статуса книги и чтения, в муниципальных библиотеках после реновации. Например, интернет-портал «Культура 24», информирующий о культуре Красноярского края, регулярно публикует статьи о работе библиотек после присвоения «модельного» статуса, и каждая публикация имеет броский предикативный заголовок [29].

Развивать субъект-субъектные сетевые форматы взаимодействия с виртуальными читателями в социальной сети «ВКонтакте». В результате наблюдения и контент-анализа публичных страниц во «ВКонтакте» модельных библиотек нового поколения выявлено, что учреждения уделяют значительно больше внимания информационному и образовательному контенту. Вместе с тем современная библиотека как социокоммуникационное учреждение обязана регулярно поддерживать связь с читателями, узнавать об их потребностях и реагировать на отзывы, создавать активное сообщество вокруг библиотеки, где его участники смогут свободно выражать свою субъектность.

Организовывать сетевые книжные сообщества. Успех и популярность книжных сообществ во «ВКонтакте» заключается не только в личной заинтересованности авторов, но и в принципах ведения пабликов: авторы в легкой и доступной форме ненавязчиво предоставляют информацию о литературе, интересных фактах о литературных деятелях, не перегружая текст терминологией и сложными оборотами речи, помогают пользователям определиться с выбором книг, предлагают обсудить любимых писателей и литературных героев, не вмешиваясь в дискуссии, снимают «атмосферные» VK-клипы на тему книги и чтения и выделяют время для эмоциональной разгрузки путем литературных мемов, связанных с различными взглядами на смысл литературных произведений, поведенческих мотивов поступков персонажей. При этом контент часто сопровождается качественно оформленным визуальным рядом, который привлекает внимание и ускоряет восприятие информации. Примеры подобных пабликов: «Здесь всегда будут книги», «Книги | Литература», «Литературный капучино».

Библиотекарь может обозначить свою личность, начав вести книжный блог: читать книги из фонда своей библиотеки и делиться мнением после прочтения, проводить онлайн-опросы, давать личные рекомендации, писать честные рецензии. Таким образом ведутся следующие паблики: «Книжный блог Helga.books», «Чтение заразно / Madina_bookaholic». Тематика блога может строится на основе читательских фанатских объединений с привлечением участников фандомов — поклонников манги, «Шерлока Холмса», «Гарри Поттера», «Властелина колец» и других.

Разнообразить развлекательный контент. Развлекательный контент борется с информационной перегрузкой, повышает вовлеченность и обеспечивает обратную связь (увеличение числа реакций, репостов, комментариев). В качестве развлекательного контента рекомендуем публиковать юмористические посты, созданные с целью поднять настроение, вызвать положительные эмоции у поль-

зователей, например, забавные истории из жизни библиотеки и читателей, литературные мемы, шутки, что снижает барьеры между библиотекой и читателями, позиционирует ее как дружественное учреждение.

Добавлять пользовательский контент. Для поддержания диалога с виртуальным читателем, повышения лояльности аудитории библиотеке следует публиковать контент, созданный пользователями. Варианты пользовательского контента могут быть разными: отзывы читателей, интервью с ними, репосты, фотографии, видеоролики, книжные подборки от читателей, а также продукты творческой деятельности. Например, библиотека при проведении творческих конкурсов на лучший буктрейлер или комикс по мотивам книги может публиковать работы конкурсантов, предлагая подписчикам оценить и самостоятельно сделать выбор победителя.

Запускать конкурсы активности. В процессе изучения социальных сетей выявлено, что модельные библиотеки нового поколения становятся престижнее: количество подписчиков во «ВКонтакте» имеет тенденцию к росту и у многих пабликов превышает тысячу. Однако слабо выражена читательская активность: мало реакций и комментариев, встречались публикации, которые не вызвали никакого отклика. Отсутствие заинтересованности к информации приводит к тому, что умная лента «ВКонтакте» «удаляет» неинтересный контент из зоны видимости пользователя. Для библиотеки это чревато тем, что о мероприятиях, книжных новинках, текущих событиях, проектах узнает малая доля потенциальных читателей.

Рекомендуем запускать конкурсы на самых активных подписчиков. Качественная организация конкурса на официальной публичной странице библиотеки требует поэтапной подготовки: установление критериев оценки активности и баллов за каждое действие; определение сроков проведения конкурса; разработка правил участия; публикация информации о предстоящем конкурсе. Настроить необходимые параметры можно в сервисе Active Bot, который специализируется на проведении автоматизированных конкурсов для пользователей «ВКонтакте». Чтобы наглядно отображать результаты активности для всех участвующих, целесообразно воспользоваться ВК-приложением «Рейтинг». В качестве приза победителям может быть уникальный стикерпак, созданный библиотекарями для мессенджера Telegram. Стикеры могут представлять собой стилизованные изображения литературных персонажей или писателя, имя которого носит библиотека.

Включить в главное меню публичных страниц блок «Обсуждения», инициировать общение между читателями. У многих библиотечных пабликов нет отдельного чата для общения с аудиторией, а в случае наличия чата обсуждения ограничиваются вопросом/ответом и/или имеют функцию продления книги онлайн.

Рекомендуем открыть блок «Обсуждения», позволяющий читателям вести диалог с библиотекой, или между собой. Администратор сообщества пишет название темы обсуждения и комментарий к ней, затем публикует. Оповестить об этом нужно с помощью поста с призывом принять участие в обсуждении. В блоке участники имеют возможность задать вопросы, обменяться мнениями, вступить в дискуссии. В контексте активизации читательской активности библиотекарю следует предлагать темы о книгах, писателях, читательских интересах, в свою очередь читатели могут проявить инициативу, предложив свою идею для обсуждения.

Создать страницу для творческого читательского сообщества на официальном сайте библиотеки. Сетевое пространство для цифрового поколения стало местом реализации себя, инструментом продвижения творчества. Современные читатели становятся креативными участниками творческого процесса, а книга обладает стимулирующим эффектом к созидательной деятельности [6]. К числу продуктов творческой самодеятельности относятся основанные на литературных произведениях фанфики, буктрейлеры, различные мультимедийные продукты, а также результаты писательской деятельности — проза и поэзия.

Сайт библиотеки пользуется меньшей популярностью, чем социальные сети. Для поддержания читательских творческих инициатив, продвижения библиотечного сайта рекомендуем создать новую страницу на официальном сайте, предназначенную для публикации творчества читателей. В функционал новой страницы сайта необходимо включить адрес электронной почты библиотеки, на который читатели будут присылать работы, а также опцию «оставить мнение». Чтобы привлечь внимание целевой аудитории к сайту библиотеки, необходимо проинформировать о появлении новой страницы в ВК-сообществе, на официальном сайте библиотеки, в СМИ.

В заключение важно отметить, что вышеперечисленные рекомендации должны найти применение в практике модельной библиотеки нового поколения с целью усиления ее социальной роли в воспитании читающего современного поколения, повышения престижа чтения. В основном рекомендации связаны с представительством библиотек в сети как локальном информационном пространстве поколения Z. Сетевое взаимодействие с виртуальными читателями в социальной сети «ВКонтакте» позволяет устанавливать связи, которые могут найти продолжение в реальном библиотечном пространстве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате эмпирического исследования путем решения поставленных задач была достигнута цель: выявлены неисчерпанные возможности усиления роли модельных библиотек нового поколения в организации чтения и стимулировании читательской активности поколения Z. Необходимо актуализировать методы взаимодействия с интернет-ориентированной аудиторией в сетевом пространстве, а также нарабатывать навыки библиотечного SSM-специалиста, занимающегося продвижением библиотеки в социальных медиа, поскольку новая модель библиотечного обслуживания имеет потенциал укрепления позиций библиотек в цифровом пространстве, повышая социальную роль и формируя позитивный имидж среди молодежи.

Рост востребованности библиотек нового поколения среди «зетов» связан с их ценностями: самостоятельностью, комфортностью и гедонизмом. Самостоятельность читателей обеспечивают технические возможности: станции самообслуживания, сенсорные киоски, усиленная логичная и наглядная навигация по зонам библиотеки и книжному фонду. Пространство модельной библиотеки нового типа отвечает всем критериям комфорта. Понятие комфорта в библиотеке включает материальную составляющую (физический комфорт): прилегающая территория, интерьер и его цветовая гамма, освещение, мебель, зонирование пространства (выбор читателем комфортного места), доступ к сети Интернет

и сетевым ресурсам. Имеет смысл и психологическое воздействие атмосферы библиотечного пространства, поведения библиотечного персонала на субъективное восприятие. В модельной библиотеке нового поколения пространство с дизайном интерьера, его новизна, эстетичность, презентабельность вызывают положительную психологическую реакцию у читателя и выступают визуальными стимулами, что позволяет получить необходимый уровень комфорта, испытать интеллектуальное удовлетворение, эстетическое наслаждение и радость от процесса чтения.

Результаты заочного опроса экспертов показывают в первую очередь то, что люди говорят о своей работе, однако это не всегда совпадает с их реальными приоритетами. Очевидно, что не все учреждения, получившие место среди библиотек нового поколения, успешно адаптировались к новым условиям, о чем свидетельствует следующие ответы респондентов: утверждение, что книги и чтение — это «приправа к досугу», отсутствие стратегий развития библиотеки по стимулированию читательской активности, игнорирование возможности применения сетевых форм взаимодействия с читателями, наличие трудностей в процессе организации чтения. Приоритеты и ориентиры в контексте управления библиотекой должны быть направлены на развитие чтения и сохранение его культурной значимости, а не на нетрадиционные виды деятельности, если они не содействуют развитию чтения.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с выявлением новых возможностей модельных библиотек в организации чтения особых категорий населения. Представляет интерес и поиск отличительных особенностей библиотек с «модельным» статусом друг от друга, выявление уникальных методов, приемов, механизмов стимулирования читательской активности. Назрела необходимость обобщения материала о функционировании модельных библиотек, сопоставительного анализа их деятельности по стимулированию чтения поколения «зет» и развития наиболее значимых и результативных для этой категории форм библиотечного взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Автономова П.* Проекты, меняющие будущее библиотек: итоги 2023 года и новые перспективы / Полина Автономова, Максим Фролов. — 2023. — Текст : электронный // Библиотека нового поколения. — URL: https://новаябиблиотека.рф/news/proekty-menyayushhie-budushheebibliotek-itogi-2023-god-i-novye-perspektivy/ (дата обращения: 09.09.2024).

2. *Аскарова В. Я.* Изучение детского и юношеского чтения в эпоху цифровой реальности: актуальные исследовательские и проектные стратегии / В. Я. Аскарова, Л. Б. Зубанова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 36855320 // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 5 (85). — С. 93–102. — ISSN 1997-0803. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=36855320 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

3. *Аскарова В. Я.* Культурная политика в сфере стимулирования читательской активности молодежи: приоритеты цифровой эпохи / В. Я. Аскарова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 49422711 // Сфера культуры. — 2022. — № 2 (8). — С. 113–128. — ISSN 2713-301X. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49422711 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

4. *Аскарова В. Я.* Современная библиотека — организатор чтения в мультимедийном пространстве / В. Я. Аскарова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 42801855 // Библиосфера. —

2020. — № 1. — С. 73–82. — eISSN 2712-7931. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=42801855 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

5. *Аскарова В. Я.* Стимулы чтения / В. Я. Аскарова, М. В. Корякин. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 47936907 // Чтение : энциклопедический словарь / под ред. Ю. П. Мелентьевой. — Москва : ФГБУН НИЦ «Наука» РАН, 2021. — С. 256–257. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=47936907&pff=1 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
6. *Аскарова В. Я.* Чтение студентов в системе медиакоммуникаций XXI века: «book-почитатели» и «digital-адепты» / В. Я. Аскарова, Л. Б. Зубанова, Н. Л. Зыховская. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 54372639 // Научный диалог. — 2023. — № 6. — С. 155–169. — eISSN 2227-1295. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=54372639 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
7. *Беляева Н. Е.* Создание первой библиотеки Орловщины / Н. Е. Беляева, Л. В. Позднякова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 47083652 // Образование и культурное пространство. — 2021. — № 3. — С. 61–64. — ISSN 2713-2803. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47083652 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
8. *Березина А. В.* Мотивы чтения российских подростков поколения Z / А. В. Березина. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID: 47401309 // Культура: теория и практика. — 2021. — № 5/6 (44/45). — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=47401309 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
9. *Борисенко Н. А.* Психологические особенности цифрового поколения и изменение его читательских характеристик / Н. А. Борисенко. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 41449197 // Пятый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» : материалы форума / ред., сост. : В. Я. Аскарова, Ю. В. Гушул. — Челябинск : Челябинский государственный институт культуры, 2019. — С. 291–296. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=41449197 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
10. В Башкирии открылась библиотека нового поколения по нацпроекту «Культура» / ред. М. М. Ильясов. — [Ишимбай], 2023. — Текст : электронный // Юшатыр. — URL: https://youshatir.ru/news/m-ni-t/2023-10-03/v-bashkirii-otkrylas-biblioteka-novogo-pokoleniya-po-natsproektu-kultura-3462663 (дата обращения: 09.09.2024).
11. В Челябинске открылась первая модельная библиотека с планетарием и студией мультипликации / ред. А. О. Титова. — Челябинск, 2021. — Текст : электронный // Первое областное. — URL: https://www.1obl.ru/news/kultura/v-chelyabinske-otkrylas-pervaya-modelnaya-biblioteka-s-planetariem-i-studiey-multiplikatsii/ (дата обращения: 09.09.2024).
12. *Гудова М. Ю.* Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ : 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии / М. Ю. Гудова ; [Уральский федеральный университет имени Б. Н. Ельцина]. — Екатеринбург, 2015. — URL: https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01005566028?page=1&rotate=0&theme=white (дата обращения: 09.09.2024). — Текст : электронный.
13. *Гусева Е. Н.* Модельные библиотеки: исторический очерк проекта / Е. Н. Гусева. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 46324501 // Библиотековедение. — 2021. — Т. 70. — № 3. — С. 245–254. — eISSN 2587-7372. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46324501 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
14. *Гусева Е. Н.* Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки / Е. Н. Гусева. — Текст : электронный // Библиотековедение. — URL: https://bibliotekovedenie.rsl.ru/jour/article/view/197 (дата обращения: 09.09.2024).
15. *Гусева Е. Н.* Национальный проект «Культура» в части создания модельных муниципальных библиотек / Е. Н. Гусева. — Текст : электронный // Университетская книга. — URL: http://www.unkniga.ru/ostraya-tema/9474-nacionalniy-proekt-kultura (дата обращения: 09.09.2024).
16. *Данько Ю. Г.* «Планета чтения» — максимальная близость населения / Ю. Г. Данько, О. С. Прилипко. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 48156611 // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. — 2022. — № 1 (94). — С. 47–50. — eISSN 2782-2079. —

URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=iihpkf (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

17. *Данько Ю. Г.* Модельная библиотека «Интеллект»: учтены все пожелания / Ю. Г. Данько. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 48156610 // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. — 2022. — № 1 (94). — С. 43–46. — eISSN 2782-2079. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48156610 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
18. *Дворкина М. Я.* Теоретические вопросы создания модельных муниципальных библиотек / М. Я. Дворкина, Е. И. Козлова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 39239077 // Библиотековедение. — 2019. — Т. 68. — № 4. — С. 354–361. — eISSN 2587-7372. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39239077 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
19. *Калашникова А. Н.* Модельная из Улан-Удэ: профессионализм, новации и юмор / А. Н. Калашникова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 46227280 // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. — 2021. — № 2 (91). — С. 64–71. — eISSN 2782-2079. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=hsvumt (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
20. *Качанова Е. Ю.* Модельная библиотека нового поколения: модельные стандарты, технология создания, условия и возможности реализации на основе федерального проекта «Культурная среда» национального проекта «Культура» / Е. Ю. Качанова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 44466369 // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. — 2020. — № 4 (89). — С. 16–36. — eISSN 2782-2070. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44466369 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
21. *Колосова Е. А.* Что читают современные дети и подростки: по материалам исследований РГДБ / Е. А. Колосова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 49955426 // Доклады научного совета по проблемам чтения РАО / под ред. В. А. Лекторского. — Москва : ФГБУН НИЦ «Наука» РАН, 2022. — С. 22–27. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=49955426 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.
22. *Конарева Я. П.* Интернет-зависимость у детей и подростков / Я. П. Конарева. — Текст : электронный // Символ науки. — 2022. — С. 52–55. — ISSN 2410-700X. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/internet-zavisimost-u-detey-i-podrostkov (дата обращения: 09.09.2024).
23. Концепция модернизации муниципальных библиотек Российского Федерации на основе Модельного стандарта деятельности общедоступной библиотеки [в рамках реализации Национального проекта «Культура»] / Министерство культуры Российской Федерации. — Текст : электронный // Кодификация.РФ. — URL: http://rulaws.ru/acts/Kontseptsiya-modernizatsii-munitsipalnyh-bibliotek-Rossiyskoy-Federatsii-na-osnove-modelnogo-standarta-d/ (дата обращения: 09.09.2024).
24. *Косов М.* «КвизБук», громкие чтения и авторские фанфики: как прививают любовь к чтению боготольские библиотекари / Максим Косов. — [Красноярск], 2023. — Текст : электронный // Культура24.РФ. Красноярский край. — URL: https://cultura24.ru/ne-ws/20928/?sphrase_id=246706 (дата обращения: 09.09.2024).
25. *Косов М.* В Боготольской модельной библиотеке работает «БиблиоТеатр» / Максим Косов. — [Красноярск], 2021. — Текст : электронный // Культура24.РФ. Красноярский край. — URL: https://cultura24.ru/news/16503/ (дата обращения: 09.09.2024).
26. *Косов М.* Интеллект-игры в Железногорской модельной библиотеке / Максим Косов. — [Красноярск], 2022. — Текст : электронный // Культура24.РФ. Красноярский край. — URL: https://cultura24.ru/news/19283/ (дата обращения: 09.09.2024).
27. *Косов М.* Креативные индустрии в модельной библиотеке, или как хобби трансформируется в бизнес / Максим Косов. — [Красноярск], 2022. — Текст : электронный // Культура24.РФ. Красноярский край. — URL: https://cultura24.ru/news/19129/?sphrase_id=246712 (дата обращения: 09.09.2024).
28. *Косов М.* Не только книга: чем Уральская модельная библиотека привлекает молодежь? / Максим Косов. — [Красноярск], 2023. — Текст : электронный // Культура24.РФ. Красноярский край. — URL: https://cultura24.ru/news/20215/ (дата обращения: 09.09.2024).

29. Культура24.РФ. Красноярский край. — [Красноярск]. — URL: https://cultura24.ru. — Текст : электронный.

30. *Купер И. Р.* Гипертекст как способ коммуникации / И. Р. Купер. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 18993347 // Социологический журнал. — 2000. — № 1/2. — С. 36–57. — eISSN 1684-1581. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=18993347 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

31. *Лопатина Н. В.* Цифровой мир чтения / Н. В. Лопатина. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 54508712 // Культура: теория и практика. — 2023. — № 3/4 (54). — ISSN 2619-032X. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=54508712 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

32. *Мазурицкий А.* Современная библиотека и вызовы времени / А. Мазурицкий, Г. Кузичкина. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 42646843 // Научные и технические библиотеки. — 2019. — № 2 (46). — С. 42–54. — ISSN 2306-6423. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42646843 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

33. *Медведев Е. В.* Создание модельных библиотек в регионе как один из способов повышения качества жизни населения Омской области / Е. В. Медведев. — Текст : электронный // Омский научный вестник. — 2022. — Т. 7. — № 1. — С. 147–150. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sozdanie-modelnyh-bibliotek-v-regione-kak-odin-iz-sposobov-povysheniya-kachestva-zhizni-naseleniya-omskoy-oblasti (дата обращения: 09.09.2024).

34. Методические рекомендации по модернизации муниципальных библиотек на основе Модельного стандарта деятельности общедоступной библиотеки / Министерство культуры Российской Федерации. — Текст : электронный // Министерство культуры Российской Федерации. — Москва. — URL: https://culture.gov.ru/documents/metodicheskie-rekomendatsii-po-modernizatsii-munitsipalnykh-bibliotek-na-osnove-modelnogo-standarta-/ (дата обращения: 09.09.2024).

35. Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки. Рекомендации органам государственной власти субъектов Российской Федерации и органам муниципальной власти / Министерство культуры Российской Федерации. — Текст : электронный // Консорциум кодекс. — URL: https://docs.cntd.ru/document/420364098 (дата обращения: 09.09.2024).

36. Модернизация / под ред. С. А. Кузнецова. — Текст : электронный // Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. — URL: https://gramota.ru/poisk? query=модернизация&mode=slovari&dicts=42 (дата обращения: 09.09.2024).

37. *Нещерет М. Ю.* Новый формат публичной библиотеки в свете концепции «третьего места» / М. Ю. Нещерет. — Текст : электронный // Культура: теория и практика. — 2018. — Вып. 2 (23). — URL: http://theoryofculture.ru/issues/95/1120/ (дата обращения: 09.09.2024).

38. О библиотечном деле: Федеральный закон № 78-ФЗ от 29 декабря 1994 г. (с изменениями и дополнениями) : принят Государственной Думой 23 ноября 1994 г. — Текст : электронный // Гарант.ру. — URL: https://base.garant.ru/103585/ (дата обращения: 09.09.2024).

39. О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года : Указ Президента РФ от 7 мая 2018 г. № 204. — Текст : электронный // Гарант.ру. — URL: https://base.garant.ru/71937200/ (дата обращения: 09.09.2024).

40. Обложки с героями в духе аниме и текст в виде комиксов: почему издательства стали переиздавать классику / ред. Е. И. Соловей. — 2023. — Текст : электронный // Yes! — URL: https://yesmagazine.ru/books/oblozhki-s-geroyami-v-duhe-anime-i-tekst-v-vide-komiksov-pochemu-izdatelstva-stali-pereizdavat-klassiku (дата обращения: 09.09.2024).

41. Опубликован паспорт национального проекта «Культура» / Правительство России. — Текст : электронный // Правительство России. — Москва. — URL: http://government.ru/info/35562/ (дата обращения: 09.09.2024).

42. Основы государственной культурной политики (в редакции Указа Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35) : утверждены Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808. — Текст : электронный // Правительство России. — Москва. — URL: http://government.ru/docs/all/94274/ (дата обращения: 09.09.2024).

43. Перечень поручений Президента РФ Правительству РФ по итогам встречи по итогам встречи с работниками культуры в Тверской области (утв. Президентом Российской Федерации 31 мая 2024 г.). — Текст : электронный // Гарант.ру. — URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/409013432/ (дата обращения: 09.09.2024).

44. *Полетаева Н.* Евгения Шамис, специалист по теории поколений, о поколении Z, страхах и агрессии двадцатилетних и Грете Тунберг / Н. Полетаева. — 2019. — Текст : электронный // Правила жизни. — URL: https://www.pravilamag.ru/articles/128732-evgeniya-shamis-specialist-po-teorii-pokoleniy-o-pokolenii-z-strahah-i-agressii-dvadcatiletnih-i-grete-tunberg/ (дата обращения: 09.09.2024).

45. Положение о муниципальных модельных библиотеках Российской Федерации : проект / Российская национальная библиотека, Научно-методический отдел. — 2020. — Текст : электронный // Российская национальная библиотека. — URL: https://nlr.ru/nmo/dep/artup-load/nmo/article/RA4168/NA38201.pdf (дата обращения: 09.09.2024).

46. *Попович А. В.* «Чеховка» — первая модельная библиотека в Приамурье / А. В. Попович. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 46616202 // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. — 2021. — № 3 (92). — С. 51–62. — eISSN 2782-2079. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46616202 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

47. Путешествия по следам модельных библиотек: выбери свой маршрут на 2022 год / Российская государственная библиотека. — 2022. — Текст : электронный // Библиотека нового поколения. — URL: https://новаябиблиотека.рф/news/puteshestviya-po-sledam-modelnyh-bibliotek-vyberi-svoj-marshrut-na-2022-god/ (дата обращения: 09.09.2024).

48. *Самохина М. М.* Чтение молодежи: что произошло за полвека (цифры, факты, воспоминания и размышления) / М. М. Самохина. — Текст : электронный // Российская государственная библиотека для молодежи. — [Москва], 2022. — URL: https://rgub.ru/professional/published/article.php?article_id=386 (дата обращения: 09.09.2024).

49. *Саяпина И. А.* Библиотека искусств — уникальная творческая площадка / И. А. Саяпина. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 48156609 // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. — 2022. — № 1 (94). — С. 36–42. — eISSN 2782-2079. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48156609 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

50. Терминологический словарь для национального проекта «Культура». Создание модельных библиотек нового поколения : проект / Российская национальная библиотека, Научно-методический отдел. — 2020. — Текст : электронный // Российская национальная библиотека. — URL: https://nlr.ru/nmo/dep/artupload/nmo/article/RA4168/NA38204.pdf (дата обращения: 09.09.2024).

51. *Федорова Д.* С 1 декабря 2022 года госорганы должны будут вести официальные аккаунты в «ВКонтакте» и «Одноклассниках» / Дарья Федорова. — 2022. — Текст : электронный // Гарант.ру. — URL: https://www.garant.ru/news/1564104/ (дата обращения: 09.09.2024).

52. Чтение : энциклопедический словарь / под ред. Ю. П. Мелентьевой. — Москва : ФГБУН НИЦ «Наука» РАН, 2021. — С. 346–350. — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=47541112 (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

53. *Чудинова В. П.* Чтение «цифрового поколения»: проблемы и перспективы / В. П. Чудинова. — Текст : электронный. — eLIBRARY ID 30027577 // Книга: Сибирь — Евразия : труды I Международного научного конгресса / Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН. — 2016. — Т. 3. — С. 347–358. — URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=zhckyb (дата обращения: 09.09.2024). — Режим доступа: eLibrary.ru.

54. *Шамис Е.* Теория поколений / Евгения Шамис, Алексей Антипов. — Текст : электронный // Психология и бизнес. — URL: https://psycho.ru/library/2581 (дата обращения: 09.09.2024).

55. *Kemp S.* Digital 2023: the Russian Federation / Simon Kemp. — 2023. — Текст : электронный // DataReportal. — URL: https://datareportal.com/reports/digital-2023-russian-federation (дата обращения: 09.09.2024).

56. *Strauss W.* Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069 / William Strauss, Neil Howe. — Нью-Йорк [и др.] : Харпер Перениал, 1991. — 544 с. — URL: https://archive.org/details/Generations The History Of Americas Future 1584 To 2069 By William Strauss Neil Howe/page/n7/mode/2up (дата обращения: 09.09.2024). — Текст : электронный.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Результаты контент-анализа официальных публичных страниц «ВКонтакте» модельных библиотек нового поколения

Цель контент-анализа: выявление контента, способствующего развитию чтения поколения Z, стимулирующего интерес к книжной культуре.

Целевая выборка: модернизированные в 2019 году модельные библиотеки нового поколения субъектов РФ (за исключением Челябинской области).

Объекты целевой выборки:

1. ЦБ Гагинского м. р-на (Нижегородская обл.).
2. Ижемская МДБ (Республика Коми).
3. Библиотека № 6 «Книжный экспресс» МБУК «ЦБС г. Вологды» (Вологодская область).
4. Библиотека № 12 МБУК «ЦДБ г. Мурманска» (Мурманская область).
5. ММБ имени А. П. Чехова МБУК «МИБС».
6. ЦГБ МБУК «Заларинская ЦБС» (Иркутская область).
7. ЦДБ МБУК «ЦБС» г. Сыктывкара (Республика Коми).

Единицы качественно-количественного анализа: посты, связанные с книгой и чтением.

Классификация постов: по видам контента (информационный, образовательный, развлекательный, пользовательский, репутационный).

Смысловая единица контент-анализа: продвижение книги и чтения.

Хронологический охват публикаций: с 01.03.2023 по 01.03.2024 г.

Таблица 1

Данные контент-анализа официальных публичных страниц «ВКонтакте» модельных библиотек нового поколения

№ п/п	Номер объекта целевой выборки / Единица наблюдения	1	2	3	4	5	6	7
		Количество публикаций						
1.	**Информационный контент**							
1.1	Анонсы / онлайн-трансляции / пост-релизы библиотечных мероприятий, направленных на поддержку чтения и популяризацию книжного фонда	51	32	49	38	40	21	78
2.	**Образовательный контент**							
2.1	Книжные обзоры / рекомендации по чтению / книжные тематические подборки / общая информация о поступлении новых книг / виртуальные книжные выставки	23	15	26	54	28	8	42
2.2	Биографии / интересные факты из жизни писателей, поэтов, специалистов в области книжного дела	10	5	2	19	9	1	6
2.3	Иной просветительский контент на тему книги и чтения (например, советы книголюбам, информация о пользе чтения, события в мире литературы)	15	2	5	0	4	0	9
	Всего	**48**	**22**	**33**	**73**	**41**	**9**	**57**

Окончание табл. 1

№ п/п	Номер объекта целевой выборки / Единица наблюдения	1	2	3	4	5	6	7
		Количество публикаций						
3.	**Развлекательный контент**							
3.1	Мемы / забавные истории / шутки	0	0	0	0	3	0	2
3.2	Опросы / голосования / анкеты (например, какими книгами пополнить фонд библиотеки)	1	0	13	0	2	11	6
3.3	Конкурсы / акции / флешмобы / челленджи	9	12	2	8	6	4	13
3.4	Литературные загадки / ребусы / викторины	3	0	10	6	1	0	11
	Всего	**13**	**12**	**25**	**14**	**12**	**15**	**32**
4.	**Пользовательский контент**							
4.1	Контент творческой направленности, созданный читателями или с их участием	3	23	1	0	0	2	13
5.	**Репутационный контент**							
5.1	Информация об участии библиотеки в проектах и программах по развитию чтения	1	0	3	0	3	0	2
	Итого	**116**	**89**	**111**	**125**	**95**	**47**	**182**
	Общее количество публикаций	**358**	**302**	**416**	**417**	**501**	**108**	**386**
	Доля от общего количества публикаций (%)	**32**	**29**	**26**	**30**	**19**	**44**	**47**

Приложение 2

Результаты анализа сайтов модельных библиотек нового поколения (ЦБС, МБС, ЦДБС, МИБС)

Цель анализа: выявление наличия информации и функциональных характеристик сайта, свидетельствующих о содействии библиотек нового поколения развитию чтения, отражающих систему работы по стимулированию читательской активности «зетов».

Предмет анализа: продвижение книги и чтения.

Генеральная совокупность: ЦБС, МБС, ЦДБС, МИБС, в структуру которых входят модельные библиотеки нового поколения.

Целевая выборка: ЦБС, МБС, ЦДБС, МИБС, в структуру которых входят модернизированные в 2019 году модельные библиотеки нового поколения субъектов РФ, за исключением Челябинской области.

Объекты целевой выборки:

1. ЦБ Гагинского м. р-на (Нижегородская область).
2. Ижемская МДБ (Республика Коми).
3. Библиотека № 6 «Книжный экспресс» МБУК «ЦБС г. Вологды» (Вологодская область).
4. Библиотека № 12 МБУК «ЦДБ г. Мурманска» (Мурманская область).
5. ММБ имени А. П. Чехова МБУК «МИБС».
6. ЦГБ МБУК «Заларинская ЦБС» (Иркутская область).
7. ЦДБ МБУК «ЦБС» г. Сыктывкара (Республика Коми).

Таблица 2

Данные анализа официальных сайтов ЦБС, МБС, ЦДБС, МИБС

№ п/п	Номер объекта целевой выборки / Единица наблюдения	1	2	3	4	5	6	7
1	Наличие информации о событиях на тему книги и чтения	+	+	+	+	+	+	+
2	Наличие информации о библиотечных мероприятиях, направленных на популяризацию книги и стимулирование читательской активности	+	+	+	+	+	+	+
3	Наличие доступа к электронному каталогу, электронным библиотекам и другим электронным книжным ресурсам и сервисам	+	+	+	+	+	+	+
4	Наличие информации о людях, связанных с книгой и чтением (биографии, интересные факты из жизни писателей, поэтов, специалистов в области книжного дела и т. д.)	+	+	+	+	+	+	+
5	Наличие информации о книгах (книжные обзоры / рекомендации по чтению / книжные тематические подборки / общая информация о поступлении новых книг / виртуальные книжные выставки и т. д.)	+	+	+	+	+	+	+
6	Наличие доступа к сетевым формам распространения книги (книжные блоги, видеоролики на тему книги и чтения, читательские сообщества и т. д.) / наличие информации о них	–	–	+	–	–	–	–

Окончание табл. 2

№ п/п	Номер объекта целевой выборки / Единица наблюдения	1	2	3	4	5	6	7
7	Наличие возможности задать вопрос и получить ответ в онлайн-формате (виртуальные справочные службы)	+	+	+	+	+	+	+
8	Наличие возможности оставить предложение о приобретении книги в фонд библиотеки (специализированные электронные формы для заявки)	+	–	+	–	–	–	–
9	Наличие интерактивного взаимодействия с читателями в онлайн-формате (конкурсы / акции / флешмобы / челленджи; литературные викторины / тесты и т. д.)	+	–	+	–	–	–	+
10	Наличие информации о реализации проектов и программ по продвижению книги и чтения	+	–	+	–	–	–	+
11	Наличие отчетной информации о деятельности по продвижению книги и чтения	–	–	+	+	–	–	+
	Итого	**9**	**6**	**10**	**7**	**6**	**6**	**8**

Приложение 3

Анкетная карта экспертного опроса

Уважаемые руководители модельных библиотек нового поколения! Просим Вас принять участие в опросе экспертов на тему «Продвижение книги и чтения, организация чтения и стимулирование читательской активности в модельной библиотеке нового поколения». Заранее благодарим Вас за ответы!

1. Как изменения, произошедшие после модернизации библиотеки в рамках проекта «Культура», отразились на базовых функциях учреждения?

1.1. Практически не отразились, базовые функции остались неизменными.

1.2. Отразились незначительно *(в чем конкретно?)*

_____

1.3. Существенно отразились *(в чем конкретно?)*

_____

2. Какие новые возможности обрела Ваша библиотека как организатор чтения? *Назовите их.*

_____

3. Какие методы, механизмы, приемы стимулирования читательской активности применяет Ваша библиотека? *Назовите их.*

_____

4. Какие мероприятия, направленные на продвижение книги и стимулирование читательской активности, непосредственно проводятся в Вашей библиотеке? *Назовите основные мероприятия.*

_____

5. Какие формы популяризации книги и виртуального взаимодействия с читателями для привлечения к чтению использует Ваша библиотека?

5.1. Книжные блоги *(назовите их)*

_____

5.2. Онлайн-обзоры *(назовите темы)*

_____

5.3. Виртуальные выставки *(назовите темы)*

_____

5.4. Подкасты *(назовите их)*

_____

5.5. Онлайн-встречи с писателями *(назовите их)*

_____

5.6. Включение в работу читательских сообществ *(назовите их)*

_____

5.7. Другое *(назовите)*

_____

6. Столкнулись ли Вы с трудностями и рисками в процессе организации чтения в Вашей изменившейся библиотеке? *Если да, назовите их.*

_____

7. Есть ли у Вашей библиотеки стратегии дальнейшего развития по стимулированию читательской активности? *Назовите основные стратегии.*

_____

8. Согласны ли Вы с тем, что книги и чтение, как выражаются библиотековеды, после модернизации стали «приправой к досугу»?

8.1. Да, это так.

8.2. Нет, ни в коем случае, организация чтения по-прежнему является основной миссией библиотеки.

8.3. *Ваш вариант ответа.*

_____

9. Напишите кратко, что радикально изменилось в Вашей библиотеке после модернизации.

_____

Укажите библиотеку, в которой Вы работаете

_____

Укажите Вашу должность _____

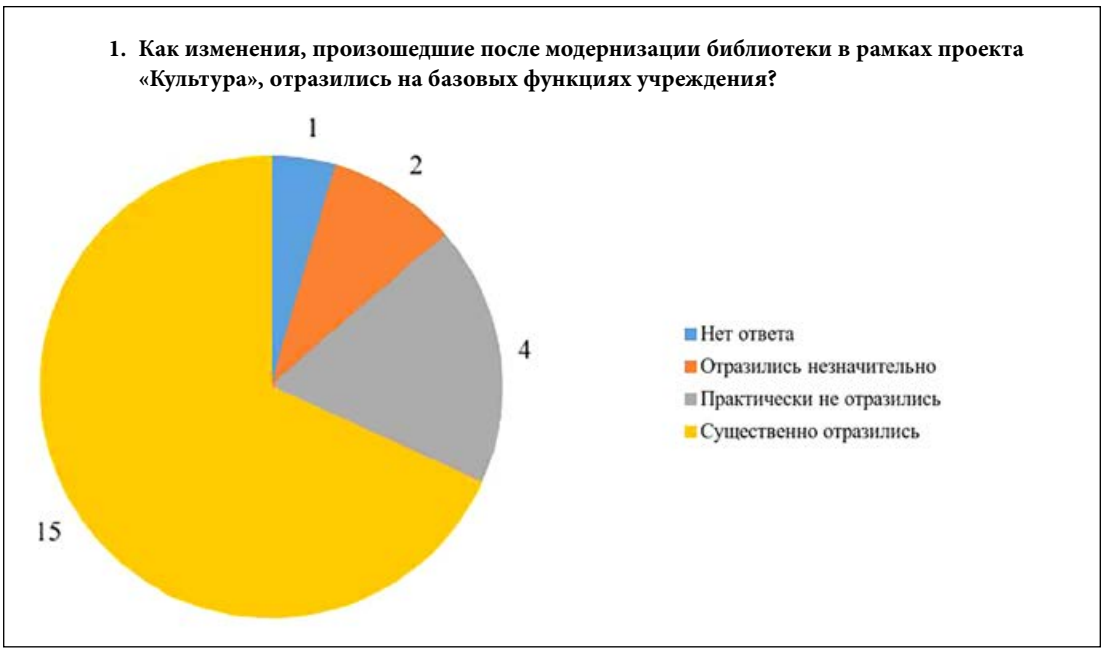


Рис. 1. *Результаты ответов на вопрос № 1*



Рис. 2. *Результаты ответов на вопрос № 2*



Рис. 3. *Результаты ответов на вопрос № 3*

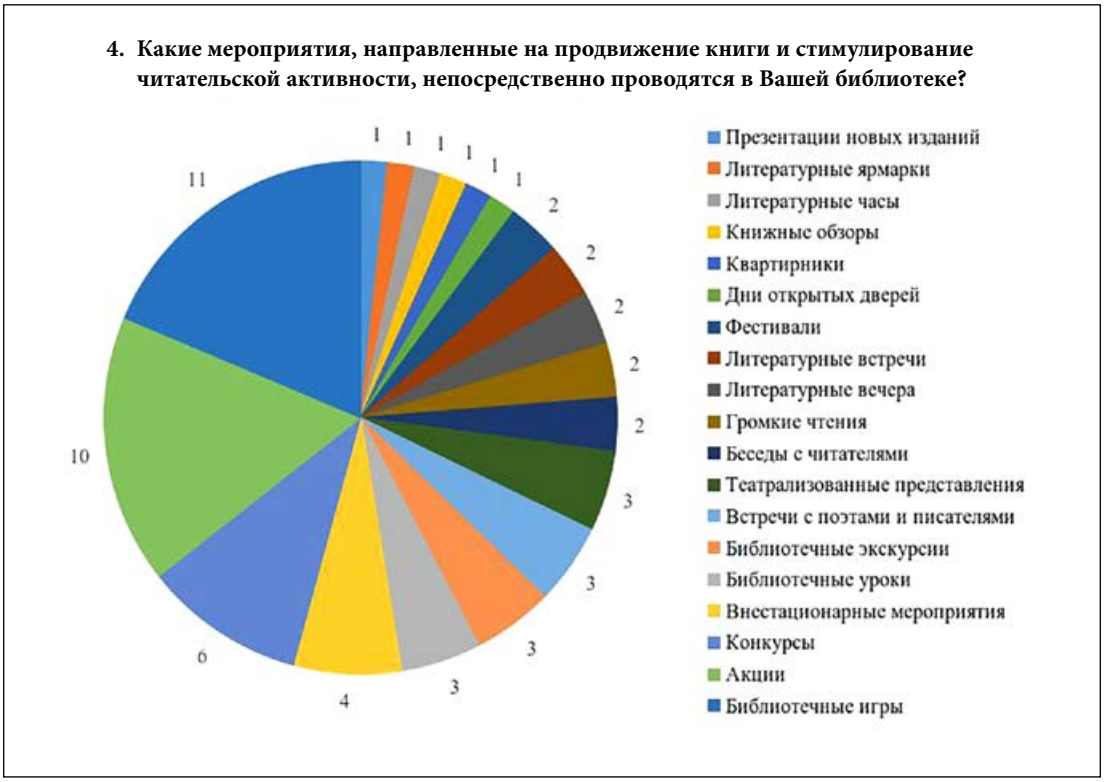


Рис. 4. *Результаты ответов на вопрос № 4*

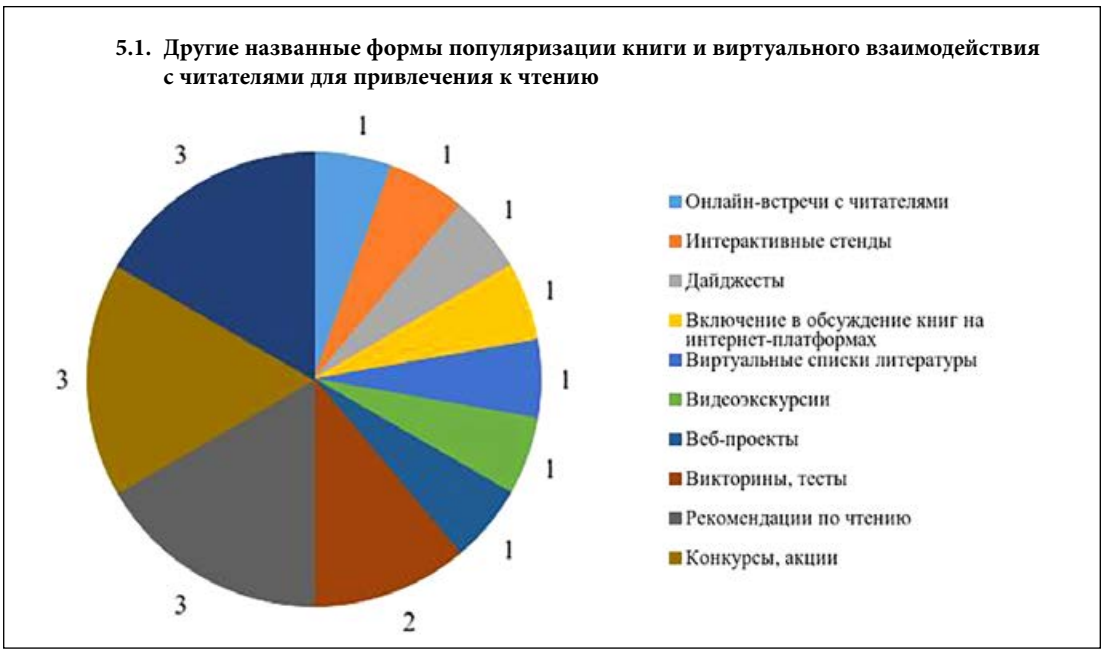


Рис. 5.1. *Результаты ответов на вопрос № 5*

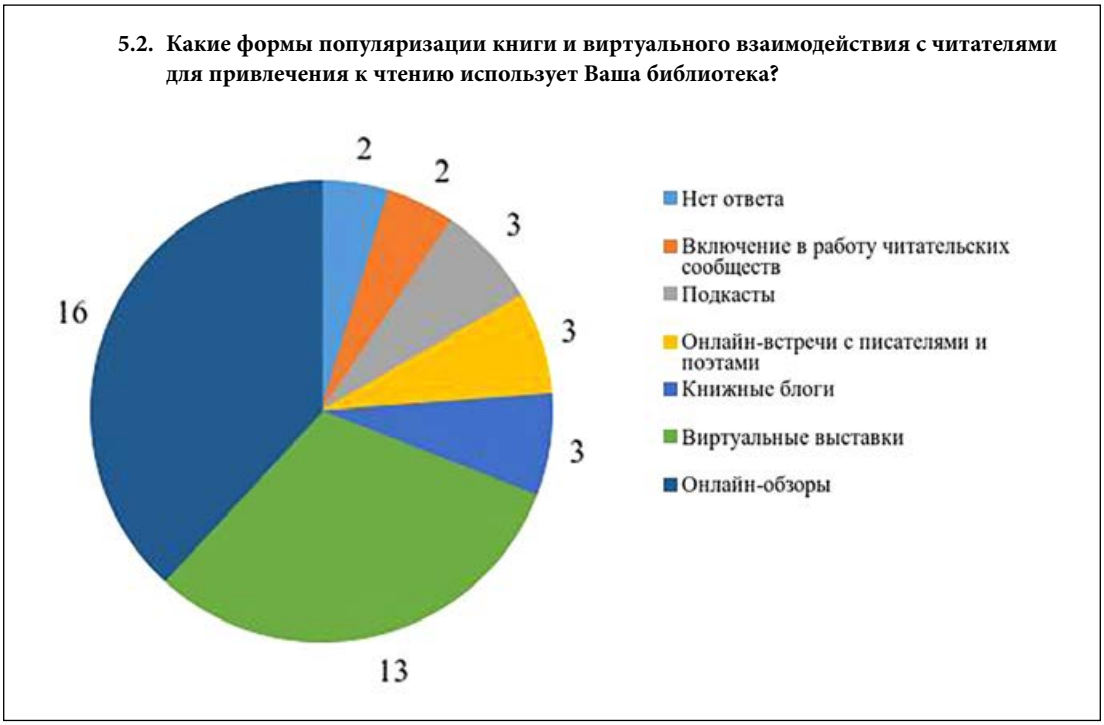


Рис. 5.2. *Результаты ответов на вопрос № 5*

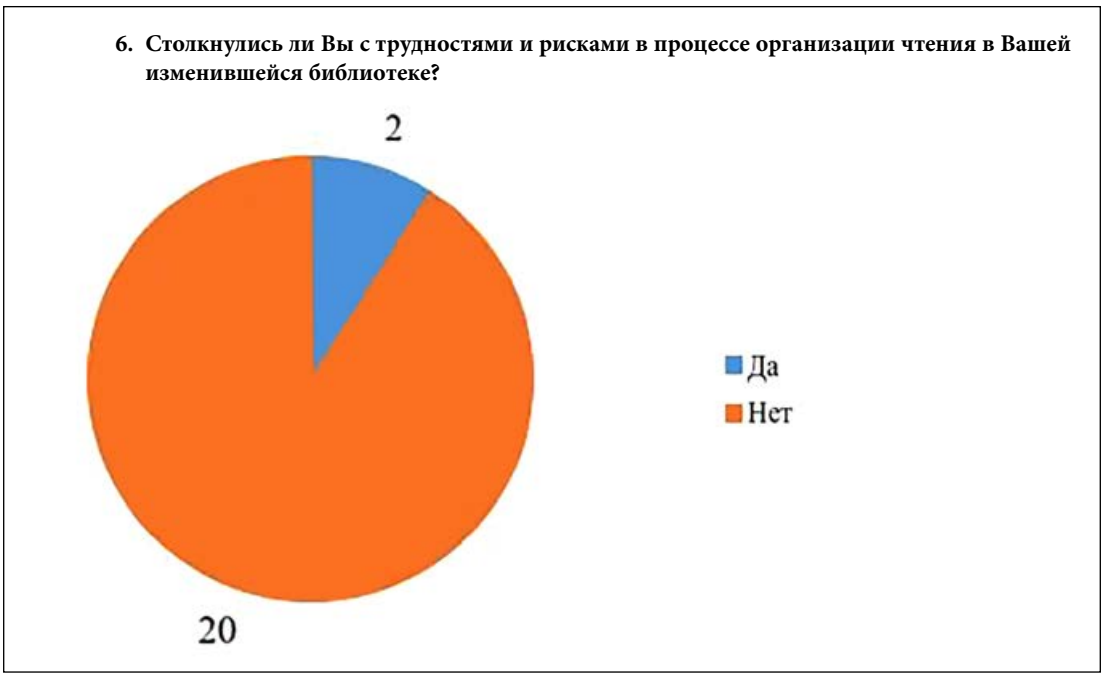


Рис. 6. *Результаты ответов на вопрос № 6*

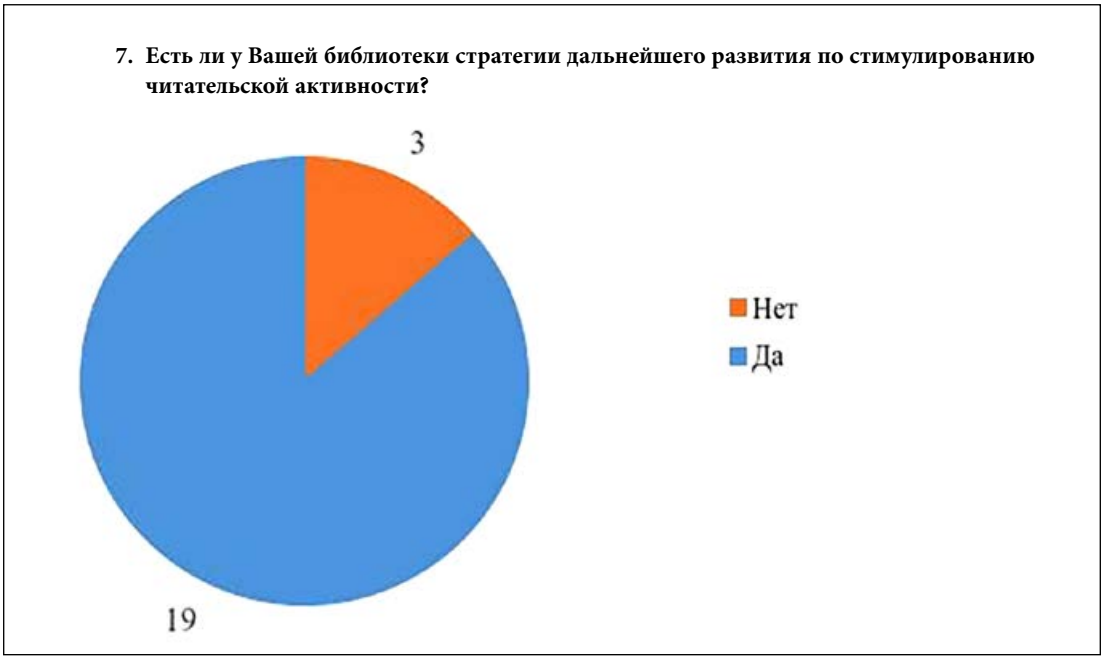


Рис. 7. *Результаты ответов на вопрос № 7*

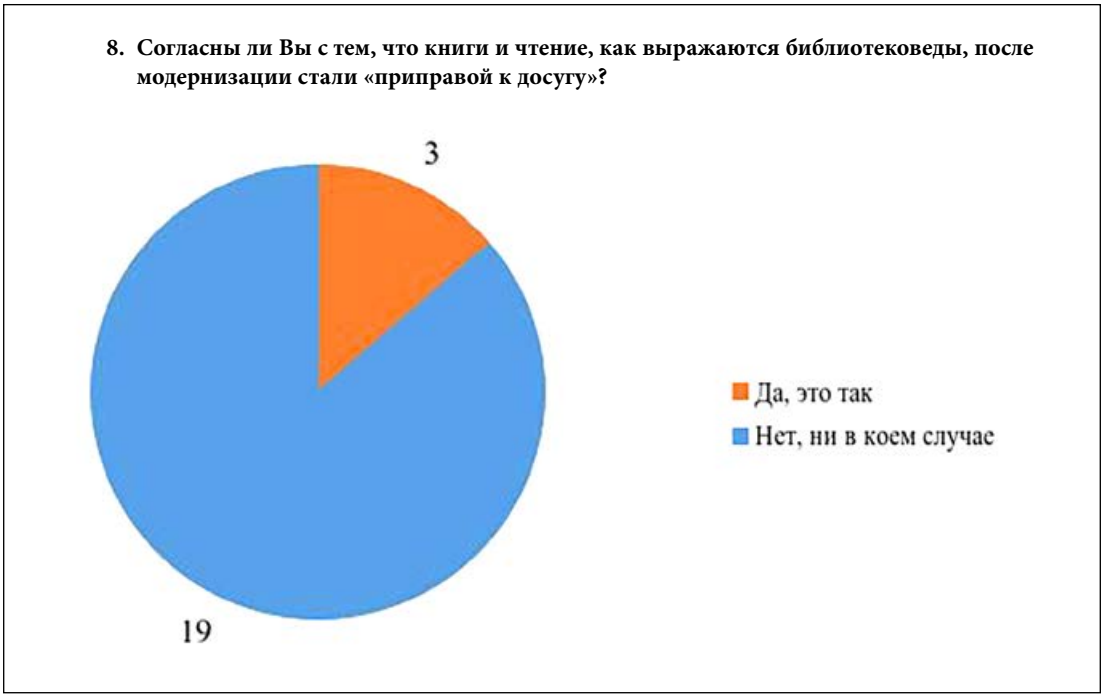


Рис. 8. *Результаты ответов на вопрос № 8*

Номинация
«Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

Первая премия

ОБРАЗ БОДХИСАТТВЫ МАЙТРЕИ В ИСКУССТВЕ КОРЕИ VI–IX ВВ.

СИМОНОВА Алина Владиславовна
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

ВВЕДЕНИЕ

До недавних пор искусство Кореи в меньшей степени интересовало исследователей, в сравнении, например, с соседствующими Китаем и Японией. Несмотря на высокую степень мастерства и художественной выразительности, памятники корейского искусства долгое время оставались в тени своих соседей. Это характерно и для буддийского искусства Кореи.

До нас дошли немногочисленные образцы корейской пластики, в настоящий момент представленные в различных мировых собраниях и частных коллекциях. Корейское искусство в целом до сих пор остается малоизученным как в российском искусствоведении, так и на мировой арене. Более того, многие памятники корейского искусства, находящиеся вне Кореи, эксперты лишь недавно начали атрибутировать как таковые. Исследования, посвященные искусству буддизма Кореи, практически отсутствуют в зарубежной литературе и полностью отсутствуют в отечественной. В зарубежных исследованиях в основном практикуется хронологический и описательный подходы, а при попытках стилистического анализа корейское искусство буддизма часто называют «китайским стилем», не пытаясь выявить его самобытные характеристики. Также до сих пор отсутствуют искусствоведческие исследования, посвященные анализу конкретных образов, которые рождало искусство корейского буддизма. Все вышеозначенное и обусловило **актуальность** выбранной темы.

Историографический обзор. Литературные источники и статьи, которые использовались для написания данной работы, можно разделить на несколько условных групп:

1. буддологические, включающие в себя как коренные тексты буддизма, так и религиоведческие исследования;
2. исторические, включающие в себя как древние письменные источники, так и исследования, посвященные Восточной Азии в целом и Корее в частности;
3. искусствоведческие, включающие в себя как работы по буддийскому искусству и буддийской иконографии, так и работы по истории искусства Кореи.

Первый блок источников, буддологический, необходим нам для создания фундамента для дальнейшего исследования. Во-первых, это коренные тексты буддизма, такие как «Лалитавистара»[1], «Лотосовая сутра»[2], а также сутры из «Трехчастного канона Майтреи»: «Проповедованная Буддой сутра визуализации восхождения-рождения на небе Тушита бодхисаттвы Майтреи»[3] и «Проповедованная Буддой сутра о том, как Майтрея полностью обретет состояние Будды»[4]. В этих текстах фиксируются различные проявления буддийской философской мысли и онтологические принципы учения, что помогает выявить сущностные свойства искусства буддизма.

Во-вторых, это буддологические исследования, которые касаются различных аспектов учения на территории Корейского полуострова. Эти исследования важны для выявления сущностных основ учения и особенностей корейской традиции, которые влияли на искусство буддизма Кореи. В первую очередь необходимо отметить фундаментальный совместный труд корейского исследователя буддизма махаяны в Корее И. Пак, американского кореееведа-буддолога А. Мюллера и бельгийского религиоведа С. Вермеерша — «Собрание сочинений корейского буддизма»[5], представляющий собой сборник переводов основных ранних корейских буддийских текстов на английский. Этот сборник также содержит перевод комментариев корейских буддийских монахов к сутрам, посвященным бодхисаттве Майтрее.

Также стоит уделить отдельное внимание работам американского исследователя Р. Басвелла, который на данный момент является одним из крупнейших специалистов по религиям и истории буддизма в Корее. В частности, обращают на себя внимание его статьи «Корейский буддизм в восточноазиатском контексте»[6] и «Размышляя о корейском буддизме: континентальная перспектива»[7], в которых исследуются взаимоотношения между корейским буддизмом и восточноазиатской традицией в целом. Эту тему дополняет статья религиоведа Х. Х. Соренсена «Корейский буддизм на Дальнем Востоке»[8], посвященная роли корейского буддизма в пространстве Восточной Азии.

---

[1] *Александрова Н. В.* Лалитавистара : сутра о жизни Будды : рождение : [исследование и перевод с санскрита и китайского] / Н. Александрова, М. Русанов, Д. Комиссаров. — Москва : РГГУ, 2017. — 606 с.

[2] Сутра о Бесчисленных Значениях ; Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы ; Сутра о Постижении Деяний и Дхармы Бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / подгот. А. Н. Игнатович и В. В. Северская ; [пер. с кит., коммент., заключительная ст., слов., список сутр и трактатов А. Н. Игнатовича]. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Ладомир, 2007. — 527 с.

[3] The Sūtra on Maitreya's Birth in the Heaven of Joy // TRANSLATING THE WORDS OF THE BUDDHA [Электронный ресурс]. — URL: https://read.84000.co/translation/toh199.html?part=UT22084-061-019-243#introduction (дата обращения: 14.03.2024).

[4] The Sutra That Expounds the Descent of Maitreya Buddha and His Enlightenment; The Sutra of Manjusri's Questions / translated by Shotaro Iida, Jane Goldstone, John R. McRae. — Moraga : BDK America, 2016. — 175 p.

[5] *Muller A.* Collected Works of Korean Buddhism. Jogye Order of Korean Buddhism, 2012. Vol. 6. — 535 p.

[6] *Buswell R.* Korean Buddhism in East Asian Context / Robert Buswell // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 54–61.

[7] *Buswell R. E.* Thinking about 'Korean Buddhism': A Continental Perspective. Journal of Korean Religions, vol. 1, no. 1/2, 2010, pp. 43–55.

[8] *Sorensen H.* Korean Buddhism in the Far East / Henrik Sorensen // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 38–53.

В отдельную подгруппу можно выделить работы, в которых исследуется роль бодхисаттвы Майтреи в корейском буддизме. Среди корейских исследователей стоит отметить статью И. Чо «Культ Чистой земли Майтреи в Пэкче и Силла в период Трех государств»[9], в которой раскрываются особенности почитания Майтреи на территории Кореи в ранний период посредством исследования культовых практик вокруг бодхисаттвы. Также важно отметить статью американского буддолога Л. Ланкастера «Майтрея в Корее»[10], посвященную истории развития культа бодхисаттвы Майтреи на территории Корейского полуострова.

Среди отечественных буддологов важно отметить работу С. В. Волкова «Ранняя история буддизма в Корее»[11], в которой исследуется история распространения буддизма в Корее в VI–X вв., а также его роль в социально-политической и культурной жизни Корейского полуострова.

Отдельного внимания заслуживают работы востоковеда Ю. В. Болтач. Книга «Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах “Самгук юса”»[12] посвящена описанию и анализу основных культов, бытовавших на территории Корейского полуострова в ранний период. Это исследование дополняет статья «Культ бодхисаттвы Майтреи в древней Корее (на материале «Оставшихся сведений [о] трех государствах», XIII в.)»[13], в которой Ю. В. Болтач на основе сохранившихся исторических источников выявляет роль бодхисаттвы Майтреи в буддизме Корейского полуострова.

Второй блок источников, исторический, помогает выявить историко-культурный и социально-экономический контекст, в котором развивалось искусство буддизма Кореи. В первую подгруппу здесь можно выделить ранние корейские исторические источники. Важной работой для нас является «Исторические записи трех государств» (кор. *Самгук саги*)[14] — труд конфуцианского придворного историка Ким Бусика (1075–1151), написанный в 1145 году. На данный момент эта работа является древнейшим дошедшим до нас историографическим памятником Кореи. Ким Бусик описывает историю Трех государств с момента их предполагаемого основания в I в. до н. э.

Вторым важнейшим историческим источником является книга «Оставшиеся сведения о трех государствах» (кор. *Самгук юса*)[15], труд, составленный в XIII в.

---

[9] *Choe Y.* The Cult of the Pure Land of Maitreya in Paekche and Silla in the Three Kingdoms Period // Journal of Korean Religions, vol. 6, No. 1, 2015. — P. 13–36.

[10] *Lancaster L.* Maitreya in Korea. In: Maitreya: The Future Buddha. — Edited by Alan Sponberg and Helen Hardacre. — New York : Cambridge University Press, 1988. — P. 135–153.

[11] *Волков С. В.* Ранняя история буддизма в Корее (сангха и государство) // Ответственный редактор М. Н. Пак. — Москва : Наука, 1985. — 152 с.

[12] *Болтач Ю. В.* Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса» / Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2023. — 463 с.

[13] *Болтач Ю. В.* Культ бодхисаттвы Майтреи в древней Корее (на материале «Оставшихся сведений [о] трех государствах», XIII в.) // Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство : Седьмые Доржиевские чтения / Гл. ред. И. В. Кульганек, сост. и науч. ред. Ю. В. Болтач. — СПб. : Свое издательство, 2018. — С. 64–76.

[14] *Ким Б.* Самкук Саги : [Исторические записи трех государств] : [В 3 т.] / Изд. текста, пер., вступ. статья и коммент. М. Н. Пака ; [Отв. ред. А. П. Рогачев]. — Москва : Изд-во вост. лит., 1959. — 405 с.

[15] Ирён (1206–1289). Оставшиеся сведения [о] трех государствах (Самгук юса) [Текст] / Ирён ; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2018. — 894 с.

буддийским монахом Иреном (1206–1289). В этой работе описывается история Кореи с древних времен до XIII в., цитируются многие более ранние письменные источники, не сохранившиеся до нашего времени, описываются буддийские ритуалы ранней Кореи, а также традиции и обычаи корейцев.

Еще одним ранним историческим источником является труд монаха Какхуна (1152 — ок. 1220) «Жизнеописания достойных монахов Страны, что к востоку от моря» (кор. *Хэдон косын чон*)[16], составленный в XIII в. В этой работе содержатся сведения о проникновении и закреплении буддизма на территории Корейского полуострова, описывается социополитическая ситуация древней Кореи.

Среди исторических исследований необходимо отметить работы корейского историка Г. Ли «История Кореи: новая трактовка»[17] и отечественного историка-кореееведа С. О. Курбанова «История Кореи с древности до начала XXI в.»[18], в которых, с опорой на первоисточники, представлено обширное хронологизированное описание исторических событий, происходивших на Корейском полуострове с древнейших времен до нашего времени.

Третий блок источников, искусствоведческий, посвящен искусству Кореи и искусству буддизма. В первую подгруппу здесь входят как источники по искусству Кореи в целом, так и по искусству корейского буддизма в частности. Среди корейских историков искусства необходимо отметить работы Л. Ким: книгу «Буддийская скульптура Кореи»[19] и дополняющую ее статью «Ранняя корейская буддийская скульптура»[20], а также книгу Е. Пака «Справочник корейского искусства: буддийская скульптура»[21]. В этих работах исследователи хронологизируют и описывают основные памятники, производимые корейскими мастерами V–XVIII вв.

Кратко основные этапы корейского искусства в целом описывает американский специалист по искусству Китая и Кореи Дж. Портал в работе «Искусство Кореи в коллекции Музея изящных искусств (Бостон)»[22]. Среди отечественных исследователей необходимо отметить хрестоматийный труд искусствоведа О. Н. Глухаревой «Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века»[23], в которой впервые в отечественном искусствознании были хронологизированы

---

[16] *Какхун.* Жизнеописания достойных монахов Страны, что к востоку от моря (Хэдон косын чон) / Какхун ; исслед., пер. с ханмуна, коммент. и указ. Ю. В. Болтач ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения, Санкт-Петербургский фил. — Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. — 182 с.

[17] *Ли Ги Бэк.* История Кореи: новая трактовка / Ли Ги Бэк ; пер. с кор. под ред. С. О. Курбанова. — М. : Первое марта, 2000. — 463 с.

[18] *Курбанов С. О.* История Кореи с древности до начала XXI в. / С. О. Курбанов ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. — Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2009. — 678 с.

[19] *Kim L.* Buddhist sculpture of Korea / by Kim Lena. — Elizabeth, NJ ; Seoul : Hollym, 2007. — 223 p.

[20] *Kim L.* Early Korean Buddhist Sculpture / Lena Kim // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 88–94.

[21] *Park Youngsook.* Handbook of Korean art : Buddhist sculpture / Youngsook Pak, Roderick Whitfield. — Seoul : Yekyong, 2006. — 479 p.

[22] *Portal J.* Arts of Korea: MFA Highlights / Jane Portal. — MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston, 2013. — 176 p.

[23] *Глухарева О. Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века / О. Н. Глухарева. — Москва : Искусство, 1982. — 255 с.

и описаны основные памятники искусства Кореи. Также важно отметить работу искусствоведа Е. А. Хохловой «Главное в истории искусства Кореи: ключевые произведения, темы, имена, техники»[24], в которой обзор основных памятников снабжен актуальной информацией на основе современной переатрибуции произведений искусства.

В следующую подгруппу можно отнести работы, в которых исследуются различные аспекты искусства буддизма. В первую очередь необходимо отметить фундаментальный труд индийского ученого Л. Чандры «Словарь буддийской иконографии»[25]. Этот материал охватывает два тысячелетия развития искусства буддизма, описаны характерные атрибуты и символика более двенадцати тысяч главных и второстепенных божеств буддийского пантеона, а также отражены культурный, литературный, эстетический и духовный контекст стран, в которых распространялся буддизм. На данный момент это наиболее полное издание по иконографии буддизма.

Также необходимо отметить работу Р. Бира «Энциклопедия тибетских символов и орнаментов»[26], в которой впервые представлено исчерпывающее толкование всего спектра символов, встречающихся в буддизме ваджраяны, исследуется их возможное происхождение и трактуется их смысловое содержание. Издание сопровождается богатым иллюстративным материалом.

Среди отечественных исследователей необходимо отметить работы искусствоведа В. В. Деменовой, которые отличаются образно-смысловым подходом. В исследовании «Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры»[27] на основе трактатов по теории искусства, иконографии и иконометрии выявляются онтологические принципы искусства буддизма, анализируется буддийская металлическая пластика. В статье «Светозарность и светоформа в буддийском искусстве (к постановке вопроса)»[28] на основе анализа коренных текстов буддизма выявляется феномен светоносности, исследуется его отражение в иконографии. В статье «Методологические аспекты анализа произведений буддийского искусства»[29] автор, опираясь на принципы научной школы традиционализма (нач. XX в.), разрабатывает методологию изучения сакрального искусства за пределами историко-фактологического подхода и стилистического анализа.

Также стоит отметить работы востоковеда Ю. И. Елихиной. В частности, обращает на себя внимание книга «Культы основных бодхисаттв и их земных

---

[24] *Хохлова Е. А.* Главное в истории искусства Кореи : ключевые произведения, темы, имена, техники : / Елена Хохлова. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2023. — 223 с.

[25] *Chandra L.* Dictionary of Buddhist iconography / Lokesh Chandra. — New Delhi : International academy of Indian culture : Aditya Prakashan, 2003. — Vol. 7 : Ma.bdud — Manjushiri. — P. 1851–2140.

[26] *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов / текст и ил.: Роберт Бир : [пер. с англ. Люки Бубенковой]. — Москва : Ориенталия, 2011. — 406 с.

[27] *Деменова В. В.* Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры / В. В. Деменова, О. А. Уроженко ; Федеральное агентство по образованию, Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2010. — 141 с.

[28] *Деменова В. В.* Светозарность и светоформа в буддийском искусстве (к постановке вопроса) / В. В. Деменова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. — 2015. — № 1 (136). — С. 62–74.

[29] *Деменова В. В.* Методологические аспекты анализа произведений буддийского искусства // Временник Зубовского института. — 2023. — № 1 (40). — С. 173–183.

воплощений в истории и искусстве буддизма»[30], где автор обращается к письменным источникам и исследует зарождение и распространение культов бодхисаттв, их влияние на искусство буддизма. Представлены и описаны основные иконографические формы бодхисаттв Манджушри, Авалокитешвары и Ваджрапани.

Во время подготовки и написания данной работы автором были просмотрены основные корейские, мировые и отечественные коллекции, в которых представлены памятники искусства корейского буддизма. Были посещены Британский музей в Лондоне, музей Восточноазиатских искусств в Бате, музей Гиме в Париже, музей Искусств Востока в Турине, музей Востока в Москве. В качестве предварительной работы было проведено исследование корейской скульптуры Авалокитешвары, хранящейся в частной коллекции Глазырина в Екатеринбурге (Россия); работа включала описание, измерение состава скульптуры, а также поиск аналогов среди корейской буддийской пластики этого периода.

Предварительные выводы по этому исследованию были апробированы на искусствоведческих и востоковедческих научных конференциях в Институте востоковедения РАН, Высшей школе экономики, Уральском федеральном университете, Казанском федеральном университете. Также было опубликовано несколько статей, касающихся различных аспектов исследования. В работе также используются тексты сутр, которые автор перевел с английского языка (до этого на русский язык эти тексты не переводились).

В качестве **метода** исследования автор использует междисциплинарный подход, сочетающий в себе искусствоведение и буддологию. В отношении сакрального искусства подобный подход представляется обоснованным, так как позволяет не сводить его изучение к перечислению внешних характеристик, а напротив, найти ключ к выявлению его сущностных свойств.

Объектом исследования в данной работе является корейская буддийская скульптура VI–IX вв., **предметом** — иконографические и образные особенности изображения бодхисаттвы Майтреи в искусстве Кореи VI–IX вв.

Цель исследования — выявить самобытные образные черты в изображениях бодхисаттвы Майтреи в искусстве буддизма Кореи VI–IX вв.

В **задачи** работы входит:

1. проследить пути становления и развития иконографии бодхисаттвы Майтреи в искусстве буддизма;
2. охарактеризовать контекст бытования искусства буддизма Кореи и выявить его основные черты;
3. исследовать иконографические и образные особенности изображения бодхисаттвы Майтреи в древней Корее.

Вышеозначенные цели и задачи определили структуру настоящей работы. Исследовательская работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка источников, который включает в себя 56 пунктов. Также в работе присутствует иллюстративный материал.

---

[30] *Елихина Ю. И.* Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма / Ю. И. Елихина. — Санкт-Петербург : Филологический фак-т Санкт-Петербургского гос. ун-та : Нестор-История, 2010. — 289 с.

Глава I
ТРАНСФОРМАЦИЯ ИКОНОГРАФИИ БОДХИСАТТВЫ МАЙТРЕИ В ИСКУССТВЕ АЗИИ

Майтрея является одним из самых почитаемых бодхисаттв в буддийской традиции и единственным бодхисаттвой, которого признают все ветви буддизма. Майтрея фигурирует во многих ключевых буддийских текстах. В искусстве буддизма за все время распространения учения было создано множество изображений бодхисаттвы; насчитывается 45 его иконографических форм, каждая из которых по-разному «резонировала» с территориями, на которые приходил буддизм.

Как отмечает В. В. Деменова, «искусство как таковое для буддизма не существовало вне контекста религиозной доктрины; оно являлось частью сакрального процесса. Как феномен и как понятие оно не было отделено от аспектов познания, пути, являясь их составной частью»[31]. Сутры, отражающие сущностные принципы учения, не могут игнорироваться и в поле искусствоведческого анализа. В связи с этим в этой главе будет рассмотрен корпус коренных текстов, которые либо полностью строятся вокруг фигуры Майтреи, либо содержат в себе упоминания бодхисаттвы. Также в этой главе будет выявлено, на каких территориях фиксировалось особое почитание бодхисаттвы Майтреи и какие иконографические формы были там особенно популярны. Этот материал, сочетающий в себе буддологию и искусствоведение, послужит основой для дальнейшего анализа.

1.1. Бодхисаттва Майтрея в коренных текстах буддизма

Майтрея (санскр. *Maitreya*, кит. *Милэ*, кор. *Мирык*, яп. *Мироку*) — бодхисаттва и будущий Будда, который описывается в текстах как «любящий, доброжелательный», «владыка, нареченный состраданием», «грядущий учитель человечества»[32]. Само имя Майтрея означает «любящий»; также мы можем встретить Майтрею под именем Аджита, что значит «неодолимый»[33]. Майтрея занимает важное место во всех буддийских традициях, включая Тхераваду, которая не признает других бодхисаттв. Считается, что сейчас бодхисаттва Майтрея в ожидании пребывает на небесах Тушита и в далеком будущем, через много тысячелетий, явится на землю, чтобы стать следующим буддой после Будды Шакьямуни. О Майтрее монах школы тэндай-сю говорил: «Солнечное свечение Будды Шакьямуни уже скрылось за далеким облаком, и мы пока еще не увидели проблеск лунного света сострадательного будущего Будды Майтреи»[34].

---

[31] *Деменова В. В.* Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры / В. В. Деменова, О. А. Уроженко ; Федеральное агентство по образованию, Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2010. — С. 38.

[32] *Елихина Ю. И.* Шедевры китайской бронзовой скульптуры начала XV века из коллекции Государственного Эрмитажа // Искусство Евразии. — 2019. — № 4 (15). — С. 144.

[33] The Sūtra Teaching the Four Factors // TRANSLATING THE WORDS OF THE BUDDHA [Электронный ресурс]. — URL: https://read.84000.co/translation/toh249.html?part=glossary (дата обращения: 10.04.2024).

[34] *Chandra L.* Dictionary of Buddhist iconography / Lokesh Chandra. — New Delhi : International academy of Indian culture : Aditya Prakashan, 2003 . — Vol. 7 : Ma.bdud — Manjushiri. — P. 2054.

Бодхисаттва Майтрея не только фигурирует в ключевых текстах буддизма, например, в «Лотосовой сутре» (санскр. *Saddharma Puṇḍarīka Sūtra*), но и упоминается в самых ранних текстах. Так, пророчество о приходе Майтреи можно найти в «Дигха-никае» (пали *Dīghanikāya*). В каноническом тексте Муласарвастивады, «Дивьявадане» (санкср. *Divyāvadāna*), Майтрее посвящен целый раздел — «Майтрея-авадана» (санскр. *Maitreya-avadāna*). В «Махавасту» (санкср. *Mahāvastu*) школы Локоттаравада Майтрея является первым из будущих будд. В целом роль бодхисаттвы Майтреи как следующего исторического Будды после Будды Шакьямуни фиксируется во всем корпусе текстов. Например, в «Лалитавистаре» (санскр. *Lalitavistara*), сутре о жизни Будды, он назначает Майтрею своим преемником и отмечает его как будущего Будду, возложив Майтрее на голову диадему[35].

Условия прихода Майтреи на землю разнятся в зависимости от литературного источника. Так, мир, в который придет Майтрея, и в махаянских, и в хинаянских текстах часто описывается как «золотой», также этот мир «управляться будет без силы одним правителем», «столица его будет прекрасна и не будет нуждаться ни в солнце, ни в луне, так как свет Будды будет освещать его». Встречаются и иные тексты, где мир, в который придет Майтрея, «опустится на низший уровень зла, когда голод, мор и войны наполнят землю кровью и смертью», а приход бодхисаттвы станет избавлением[36]. Так или иначе, само явление Майтреи знаменует начало новой эры — прекрасного времени, наполненного счастьем, процветанием и блаженством. Вероятно, именно ожидание обещанного чудесного мира, который принесет приход Майтреи, послужило одной из причин для зарождения и развития особого почитания бодхисаттвы на некоторых территориях.

Также существуют тексты, посвященные только бодхисаттве Майтрее. Одним из наиболее ранних подобных источников считается «Майтреявьякарана» (санскр. *Maitreyavyākaraṇa*), которая, несмотря на значительные потери частей текста, представляет собой наиболее полную версию пророчества прихода Майтреи на землю. Так, в этой сутре Шарипутра (санскр. *Śāriputra*) говорит Будде: «Исходя из того, что написано во множестве сутр, Майтрея спустится на землю и станет Буддой. Прошу рассказать о тех достоинствах, чудесных силах и великолепии земли Майтреи»[37] (перевод автора). Далее повествуется о прекрасных временах, которые наступят с приходом Майтреи, а также дано первое подробное описание Майтреи в качестве Будды: «Тело его будет пурпурно-золотого цвета и будет обладать 32 великими признаками. Никогда живые существа не утомятся смотреть на него. Его неизмеримая сила будет непостижима. Его свет, с которым не может соперничать свет солнца, луны, огня или драгоценных камней, будет беспрепятственно освещать все места. Его рост составит тысячу футов; грудь его [будет] тридцать саженей ширины, а голова его двенадцать саженей и четыре фута длины. Его тело будет безупречно и несравненно прекрасно устроено. Об-

---

[35] *Александрова Н. В.* Лалитавистара : сутра о жизни Будды : рождение : [исследование и перевод с санскрита и китайского] / Н. Александрова, М. Русанов, Д. Комиссаров. — Москва : РГГУ, 2017. — С. 309.

[36] *Shashibala.* Manifestations of Buddhas / Shashibala. — New Delhi : Lustre/Roli Books, 2008. — P. 51.

[37] The Sutra That Expounds the Descent of Maitreya Buddha and His Enlightenment; The Sutra of Manjusri's Questions / translated by Shotaro Iida, Jane Goldstone, *John R.* McRae. — Moraga : BDK America, 2016. — P. 15.

ладая 32 великими признаками и 80 вторичными, он будет напоминать золотую статую»[38] (перевод автора).

Более поздние тексты, которые строятся вокруг фигуры бодхисаттвы Майтреи, часто не имеют своих санскритских версий, мы знаем их в китайских текстах. Например, это «Трехчастный канон Майтреи». Стоит отметить, что из-за отсутствия оригиналов на санскрите, мнения по поводу появления этих сутр у исследователей разнятся. Так, Ю. В. Болтач называет «Трехчастный канон Майтреи» «переводом с санскрита», который был выполнен в V–VI вв[39]. В это же время в западных исследованиях отмечается, что, учитывая отсутствие санскритских текстов, а также отсутствие упоминаний этих сутр как в индийской литературе в целом, так и в записях путешествовавших по Индии китайских монахов, Фасяня (337 — ок. 422) и Сюаньцзана (ок. 602–664), мы можем предполагать в том числе и китайское происхождение сутр[40]. Поэтому, во избежание неточностей, в отношении этих источников мы не будем пользоваться термином «перевод».

«Трехчастный канон Майтреи» включает в себя «Проповедованную Буддой сутру о нисхождении-рождении Майтреи» (кит. *Фо шо Милэ ся нэн цзин*), «Проповедованную Буддой сутру визуализации восхождения-рождения на небе Тушита бодхисаттвы Майтреи» (кит. *Фо шо гуань Милэ пуса шан шэн Доушуай тянь цзин*) и «Проповедованную Буддой сутру о том, как Майтрея полностью обретет состояние Будды» (кит. *Фо шо Милэ да чэн Фо цзин*).

На примере «Проповедованной Буддой сутре визуализации восхождения-рождения на небе Тушита бодхисаттвы Майтреи», мы можем выявить, что описания (как описания окружающего пространства, так и описания Майтреи как бодхисаттвы и как Будды) в поздних текстах представлены более детально. Так, например, в тексте сутры подробно описаны место и обстоятельства пробуждения Майтреи: «Майтрея вернется в то место, где он родился: в дом великого брахмана Бавари, в деревню Капали, в области Варанаси. Там он будет сидеть в позе лотоса, как будто пребывает в полной сосредоточенности. Золотой блеск его тела и красные лучи света, которые оно излучает, будут ярче, чем сто тысяч солнц, достигая Небес Тушита наверху. Его физические тело будет неподвижным как золотая статуя. Из сферы света, окружающей его тело, отчетливо возникнут слоги трех драгоценностей и совершенства прозрения»[41] (перевод автора).

Далее в этой сутре Майтрея, переродившись на небесах Тушита, описан следующим образом: «[В Капали] соберутся и боги, и люди, чтобы поклониться драгоценной ступе с его физическими останками. Затем Майтрея чудесным образом переродится на Небесах Радости, во дворце, сделанном из семи драгоценных субстанций. Когда он будет сидеть, скрестив ноги, на цветке лотоса на вершине львиного трона во дворце, его тело будет сиять, как золото реки Джамму. Его тело будет высотой в шестнадцать лиг и полностью украшено тридцатью дву-

---

[38] Ibid., P. 17–18.

[39] *Болтач Ю. В.* Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса» / Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2023. — С. 325.

[40] The Sūtra on Maitreya's Birth in the Heaven of Joy // TRANSLATING THE WORDS OF THE BUDDHA [Электронный ресурс]. — URL: https://read.84000.co/translation/toh199.html?part=UT22084-061-019-243#introduction (дата обращения: 14.03.2024).

[41] Ibid.

мя великими признаками и 80 вторичными признаками. На голове у него будет пучок, а волосы будут напоминать цвет берилла. Его божественная корона будет украшена такими драгоценностями, как шакрабхилагна и кимшука. Драгоценные камни в его божественной короне засияют цветами миллиарда драгоценностей»[42] (перевод автора).

Мы знаем, что в случае с Буддой Шакьямуни различные мудры связаны с описанными в текстах событиями. В то же время источник возникновения той или иной иконографии бодхисаттв, в особенности их поз и жестов, представляет собой определенную исследовательскую проблему. Анализ доступных нам текстов показал, что в этих источниках фиксируются некоторые позы Майтреи (лотосовая поза, поза «скрестив ноги»), однако не описаны его мудры.

Также было выявлено, что в текстах описаны различные описания Майтреи. Часто упоминается, что рост его будет невероятно огромен. На протяжении всего Шелкового пути, в местах, где закреплялся буддизм, можно обнаружить скульптуры-колоссы Майтреи высотой от 10 метров. Вероятно, зафиксированная в текстах величина тела Майтреи могла повлиять на зарождение и развитие этой традиции.

Также тексты, построенные вокруг фигуры Майтреи, содержат в себе множество упоминаний его светоносности: его тело должно сиять ярче солнца, луны, драгоценных камней, освещать пространство на тысячи километров вокруг. В статье «Светозарность и светоформа в буддийском искусстве (к постановке вопроса)» В. В. Деменовой была выявлена связь между характеристиками сакрального мира в буддизме и их воплощением в художественно-пластических формах искусства. Свет в контексте буддийского учения становится «видимым проявлением феномена “запредельной мудрости”, качеств ума Пробужденного, способных “озарить” множество миров»[43]. Так, в искусстве буддизма «оплотнение Света, проходящее через медитацию и мастерство художника, воплощалось в лучистых и пламенеющих линиях, в орнаментах тханок, в светозарной поверхности металлических скульптур, вновь и вновь возвращая зрителя в пространство изначального Света божеств. Через погружение в светоносный мир живописи и скульптуры мы возвышаемся к светозарности Мира, а светозарность Мира нисходит к нам через язык искусства»[44]. В случае с Майтреей это также часто выражалось в выборе материала: позолоченной бронзы. Даже гигантские статуи-колоссы Майтреи, по воспоминаниям китайских путешественников, в древности покрывали листами золота[45].

В то же время тексты могут помочь найти «ключ» к атрибутам, к которым мы можем обратиться при идентификации ранних изображений. Например, корона или диадема со ступой (позже — просто ступа в прическе бодхисаттвы, либо прическа, сложенная в форме ступы) помогает нам идентифицировать изображение как бодхисаттву Майтрею. Мы отметили, что в текстах описан эпизод, где Будда Шакьямуни помещает на голову Майтреи диадему. Также, как мы знаем из

---

[42] Ibid.

[43] *Деменова В. В.* Светозарность и светоформа в буддийском искусстве (к постановке вопроса) / В. В. Деменова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. — 2015. — № 1 (136). — С. 63.

[44] Там же. С. 73.

[45] *Chandra L.* Dictionary of Buddhist iconography / Lokesh Chandra . — New Delhi : International academy of Indian culture : Aditya Prakashan, 2003 . — Vol. 7 : Ma.bdud — Manjushiri. — P. 2057.

сутр, в Капали после того, как Майтрея переродится на небесах Тушита, останется ступа с его физическими останками. Так, ступа в короне может восприниматься как визуальное воплощение пророчества Майтреи, которое и репрезентирует Будду Шакьямуни, и отмечает Майтрею как следующего Татхагату.

Иногда Майтрея держит в руках ветвь цветка нагакесары. В сутрах мы находим, что именно под прекрасными цветущими ветками нагакесары, которая также может носить название «дерево-бодхи драконьего цветка», Майтрея должен достигнуть пробуждения.

Таким образом, обращение к анализу коренных текстов в процессе искусствоведческого исследования иконографии бодхисаттвы Майтреи помогло нам, во-первых, раскрыть, как в художественном образе выявляются онтологические принципы учения (например, светоносность), во-вторых, найти вероятное объяснение некоторых особенностей изображения Майтреи (статуи-колоссы, атрибуты Майтреи, некоторые положения его тела).

1.2. Почитание бодхисаттвы Майтреи в истории буддизма

Ю. И. Елихина отмечает, что в истории буддизма особенно почитались бодхисаттвы Авалокитешвара, Манджушри, Ваджрапани и Майтрея[46]. Культ бодхисаттвы Майтреи, вероятно, мог возникнуть еще до нашей эры. Уже в «Махавамсе» (пали *Mahāvaṃsa*), исторической поэме о правителях Шри-Ланки, есть эпизод, где правитель Дутугемуну (161–137 гг. до н. э.) медитирует на Майтрею во время умирания, а потом перерождается на небесах Тушита[47].

Эта цель почитания бодхисаттвы Майтреи фиксируется и в сутрах. Так, в упомянутом нами выше «Трехчастном каноне Майтреи» можно найти следующее: почитая Майтрею, практикующий может переродиться на небесах Тушита и/или переродиться в прекрасную эпоху Будды Майтреи, а также устранить неблагую карму, лицезреть 1000 Будд этой кальпы, получить избавление от возможности рождения в месте, где не проповедуют Дхарму[48]. Также Будда Шакьямуни перед своим уходом в мир сказал: «О друзья, сейчас я ухожу в Джамбудвипу для того, чтобы стать Буддой. С этого времени излагать Учение вам будет Майтрея»[49]. Таким образом, перерождение на небесах Тушита позволит услышать о Дхарме непосредственно из уст будущего Будды Майтреи.

Стремление получить учение о Дхарме на небесах Тушита от бодхисаттвы Майтреи ярко отражена в буддийской истории. Так, например, считается, что Асанге (санскр. *Asanga*), мыслителю IV в. и основателю школы Йогачары (санскр. *yogāchāra*), в течение нескольких лет пребывающему в медитации, именно

---

[46] *Елихина Ю. И.* Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма / Ю. И. Елихина. — Санкт-Петербург : Филологический фак-т Санкт-Петербургского гос. ун-та : Нестор-История, 2010. — С. 26.

[47] The Mahāvaṃsa or The Great Chronicle of Ceylon / translated by Wilhelm Geiger. — London : Oxford University Press, 1912. — P. 226.

[48] *Болтач Ю. В.* Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса» / Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2023. — С. 327.

[49] *Ринчендуб Б.* История буддизма / Будон Ринчендуб ; пер. с тибет. Е. Е. Обермиллера ; пер. с англ. А. М. Донца ; науч. ред., биогр. Будона и имен. указ. : Монтлевич В. М. — СПб. : Евразия, 1999. — 335 с.

Майтрея передал пять трактатов, которые также называют «Пятикнижие Майтреи»: «Махаяна-сутра-аламкара» (санскр. *Mahāyānasūtrālaṅkāra*), «Абхисамая-аламкара» (санскр. *Abhisamayālaṅkāra*), «Мадхьянта-вибхага» (санскр. *Madhyāntavibhāga*), «Дхарма-дхармата-вибхага» (санскр. *Dharmadharmatāvibhaṅga*) и «Уттаратантра» (санскр. *Uttaratantraśāstra*). Эти тексты, которые воспринимаются как подлинная фиксация слов самого Майтреи, были записаны и прокомментированы Асангой; они высоко почитаются в тибетской традиции до сих пор.

Особую популярность фигура бодхисаттвы Майтреи приобрела в Центральной и Восточной Азии начиная с IV века. В жизнеописаниях китайских буддийских монахов (кит. *Као-сэнь-чуан*) описано, как Дао-Ан (314–385) стал первым почитателем Майтреи и обращался к бодхисаттве, чтобы попасть на небеса Тушита. Во время его смерти перед ним возник неизвестный монах и указал на разверзшиеся облака, где стало видно прекрасное небо. Как отмечает Л. Чандра, именно этот эпизод можно считать началом особого почитания Майтреи в Китае[50].

Особое почитание бодхисаттвы Майтреи фиксируется и на территории Корейского полуострова. Л. Ланкастер отмечает, что на территорию древней Кореи буддизм проникает именно в то время, когда почитание Майтреи достигло своего пика в Китае, а интерес к бодхисаттве превосходил интерес к фигурам Будд Шакьямуни и Амитабхи[51]. В VI–IX вв. культ бодхисаттвы Майтреи доминировал на территории древней Кореи.

Также Майтрея — центральная фигура японской школы йогачары (яп. *Хоссо-сю)*, которая, как мы отметили, считает Майтрею основателем традиции. Почитание Майтреи фиксируется со времени закрепления буддизма в Японии (тем более что в Японию буддизм проникает именно из Кореи), однако особенно широко культ был распространен в период Камакура (1185–1333 гг.).

Майтрея особенно почитался также в Тибете, Монголии и Бурятии. Практически во всех храмах можно найти скульптурные и живописные изображения Майтреи. Ц. П. Ванчикова отмечает, что во всех крупных монастырях находились «специально построенные храмы — Майдар-сумэ для хранения в них скульптур Майтреи»[52]. Часто проводились религиозные церемонии, связанные с Майтреей. Например, в монастырских комплексах Тибета в течение многих веков проводился ритуал «круговращение Майтреи» (тиб. *чжямкор*), который призван приблизить наступление прекрасных и благостных времени Будды Майтреи. Г. Ц. Цыбиков, который наблюдал за ритуалом своими глазами, вспоминает: «Этот будда будущего едва ли не больше почитаем настоящего Шакьямуни. Замечательна вера в будущее. Даже будды не вечны и должны уступить свои места другим. Нет надобности заботиться о настоящем, а можно заботиться только о будущем»[53].

---

[50] *Chandra L.* Dictionary of Buddhist iconography / Lokesh Chandra . — New Delhi : International academy of Indian culture : Aditya Prakashan, 2003 . — Vol. 7 : Ma.bdud — Manjushiri. — P. 2057.

[51] *Lancaster L.* Maitreya in Korea. In: Maitreya: The Future Buddha. — Edited by Alan Sponberg and Helen Hardacre. — New York : Cambridge University Press, 1988. — P. 135.

[52] *Ванчикова Ц. П.* Тибето-монгольские традиции культа Майтреи в бурятском буддизме: освящение статуи Майтреи в Анинском дацане // Oriental Studies. — 2020. — Т. 13. — № 5. — С. 1334.

[53] *Цыбиков Г. Ц.* Буддист-паломник у святынь Тибета / Г. Ц. Цыбиков. — Москва : Эксмо, 2011. — С. 206.

Также одна из крупнейших скульптур Майтреи в монголо-бурятском мире была установлена в Анинском дацане, в 30 километрах от Улан-Удэ.

Для нас важно отметить, что особое почитание бодхисаттв всегда было сопряжено с расцветом искусства. Одной из распространенных практик для накопления заслуг в буддизме является создание сакральных изображений. Например, в «Сутре Визуализации Перерождения Майтреи на Небесах Тушита» мы находим следующее: «Если разумное существо в будущем, услышав о сострадании бодхисаттвы, создаст изображение, украсит его благовониями, цветами, одеждой, знаменами и зонтиками, поклонится ему и будет медитировать на него, то, когда этот человек будет при смерти, Бодхисаттва Майтрея излучает свет из урны на его бровях и прибудет с небесными существами, чтобы поприветствовать этого человека. Тогда этот человек немедленно обретет перерождение [на небесах Тушита]»[54] (перевод автора).

Так, на территориях, где закреплялся культ Майтреи, возрастало количество производимых изображений бодхисаттвы. Изображения Майтреи мы можем найти во всех важных ранних буддийских центрах, включая Гандхару, Матхуру, Аджанту, Элору, Ладакх в Индии; Бамиан в Афганистане; Дуньхуан, Лунмэнь и Юньган в Китае. В это же время появляются первые статуи-колоссы Майтреи, самая ранняя из которых, вероятно, находилась в Дареле и датируется III в. н. э. Фасянь видел ее около 400 г., она была покрыта золотыми листами, а разные правители, по словам путешественника, соперничали, чтобы сделать ей подношения[55].

Почитание Майтреи становится особенно распространенным в Китае, начиная с периода Северной Вэй (386–535 гг. н. э.). В VII веке при императрице У Цзэтянь (624–705) строятся несколько статуй-колоссов (Майтрея в пещерах Лунмэнь сохранился до сих пор), а также возводится множество монастырей. На территории Корейского полуострова большое количество изображений Майтреи создается в период VI–IX вв. В корейских монастырских комплексах раннего периода всегда были залы Майтреи, а иногда монастыри целиком посвящались бодхисаттве. В Японии активное создание изображений начинается в IX в. Как мы уже отметили, во многих крупных монастырях Тибета, Монголии и Бурятии всегда размещались статуи Майтреи.

Таким образом, особое почитание бодхисаттвы Майтреи, фиксирующееся на разных территориях в разные исторические промежутки, всегда было тесно связано с искусством и стимулировало создание изображений. Важно отметить, что буддизм всегда переплетался с местными культурными и художественными традициями, а потому в разных странах закреплялись разные иконографические формы.

1.3. Иконографические формы бодхисаттвы Майтреи

Л. Чандра приводит 45 иконографических форм бодхисаттвы Майтреи, среди которых: 39 форм двурукого Майтреи, 3 формы Майтреи с четырьмя руками, 2 формы с шестью руками и одна форма с тридцатью (в каждой форме имеет

---

[54] *Rhi J.* Seeing Maitreya: Aspiration and Vision in an Image from Early Eighth-Century Silla. In: New Perspectives on Early Korean Art: From Silla to Koryŏ. — Edited by Youn-mi Kim. — Seoul : *Haingraph Co.,* 2013. — P. 103.

[55] *Chandra L.* Dictionary of Buddhist iconography / Lokesh Chandra . — New Delhi : International academy of Indian culture : Aditya Prakashan, 2003 . — Vol. 7 : Ma.bdud — Manjushiri. — P. 2057.

место варьирование мудр, асан и атрибутов)[56]. Эти формы были рождены на территории Индии и существенно менялись по мере распространения буддизма. Как мы уже отметили, в разных регионах закреплялись разные иконографические типы: то, что бытовало на одной территории, мы практически не встречаем в других местах. Устойчивость той или иной иконографии на определенной территории может быть обусловлена локальными особенностями буддийского учения и социокультурным контекстом региона. Таким образом, изучение самобытных черт конкретной местности может помочь нам в анализе процессов формирования, распространения и закрепления иконографии бодхисаттв.

В Индии изображения Майтреи, особенно ранние, разнообразны, что приводит к большим трудностям в их определении, анализе и оценке. Многие изображения стали темой дискуссий среди ученых в различных областях, включая искусствоведение, буддологию, антропологию, археологию и культурологию. Чаще всего те ранние изображения, которые мы можем идентифицировать, представляют Майтрею либо сидящим на возвышении, либо стоящим. Много изображений было создано во время правления Кушанов (ок. 30 — 375 гг. н. э.) и Гуптов (ок. 319 — 467 гг. н. э.), в основном в Гандхаре и в меньшей степени в Матхуре.

Гандхарские скульптуры Майтреи часто изображают его как бодхисаттву, прямостоящим, с мандорлой за головой и изысканными украшениями, часть его волос стянута в пучок на голове, а остальные — распущены и спускаются по плечам. Иногда Майтрея носит корону, в которую часто помещена ступа. Его мудры — варада мудра (санскр. *varadamudrā*) и витарка мудра (санскр. *vitarkamudrā*). Также в руках Майтрея может держать ветку нагакесары и сосуд-кундику. Пример подобной скульптуры хранится в Метрополитен-музее, Нью-Йорк, США[57].

В Матхуре Майтрея часто был представлен как Будда, сидящий в падмасане (санскр. *padmāsana*) на цветке лотоса или подушке. Его длинные волосы собраны в узел на голове, который образует ушнишу. Майтрея часто украшен ожерельем и браслетами, его руки в дхармачакра мудре (санскр. *dharmacakramudrā*), либо правая рука в абхая мудре (санскр. *abhayamudra*). Иногда в левой руке Майтрея держит сосуд-кундику. В музее Гиме, Франция, представлен матхурский Майтрея, исполненный из красного песчанника[58].

Также в Северной Индии изображения Майтреи часто можно найти в Ладакхе и окрестностях Гималаев. Бодхисаттва здесь также представлен в разных позах, однако чаще всего начинает появляться бхадрасана (санскр. *bhadrāsana*)[59], где Майтрея сидит, его ноги опущены и касаются земли или подставки, иногда в виде лотоса. Эта поза также именуется «европейской». Бхадранасана в целом становится позой, которая закрепляется за Майтреей вне территорий Индии, однако везде она имеет свои вариации.

---

[56] Ibid. P. 2060.

[57] См.: *рис. 1.*

[58] См.: *рис. 2.*

[59] *Dinh H. H.* Maitreya Images In Asian Buddhist Fine Arts // Harvard-yenching Institute Working Paper Series [Электронный ресурс]. — URL: https://www.harvard-yenching.org/wp-content/uploads/legacy_files/featurefiles/MAITREYA%20image%20IN%20ASIAN%20BUDDHIST%20FINE%20ARTS_Dinh%20Hong%20Hai.pdf (дата обращения: 22.04.2024).

Множество бронзовых скульптур Майтреи было найдено в Джамму и Кашмире. В головном уборе часто — ступа. Позы — падмсана[60] или бхадрасана[61]. Из атрибутов часто встречаются четки, сосуд-кундика (иногда украшен цветами).

В Китае Майтрея также изображался и как бодхисаттва, и как Будда. Подобных изображений встречается много в пещерных комплексах Дуньхуана, Лунмэня и Юньгана. Будда Майтрея чаще всего представлен в позе бхадрасана, гораздо реже встречается падмасана. Правая рука чаще всего в абхая мудре, левая — в варада мудре. Майтрея как бодхисаттва, пребывающий на небесах Тушита, также изображался в бхадрасане, однако эта поза немного отличалась: ноги опущены, лодыжки перекрещены. Мудры варьировались. Часто бодхисаттва изображался в сопровождении других будд и бодхисаттв. У Майтреи чаще всего есть корона и украшения.

Майтрея из пещеры 275 в Дуньхуане представлен в позе бхадрасана со скрещенными лодыжками[62]. Здесь он предстает как бодхисаттва, его тело — в легких цветных одеждах, ожерельях и головном уборе, в который вместо ступы помещена фигура сидящего Будды. На стене позади него нарисовано множество бодхисаттв и небесных существ, танцоров и музыкантов — образ небес Тушита. В целом именно в Дуньхуане впервые фиксируются изображения Небес Тушита.

На территории Корейского полуострова закрепляется иная, достаточно уникальная иконография. Майтрея здесь чаще всего изображался в созерцающей позе (кор. *пангасаюсан*)[63]. В этой позе бодхисаттва представлен сидящим с закинутой правой ногой, его торс слегка наклоняется вперед. Глаза чуть приоткрыты, левая рука лежит на согнутой правой ноге. Его правая рука приподнята и едва касается щеки кончиками пальцев. Он не держит в руках никакие атрибуты. Короны различны — это может быть простая трехчастная корона, не разработанная орнаментально, либо сложные декорированные короны, каждая — уникальна. Через Корею эта поза позже попадет и в Японию, где также получает широкое распространение. Акцентируем внимания на том, что, хоть эта поза зародилась еще в Гандхаре и прошла долгий путь до древней Кореи[64], изображения фигур в созерцающей позе на других территориях обычно не атрибутируются как Майтрея.

В Тибете Майтрея изображался с короткими волосами-завитками и ушнишей, в простых одеждах, иногда в короне со ступой и украшениями. Руки часто представлены в дхармачакра мудре, иногда в обеих руках держит лотосы, на цветки которых помещены колесо закона и сосуд, либо в одной рук держит лотос, а в другой — кундику. В Тибете поза Майтреи либо в падмасана, либо бхадрасана. В более поздних изображениях очень часто встречается бхадрасана. Такова, например, тханка XV в. из художественного музея Рубина (США)[65].

---

[60] См.: *рис. 3.*

[61] См.: *рис. 4.*

[62] См.: *рис. 5.*

[63] См.: *рис. 6.*

[64] См. подробнее: *Деменова В. В.*, *Симонова А. В.* От Индии до Кореи: трансформация и особенности иконографии бодхисаттвы Майтреи в искусстве Трех государств // Раздвигая границы ойкумены: от искусства Семи долин до Великого Шелкового пути : Материалы Второй Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИВВИ / АЕЕА 2). — Москва : ФГБУН ИВ РАН, 2023. — С. 164–169.

[65] См.: *рис. 7.*

Майтрея здесь сидит в позе бхадрасана на троне, который находится на поднимающемся из пруда цветке лотоса. Обе стопы поставлены на лотосы поменьше. Его правая рука в жесте витарка мудра, левая — в варада мудре, также в ней стебель лотоса, на цветке которого стоит сосуд. Майтрея носит золотые украшения с драгоценными камнями, на нем корона, серьги, ожерелья и браслеты, струящиеся шелковые ленты и разноцветные одежды. Из тела Майтреи исходит лучезарный волнообразный свет, образуя мандорлу.

Монгольские изображения обладают схожими характеристиками: Майтрея, особенно в ранних изображениях, часто представлен стоя или в бхадрасане, в руки в витарка мудре и в варада мудре, также в руках он держит стебли цветов. Изображения из Долоннора также часто представляют Майтрею в позе бхадрасана, руки сложены в дхармачакра мудре. Атрибуты те же: цветки лотоса, которые поддерживают сосуд и колесо закона.

Таким образом, на всех территориях, где бытовало особое почитание Майтреи и производились изображения бодхисаттвы, закреплялись свои иконографические схемы. В Индии Майтрея изображался стоящим либо в позе падмасана, реже и позже — в позе бхадрасана. Атрибутами служили сосуд-кундика в руке и ступа в короне. На других территориях чаще встречается поза бхадрасана и ее вариации. Так, в Китае, это бхадрасана с перекрещенными лодыжками, часто Майтрея также изображался в окружении других будд и бодхисаттв, будто в пространстве небес Тушита. В тибето-монгольской традиции также часто встречается бхадрасана, где ноги стоят прямо на цветках лотоса или земле. Атрибуты — стебли с лотосами, на которых размещены сосуд-кундика и колесо закона, на голове часто помещалась миниатюрная ступа. Уникальной представляется корейская иконография, где Майтрея представлен в созерцающей позе — лишь одна его нога касается земли, а другая покоится сверху. Также в Корее Майтрея изображался без атрибутов, а головные уборы его были разнообразны.

Глава II
ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА БУДДИЗМА КОРЕЙСКОГО ПОЛУОСТРОВА

Появление буддизма в Корее в IV веке, в период Трех государств (57 г. до н. э. — 668 г. н. э.), оказало сильное воздействие на раннее корейское искусство и культуру. Из Китая привозились тексты, строились монастырские комплексы и пагоды, создавались сакральные изображения. Буддизм пользовался особым покровительством двора и аристократии. Считалось, что возведение храмов, изготовление изображений и совершение религиозных ритуалов гарантировали благополучие народа, общества и государства, защиту древней Кореи от болезней, стихийных бедствий или военных вторжений, а также перерождение в прекрасном мире.

Учение и искусство буддизма на территории Корейского полуострова процветали и дальше, в период Объединенной династии Силла (668–935 гг.) и до конца династии Корё (918–1392 гг.). Во времена Чосон (1392–1910 гг.) буддизм перестает пользоваться былой поддержкой правящей династии, однако продолжает занимать важное место в жизни корейцев.

В этой главе мы обратимся к периоду VI–IX вв., времени, когда искусство буддизма в Корее только зарождалось. Для того чтобы выявить контекст его бытования, нами будут рассмотрены особенности буддизма на территории Корейского полуострова. Далее нами будет рассмотрена архитектурная традиция древней Кореи и ее основные особенности, а также выявлены пути развития корейской буддийской скульптуры.

2.1. Характеристика раннего корейского буддизма

Три государства — Когурё, Пэкче и Силла — начали формироваться на территории Корейского полуострова примерно в середине I в. до н. э. и просуществовали так до второй половины VII в., когда объединились под началом Силла. Именно в период Трех государств буддизм попадает и закрепляется на территории Корейского полуострова.

Исходя из событий, описанных в ранних источниках по истории Кореи — «Исторических записях трех государств» (кор. *Самгук саги*), «Оставшихся сведениях о трех государствах» (кор. *Самгук юса*) и «Жизнеописаниях достойных монахов Страны, что к востоку от моря» (кор. *Хэдон косын чон*), закрепление буддизма на территории Корейского полуострова датируется второй половиной IV века нашей эры. Несмотря на это, как отмечает Ю. В. Болтач, распространение буддизма в Корее могло начаться «снизу», среди народа, и произойти задолго до дат официального признания религии корейскими ванами[66].

В исторических источниках указано, что в 372 г. в Когурё к вану Сосуриму (IV в.) прибывает делегация китайских монахов, которая привозит с собой тексты и изображения, после чего «благодаря наставлениям слушатели тотчас обращались к Прибежищу и принимали обеты»[67]. В Пэкче буддизм был признан официальной религией всего на 12 лет позже, чем в Когурё, в 384 году, когда у власти оказался новый правитель Чимню (IV в.). Учение в Пэкче было привезено монахом Маранантхой, который прибыл для этой цели из Восточной Цзинь (265–420 гг.). Принятие Когурё и Пэкче буддизма благодаря визитам китайских монашеских делегаций сыграло, по замечанию Ли Гибэка, большую роль в укреплении связей с китайскими династиями[68].

В Силла буддизм попадает несколько позже, так как территориально оно граничило только с Когурё и Пэкче и располагалось на юго-востоке полуострова. Несмотря на постоянное посещение страны монахами из Когурё, официально буддизм был признан государственной религией только в 535 году. После этого учение стало быстро распространяться по территории Силла. Восшедший на престол в 540 году Чинхын (526–576 гг.) считал себя потомком великого ин-

---

[66] *Болтач Ю. В.* Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса» / Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2023. — С. 56.

[67] Ирён (1206–1289). Оставшиеся сведения [о] трех государствах (Самгук юса) [Текст] / Ирён ; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2018. — С. 456.

[68] *Ли Ги Бэк.* История Кореи: новая трактовка / Ли Ги Бэк ; пер. с кор. под ред. С. О. Курбанова. — М. : Первое марта, 2000. — С. 85.

дийского правителя Ашоки, а потому называл себя чакравартином[69]. В этот же период на территорию Корейского полуострова впервые попадает шарира Будды. В текстах говорится, что на десятом году правления вана Чинхына (т. е. ок. 549 г. н. э.) шарира была завезена посланником Шэнь Ху из Китая, династия Лян (502–557 гг. н. э.)[70].

В течение следующего столетия учение полностью проникло в корейское искусство и культуру, и к моменту объединения страны под властью Силла в 668 г. буддизм стал национальной религией. Несмотря на частые внутриполитические конфликты Объединенного Силла, этот период явился временем расцвета корейской буддийской культуры. Строится множество пагод и монастырей, появляется буддийская скульптурная традиция. Многие монахи путешествуют в Индию или Танский Китай, появляются также и выдающиеся буддийские наставники, создаются различные буддийское школы, самоназванные либо по определенным сутрам, либо по территории, где находились их монастыри.

Среди коренных текстов, кроме «Лотосовой сутры» (санскр. *Saddharma Puṇḍarīka Sūtra*), особенно в Корее были распространены следующие: «Аватамсака сутра» (санскр. *Mahāvaipulya Buddhāvataṃsaka Sūtra*); «Длинные "Агама сутры"» (санскр. *Dīrgha-agama*); «Трактат о землях йогачары» (санскр. *Yogācārabhūmi-Śāstra*); «Проповедованная Буддой сутра Амитаюса» (санскр. *Sukhāvatīvyūha Sūtra*); «Трехчастный канон Майтреи», который включает в себя «Проповедованную Буддой сутру о нисхождении-рождении Майтреи» (кит. *Фо шо Милэ ся нэн цзин*), «Проповедованную Буддой сутру визуализации восхождения-рождения на небе Тушита бодхисаттвы Майтреи» (кит. *Фо шо гуань Милэ пуса шан шэн Доушуай тянь цзин*) и «Проповедованную Буддой сутру о том, как Майтрея полностью обретет состояние Будды» *(*кит. *Фо шо Милэ да чэн Фо цзин*). Ко многим текстам корейские монахи составляли свои комментарии[71].

Важно отметить, что после закрепления буддизма на территории Корейского полуострова корейские буддийские монахи начали распространять учение в Японии. Хотя разные исторические источники указывают разные даты, очевидно, что путешествия корейцев в Японию имеют место примерно с середины VI века. Согласно информации в «Японской летописи» (яп. *Нихон сёки*), в 602 году монах из Пэкче Гванрык (VII в.) принес в Ямато (так тогда называлась Япония) тексты. В 625 из Когурё прибыл монах Хегван (VII в.) и основал школу Санрон[72]. В «Японских легендах о чудесах» (яп. *Нихон рёики*) также упоминается, как в Ямато прибывали монахи из Пэкче и Когурё[73]. Монахи Силла прибыли в Японию последними и основали школу Кэгон. Х. Соренсен также отмечает, что

---

[69] *Park Youngsook.* Handbook of Korean art [Текст] : Buddhist sculpture / Youngsook Pak, Roderick Whitfield. — Seoul : Yekyong, 2006. — P. 12.

[70] *Ким Б.* Самкук Саги : [Исторические записи трех государств] : [В 3 т.] / Изд. текста, пер., вступ. статья и коммент. М. Н. Пака ; [Отв. ред. А. П. Рогачев]. — Москва : Изд-во вост. лит., 1959. — С. 534.

[71] *Болтач Ю. В.* Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса» / Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2023. — С. 25–34.

[72] Нихон сёки — Анналы Японии / Пер. и коммент. Л. М. Ермаковой и А. Н. Мещерякова. Т. 2. Свитки XVII–XXX. — СПб. : Гиперион, 1997. — С. 112.

[73] Японские легенды о чудесах IX–XI вв. / [Пер. с яп., предисл., с. 3–26, и коммент. А. Н. Мещерякова]. — Москва : Наука, 1984. — С. 36—37.

все ранние буддийские храмы в Японии строились лично корейскими мастерами или под их пристальным наблюдением[74]. Также в Японию из Кореи постоянно ввозились изображения. Таким образом, корейский буддизм оказал огромное влияние на развитие раннего японского буддизма и подготовил почву для последующего развития учения в японской культуре и искусстве.

Также стоит отметить, что на протяжении всей истории дальневосточного буддизма корейские монахи участвовали в основании буддийских школ в Китае и, следовательно, играли важную роль в эволюции китайского буддизма в целом. Хотя многие из этих паломников в конечном итоге вернулись на Корейский полуостров, из исторических источников мы знаем, что некоторые из них остались в Китае и стали лидерами китайских буддийских школ. Например, одной из важных фигур, повлиявших на становление школы Саньлунь, был монах Сынран (V–VI вв.), прибывший из Когурё.

Когда прославленный китайский монах-паломник Сюаньцзан (596–664) основал школу Фасян в танской столице Чанъань, корейский монах Вонджхык (613–696) стал одним из его первых учеников. Комментарий Вонджхыка к основному писанию йогачары, «Благородной сутре объяснения глубоких тайн» (санскр. *Ārya-saṃdhi-nirmocana-sūtra*) был распространен и в традиции тибетского буддизма[75]. Другой корейский монах, Ким Хвасан (694–762), основал в провинции Сычуань школу Баотан.

Тексты и комментарии, написанные на территории Корейского полуострова такими монахами, как Ыйсан (625–702) и Вонхё (617–686), были распространены в Китае и Японии, и их идеи оказали влияние на, например, мысль Фацзана (643–712), патриарха и основателя школы Хуаянь. Р. Басвел в своей работе «Формирование идеологии Чань в Китае и Корее» отмечает, что одним из старейших произведений зарождающейся в Китае традиции чань была «Ваджрасамадхи-сутра» (кит. *Чин-кан сан-мэи чин*) — текст, который, как полагает Р. Басвел, был написан в Корее. «Ваджрасамадхи-сутра» — первый текст, предполагающий линейность передачи чань — то есть так называемую «передачу от ума к уму» от Бодхидхармы китайским патриархам. Примерно через пятьдесят лет после написания в Корее текст был передан в Китай, где, поскольку его происхождение было полностью неясно, он был принят как аутентичный перевод санскритского оригинала и внесен в канон, и позже попал в Японию и даже Тибет[76].

Таким образом, постоянный культурный обмен, который происходил в этот период во всем восточноазиатском регионе, позволил корейским буддистам внести свой вклад в развитие философского осмысления учения. Сочинения и комментарии, написанные корейцами в Китае и Корее, быстро распространялись в другие регионы и повлияли, в том числе, и на буддизм Центральной Азии и Тибета. Долгое время в гуманитарной науке бытовало несколько некорректное мнение относительно природы корейского буддизма: учение в Корее воспринималось «тенью» китайского буддизма, в связи с чем не вызывало особого интереса среди

---

[74] *Sorensen H.* Korean Buddhism in the Far East / Henrik Sorensen // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 45.

[75] Ibid. P. 47.

[76] *Buswell R.* Korean Buddhism in East Asian Context / Robert Buswell // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 57.

исследователей[77]. Однако при работе с различными историческими источниками удается выяснить, что Корея играла огромную роль в развитии буддийской мысли и культуры во всей Восточной Азии.

2.2. Буддийские архитектурные комплексы древней Кореи

Судя по историческим записям и археологическим данным, на территории Корейского полуострова активное строительство буддийских архитектурных комплексов началось в VI веке. Выше мы упомянули, что в 549 г. в древнюю Корею впервые завозится шарира. Стоит отметить, что в буддийской традиции практика почитания шариры занимает особое место: реликвии служили местом паломничества и определяли сакральную географию.

К самым ранним известным комплексам, построенным в столицах, относится когурёсский храм Кымганса близ Пхеньяна (вероятно, нач. VI в.). В Силла возводятся Хваннёнса (основан в 570 г.) и Пунхванса, оба близ Кёнджу (634 г.). Отметим, что буддийские комплексы в Корее в основном строились очень большими. Например, Хваннёнса занимал площадь 80 000 квадратных метров, в его центре была построена девятиэтажная деревянная пагода, которая возвышалась на 80 метров и имела внутри лестницу, ведущую на верхний этаж, — это место служило обсерваторией для наблюдения за городом. В Иксане, Пэкче, был построен комплекс Мирыкса (нач. VII века), посвященный бодхисаттве Майтрее (кор. *Мирык*). Комплекс занимал огромную территорию, на которой располагались три храма. Считается, что он был домом для трех тысяч монахов[78]. Одна из трех пагод, сложенная из гранита, частично сохранилась до сих пор и является самой большой пагодой на территории Кореи[79].

Покровительство корейской аристократии и ванов способствовало быстрому развитию технологий и улучшению качества корейской архитектуры в целом и буддийской архитектуры в частности. В. Д. Тян отмечает, что строительство буддийских храмов в столицах «коренным образом изменило силуэт и структуру города, <…> значительным нововведением стала фиксация в качестве вертикальной оси города многоярусной пагоды, которая благодаря своему расположению в центре городского ансамбля становилась его доминирующим элементом»[80].

Архитектурные комплексы Трех государств чаще всего состояли из лекционного зала, главного зала с сакральными изображениями, так называемого «золотого зала», где часто помещались изображения трех Будд, олицетворяющих прошлое, настоящее и будущее, а также пагоды или нескольких пагод и ворот храма, расположенных по оси север — юг. Также строились «залы образов», их количество определялось размером комплекса. Эти церемониальные залы были посвящены конкретному Будде или бодхисаттве. Например, залы *Тэун-*

---

[77] *Sorensen H.* Korean Buddhism in the Far East / Henrik Sorensen // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 41.

[78] *Kim B.* Buddhist Architecture in Korea // National Museum of Asian Art [Электронный ресурс]. — URL: https://asia-archive.si.edu/essays/buddhist-architecture-in-korea/ (дата обращения: 20.04.2024).

[79] *Хохлова Е. А.* Главное в истории искусства Кореи : ключевые произведения, темы, имена, техники : / Елена Хохлова. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2023. — 44 с.

[80] *Тян В. Д.* Буддийские храмы средневековой Кореи : История. Архитектура. Философия / В. Д. Тян. — Москва : Вост. лит., 2001. — С. 11.

джон («Зал Великого Героя») и *Ёнсанджон* («Зал Стервятника») были посвящены Будде Шакьямуни, *Мирыкджон* («Зал Майтреи») — Будде грядущего Майтреи, *Мурянсуджон* («Зал бесконечной жизни») — Будде Амитабхе, *Кванымджом* («Зал Авалокитешвары») — бодхисаттве Авалокитешваре.

Также в комплексах располагались жилые комнаты монахов, кухни, столовые, а также ряд зданий для общего пользования: лекционный зал для изучения и обсуждения сутр и зал для медитаций. Так как традиционно в корейской архитектуре каждое отдельное здание несло свою определенную функцию, территория могла включать множество построек. Так, буддийские храмовые комплексы в Корее могут насчитывать от пяти до шестидесяти зданий и мыслятся как архитектурное целое. В связи с этим корейская буддийская архитектура была всегда больше архитектуры светской, и некоторые комплексы были сопоставимы с размерами дворцов ванов или превосходили их. Эта традиция, зародившаяся на раннем этапе, продолжалась и дальше.

Пространственные взаимоотношения между зданиями внутри храмового комплекса также имели большое значение: соотношение сакральной и жилой зон, иерархия зданий, а также связь между внутренним и внешним пространством по-разному решались в комплексах разных школ. Например, в комплексах школы Чонтоджон (Школой Чистой Земли) внутренний двор храма воспринимался как образ Чистой земли Будды Амитабхи. В комплексах традиции йогачары Попсанджон всегда выявляется строгая центральная ось, на которую нанизываются ворота, пагода, каменный светильник, зал образов. В то же время храмовые комплексы традиции Сон (корейский вариант чань-буддизма), были свободны от строгих планировок и часто имели уникальную структуру.

Также важную роль в корейской архитектуре играла взаимосвязь между зданиями и природным ландшафтом. Несмотря на то что Корейский полуостров небольшой по размеру (его площадь составляет всего 220 000 квадратных километров), его ландшафт состоит из множества гор и долин. По точному выражению Ким Бонгёля, «корейская архитектура — это, скорее, взаимосвязь между зданиями и топографией, а не само здание»[81]. Ее формы во многом зависели и от того, где комплекс был основан. Например, многие здания в регионе Пэкче, находящегося на равнинах, расположены горизонтально, в то время как многие из зданий в горном районе Силла имеют более вертикальную структуру.

И хотя некоторые храмы были построены в черте города, многие часто строились в горах. Так как природа Корейского полуострова характеризуется множеством горных хребтов, традиция возведения горных монастырей (кор. *санса*) является неотъемлемой частью корейской культуры. Важно также отметить, что храмы Санса не только служили местом буддийских практик, но и являлись плавильным котлом, в котором с учением смешивались локальные верования и ценности. Так, например, в таких комплексах вместе с буддами и бодхисаттвами мог почитаться корейский дух гор Сансин.

Самые ранние горные комплексы: Тэхынса (514 г.), Сонамса (529 г.), Попчуса (553 г.), Магокса (640 г.), Тхондоса (646 г.), Понджонса (672 г.) и Пусокса

[81] *Kim B.* Buddhist Architecture in Korea // National Museum of Asian Art [Электронный ресурс]. — URL: https://asia-archive.si.edu/essays/buddhist-architecture-in-korea/ (дата обращения: 20.04.2024).

(676 г.)[82]. В связи с тем что они не были ограничены пространством города, часто они были еще больше столичных. Так, например, комплекс Тхондоса (VII в.), расположенный на юге-востоке полуострова, насчитывал 16 залов образов: 5 отдельных зданий для Будды Шакьямуни, Будды Майтреи, Будды Амитабхи, Будды Бхайшаджьягуру, Будды Вайрочаны; 4 здания для архатов и бодхисаттв Авалокитешвары и Кшитигарбхи; 6 зданий для других божеств, включая Четырех Небесных Царей и духа гор Сансина. Сами монастыри всегда были органично вписаны в пространство гор, сливаясь с природой.

Таким образом, мы выявили, что корейская буддийская архитектура формировалась и развивалась под влиянием географии полуострова, религиозных школ и региональных традиций. Хотя сегодня сохранилось относительно немного ранних корейских храмов, каждый из сохранившихся комплексов имеет уникальные архитектурные характеристики, самобытность которых возникла вследствие переплетения множества факторов.

2.3. Развитие корейской буддийской скульптуры в V–IX вв.

Буддийская скульптура Трех государств в основном сохранилась в виде маленьких алтарных экземпляров. Самые ранние сохранившиеся образцы датируются V веком. Вполне естественно, что на ранней стадии формирования корейская буддийская скульптура следовала более ранним китайским образцам, которые, вероятно, вместе с текстами ввозились в страну китайскими монахами. Такова, например, скульптура сидящего Будды из позолоченной бронзы, обнаруженная в Ттуксоме на берегу реки Хан в Сеуле. Ее высота всего 4,9 см. Будда сидит в медитативной позе, его руки сложены в дхьяна мудре. Фигура расположена на прямоугольном троне, на котором размещены два небольших льва (в коренных текстах Будда описывается восседающим на львином троне, поэтому подобные изображения появлялись уже Гандхаре). Подобный тип изображения сидящего Будды также был очень популярен в Китае в конце IV — начале V веков[83], поэтому среди исследователей до сих пор нет единого мнения, является ли эта скульптура корейской или китайской по происхождению[84].

Скульптуры, подобные Будде из Ттуксома, в большом количестве создавались в регионах Когурё и Пэкче в VI в. Пьедестал больше не украшался двумя львами, а покрывался струящимися складками одежды, либо иногда сама прямоугольная форма пьедестала заменялась на цветок лотоса. Таковы глиняная скульптура Будды, найденная в Пхеньяне, Когурё, и два Будды из Пуё, Пэкче: один из позолоченной бронзы, второй из талькохлорита[85]. Подобный способ декорирования постамента скульптуры волнообразными складками появился в Китае примерно в конце V века: мы находим его в поздних скульптурах Юньгана и на изображениях из пещер Лунмэнь, а затем в скульптурах Северной Вэй в начале VI века. У корейских образцов совершенно иная трактовка лица: интонационно теплая, с мягкими объемами и нежной полуулыбкой, она значительно отличалась от более строгих китайских изображений.

---

[82] См.: *рис. 8.*

[83] См.: *рис. 9.*

[84] *Kim L.* Buddhist sculpture of Korea / by Kim Lena. — Elizabeth, NJ ; Seoul : Hollym, 2007. — P. 15.

[85] См.: *рис. 10.*

Среди сохранившихся буддийских скульптур из позолоченной бронзы периода Трех государств, на данный момент найден только один экземпляр, на котором указано как место, так и дата создания изображения. Это стоящий Будда из золотистой бронзы, найденный в провинции Кёнсан-Намдо[86]. Несмотря на то что скульптура была обнаружена на территории Силла, надпись на обратной стороне говорит о том, что она была изготовлена в седьмой год правления вана Ёнга в Когурё[87], и что заказал ее настоятель монастыря, его ученики и 40 буддистов-мирян. Также упоминается, что эта скульптура была 29-й из 1000 изготовленных[88].

Правая рука Будды из Кёнсан-Намдо в жесте абхая мудра, левая — дхьяна мудра. На мандорле — узоры пламени. Подобные изображения были распространены и в Северной Вэй в начале VI века[89]. Однако китайские изображения характеризуются более вытянутыми и острыми формами, более контрастными и резкими переходами от объема к объему. По сравнению со своими китайскими аналогами, скульптура из Кёнсан-Намдо обладает более полнокровными и устойчивыми объемами, переходы между которыми выполнены очень мягко, перетекая от одного к другому. Узоры пламени на мандорле также выполнены в мягких полукружиях дублирующих друг друга линий.

Сохранилось заметное количество триад, которые датируются второй половиной VI века. В этих изображениях фигура Будды располагается по центру, окруженная двумя спутниками-бодхисаттвами. Одним из примеров является позолоченная бронзовая триада в коллекции Художественного музея Кансон в Сеуле[90]. Сравнивая Будду из триады с Буддой из Кёнсан-Намдо, можно заметить сохраняющийся у корейских мастеров интерес к мягкой объемной моделировке и плавной трактовке складок одежды.

Позолоченная бронзовая скульптура бодхисаттвы из коллекции Национального музея в Сеуле также выполнена в манере, характерной для большинства произведений VI в.: голову бодхисаттвы венчает трехчастный головной убор, складки одежд тщательно проработаны и динамично разлетаются по бокам фигуры, что, несмотря на отсутствие мандорлы, вызывает ассоциации с языками пламени[91].

В VI веке появляются первые скульптуры бодхисаттвы Майтреи в созерцающей позе[92]. Эта иконография зародилась еще в Индии, однако, как мы отмечали, закрепилась за Майтреей именно на территории Корейского полуострова.

В VII веке возрастает количество региональных мастерских. Скульптуры, производимые корейскими мастерами, становятся все более самобытными, обладающими уникальным характером и локальными чертами. Два стоящих Будды, найденные в провинции Кёнгидо[93], соответствуют художественным тенденциям,

---

[86] См.: *рис. 11.*

[87] Так как в исторических источниках нет упоминания о годах правления вана Ёнга, дата создания скульптуры предположительная.

[88] *Kim L.* Buddhist sculpture of Korea / by Kim Lena. — Elizabeth, NJ ; Seoul : Hollym, 2007. — P. 23.

[89] См.: *рис. 11.*

[90] См.: *рис. 12.*

[91] См.: *рис. 13.*

[92] См.: *рис. 14.*

[93] См.: *рис. 15.*

преобладающим в начале века: округлые формы, простой силуэт, несколько вытянутое тело, плотно прилегающая одежда, решенная U-образными складками, мягкая полуулыбка. В целом трактовка фигур и одежд напоминает китайские образцы династий Северной Ци (550–577 гг.) и Суй (581–618 гг.)[94]. Однако корейская скульптура характеризуется большей небрежностью в решении складок, в ней меньше строгой упорядоченности и некоторой графичности, присущей китайским скульптурам. Лица корейских Будд решены мягче, полукружиями объемов.

Скульптуры бодхисаттв VII в. обычно размещались на лотосовом пьедестале; их тела вытянуты, с тонкими талиями, длинными руками и округлыми лицами[95]. В большинстве случаев они стоят в расслабленных позах, вес их тела будто переносится на одну ногу. Они украшены лентами одежд, которые либо, как раньше, перекинуты через руки, либо опускаются к пьедесталу. В основном головы бодхисаттв венчали трехчастные короны, а их торс украшался ожерельем, решенными либо тонкой нитью, либо нитью, на которые нанизаны круглые жемчужины.

Большинство сохранившихся изображений бодхисаттвы Майтреи в созерцающей позе датируются VII в. Среди двух десятков сохранившихся скульптур наиболее известны две, хранящиеся в Национальном музее Кореи в Сеуле[96]. Они не подписаны, поэтому, чтобы различать, их обычно называют Национальное сокровище № 78[97] и Национальное сокровище № 83[98]. Обе скульптуры являются величайшим достижением корейских мастеров периода Трех государств. Оба тела умело моделированы тонкими переходами между объемами, а также тонкой проработкой деталей. Они ярко выделяются среди всех остальных сохранившихся скульптур этого периода.

К началу VIII в. корейские мастера обращаются к новым техникам и художественным решениям образов. Несмотря на то что многие изображения не сохранились, в доступных нам сейчас образцах прослеживается развитие тенденций, наметившихся в предыдущий период. Характерны две золотые скульптуры стоящего и сидящего Будды, которые были найдены в реликварии в трехэтажной каменной пагоде в храме Хванбокса[99]. Надпись на крышке реликвария указывает, что скульптуры были созданы по заказу правящей семьи, а также что жена покойного вана Синмуна и ее сын, ван Хёсо, построили пагоду в 692 году, чтобы обеспечить благостную загробную жизнь покойного правителя. А когда вдова и ван Хёсо скончались, наследник, ван Сондок, поместил скульптуру стоящего Будды Амитабхи и дхарани-сутру в пагоду в 706 году[100].

---

[94] См.: *рис. 16.*

[95] См.: *рис. 17.*

[96] В ноябре 2021 г. Национальный музей Кореи открыл постоянную экспозицию, названную «Комната тихого созерцания», где впервые в одном пространстве представили двух созерцающих бодхисаттв, являющихся Национальными сокровищами Кореи. См. подробнее: Room of Quiet Contemplation // National Museum of Korea [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/showroom/list/631120 (дата обращения: 02.05.2024).

[97] См.: *рис. 18.*

[98] См.: *рис. 19.*

[99] См.: *рис. 20.*

[100] *Kim L.* Buddhist sculpture of Korea / by Kim Lena. — Elizabeth, NJ ; Seoul : Hollym, 2007. — P. 82.

Правая рука стоящего Будды в жесте варада мудра, а левая рука придерживает подол одеяния. Одежда решена полукружиями повторяющихся складок. За головой Будды тонко проработанная пламенеющая мандорла. Сидящий Будда выполнен несколько иначе: более естественно решены складки, их подол каскадами свисает с пьедестала. Пропорциональнее руки Будды: они меньше и детально проработаны. Лицо более округлое, тоньше проработаны его черты. За спиной Будды ажурная мандорла. Вероятно, скульптуры были выполнены разными мастерами.

Другая характерная для этого периода скульптура Будды датируется первой половиной VIII века[101]. Повторяющиеся U-образные складки одежды гармонично сочетаются с силуэтом, скульптура решена достаточно просто, без украшений и мандорлы.

В IX веке многие региональные аристократы начали покровительствовать созданию сакральных изображений (до этого основным спонсором часто выступала правящая семья и столичная аристократия). Появляется все больше храмов, которые также спонсировали создание изображений.

В этот период производится большое количество скульптур Будд в позе падмасана с жестом бхумиспарша мудра (этот жест был в меньшей степени представлен до этого). Иногда руки и в абхая мудре, и в варада мудре. Одна из подобных скульптур хранится в Национальном музее Кореи[102]. На ее примере мы видим, что к IX в. значительно возрастает детализация частей скульптуры: точнее и с большим вниманием проработаны складки, рельефно разработана ладонь. Также в этот период было создано множество скульптур стоящего Будды. Они, однако, следовали схемам, разработанным в предыдущие годы: драпировка непрерывными U-образными складками покрывала все тело. Хотя в некоторых случаях имели место вариации в трактовке образов.

Важно отметить, что многие ранние корейские буддийские изображения завозились корейцами в Японию. Корея сыграла важную роль в формировании японского искусства буддизма периода Асука (538–710 гг.)[103]. Многие корейцы, переселявшиеся в Японию в VI–VII вв., становились частью общины, меняли свои имена и активно участвовали в культурной жизни сангхи. Корейское искусство буддизма оказало сильное влияние на зарождающуюся художественную традицию Японии. Например, изображение Будды в храме Асука-дэра[104], которое является самым ранним датированным японским буддийским изображением, было отлито в 606 году монахом по имени Тори Бусси, который переселился в Японию из Кореи. Скульптура неоднократно реставрировалась, поэтому трудно понять, как она выглядела в VII в. Другая работа Тори Бусси — это триада Будды, расположенная в Хорюдзи и датируемая 623 годом[105].

Под влиянием Кореи в Японию также проникает традиция изображать бодхисаттву Майтрею в созерцающей позе. Вероятно, изначально их тоже могли выполнять корейские мастера. Такова деревянная скульптура бодхисаттвы

---

[101] См.: *рис. 21.*

[102] См.: *рис. 22.*

[103] *Kim L.* Buddhist sculpture of Korea / by Kim Lena. — Elizabeth, NJ ; Seoul : Hollym, 2007. — P. 61.

[104] См.: *рис. 23.*

[105] См.: *рис. 24.*

в храме Корюдзи[106]. По форме и исполнению она очень близка к созерцающему бодхисаттве из Национального музея Кореи[107].

Таким образом, анализируя раннюю эволюцию корейской буддийской скульптуры с момента ее зарождения в период Трех государств и до периода Объединенного Силла, было выявлено, что корейские мастера постепенно выработали свои подходы к художественному решению формы. Несмотря на то что самые ранние произведения отмечены сильным влиянием китайских образцов (а некоторые практически идентичны, что усложняет их атрибуцию), в корейской скульптуре постепенно проявляются самобытные черты.

Стоит отметить, что часто в западной литературе исследователи крайне вольно пользуются понятием «стиль», описывая корейские произведения искусства буддизма как «стили» китайских династий. Уникальные черты корейской скульптурной традиции до сих пор игнорируются в поле искусствоведческого анализа. В этом вопросе гуманитарная наука все еще идет по пути «китаизированной Кореи» — проблемы, о которой мы упоминали выше, описывая раннюю религиозную ситуацию Корейского полуострова. Однако, как показывает даже краткий сравнительный анализ, корейские мастера не только создавали самобытные произведения, но и влияли на формирование художественной традиции Японии. Поэтому роль Кореи в общем художественном процессе велика и требует дальнейшего изучения.

Глава III
ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И ОБРАЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ МАЙТРЕИ В ИСКУССТВЕ КОРЕИ VI–IX ВВ.

В VI–IX веках на территории Корейского полуострова особенно почитался бодхисаттва Майтрея. Многие сутры, бытовавшие в древней Корее в этот период, были посвящены бодхисаттве. Майтрея как персонаж, а также легенды и истории, связанные с ним, часто встречаются во всех ранних исторических источниках. Добуддийские ритуалы, например, ритуал защиты государства от внешних врагов, также трансформировались под влиянием буддизма и культа Майтреи. Почитание бодхисаттвы влияло и на социополитическое устройство общества — создавались религиозно-военные организации, их деятельность должна была приблизить приход Майтреи.

Изображения Майтреи, производимые корейскими мастерами в этот период, были выполнены в редкой иконографии — бодхисаттва в созерцающей позе (кор. *пангасаю*). Эта иконография закрепилась за Майтреей только на территории Корейского полуострова. В образе бодхисаттвы, юном, рафинированном и нежном, выявляются уникальные черты корейской художественной традиции.

В этой главе мы коснемся особенностей бытования культа Майтреи на территории Корейского полуострова для выявления его уникальных черт. Это, в свою очередь, послужит основой для дальнейшего анализа, в ходе которого мы рассмотрим, что могло способствовать закреплению на территории Корейского полуострова именно этой иконографии, а также какой художественной образностью обладают скульптуры Майтреи в созерцающей позе.

---

[106] См.: *рис. 25.*

[107] См.: *рис. 18.*

3.1. Самобытные черты культа бодхисаттвы Майтреи в Корее

Культ бодхисаттвы Майтреи занимает особое в истории раннего корейского буддизма. В «Оставшихся сведениях о трех государствах» (кор. *Самгук юса*) насчитывается множество историй, посвященных Майтрее, а также зафиксированы легенды, связанные с особым почитанием бодхисаттвы. Эти сюжеты датируются VI–X вв.[108] Также в Корее были особенно распространены сутры, связанные с фигурой Майтреи. Например, уже в VII в. корейский буддийский монах Вонхё (617–686) составил комментарии на «Трехчастный канон Майтреи»[109].

Несколько историй в «Оставшихся сведениях о трех государствах» связаны с возведением монастыря Мирык-са в Пэкче, который был кратко упомянут нами в предыдущей главе. Так, в легенде «Государь Му-ван» повествуется, как правитель Пэкче, Чинпхён-ван, совершая паломничество со своей супругой, увидел у подножия горы большой пруд, в центре которого Майтрея явил ему свой образ. На этом месте ван Чинпхён повелел построить комплекс Мирык-са, засыпав водоем[110].

Легенда «Государь Поп-ван запрещает убийство» описывает, как сын Чинпхёна завершил постройку Мирык-са. Монастырь «прилегал к горе и смотрел на воду, а цветы и деревья вокруг него были пышны и прекрасны. Там были явлены красоты всех четырех сезонов. Каждый раз, когда пэкческие государи устраивали лодочные прогулки по течению реки, они посещали этот монастырь, дабы насладиться его замечательным местоположением и совершенной красотой»[111].

Мирык-са представляет собой монастырский комплекс с тремя монастырями, тремя пагодами и тремя золотыми залами. Этот комплекс символизирует три собрания, на которых Майтрея будет проповедовать дхарму после того, как он спустится на землю и достигнет состояния Будды. Другими словами, Мирык-са мыслился как пространство, где Майтрея должен появится.

Интересно, что в буддизме Трех государств закрепилась вера в то, что Майтрея явится именно на землях Пэкче. Так, в истории «Бодхисаттва Майтрея в образе бессмертного-цветка. Юноша Миси-ран. Наставник Чинчжа-са» Чинчжа, монах из Силла, должен был отправиться в монастырь Сувон-са, провинция Чхунчхон-намдо, чтобы увидеть Майтрею[112] — это место находилось в Пэкче.

---

[108] *Болтач Ю. В.* Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса» / Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2023. — С. 316.

[109] На английском перевод комментариев Вонхё был опубликован в 2012 году в «Собрании сочинений корейского буддизма в тринадцати томах», составленного корейский орденом Чоге и Калифорнийским университетом Лос-Анджелеса. См. подробнее: *Muller A.* Collected Works of Korean Buddhism. Jogye Order of Korean Buddhism, 2012. Vol. 6. — 535 p.

[110] Ирён (1206–1289). Оставшиеся сведения [о] трех государствах (Самгук юса) [Текст] / Ирён ; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2018. — С. 380–384.

[111] Там же. С. 475.

[112] Ирён (1206–1289). Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса) [Текст] / Ирён ; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2018. — С. 553.

В целом легенда «Бодхисаттва Майтрея в образе бессмертного-цветка. Юноша Миси-ран. Наставник Чинчжа-са» представляется важной в понимании роли Майтреи в раннем корейском буддизме. В ней же мы находим фиксацию идеи о том, что бодхисаттва может являться в мир неоднократно, здесь и сейчас, в форме *хваран*.

Хваран (или «цветущие юноши») — организация, которая занималась рекрутированием и воспитанием юных представителей знати. Главные идеи хваран формировались под сильным влиянием буддизма и конфуцианства, а кодекс поведения был разработан буддийским монахом Вонгваном (ок. 541 — 630). Основополагающие принципы кодекса: «верностью служи правителю; сыновней почтительностью служи родителям; доверием обретай друзей, во время боя нет отступления, в убиении или оставлении живым есть выбор»[113]. Широко среди хваран была распространена практика паломничества.

Исторические источники не дают ясного представления о том, что привело к созданию этой организации. Так, в «Оставшихся сведениях о трех государствах» мы читаем, что двадцать четвертый правитель Силла, Чинхын-ван, был большим поклонником красоты и стремился окружать себя лишь красивыми людьми и предметами: «государь по своему прирожденному характеру обладал утонченным вкусом»[114]. Он отобрал среди своих подданных самых прекрасных и красивых молодых женщин, которых называли *вонхва* («эссенция цветов», «изначальные цветы»), чтобы учить их искусству управления страной. Среди них он избрал двух девушек — Наммо-нан и Кёчжон-нан. Они, однако, завидовали друг другу, и потому Кёчжон-нан, напоив Наммо-нан, утопила ее в реке. Когда ван Чинхын узнал об этом, он упразднил организацию вонхва.

Спустя годы, он вернулся к своей идее: «государь опять подумал, что если он хочет привести к процветанию свое удельное государство, ему необходимо прежде всего возвысить путь ветра и луны. Тогда он повторно издал повеление выбрать среди отроков мужского пола из хороших семейств тех, которые обладали добродетельным поведением, переименовал их в цветущих юношей»[115]. Так, по одной из легенд, и была создана организация хваран.

В это же время в «Исторических записях трех государств» (кор. *Самгук саги*) приводится следующая история: «стали беспокоиться о том, что вскоре не из кого будет отбирать будущих военачальников. Вот почему решили призвать ко двору достойных людей и посмотреть, кто есть кто и у кого какие способности. Через некоторое время начали отбирать красивых и достойных по качествам юношей, которых стали именовать хваран, что значит “цветочные мужи”. Эти юноши учились постижению Пути и Справедливости, тренировали себя и еще пели красивые песни и путешествовали по стране, посещая живописные горы и речные потоки»[116]. Как мы видим, и в одном, и в другом источнике членами

---

[113] *Курбанов С. О.* История Кореи с древности до начала XXI в. / С. О. Курбанов ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. — Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2009. — С. 113.

[114] Ирён (1206–1289). Оставшиеся сведения [о] трех государствах (Самгук юса) [Текст] / Ирён ; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2018. — С. 551.

[115] Там же.

[116] *Курбанов С. О.* История Кореи с древности до начала XXI в. / С. О. Курбанов ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. — Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2009. — С. 112.

хваран должны были становиться молодые юноши с высокими моральными качествами. Сама организация должна была участвовать в управлении государством.

Как мы уже отметили, именно в юношах-хваран Майтрея мог явиться в мир. В истории «Бодхисаттва Майтрея в образе бессмертного-цветка. Юноша Миси-ран. Наставник Чинчжа-са» монах Чинчжа очень хотел встретиться с Майтреей. Во сне Чинчжа увидел старика, который сказал ему, что в определенном месте ему явится бодхисаттва Майтрея. Обрадованный тем, что его желание, казалось, было исполнено, монах направился к месту, указанному ему старцем во сне, и когда прибыл, его встретил юноша. Юноша показал Чинчже монастырь и помог гостю обосноваться. Чинчжа пошел в покои настоятеля и рассказал ему о своем сне и о том, что монастырь должен стать домом Майтреи, который явится туда в форме хваран. Настоятель велел ему подняться на склон горы; там, в священном месте, Чинчжа сможет встретиться с небесными существами и получить от них инструкции, как найти Майтрею-хваран.

Чинчжа последовал инструкциям, и когда он пришел к месту, указанному настоятелем, его встретил седовласый старик[117]. Старик спросил монаха о его миссии и, услышав, что он ищет Майтрею, отправил его обратно в монастырь, сообщив удивленному монаху, что Чинчжа уже встретил этого человека у ворот комплекса. Чинчжа поспешил обратно в монастырь и рассказал остальным монахам, что Майтрея уже среди них. Они вместе пошли в рощу возле зданий и увидели того самого красивого юношу, которого Чинчжа встретил накануне.

Юношу увезли из монастыря во дворец. Там он получил одобрение всего двора и был назначен лидером организации хваран. После этого он обучал их всем необходимым искусствам и наукам, пока через семь лет не исчез. После этого Чинчжа проводил время в медитациях, визуализируя ушедшего юношу, а после смерти он попал к Майтрее на небеса Тушита[118].

Таким образом, ранний корейский буддизм характеризуется уникальной чертой, которая не обнаруживает себя на других территориях: бодхисаттва Майтрея должен был являться на территорию Кореи неоднократно, воплощаясь в молодых и прекрасных юношах, членах организации хваран. Это, в свою очередь, оказало огромное влияние и на ритуальную практику, и на художественную традицию Корейского полуострова.

3.2. Бодхисаттва Майтрея в созерцающей позе: особенности иконографии

В предыдущих главах мы уже кратко касались иконографии, которая закрепилась за бодхисаттвой Майтреей на территории Корейского полуострова. В отличие от других регионов, где Майтрею часто можно встретить в различных вариациях позы бхадрасана (ноги опущены на землю и стоят либо прямо, либо лодыжки перекрещены), в древней Корее бодхисаттва изображался в так называ-

---

[117] Вероятно, это был горный дух Сансин, глубоко почитаемый корейцам с ранних времен.

[118] Ирён (1206–1289). Оставшиеся сведения [о] трех государствах (Самгук юса) [Текст] / Ирён ; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2018. — С. 550–556.

емой «созерцающей» позе[119]. В ней Майтрея сидит на пьедестале, его правая нога закинута на левую, а торс немного наклоняется вперед. Глаза полуприкрыты, на лице мягкая полуулыбка. Левая рука лежит на правой ноге ладонью вниз, а правая рука касается щеки либо ладонью, либо кончиками пальцев.

Мы уже отмечали, что истоки подобной иконографии мы можем найти далеко за пределами Корейского полуострова. В качестве отступления заметим, что свое развитие поза созерцающего бодхисаттвы получила еще в Индии, проделав долгий путь через Среднюю и Восточную Азию. Впервые она, вероятно, появляется в рельефах со сценами из жизни Сиддхартхи. Подобное изображение мы можем найти в Лахорском музее (Пакистан)[120]. Сцена изображает Сиддхартху, сидящего под деревом джамбу, справа от него стоит его отец, Шуддходана. Фигура Сиддхартхи представлена со слегка склоненной головой, его левая нога опущена, а правая покоится на ней. Несмотря на то что часть правой руки утрачена, мы видим, что изначально она была поднесена к щеке. По мнению Ли Джунки, здесь запечатлена первая медитация Сиддхартхи[121].

Также бодхисаттв в подобной позе можно найти в триадных композициях: это либо Будда в окружении бодхисаттв, либо трое бодхисаттв. Примером подобного изображения является гандхарская скульптура Будды в окружении бодхисаттв Авалокитешвары и Манджушри[122]. Оба бодхисаттвы представлены в созерцающей позе, однако их руки касаются не щеки, а лба; они развернуты к Будде и зеркально отражают друг друга. Их ноги здесь решены несколько иначе: они не покоятся на опущенной ноге, а как бы свисают с пьедестала в полусогнутом состоянии. Разнятся их атрибуты: Манджушри держит книгу, Авалокитешвара — цветущий лотос.

Кроме того, бодхисаттвы в созерцающей позе были найдены и в Матхуре. Такова, например, скульптура предположительно Авалокитешвары[123]. Матхурская пластика в целом обладает довольно ощутимой динамичностью. Несмотря на мягкое и сглаженное решение основных объемов, бодхисаттва здесь не пребывает в созерцательном покое, фигура будто напряжена, готова прийти в движение в любой момент. Это ощущение предопределяют резкие линии, образующиеся в результате сгибов локтей и колен; сам «созерцающий» жест — рука, поднесенная к лицу, — активен.

По Шелковому пути образы доходят до Китая, мы находим их в пещерных комплексах Дуньхуана и Лунмэня, а позже в провинции Хэбей и Шаньдун[124]. Практически ни одна из найденных на территории Китая скульптур, решенных в созерцающей позе, не может быть идентифицирована как изображение бодхисаттвы Майтреи. Исключение, пожалуй, составляют, только редкие триадные группы[125]. Созерцающая поза прочно закрепляется за Майтреей, только достигнув территории Корейского полуострова.

---

[119] См.: *рис. 26.*

[120] См.: *рис. 27.*

[121] *Lee J.* The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia. Artibus Asiae, vol. 53, no. 3/4, 1993. — P. 312.

[122] См.: *рис. 28.*

[123] См.: *рис. 29.*

[124] См.: *рис. 30.*

[125] *Lee J.* The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia. Artibus Asiae, vol. 53, no. 3/4, 1993. — P. 344.

Интересно отметить, что, несмотря на зарождение позы в Гандхаре и Матхуре, нигде не фиксируется санскритское название этой позы. Термин «созерцающая» является переводом англоязычного термина *contemplative*, которым западные исследователи и музеи пользуются при описании этой позы. Также в иностранных источниках встречается слово *pensive*, что означает «задумчивый», «размышляющий». Вероятно, в западную терминологию это определение пришло от китайского названия: некоторые скульптуры бодхисаттв, которые были представлены в этой позе и производились на территории Китая (в основном это провинции Хэбэй и Шаньдун), были подписаны как *sewei*. В своей диссертации Чэнь Ли-Куй, анализируя термин *sewei*, приходит к заключению, что впервые в китайских текстах это слово используется во времена династии Хань (206 до н. э. — 220 н. э.). 4 раза он употребляется в Ханьшу в значении «направляющий свои мысли» (англ. *directing his thoughts*) и «обдумывать», «знать» (англ. *consider*)[126]. Таким образом, изначально термин употреблялся для описания интеллектуальной активности, которая состоит в размышлении, рефлексии, суждении. А уже в буддийских китайских текстах *sewei* используется в значении «созерцать» (англ. *contemplate*). В китайском переводе «Лотосовой сутры» слово встречается в 10 главе в значении «знать»[127] (англ. *consider*). Реже в текстах можно встретить значение «медитировать» (англ. *meditate*). В текстах V века — в значении «медитация визуализации» (англ. *visualization meditation*)[128].

В Корее же поза носит название *пангасаюан*. Это слово, которое родилось из комбинации слов *панга*, что значит «полулотосовая поза», и *саюсан*, что значит «мыслящий образ». То есть *пангасаюсан* — это размышление в позе полулотоса. Таким образом, и в Китае, и в Корее описание позы предполагает интеллектуальную практику, размышление, рефлексию, умственное усилие.

Рассмотрим саму позу подробнее. Так как описаний этой позы в проанализированных нами в 1 главе текстах не было выявлено, мы обратимся к близким ей по положению асанам. Бхадрасана или «благая поза» интересна нам потому, что, во-первых, именно в ней в основном изображается Майтрея, а также потому, что обе ноги в бхадрасане опущены на землю и касаются ее, что символизирует готовность Майтреи прийти в мир — бодхисаттва будто вот-вот встанет.

Еще ближе к созерцающей позе поза лалитасана — «поза отдохновения» или «поза отдыхающего царя». В лалитасане с пьедестала на землю опускается только правая нога, а левая согнута и иногда упирается в бедро. Эта асана, по выражению

---

[126] Автор приводит английские термины, так как в своей диссертации Чэнь Ли-Куй выполнил переводы древнекитайских источников на английский язык. Переводы терминов с английского выполнены автором.

[127] В переводе на русский: «Человек, захотев пить, ищет воду и копает колодец на плоскогорье. Видя иссохшую землю, он *знает*, что вода еще далеко. Видя, что земля становится все влажнее, он уверен, что вода уже близка». См. подробнее: Сутра о Бесчисленных Значениях ; Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы ; Сутра о Постижении Деяний и Дхармы Бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / подгот. А. Н. Игнатович и В. В. Северская ; [пер. с кит., коммент., заключительная ст., слов., список сутр и трактатов А. Н. Игнатовича]. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Ладомир, 2007. — 527 с.

[128] *Chien Li-Kuei.* The Sewei Bodhisattva: The Contemplation Image in Popular Buddhism of Sixth Century China // School of Oriental Studies. University of London : ProQuest LLC, 2018. — P. 263–270.

М. Е. Кравцовой, «отличается простотой и изяществом, передавая одновременно глубину Учения и внутреннее спокойствие, обретаемое посредством медитативного сосредоточения»[129]. Так как лалитасана встречается не только в изображениях бодхисаттв, но и в изображениях правителей и вельмож, можно предположить, что она была распространена в быту во время раннего буддизма.

В смысловом отношении нам интересна также поза падмасана или «лотосовая поза» — ноги согнуты в коленях и лежат друг на друге ступнями вверх. Нельзя отрицать, что в целом положение тела в созерцающей позе далеко от падмасаны, однако у обеих асан мы можем выявить общие семантические слои. Тем более что, как нами было обозначено выше, в корейском языке созерцающая поза называется «полулотосовая поза размышления», а также из текстов мы знаем, что Майтрея, достигнув состояния Будды, будет сидеть в лотосовой позе[130].

Анализируя падмасану, М. Е. Кравцова отмечает, что «правая нога должна проходить над левой, так как она является символом Будды и Учения, тогда как левая нога — символ мира смертных. Поэтому скрещивание ног есть знак единства Будды со всеми живыми существами, а возложение правой ноги на левую — отражение путеводной роли Учения»[131]. В созерцающей позе правая нога также возложена на левую. Так в этой позе сочетаются несколько состояний: касаясь левой стопой земли, Майтрея будто готовится прийти в мир, правая же уравновешивает эту готовность, делая ее менее активной, чем в бхадрасане — Майтрея будто бы еще пребывает в состоянии покоя, сосредоточения.

Обращаясь к положению рук в созерцающей позе, мы видим, что они также представлены не в «классических» мудрах. Левая рука покоится на лодыжке правой ноги ладонью вниз. Правая рука поднимается к щеке и касается ее кончиками пальцев. В целом мы можем заметить, что положение правой руки до Кореи варьировалось: иногда правая рука полностью касалась щеки ладонью, иногда пальцы касаются лба, а в некоторых случаях рука полностью поддерживала голову под подбородком. В Корее же закрепился вариант более тонкий, с касанием щеки пальцами.

Таким образом, пройдя долгий путь от Индии до древней Кореи, созерцающая поза закрепилась за Майтреей именно там. Вариативность в иконографической схеме созерцающей позы, выявляемая в размещении ног и положении рук, пришла к единому решению именно на территории Корейского полуострова: правая нога всегда размещается на левой, ее стопа смотрит в сторону перпендикулярно торсу, левая рука всегда спокойно лежит на правой ноге ладонью вниз, а правая едва касается щеки несколькими пальцами.

---

[129] *Кравцова М. Е.* Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства. Духовная культура Китая : энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока. — М. : Вост. лит., 2006. — Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. — 2010. — С. 185.

[130] *Симонова А. В.* Взаимосвязь текста и изобразительной традиции в буддийском искусстве (на примере бодхисаттвы Майтреи) // Весенние искусствоведческие чтения — 2023. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. — С. 33.

[131] *Кравцова М. Е.* Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока. — М. : Вост. лит., 2006. — Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. — 2010. — С. 184.

3.3. Бодхисаттва Майтрея в искусстве Кореи: особенности образа

Мы уже отметили, что на территории древней Кореи восприятие Майтреи характеризуется уникальной чертой: бодхисаттва может являться не единожды, а множество раз в форме юношей-хваран, и произойти это может «здесь и сейчас», на территории Корейского полуострова. Своеобразный контекст бытования культа Майтреи отразился и на художественном решении его образа. Скульптуры Майтреи, которые создают корейские мастера, получаются очень утонченными и мягкими. Мы постараемся выявить, что именно могло на это повлиять.

В «Оставшихся сведениях о трех государствах», в истории «Бодхисаттва Майтрея в образе бессмертного-цветка. Юноша Миси-ран. Наставник Чинчжа-са» мы находим вполне конкретное описание внешности Майтреи-хваран: «за воротами оказался один юноша, внешность которого была чрезвычайно утонченной, безукоризненно чистой и прекрасной»[132]. Далее читаем: «один какой-то молодой годами юноша-отрок — ярко нарумяненный и в опрятном уборе, с чертами лица изысканными и благородными, непринужденно прохаживался и прогуливался под деревьями»[133]. Таким образом, в Корее юность и нежность Майтреи-хваран фиксируется на уровне текстов, а идея счастливого будущего оказывается связанной с изящной красотой и молодостью. Скульптуры бодхисаттвы Майтреи, исполненные на территории Кореи, также обладают особой нежностью и утонченностью. Изящное округлое лицо Майтреи отражает чистоту и невинность молодости. В скульптуре выявляется тонкая красота, отражается благородный дух юношей-хваран.

Возвращаясь к иконографии, интересно отметить следующий момент: в одной из сутр «Трехчастного канона Майтреи», который пользовался особой популярностью на территории древней Кореи, четко описаны условия появления/перерождения Майтреи на земле: Майтрея родится в знатной семье (а юноши-хваран были представителями знати) и, по сути, пройдет тот же путь, что в свое время прошел Сиддхартха Гаутама. Также в этой сутре мы находим эпизод, в котором описывается момент достижения Майтреей состояния Будды: «размышляя[134] о непостоянстве [всех явлений], [Майтрея] покинет свой дом и отправится в путь. Сидя под ветками дерева цветка дракона, чей ствол, ветви и листья поднимаются вверх на пятьдесят лиг, Майтрея, в тот же день, когда он отправился в путь, достигнет высшего просветления. В это время дэвы, наги и боги, не проявляя себя, вызовут дождь из ароматных цветов в знак почтения Будде. Вся вселенная содрогнется. Будда Майтрея излучит свет, озаряющий бесчисленные земли, и те, кто достоин спасения, увидят Будду»[135] (перевод автора).

---

[132] Ирён (1206–1289). Оставшиеся сведения [о] трех государствах (Самгук юса) [Текст] / Ирён ; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2018. — С. 553.

[133] Там же. С. 554.

[134] В английском переводе сутры используется слово «contemplating» — т. е. тот же термин, который описывает созерцающую позу в англоязычных источниках.

[135] The Sutra That Expounds the Descent of Maitreya Buddha and His Enlightenment; The Sutra of Manjusri's Questions / translated by Shotaro Iida, Jane Goldstone, John R. McRae. — Moraga : BDK America, 2016. — P. 18.

Мы можем предположить, что иконография созерцающего бодхисаттвы отражает именно этот момент размышления первого размышления Майтреи. Интересно отметить, что сама эта поза, как мы упоминали ранее, впервые появляется в сценах из жизни Сиддхартхи, в момент его первого размышления о непостоянстве всех вещей и явлений. Неизвестно, видели ли корейские мастера эти изображения — так как сцены представлены в рельефах, для того чтобы их увидеть, нужно было совершить паломничество в Индию. Возможно, корейские мастера, начитывая сутры, смогли «выловить» то же смысловое ядро, что и повлияло на закрепление этой иконографии за Майтреей. Образ, рождаемый этой иконографией, будто бы балансирует на грани сакрального и профанного — из мирского пространства, погрузившись в созерцательное размышление, Майтрея попадает в пространство иное, открывается в новом качестве, встает на путь к пробуждению.

Также в сутрах, особенно тех, чтобы распространены в Корее, «светоносность» Майтреи фиксируется множество раз: сиять он должен и ярче солнц, и ярче лун, и драгоценных камней; также часто описывается, что тело его исторгает лучи света, которые освещают всю землю и весь зримый и незримый мир. До Кореи материалом, в котором разные мастера исполняли скульптуры в созерцающей позе, в большинстве случаев был камень. В Корее же все скульптуры созерцающего Майтреи созданы из позолоченной бронзы. Мягкая моделировка объема головы и торса с плавными, спокойными и едва уловимыми перепадами создает на поверхности скульптуры мерцание, его блеск мягкий и несколько плотный. Этот свет, создаваемый поверхностью, выявляет внутренние свойства пластики. Это шелковистое мерцание еще не яркие лучи Будды Майтреи, освещающие весь мир, но сияние зарождающегося пробуждения.

Особую тонкость и изящество образа рождает и положение рук. Р. Бир пишет: «Мудры как жесты рук происходят из спонтанного естественного чувства или выражения врожденной изначальной осознанности, где тонкие движения рук “просто возникают” как проявление состояния реализации… С помощью “языка тела” реалии внутреннего ментального состояния человека неосознанно коммуницируются вовне, минуя вербальный анализ»[136]. Так, левая рука расслабленно покоится на лодыжке правой ноги, слегка придерживая ее — подобное положение руки довольно обыденно, повседневно. Этот жест опять будто переводит скульптуру из сакрального мира в мир профанный. С другой стороны, в этом положении руки также выявляется внутреннее спокойствие.

Правая же рука поднята к щеке и едва-едва касается ее самыми кончиками указательного и среднего пальцев. Этот жест полон тонкой поэзии, он выявляет равновесное движение к щеке и, одновременно, будто бы от нее. Он дает пластике два разностремительных импульса: полностью дотронуться до щеки значило бы прийти в состояние медитативного покоя, умиротворенного созерцания; расслабить же руку, отвести ее от щеки, значило бы прийти в движение, возможно, в готовности вновь явить себя миру. Точка едва заметного касания между кончиками пальцев и щекой соединяет эти два состояния, не развертывая ни одно из них, уравновешивая два образа, пребывая как бы «между». В этом касании будто бы выявляется переходный момент от одного состояния ума к другому.

---

[136] *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов [Текст] / текст и ил. : Роберт Бир : [пер. с англ. Люки Бубенковой]. — Москва : Ориенталия, 2011. — С. 162.

Так, скульптура ощущается равновесной, существующей между сакральным и профанным — образ, который колеблется между бодхисаттвой и прекрасным юношей. Скульптура будто бы схватывает момент между состояниями, являя одновременно движение и созерцательный покой, светоносную природу учения и «мирскую» позу. Схватывание этого «между» не акцентирует каждое из состояний, а приводит образы к единству.

Таким образом, иконография бодхисаттвы в созерцающий позе, пройдя долгий путь через всю Евразию, особенно раскрывается на территории Корейского полуострова и приобретает там уникальные черты. В поле корейской культуры образность бодхисаттвы Майтреи, не изменившись в принципиальных константах, «окрасилась» теплотой и конкретностью корейской поэтики, связывающей образ будущего с нежным размышляющим юношей. Это будущее не далекое и эфемерное — оно вот-вот наступит, и ожидание его прихода открывается нам через пластическое решение жеста, когда кончики пальцев замирают в одном мгновении от прикосновения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа была посвящена исследованию образа Майтреи на территории Корейского полуострова в VI–IX вв. — в период, когда этот бодхисаттва там особенно почитался. В первую очередь, для понимания роли Майтреи в контексте буддийского учения в целом, нами был проанализирован корпус коренных текстов, в которых бодхисаттва либо фигурирует как один из персонажей, либо все повествование строится вокруг него. В поле искусствоведческого исследования подобный подход особенно актуален в работе с иконографией — он помогает при анализе асан, мудр, атрибутов, во многом может объяснить их происхождение.

Мы отметили, что особое почитание бодхисаттвы Майтреи фиксируется еще до нашей эры. Вместе с буддизмом этот культ попадал в разные страны и стимулировал создание изображений бодхисаттвы (в некоторых случаях, при отсутствии других источников, свидетельством бытования культа Майтреи может стать именно количество его изображений, найденных на определенной территории). Искусство буддизма, переплетаясь с локальной культурной и художественной традицией, на каждой новой территории проявляло себя по-разному, везде закреплялись разные иконографические формы. Чаще всего Майтрея изображался в позе бхадрасана, его атрибутами выступали сосуд-кундика и ступа в головном уборе. В Корее же бодхисаттва представлен в созерцающей позе — редкой иконографии, которая за пределами Корейского полуострова почти не проявила себя.

Нами был рассмотрен характер бытования буддизма на территории древней Кореи, а также выявлено, какую роль корейский буддизм занимал в восточноазиатском пространстве. Постоянный культурный обмен, который происходил в этот период во этом регионе, позволил корейцам внести свой вклад в развитие философской мысли учения. Из Кореи буддизм попал в Японию, также многие монахи путешествовали в Китай и оставались там, становясь видными фигурами различных школ. Труды и комментарии, созданные корейцами как в Китае, так и в Корее, быстро проникали в другие регионы, влияя, в том числе, на буддизм

Центральной Азии и Тибета. Также этот материал помог определить контекст бытования искусства буддизма в древней Корее.

Далее мы обратились к ранней архитектурной и скульптурной традиции искусства корейского буддизма. На архитектуру храмовых комплексов сильнейшее влияние оказывала география региона — постоянное чередование горных гряд и равнин обусловило своеобразие многих корейских монастырей. Кроме этого, большое влияние оказывали региональные традиции и традиции школ буддизма, которые спонсировали строительство тех или иных комплексов.

Корейская буддийская скульптура VI–IX веков хоть и формировалась под влиянием ввозимых на территорию Кореи китайских образцов, через небольшое количество времени она вышла на самобытные пути развития и явила миру уникальные художественные формы и решения. Корейские мастера также оказали влияние на формирование японской художественной традиции, ввозя туда корейские образцы, а также оставаясь жить при японских монастырях.

Для анализа образа Майтреи в искусстве корейского буддизма мы посредством анализа исторических источников выявили особенности почитания бодхисаттвы в древней Корее. Одной из уникальных черт раннего корейского буддизма является вера в то, что бодхисаттва Майтрея может воплощаться множество раз в юных членах корейской организации хваран. Эта идея оказала огромное влияние в том числе и на художественную традицию Корейского полуострова.

Как мы отметили, в Корее бодхисаттва Майтрея изображался в созерцающей позе. В ходе работы с этой иконографией нами были изучены ее истоки и развитие на территориях Индии, оазисов Шелкового пути и в Восточной Азии, однако нигде, кроме Кореи, она не была связана с Майтреей. Именно на территории Корейского полуострова эта иконографическая схема приходит к единству: если до этого положения рук и ног могли несколько варьироваться, в Корее правая нога всегда размещается на левой, ее стопа смотрит в сторону перпендикулярно торсу, левая рука всегда спокойно лежит на правой ноге ладонью вниз, а правая едва касается щеки несколькими пальцами.

В ходе исследования нами было выявлено, что на художественное решение образа Майтреи на территории Кореи в значительной степени повлиял культурный контекст региона. Так, образ бодхисаттвы Майтреи, не изменившись в принципиальных константах, наполнился теплотой и конкретностью корейской поэтики, в которой будущее связано с нежным и прекрасным размышляющим юношей.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Александрова Н. В.* Лалитавистара : сутра о жизни Будды: рождение : [исследование и перевод с санскрита и китайского] / Н. Александрова, М. Русанов, Д. Комиссаров. — Москва : РГГУ, 2017. — 606 с.
2. *Андросов В. П.* Индо-тибетский буддизм : энциклопедический словарь / В. П. Андросов ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения. — Москва : Ориенталия (OR), 2011. — 446 с.
3. *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов [Текст] / текст и ил. : Роберт Бир : [пер. с англ. Люки Бубенковой]. — Москва : Ориенталия, 2011. — 406 с.
4. *Болтач Ю. В.* Культ бодхисаттвы Майтреи в древней Корее (на материале «Оставшихся сведений [о] трех государствах», XIII в.) // Буддийская культура: история, источниковедение, язы-

кознание и искусство : Седьмые Доржиевские чтения / Гл. ред. И. В. Кульганек, сост. и науч. ред. Ю. В. Болтач. — СПб. : Свое издательство, 2018. — С. 64–76.

5. *Болтач Ю. В.* Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса» / Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2023. — 463 с.
6. *Ванчикова Ц. П.* Тибето-монгольские традиции культа Майтреи в бурятском буддизме: освящение статуи Майтреи в Анинском дацане // Oriental Studies. — 2020. — Т. 13. — № 5. — С. 1331–1338.
7. *Волков С. В.* Ранняя история буддизма в Корее (сангха и государство) / Ответственный редактор М. Н. Пак. — Москва : Наука, 1985. — 152 с.
8. *Глухарева О. Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века [Текст] / О. Н. Глухарева. — Москва : Искусство, 1982. — 255 с.
9. *Деменова В. В.* Методологические аспекты анализа произведений буддийского искусства // Временник Зубовского института. — 2023. — № 1 (40). — С. 173–183.
10. *Деменова В. В.* Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры / В. В. Деменова, О. А. Уроженко ; Федеральное агентство по образованию, Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2010. — 141 с.
11. *Деменова В. В.* Светозарность и светоформа в буддийском искусстве (к постановке вопроса) / В. В. Деменова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. — 2015. — № 1 (136). — С. 62–74.
12. *Деменова В. В.*, *Симонова А. В.* От Индии до Кореи: трансформация и особенности иконографии бодхисаттвы Майтреи в искусстве Трех государств // Раздвигая границы ойкумены: от искусства Семи долин до Великого Шелкового пути : Материалы Второй Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИВВИ / АЕЕА 2). — Москва : ФГБУН ИВ РАН, 2023. — С. 164–169.
13. *Елихина Ю. И.* Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма / Ю. И. Елихина. — Санкт-Петербург : Филологический фак-т Санкт-Петербургского гос. ун-та : Нестор-История, 2010. — 289 с.
14. *Елихина Ю. И.* Шедевры китайской бронзовой скульптуры начала XV века из коллекции Государственного Эрмитажа // Искусство Евразии. — 2019. — № 4 (15). — С. 141–154.
15. *Иванова Е. В.* Скульптурные изображения Майтреи из материковой Восточной Азии в Кунсткамере (иконографический аспект) // Кунсткамера. — 2022. — № 1 (15). — С. 201–219.
16. Ирён (1206–1289). Оставшиеся сведения [о] трех государствах (Самгук юса) [Текст] / Ирён ; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю. В. Болтач ; Российская академия наук, Институт восточных рукописей. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2018. — 894 с.
17. *Какхун.* Жизнеописания достойных монахов Страны, что к востоку от моря (Хэдон косын чон) / Какхун ; исслед., пер. с ханмуна, коммент. и указ. Ю. В. Болтач ; Российская акад. наук, Ин-т востоковедения, Санкт-Петербургский фил. — Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. — 182 с.
18. *Ким Б.* Самкук Саги : [Исторические записи трех государств] : [В 3 т.] / Изд. текста, пер., вступ. статья и коммент. М. Н. Пака ; [Отв. ред. А. П. Рогачев]. — Москва : Изд-во вост. лит., 1959. — 405 с.
19. *Кравцова М. Е.* Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока. — М. : Вост. лит., 2006. — Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. — 2010. — С. 183–200.
20. *Курбанов С. О.* История Кореи с древности до начала XXI в. / С. О. Курбанов ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. — Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2009. — 678 с.
21. *Ли Ги Бэк.* История Кореи: новая трактовка / Ли Ги Бэк / Пер. с кор. под ред. С. О. Курбанова. — М. : Первое марта, 2000. — 463 с.

22. Нихон сёки — Анналы Японии / Пер. и коммент. Л. М. Ермаковой и А. Н. Мещерякова. Т. 2. Свитки XVII–XXX. — СПб. : Гиперион, 1997. — 432 с.

23. *Ринчендуб Б.* История буддизма / Будон Ринчендуб; пер. с тибет. Е. Е. Обермиллера; пер. с англ. А. М. Донца ; науч. ред., биогр. Будона и имен. указ. : Монтлевич В. М. — СПб. : Евразия, 1999. — 335 с.

24. *Симонова А. В.* Взаимосвязь текста и изобразительной традиции в буддийском искусстве (на примере бодхисаттвы Майтреи) / А. В. Симонова // Всероссийская с международным участием научно-практическая конференция «Весенние искусствоведческие чтения — 2023». — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2024. — С. 30–34.

25. Сутра о Бесчисленных Значениях ; Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы ; Сутра о Постижении Деяний и Дхармы Бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / подгот. А. Н. Игнатович и В. В. Северская ; [пер. с кит., коммент., заключительная ст., слов., список сутр и трактатов А. Н. Игнатовича]. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Ладомир, 2007. — 527 с.

26. *Тян В. Д.* Буддийские храмы средневековой Кореи : История. Архитектура. Философия / В. Д. Тян. — Москва : Вост. лит., 2001. — 170 с.

27. *Хохлова Е. А.* Главное в истории искусства Кореи: ключевые произведения, темы, имена, техники / Елена Хохлова. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2023. — 223 с.

28. *Цыбиков Г. Ц.* Буддист-паломник у святынь Тибета [Текст] / Г. Ц. Цыбиков. — Москва : Эксмо, 2011. — 473 с.

29. Японские легенды о чудесах IX–XI вв. / [Пер. с яп., предисл. (с. 3–26) и коммент. А. Н. Мещерякова]. — Москва : Наука, 1984. — 183 с.

30. *Buswell R.* Korean Buddhism in East Asian Context / Robert Buswell // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 54–61.

31. *Buswell R. E.* Thinking about 'Korean Buddhism': A Continental Perspective. Journal of Korean Religions, vol. 1, no. 1/2, 2010, pp. 43–55.

32. *Chandra L.* Dictionary of Buddhist iconography / Lokesh Chandra. — New Delhi : International academy of Indian culture : Aditya Prakashan, 2003. — Vol. 7 : Ma.bdud — Manjushiri. — P. 1851–2140.

33. *Choe Y.* The Cult of the Pure Land of Maitreya in Paekche and Silla in the Three Kingdoms Period // Journal of Korean Religions, vol. 6, no. 1, 2015. — P. 13–36.

34. *Chien Li-Kuei.* Icons of Contemplation: The Pensive Bodhisattva and Local Meditation Culture in Sixth-Century Hebei. Asia Major (2019) 3d ser. Vol. 32.2. — P. 57–112.

35. *Chien L. K.* The Sewei Bodhisattva: The Contemplation Image in Popular Buddhism of Sixth Century China // School of Oriental Studies. University of London: ProQuest LLC, 2018. — 318 p.

36. *Dinh H. H.* Maitreya Images In Asian Buddhist Fine Arts // Harvard-yenching Institute Working Paper Series [Электронный ресурс]. — URL: https://www.harvard-yenching.org/wp-content/uploads/legacy_files/featurefiles/MAITREYA%20image%20IN%20ASIAN%20BUDDHIST%20FINE%20ARTS_Dinh%20Hong%20Hai.pdf (дата обращения: 22.04.2024).

37. *Kim D.* Buddhist Architecture in Korea // National Museum of Asian Art [Электронный ресурс]. — URL: https://asia-archive.si.edu/essays/buddhist-architecture-in-korea/ (дата обращения: 20.04.2024).

38. *Kim L.* Buddhist sculpture of Korea / by Kim Lena. — Elizabeth, NJ ; Seoul : Hollym, 2007. — 223 p.

39. *Kim L.* Early Korean Buddhist Sculpture / Lena Kim // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 88–94.

40. *Lancaster L.* Maitreya in Korea. In: Maitreya: The Future Buddha. — Edited by Alan Sponberg and Helen Hardacre. — New York : Cambridge University Press, 1988. — P. 135–153.

41. *Lee J.* The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia. Artibus Asiae, vol. 53, no. 3/4, 1993. — P. 311–357.

42. *Muller A.* Collected Works of Korean Buddhism. Jogye Order of Korean Buddhism, 2012. Vol. 6. — 535 p.

43. NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/recommend/list (дата обращения: 30.04.2024).

44. *Park Youngsook.* Handbook of Korean art [Текст] : Buddhist sculpture / [Youngsook Pak, Roderick Whitfield]. — [Seoul : Yekyong, 2006]. — 479 p.

45. *Portal J.* Arts of Korea: MFA Highlights / Jane Portal. — MFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston, 2013. — 176 p.

46. *Rhi J.* Seeing Maitreya: Aspiration and Vision in an Image from Early Eighth-Century Silla. In: New Perspectives on Early Korean Art: From Silla to Koryŏ. — Edited by Youn-mi Kim. — Seoul : Haingraph Co., 2013. — P. 73–123.

47. Room of Quiet Contemplation // National Museum of Korea [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/showroom/list/631120 (дата обращения: 02.05.2024).

48. *Shashibala.* Manifestations of Buddhas / Shashibala. — New Delhi : Lustre/Roli Books, 2008. — 143 p.

49. *Sorensen H.* Korean Buddhism in the Far East / Henrik Sorensen // Korean Art Society Journal, 2011. — No. 3 — P. 38–53.

50. The Mahāvaṃsa or The Great Chronicle of Ceylon / translated by Wilhelm Geiger. — London : Oxford University Press, 1912. — 304 p.

51. The Sūtra on Maitreya's Birth in the Heaven of Joy // TRANSLATING THE WORDS OF THE BUDDHA [Электронный ресурс]. — URL: https://read.84000.co/translation/toh199.html?part=UT22084-061-019-243#introduction (дата обращения: 14.03.2024).

52. The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection (дата обращения: 30.04.2024).

53. The Sūtra Teaching the Four Factors // TRANSLATING THE WORDS OF THE BUDDHA [Электронный ресурс]. — URL: https://read.84000.co/translation/toh249.html?part=glossary (дата обращения: 10.04.2024).

54. The Sutra That Expounds the Descent of Maitreya Buddha and His Enlightenment; The Sutra of Manjusri's Questions / translated by Shotaro Iida, Jane Goldstone, John R. McRae. — Moraga : BDK America, 2016. — 175 p.

55. 간송미술관. 주요 소장품 [Электронный ресурс]. — URL: http://kansong.org/museum/collection/ (дата обращения: 30.04.2024).

56. 리움미술관 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.leeumhoam.org/hoam/exhibition/77 (дата обращения: 30.04.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. *Бодхисаттва Майтрея. Ок. III в. Гандхара, Индия. Метрополитен-музей, США. Источник: The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38788 (дата обращения: 22.04.2024)*



Рис. 2. *Бодхисаттва Майтрея. Ок. II–III в. Матхура, Индия. Музей Гиме, Франция. Источник: Wikimedia Commons [Электронный ресурс]. — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maitreya,_Mathura_kusana._Mus%C3%A9e_Guimet.jpg (дата обращения: 22.04.2024). [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]*



Рис. 3. *Бодхисаттва Майтрея. VII в. Джамму и Кашмир, Индия. Метрополитен-музей, США. Источник: The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38980 (дата обращения: 22.04.2024)*



Рис. 4. *Бодхисаттва Майтрея. VIII–IX вв. Джамму и Кашмир, Индия. Музей искусств Лос-Анджелеса, США. Источник: Himalayan Buddhist Art [Электронный ресурс]. — URL: https://himalayanbuddhistart.wordpress.com/2013/03/16/jammu-kashmir-maitreya/ (дата обращения: 22.04.2024)*



Рис. 5. *Бодхисаттва Майтрея. Ок. V в. Дуньхуан, Китай. Пещера 275, Дуньхуан. Источник: Mogao Cave 275 [Электронный ресурс]. — URL: https://depts.washington.edu/silkroad/exhibit/religion/buddhism/dunhuang/cave275.html (дата обращения: 22.04.2024)*



Рис. 6. *Бодхисаттва Майтрея. Сер. VII в. Корея. Метрополитен-музей, США. Источник: The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/65397 (дата обращения: 22.04.2024)*



Рис. 7. *Бодхисаттва Майтрея. XV в. Тибет. Художественный музей Рубина, США. Источник: himalayanart [Электронный ресурс]. — URL: https://www.himalayanart.org/items/664 (дата обращения: 22.04.2024)*



Рис. 8. *Корейские комплексы ранних горных монастырей (санса). Тэхынса (514 г.), Сонамса (529 г.), Попчуса (553 г.), Магокса (640 г.), Тхондоса (646 г.), Понджонса (672 г.) и Пусокса (676 г.). Источник: UNESCO. Sansa, Buddhist Mountain Monasteries in Korea. [Электронный ресурс]. — URL: https://whc.unesco.org/en/list/1562/ (дата обращения: 28.04.2024)*

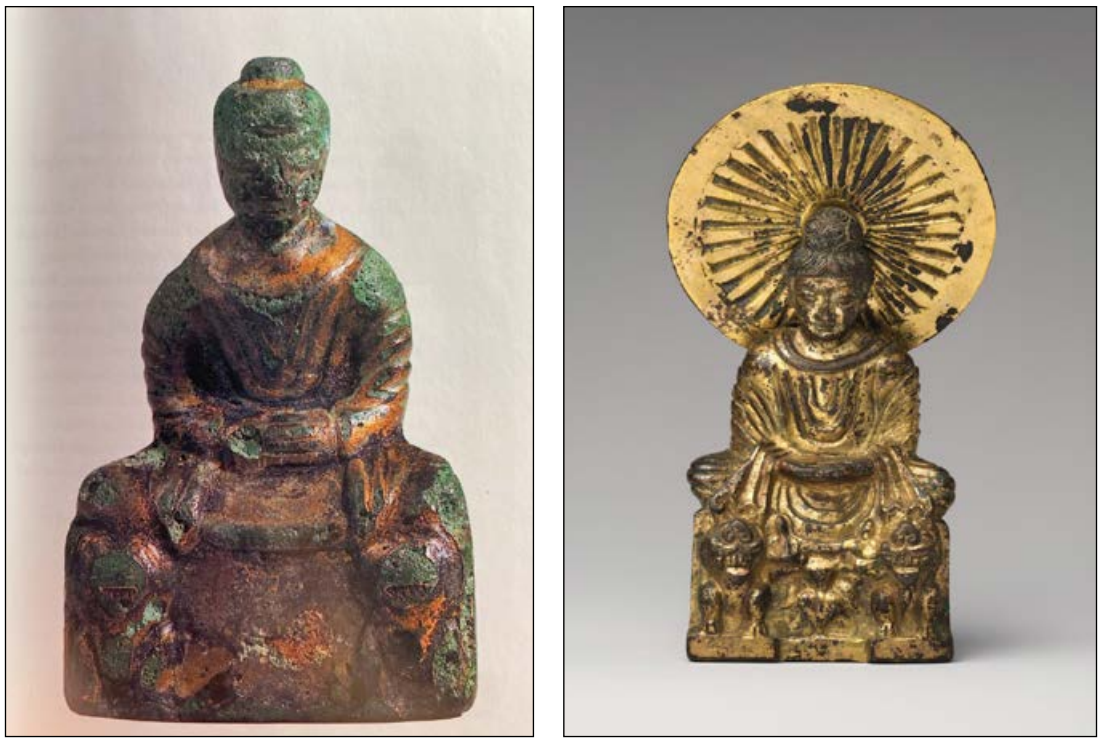


Рис. 9 (слева). *Сидящий Будда. V в. Корея или Китай. Национальный музей Кореи, Республика Корея.Источник: Park, Youngsook. Handbook of Korean art : Buddhist sculpture / Youngsook Pak, Roderick Whitfield. — Seoul : Yekyong, 2006. — P. 43*
Рис. 9 (справа). *Сидящий Будда. V в. Китай. Метрополитен-музей, США.*
Источник: The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/61820 (дата обращения: 30.04.2024)



Рис. 10 (слева). *Глиняный сидящий Будда. VI в. Корея.*
Национальный музей Кореи, Республика Корея.
Рис. 10 (по центру). *Позолоченный сидящий Будда. VI в. Корея.*
Национальный музей Кореи, Республика Корея.
Рис. 10 (справа). *Каменный сидящий Будда. VI в. Корея.*
Национальный музей Кореи, Республика Корея.
Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. —
URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/recommend/list (дата обращения: 30.04.2024)



Рис. 11. Слева: *Стоящий Будда. 539 г. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея. Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/recommend/list (дата обращения: 30.04.2024).*
Справа: *Стоящий Майтрея. 536 г. Китай. Музей археологии и антропологии Пенсильванского университета, США. Источник: Penn Museum [Электронный ресурс]. — URL: https://www.penn.museum/sites/expedition/shining-a-spotlight-on-a-sixth-century-bronze-maitreya/ (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 12. *Триада с Буддой и бодхисаттвами. 563 г. Корея. Музей искусств Кансон, Республика Корея. Источник:* 간송미술관 *[Электронный ресурс]. — URL: http://kansong.org/museum/collection/ (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 13. *Стоящий бодхисаттва. Ок. VI–VII вв. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея. Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/recommend/list (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 14. *Созерцающий бодхисаттва. VI в. Корея. Музей искусств Самсунг, Республика Корея. Источник: 리움미술관 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.leeumhoam.org/hoam/exhibition/77 (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 15. Слева: *Стоящий Будда. VII в. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея.* ***Справа:*** *Стоящий Будда. VII в. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея. Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/recommend/list (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 16. *Триада Будды. Кон. VI — нач. VII вв. Китай. Художественная галерея Фрира, США. Источник: National Museum of Asian Art [Электронный ресурс]. — URL: https://asia-archive.si.edu/object/F1914.21a-h/ (дата обращения: 30.04.2024)*





Рис. 17. Слева: *Стоящий Авалокитешвара. VII в. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея.*
Справа: *Стоящий бодхисаттва. VII в. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея.*
Внизу: *Стоящий Авалокитешвара. VII в. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея.*
Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/recommend/list (дата обращения: 30.04.2024)



Рис. 18. *Бодхисаттва Майтрея (Мирык). Национальное сокровище № 83. VI–VII вв. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея. Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/represent/view?relicId=1256 (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 19. *Бодхисаттва Майтрея (Мирык). Национальное сокровище № 78. VI–VII вв. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея. Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/represent/view?relicId=4358 (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 20. Слева: *Стоящий Будда Амитабха. VIII в. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея.*
Справа: *Сидящий Будда Амитабха. VIII в. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея.*
Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/recommend/list (дата обращения: 30.04.2024)



Рис. 21. *Стоящий Будда. VIII в. Корея. Метрополитен-музей, США.*
Источник: The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39886 дата обращения: 30.04.2024)



Рис. 22. *Сидящий Будда. IX в. Корея. Национальный музей Кореи, Республика Корея. Источник: NATIONAL MUSEUM OF KOREA [Электронный ресурс]. — URL: https://www.museum.go.kr/site/eng/relic/recommend/list (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 23. *Будда в Асука-дэра. VII в. Корея — Япония. Храм Асука-дэра, Япония. Источник: Wikimedia Commons [Электронный ресурс]. — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asuka_dera_daibutsu.jpg (дата обращения: 30.04.2024). [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]*



Рис. 24. *Будда и бодхисаттвы. VI–VII вв. Корея — Япония. Токийский национальный музей, Япония. Источник: Art-and-archaeology [Электронный ресурс]. — URL: http://www.art-and-archaeology.com/japan/tnm7.html (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 25. *Созерцающий бодхисаттва. VII в. Корея — Япония. Корюдзи, Япония. Источник: The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. — URL: https://www.metmuseum.org/articles/pensive-treasure (дата обращения: 30.04.2024)*



Рис. 26. *Иконография бодхисаттвы в созерцающей позе.*
Источник: Синология.Ру [Электронный ресурс]. — URL: https://clck.ru/3Ac9kb
(дата обращения: 01.05.2024)



Рис. 27. *Первая медитация Сиддхартхи (сцена в среднем регистре). II–III вв. Гандхара, Индия. Лахорский музей, Пакистан. Источник: Lee J. The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia. Artibus Asiae, vol. 53, no. 3/4, 1993. — P. 333*



Рис. 28. *Будда в окружении бодхисаттв Авалокитешвары и Манджушри. II–III вв. Гандхара, Индия. Индийский музей, Калькутта.*
Источник: Lee J. The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia. Artibus Asiae, vol. 53, no. 3/4, 1993. — P. 334

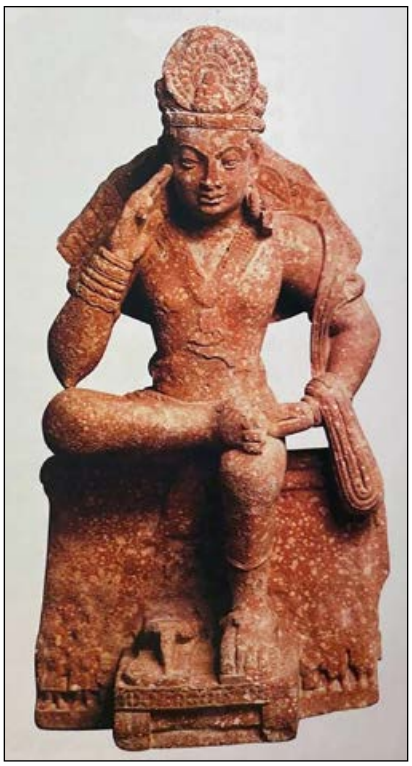


Рис. 29. *Бодхисаттва (вероятно, Авалокитешвара) в созерцающей позе. II–III вв. Матхура, Индия. Метрополитен-музей, США. Источник: Park Youngsook. Handbook of Korean art: Buddhist sculpture / [Youngsook Pak, Roderick Whitfield]. — [Seoul : Yekyong, 2006]. — P. 111*

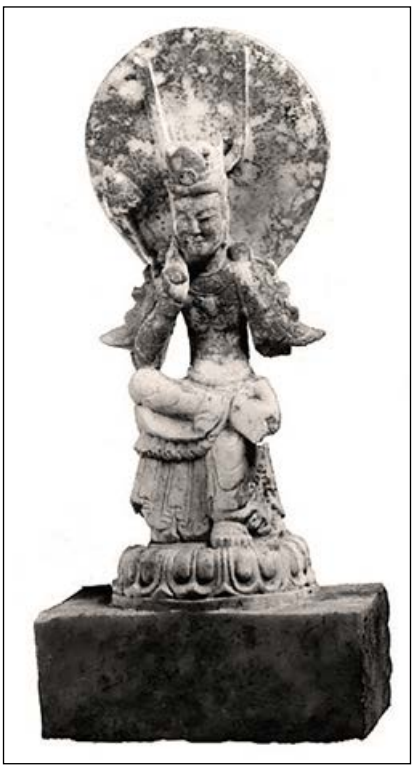


Рис. 30. *Созерцающий бодхисаттва. VI в. Хэбэй, Китай. Частная коллекция. Источник: Chien Li-Kuei. Icons of Contemplation: The Pensive Bodhisattva and Local Meditation Culture in Sixth-Century Hebei. Asia Major (2019) 3d ser. Vol. 32.2. — P. 58*

Вторая премия

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА ИЗ ПОЛИМЕРНЫХ МАТЕРИАЛОВ

АНДРЕЕВА София Игоревна
Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы
имени М. И. Рудомино

ВВЕДЕНИЕ

Мир искусства развивается так же стремительно, как и технический прогресс. Художники всегда стараются выразить себя и свой внутренний мир с помощью различных материалов. Искусство развивается вместе с человеком. Постепенно художники обращаются к никому не известным материалам или заимствуют их из повседневной жизни, придавая новую форму и открывая новый взгляд, и удивляют публику. Так Дюшан перевернул представление об искусстве в 1917 году и выставил работу «Фонтан». По своей сути, это обычный писсуар с подписью *R. Mutt*. Своим действием он поменял понимание искусства и «допустимые нормы». Другие художники ищут себя в новых интерпретациях. Например, в кинетическом искусстве всё чаще встречается смесь материалов, где пластик как новый инструмент занимал второе место, но всё увереннее претендовал на самодостаточность. Рассмотрев работу Х. Р. Сото «Вибрация» 1967 года (*рис. 1*), можно заметить, что в произведении используется несколько материалов: в основе лежит холст двух цветов, а главную функцию и идею выражают пластиковые тонкие палочки, подвешенные к незаметным нитям. Во всем мире и в искусстве, в том числе, прошла череда инноваций.

Пластик стал действительно сенсационным материалом. Изначально его использовали для удешевления более дорогих продуктов, сейчас же он стал неотъемлемой частью нашей жизни. Мы ежедневно сталкиваемся с предметами из полимерных материалов. Из пластика было изготовлено множество удобных, практичных и дешевых вещей: посуда, мебель, бытовые приборы. Чуть позже пластик с учетом его специфических свойств стали использовать в сложных конструкторских изделиях, а позже из быта он перешел в творчество и стал предметом для воплощения замыслов художников.

Пластик становится общим термином для синтетических материалов, которые, как следует из названия, могут быть изогнуты, отлиты или сформированы в любую форму, будь то жесткие, гибкие или жидкие предметы. Самые ранние пластмассы на самом деле были модификациями натуральных материалов (рогом, янтарем, шеллаком и черепахой), которые можно было нагревать и получать нужные формы. В девятнадцатом веке мир синтетической химии начал процветать, в результате чего появились новые технологии химической, красильной, бумажной и текстильной промышленности.

Музейные предметы редко собираются только ввиду особенностей материала, чаще — из-за их происхождения, функции, дизайна, редкости, культурного, исторического или художественного значения. Изделия из пластика собирают по тем же причинам. Синтетические пластмассы оказали значительное влияние на промышленные, бытовые и культурные аспекты повседневной жизни двадцатого и двадцать первого веков. Поэтому коллекции полимерных материалов можно встретить в большом количестве музеев.

Актуальность темы «Произведения искусства из полимерных материалов» обусловлена несколькими причинами.

Во-первых, пластик является одним из наиболее распространенных материалов в современном мире. Он используется практически везде: от производства упаковки до строительства зданий. Искусство также не осталось в стороне от этого процесса.

Во-вторых, пластик обладает рядом уникальных свойств, которые делают его привлекательным для использования в искусстве. Он легкий, прочный, легко поддается обработке и окрашиванию. Кроме того, пластик может имитировать другие материалы, такие как дерево или металл. Художники и дизайнеры активно используют полимерные материалы в своих работах, создавая новые формы и идеи. В обозримом будущем пластик будут использовать всё больше и больше.

В-третьих, использование пластика в искусстве вызывает дискуссии. Например, многие люди обеспокоены тем, что пластиковые отходы загрязняют окружающую среду и негативно влияют на здоровье человека. Использование пластика в искусстве может стать способом привлечения внимания к этой проблеме и стимулирования людей к переработке отходов.

Таким образом, тема актуальна по нескольким причинам: она отражает современные тенденции в использовании материалов, предлагает новые возможности для творческого самовыражения и поднимает важные вопросы об экологии, устойчивом развитии и другие социально значимые вопросы.

По данной теме написано несколько исследований. Особое внимание заслуживает книга «Пластическая масса. Русская скульптура второй половины XX — начала XXI века»[1], изданная «Русским музеем» в 2018 году. Она посвящена прежде всего тем экспонатам, которые были представлены на выставке со схожим названием. Андрей Алексеевич Трошин продолжил исследования по тому же направлению и написал несколько работ, посвященных советской художественной пластмассе 1950-х годов. Тема пластика в дизайне и архитектуре изучена с точки зрения нового материала, истории развития или особенности использования. Стоит отметить, что в данных работах превалирует отношение к пластику как к предмету быта, а не новому материалу в искусстве.

Объектом исследования являются произведения искусства из пластика. **Предмет** — изобразительно-выразительные возможности пластика как художественного материала.

Цель данной работы — выявить образные возможности использования пластика в искусстве. Исходя из цели, поставлены следующие **задачи**:

1. Провести теоретический анализ основных характеристик пластика как материала.

---

[1] Русский музей представляет: Пластическая масса: Русская скульптура второй половины XX — начала XXI века : Альманах. Вып. 533. — СПб. : Palace Editions, 2018.

2. Провести исследование истории возникновения и развития пластика.
3. Выявить эстетическую ценность пластика как художественного материала через коннотацию, проблему стилистики и художественных приемов.
4. Рассмотреть применение пластика в разных сферах искусства.
5. Определить проблемы и перспективы работы с пластиком в современной экспозиционной деятельности.

Методология и методы исследования: формальный, сравнительный и культурно-исторический анализ, хронологическое исследование и выявление стилистических особенностей.

Глава I
ИСТОРИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПЛАСТИКА В ИСКУССТВЕ

1.1. Физико-химические качества материала

Пластмассы (пластические массы), или пластики, — материалы, основой которых являются синтетические или природные высокомолекулярные соединения (полимеры) [30]. Исключительно широкое применение получили пластмассы на основе синтетических полимеров.

Название «пластмассы» означает, что эти материалы под действием нагревания и давления способны формироваться и сохранять заданную форму после охлаждения или отвердения. Процесс формования сопровождается переходом пластически деформируемого (вязкотекучего или высокоэластического) состояния в твердое состояние (стеклообразное или кристаллическое).

Существует множество различных видов полимерных материалов, каждый из которых имеет свои уникальные свойства и химическую структуру. Некоторые из распространенных видов пластмасс включают[2]:

1. Полиэтилен (PE) — один из наиболее широко используемых видов пластмасс, который имеет высокую прочность, химическую стойкость и устойчивость к воздействию воды. Он используется во множестве сфер жизни, в том числе упаковке, трубопроводах, пленках и других изделиях.
2. Полипропилен (PP) — еще один популярный вид пластмассы, который обладает высокой стойкостью к химическим воздействиям, высокой температурной стабильностью и устойчивостью к воздействию влаги. Он широко используется в автомобильной, упаковочной, медицинской и других отраслях. Полипропилен имеет высокую термостойкость и выдерживает температуру до 150 градусов по Цельсию. Он менее плотный, чем полиэтилен, но при этом более твердый. Единственный существенный недостаток полипропилена — высокая чувствительность к ультрафиолетовому излучению и кислороду. Чувствительность к кислороду понижается при введении стабилизаторов.
3. Поливинилхлорид (PVC) — пластик, который может быть жестким или гибким и обладает хорошей химической стойкостью, устойчивостью

[2] *Лосев И. П.*, *Тростянская Е. Б.* Химия синтетических полимеров. — 3-е изд. — М., 1971.

к огню и низкой стоимостью. Он используется в строительстве, автомобильной промышленности, медицине и других отраслях.

4. В обычном состоянии ПВХ твердый и ломкий, поэтому для придания ему гибкости и мягкости добавляют пластификаторы, а именно вещества из группы фталатов. ПВХ долговечен, не боится ни влаги, ни солнца, ни температурных перепадов, устойчив к химическим соединениям.
5. Полистирол (PS) — легкий и жесткий пластик, который широко используется в упаковке, посуде, электронике и других областях. Полистирол — термопластичный материал, обладающий высокой твердостью и хорошими диэлектрическими свойствами, химически стойкий по отношению к щелочам и кислотам, кроме азотной и уксусной. Растворяется в ацетоне и бензине. Не устойчив к ультрафиолетовому излучению. Обладает низким влагопоглощением и высокой влагостойкостью и морозостойкостью.
6. Полиэтилентерефталат (PET) — прозрачный и прочный пластик, используемый в производстве бутылок для питьевых напитков, пищевой упаковке и других приложениях. Нехрупкий и эластичный материал. Отличная жесткость и ударостойкость. Именно поэтому его любят производители товаров народного потребления, так как упаковка не трескается при транспортировке или при падении с полок в супермаркетах. ПЭТ растворим в ацетоне, бензоле, толуоле, этилацетате, четыреххлористом углероде, хлороформе, метиленхлориде, метилэтилкетоне [31].
7. Акриловые пластмассы (PMMA) — прозрачные пластиковые материалы, известные и как акрил или плексиглас, которые широко используются в производстве окон, светильников, аксессуаров и декоративных изделий в интерьере, медицинских протезов, рекламных и выставочных конструкций и других местах.
8. Полиуретаны (PU) — эластичные и устойчивые к износу пластмассы, которые используются в производстве мебели, обуви, автомобильных деталей, изоляции и других изделий.
9. Поликарбонат (PC) — прозрачный и прочный пластик, который широко используется в автомобильной и авиационной промышленности, производстве защитных очков, ограждений и других приложениях, где требуется высокая прочность и устойчивость к ударам.
10. Акриловые пластмассы — прозрачные и устойчивые к ультрафиолетовому излучению пластмассы, которые широко используются в стоматологии.
11. Эпоксидные смолы — специальные виды пластмасс, которые используются в качестве наливных (полимерных) полов, дизайнерской мебели, в декоративно-прикладном искусстве, а также в изготовлении композитных соединений (стеклопластика, углепластика). Стеклоткань и углеткань, пропитанная эпоксидной смолой, обладает очень высокой прочностью при небольшом весе. Это делает композиты незаменимыми соединениями, применяемыми в судостроении, авиастроении, ракетостроении и автомобилестроении. Они обладают высокой прочностью, стойкостью к химическим веществам и могут быть окрашены и полированы. Но они плохо устойчивы к ультрафиолетовому излучению.

12. Термопластичные эластомеры (TPE) — это пластмассы, обладающие гибкостью и эластичностью, которые могут быть использованы в создании гибких и мягких изделий, например, обрезиненных деталей инструментов, карандашей, зубных щеток, бритв, уплотнителей автомобильных окон, автомобильных ковриков, крышек подушек безопасности, покрытия приборных панелей, покрытия кабелей.
13. Полимерные композиты — это материалы, состоящие из двух или более различных видов пластиков, которые объединяют свои свойства и используются при армировании бетонных конструкций, позволяющих сделать сооружения прочнее и долговечнее. Например, стеклопластик (фибергласс), состоящий из стекловолокна и полимерной смолы, может быть использован в строительной индустрии, производстве конструкционных деталей, труб, корпусов маломерных судов и многого другого. Имеющееся в качестве компонента материала стекловолокно выполняет армирующую функцию, обеспечивающую высокие физико-механические характеристики стеклопластика.
14. Биопластик — это вид пластика, производимого из биологических и возобновляемых источников, таких как кукуруза, картошка, сахарный тростник и др. Биопластики могут быть использованы во многих сферах жизни.
15. Рециклированный пластик — это пластик, полученный из переработки отходов пластиковых изделий. Рециклированный пластик может быть использован во многих сферах как экологически более ответственная альтернатива в использовании новых пластиков, так как он способствует снижению негативного воздействия на окружающую среду и сокращению отходов[3].

Существует несколько техник обработки пластика[4], которые используются для создания изделий и улучшения его качества. Вот некоторые из них:

1. Механический рециклинг:
   — является наиболее распространенным (при механическом рециклинге пластиковые отходы перерабатываются в новый пластиковый материал);
   — включает в себя измельчение, отсеивание мусора, мокрое очищение, высушивание и разделение материала по плотности.
2. Химический метод:
   — позволяет разбивать пластиковые отходы на составляющие компоненты;
   — применяется для получения химических веществ, которые могут быть использованы в других производственных процессах.
3. Термическая обработка:
   — включает нагрев пластика до температуры плавления.
   — после нагрева пластик может быть легко формирован в нужную форму, например при экструзии, вакуумизации или литье.

---

[3] *Аракин В. Д.* Словарь наиболее употребительных слов английского языка / под ред. И. В. Рахманова. — 2-е изд., перераб. — М. : Советская энциклопедия, 1969. — 590 с.

[4] *Скворцов К. А.* Художественная обработка металла, стекла, пластмассы. — М. : Профиздат, 2004. — 142 с.

4. Технологии обработки деталей из пластика:
   — фрезерование (обработка пластика с помощью фрезы);
   — точение (создание деталей путем удаления материала с вращающегося предмета);
   — гравировка (нанесение узоров или текста на поверхность пластика);
   — термоформовка (нагрев пластика и его преобразование в нужную форму);
   — лазерная обработка (использование лазера для резки, маркировки или сварки пластика).

Таким образом, современные технологии позволяют эффективно перерабатывать пластик и использовать его в различных областях производства и впоследствии искусства.

Пластик — это уникальный материал, который играет важную роль в современной промышленности и повседневной жизни.

1.2. История развития пластика как материала

Хотя большинство людей называют пластмассу современным материалом, но это не совсем так. Безусловно, это касается полусинтетических, синтетических и искусственных полимеров. Полимеры же природного происхождения, образованные растениями, деревьями, насекомыми и животными, впервые были использованы еще в Древнем Египте. Битум использовали при изготовлении мумий. Тело заворачивалось в ткань, пропитанную битумом, и затем оно высушивалось на солнце. Битум затвердевал под воздействием солнечного света. Другими яркими примерами может быть сургуч или шеллак, применявшийся еще в Средние века. Натуральные полимеры, включающие в себя целлюлозу, шерсть, натуральный каучук, гуттаперчу, шеллак, чаще всего использовали для одежды и ювелирных украшений, электроизоляции, гидроизоляции или поверхностного покрытия изделий.

В 1839 и 1840 году Чарльз Гудиер и Томас Хэнкок[5] обнаружили, что нагревание натурального каучука с несколькими процентами серы позволяет ему оставаться эластичным в широком диапазоне температур и устойчивым к растворителям, а добавление большого количества серы приводит к образованию твердого эбонита или вулканита. Это открытие стало важной вехой в истории пластмасс. Эбонит был первым пластиковым материалом, полученным путем химической модификации природного полимера, и использовался для изготовления пуговиц, украшений и спичечных коробок. Но тут важно отметить, что теория реакции полимеров на тот момент еще не была разобрана и понята.

Полусинтетические пластмассы представляют собой природные полимеры, которые были подвергнуты химической обработке для изменения их свойств с целью производства физически стабильных, поддающихся формованию изделий. Швейцарский химик Шенбейн в 1846 году невольно получил первый полусинтетический полимер путем обработки бумаги (целлюлозы) смесью азотной и серной кислот. Полученный нитрат целлюлозы был растворим в органических жидкостях и размягчался при нагревании. Он был легко воспламеняющимся

[5] *Черейская М. Г.* Художественные изделия из новых материалов. — М., 1975. — С. 116–131.

и считался полезным только в качестве взрывчатого вещества, получившего название *Gun Cotton*.

Английский металлург Александр Паркс применил свой практический опыт работы с материалами для решения задачи формования нитрата целлюлозы. Паркс обнаружил, что формованные образцы неприемлемо сжимаются при высыхании, но добавление нагретой камфоры к раствору нитрата целлюлозы решило эту проблему, действуя как пластификатор или смягчитель. Камфора представляет собой белое кристаллическое твердое вещество, которое можно либо извлечь из стволов, корней и ветвей камфорных деревьев коричного дерева в Азии и Флориде, либо синтезировать. Камфора сублимируется (испаряется из твердого состояния) при комнатной температуре и известна своим затхлым запахом, отпугивающим моль и животных. Нитрат целлюлозы был представлен на Международной выставке в Лондоне в 1862 году в виде пуговиц, гребней и украшений под торговой маркой *Parkesine*. К сожалению, Паркс продавал нитрат целлюлозы в качестве заменителя каучука, эбонита и гуттаперчи, рынки которых уже были ограничены, и его бизнес рухнул спустя 2 года.

Примерно в 1870 году Джон Уэсли Хаятт, американский печатник, попытался выиграть приз в 10 000 долларов, разработав материал-заменитель бильярдных шаров из слоновой кости. Компания *Hyatt* смешала нитрат целлюлозы с камфорой, нагрела его под давлением и придала ему форму. Продукт, известный как целлулоид, можно было использовать для изготовления коробок, чистых воротничков и манжет льняных рубашек, мячей для пинг-понга, кукол и зубных пластинок, которые изготавливались из эбонита в начале девятнадцатого века. Но у нитрата целлюлозы есть существенный недостаток, а именно горючесть.

Прочность же материала заключалась в его способности имитировать внешний вид натуральных материалов, включая слоновую кость, мрамор, перламутр и черепаховый панцирь. В отличие от Паркса, *Hyatt* сосредоточилась на производстве не эксклюзивных, а дешевых продуктов. Однако целлулоид по-прежнему использовался только для замены натуральных материалов, а не для разработки новых изделий[6].

Разработка ацетата целлюлозы решила проблему воспламеняемости целлулоида. В 1869 году немецкий химик Шутценбергер ацетилировал целлюлозу, обрабатывая ее уксусной кислотой вместо азотной кислоты, используемой для получения нитрата целлюлозы, но свое распространение данная реакция получила лишь в 1905 году. Ее раннее использование включало негорючие или «безопасные» пленки, основы и аэрозольный раствор для придания жесткости и водонепроницаемости тканевым крыльям и фюзеляжу первых самолетов. Ацетат целлюлозы, как и нитрат целлюлозы, использовался для имитации дорогих натуральных материалов. Первоначально его изготавливали как целлулоид в форме стержней, листов или трубок, но в 1919 году он стал доступен в виде формовочного порошка различной степени твердости, которому можно было быстро и экономично придать форму путем литья под давлением. Ацетат целлюлозы до сих пор используется в пленочной основе и синтетических тканях. Другим полусинтетическим заменителем нитрата целлюлозы был казеин-формальдегид.

---

[6] *Macionis V.* History of Plastic Surgery: Art, Philosophy, and Rhinoplasty // Journal of Plastic, Reconstructive & Aesthetic Surgery. — 2018. — V. 71. — № 7. — P. 1086–1092.

Стоит отметить, что все пластические массы до начала XX века открывались почти случайно, методом проб и ошибок[7]. В то время не существовал систематический подход к изучению пластика как материала.

Бэкеланд[8, 9], химик, родившийся в Бельгии и живший в США, обнаружил, что нагревание смеси фенола и формальдегида вместе с катализатором под давлением приводит к образованию твердого, нерастворимого, неплавкого (термореактивного) материала. Приложение давления предотвращало образование пузырьков воды и пара в полимере. Первый полностью синтетический полимер, фенол-формальдегид, назывался бакелитом, и патент был получен в 1907 году.

В 1920-х годах велись исследования фенолформальдегида. Особый успех имели формовки, но, к сожалению, характер производства позволял получать только темные цвета: черный, красный и оттенки коричневого цвета. Исследования продолжались, и в середине 1930-х годов разработка меламиноформальдегидов дополнила семейство термореактивных полимеров конденсации формальдегида. По своим общим свойствам и цветовой гамме меламины очень напоминали карбамидоформальдегидные пластики, но проявляли большую устойчивость к теплу, воде и моющим средствам. Фарфороподобный внешний вид формованных изделий делал их особенно привлекательными для формования чашек, блюдец, тарелок и подобных предметов домашнего обихода, хотя они были более дорогими, чем их эквиваленты из мочевин-формальдегида.

Хотя считается, что полистирол был впервые синтезирован Симоном в 1839 году, который считал, что это продукт окисления стирола, Кауфман предполагает, что его открытие произошло раньше. Бонастр описал полистирол в публикации 1831 года, хотя неизвестно, был ли он первооткрывателем. В 1840-х годах полистирол не нашел коммерческого применения. Полистирол сополимеризовали с бутадиеном для производства синтетического каучука. Полистирол — это стеклянно-прозрачный пластик, хороший электроизолятор, устойчивый к кислотам и щелочам, барьерный для воды и обладающий высокой прочностью на разрыв даже при низких температурах. Его используют для изготовления рекламных вывесок, контактных линз, облицовки холодильников и изоляционной пены.

Вхождение пластических материалов в мир искусства произошло в те же годы, когда развивались авангардные движения, но прежде всего благодаря экспериментированию художников-рационалистов, первоначально входивших в конструктивистское движение, с формалистическим потенциалом материала.

Россиянин Наум Габо плыл по неизведанным водам синтетических материалов, экспериментально используя целлулоид (коммерческое название нитрата целлюлозы) — инновационный продукт, изготовленный из химически обработанного хлопка, которому можно было легко придать множество форм. Вдохновленный его легкостью и прозрачностью, а также простотой обработки, Наум Габо

---

[7] *Tolleth H.* Concepts for the Plastic Surgeon from Art and Sculpture // Clinics in Plastic Surgery. — 1987. — V. 14. — № 4. — P. 585–598.

[8] *van Oosten T., Shashoua Y., Waentig F. (eds)* // Plastics in Art, History, Technology, Preservation. — Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut. — Band 15. — Siegl, Munich.

[9] *van Oosten T., Bollard C. and de Castro C.* Lights Out!!! Research into the Conservation of Polypropylene. // Postprints of Plastics: Looking at the Past & Learning from the Future. — London, 23–25 May 2007.

начал использовать целлулоид для создания своих трехмерных работ, пытаясь изучить все возможные оптические эффекты, яркость, прозрачность и проницаемость, предлагаемые новым материалом. Хотя первые задокументированные работы датируются 1916 годом, скульптуры с деталями из этого нового и необычного материала художник создавал и ранее.

К сожалению, целлулоид, особенно в первые дни его производства, оказался нестабильным продуктом, поэтому большая часть ранних работ Габо полностью утеряна из-за порчи. Когда несколько лет спустя на рынке появился ацетат целлюлозы, Габо немедленно воспользовался этой возможностью и применил этот новый, более стабильный материал для своих «Конструкций в космосе», полностью отказавшись от целлулоида.

Для Габо сама скульптурная идея имела большее значение, чем ее материальность или даже идея того, что она была сделана вручную художником: он не придавал большого значения концепции чего-то «оригинального». Большинство работ Габо, которыми мы можем сегодня любоваться в музеях, были реконструированы с нуля или перестроены самим художником. Он создал двадцать шесть версий Линейной конструкции в Пространстве № 2 (*рис. 2*) и семнадцать версий Линейной конструкции в Пространстве № 1.

Полиметилметакрилат (ПММА), более известный под торговыми названиями *Plexiglas*, *Lucite* или *Perspex*, также стал доступен в конце 1920-х годов. Прозрачность нового материала позволила изобразительному искусству выразить себя совершенно по-новому: колебания света, которые энтузиасты искусства обычно игнорируют, а иногда даже находят отвлекающими, теперь стали частью произведения искусства и/или растворили границы. Такое развитие событий Габо и Антуан Певснер (1884–1962) описали еще 5 августа 1920 года в своем «Реалистическом манифесте».

Наконец, в 1942 году он обнаружил потенциал нейлона, недавно разработанного синтетического материала в виде волокон и нитей, который с этого момента он систематически использовал в своей работе. Габо полностью превратил художника в современного техника, пользующегося линейкой и циркулем, точно соблюдающего принципы техники. Он писал: «Мы строим нашу работу, как Вселенная строит свою собственную, как инженер строит свои мосты, как математик свою формулу орбит».

Пластик также оказался идеально подходящим для работ Ласло Мохой-Надя, который был чрезвычайно заинтересован в демонстрации взаимосвязи между искусством, наукой и промышленностью. Гибкость и технологичность пластика для получения вогнутых и выпуклых форм побудили его использовать целлулоид, ацетаты целлюлозы, затем бакелит, галалит и, наконец, плексиглас для создания трехмерных деталей, состоящих из пластиковых листов, отлитых в форму, перфорированных и освещенных светом. Но самым амбициозным достижением Мохой-Надя был, пожалуй, «Модулятор светового пространства» (*рис. 3*) — машина, приводимая в движение электродвигателем, создающая неожиданные визуальные эффекты благодаря взаимодействию света, объемов и прозрачности.

Неудивительно, что художники, открытые для инноваций, использовали новые синтетические полимерные соединения с момента их первого появления и доступности: можно было легко избежать дорогостоящих и трудоемких традиционных техник и в то же время представить новое восприятие пространства и времени через созданные формы и объемы.

Со Второй мировой войной[10] новаторский этап использования синтетических материалов подошел к концу и пластик постепенно стал частью повседневной жизни.

Среди первых соответствующих событий после войны итальянский художник Альберто Бурри нашел в материальности обожженного пластика способ выразить травму насилия, полученную как лично, так и коллективно. Под его руководством пластик утратил свою обнадеживающую индустриальную гладкость и вместо этого стал олицетворением тревожной красоты обеспокоенного живого организма, сопровождаемого шрамами на поверхности разрушения и разложения.

С 1960-х годов использование пластика в скульптурах и инсталляциях стало всё более распространенным[11]: художники всех жанров исследовали выразительный потенциал пластика во всех его формах: от акриловых и эпоксидных смол до полиуретана и полиэстера. ПВХ, появившийся в 1960-х годах в мире пластиковых изделий, сразу привлек внимание Кристо и Жанны-Клод и оказался идеально подходящим для их упаковок.

Свобода, связанная с огромными выразительными возможностями этого синтетического материала, стала предметом событий, которые сделали Сезара известным во всем мире: его публичные «Расширения» привели его из Парижа в Лунд, затем в Мюнхен, Монтевидео и Рио-де-Жанейро, Лондон и Рим. Он заявил: «Когда видишь мою работу, понимаешь, что она чисто физическая, инстинктивная, но за ней стоит еще и человек, с мозгом. <…> Именно прикосновение приводит в движение всю механику скульптора: это материал, направляющий воображение».

Тот же пенополиуретан — хотя и в несколько иной форме — был необходим Пьеро Джиларди и его точному, хотя и мягкому воспроизведению природных сценариев. В то время как Карло Рама использовал в качестве материала резину велосипедных покрышек.

В те же годы за Атлантическим океаном группа художников-эклектиков начала использовать в своих работах новейшие технологии инженерной и аэрокосмической промышленности Южной Калифорнии для создания чувственных, наполненных светом объектов, раскрывающих свет, пространство и энергию послевоенной Южной Калифорнии. Это свободно связанное движение под названием «Свет и пространство», но также иногда называемое «Калифорнийский минимализм» или даже «Финиш-фетиш-арт», сделало опыт зрителя в отношении перцептивных явлений — света, объема и масштаба — центром своей работы. В качестве контрапункта абстрактным экспрессионистам, правившим Нью-Йорком, эти художники переосмыслили эстетические идеалы минимализма и поп-арта, наполненные глянцевой атмосферой Южной Калифорнии.

В составе группы Крейг Кауфман провел смелые эксперименты по формованию промышленного пластика для создания неземных настенных скульптур, вдохновленных пластиковой упаковкой, которая всё чаще используется

---

[10] *von Samsonow E.* Die Plastizität des Realen: Geschichte und Gegenwart der Plastik/Skulptur // Es gibt Kunstwerke — Wie sind sie möglich? — Brill Fink, 2014. — S. 131–147.

[11] *Swanson E.* The Plastic Surgeon: Artist or Scientist? // Plastic and Reconstructive Surgery. — 2013. — V. 131. — № 1. — P. 182–184.

для товаров, а также рельефов из пластика, полученного вакуумной формовкой, в роскошных цветах[12].

Мэри Корс получила раннее признание благодаря серии белых монохромных структур из неоновых трубок, заключенных в узкие коробки из плексигласа, а затем перешла к своим самым известным лучистым поверхностям со стеклянными микросферами, залитыми акриловой краской.

Те же самые полиэфирные смолы, из которых состояли безупречные минималистские произведения Тома Александра[13], привлекли также внимание художников, принадлежащих к другому, совершенно новому жанру — гиперреализму. Наряду со стекловолокном синтетическая смола фактически является основным компонентом драматичной и убедительной банальности скульптурных фигур Дуэйна Хэнсона и обнаженных фигур Джона Де Андреа, вплоть до более поздних гигантских, искаженных фигур Рона Мьюка и навязчивых деталей Марка Сиджана.

В 2017 году перед лондонским Национальным театром скульптор Джейсон де Кайрес Тейлор в сотрудничестве с «Гринпис» представил паблик-арт-инсталляцию «Пластицид», изображающую семейный пикник на пляже, страдающем от пластикового загрязнения. Часть произведений искусства была построена из микропластика, собранного вдоль берегов Лансароте, острова в составе Канарских островов, чтобы побудить потребителей, политиков и производителей упаковки сократить использование пластика, в то время как французский фотограф Ален Делорм тщательно расположил каллиграфические фигуры, состоящие из тысяч пластиковых пакетов, чтобы в цифровом виде воспроизвести поэтический природный феномен журчания, который заключается в скручивании, переплетении и волнообразных стаях, образующих колеблющуюся сетку.

Глава II
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ ПЛАСТИКА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА

Недорогой и универсальный пластик сразу привлек внимание художников, склонных к исследованию новых материалов и техник для разработки революционных средств выражения. Они легкие, им легко придавать самые разнообразные формы, жесткие или гибкие, прозрачные или непрозрачные, цветные или нет; по этой причине они чрезвычайно интригуют скульпторов, которым позволяют усиливать эффекты света и пространства. Не существует синтетического соединения, которое бы не использовалось в качестве материала современного искусства, будь то основа, среда или компонент произведения.

Несмотря на то что мы сосредоточимся на использовании твердого пластика и его трехмерных особенностях, мы не будем забывать, что еще большее влияние на мир искусства оказало введение синтетических материалов в виде акриловых красок — незаменимого элемента в развитии искусства и целых художественных течений.

---

[12] *Wells P.* Site-specific Polythene: Experiments in Durability. // Postprints of Plastics: Looking at the Past & Learning from the Future, London, 23–25 May 2007.

[13] *Phoenix W.* Plastic Culture. How Japanese Toys Conquered the World / Kodansha Internal; Tokyo, 2006. — 109 p.

Полномасштабная эстетическая переоценка пластика уже идет. Основу нового осознания можно найти в работах художников, которые, очарованные потенциалом пластики, создают искусство, впервые раскрывающее внутреннюю красоту этих материалов. В целях художественного выражения пластик может использоваться сам по себе, а не в качестве имитации или заменителя натуральных материалов. Художник может использовать пластик, чтобы облегчить обработку или создание более упорядоченной работы, имитировать качество других материалов, рассказать что-то о природе нашего общества и промышленности или создать сам пластик с конкретной целью продемонстрировать эстетические качества, почти так же, как абстрактные экспрессионисты использовали краску, чтобы раскрыть живописность краски[14]. Огромный потенциал пластмасс может быть ошеломляющим, поскольку немногие природные вещества, преобразованные человеком, могут предложить многочисленные преимущества: легкий вес, прочность, жесткость или гибкость, цветность или прозрачность, текстурированность или гладкость, а также устойчивость к коррозии. Традиционное отношение к материалам претерпело революцию, вместо того чтобы адаптировать данный материал к конкретным потребностям[15].

Художники обращаются к пластику как к современному материалу по следующим причинам:

1. Легкость обработки: полимеры обычно легче обрабатывать, чем традиционные материалы, такие как дерево или металл. Они могут быть формованы, отлиты или нанесены кистью, что дает художнику большую свободу в выражении своих идей.
2. Цветовая палитра: полимерные материалы часто доступны в широком спектре цветов, что позволяет художнику создавать яркие и насыщенные работы без необходимости дополнительной окраски.
3. Прочность и долговечность: полимеры обладают высокой прочностью и устойчивы к воздействию окружающей среды.
4. Возможность имитации других материалов: некоторые полимерные материалы могут имитировать внешний вид и текстуру других материалов, таких как камень или стекло, что открывает новые возможности для художественного самовыражения.
5. Экономичность: полимерные материалы часто являются более дешевыми, чем традиционные материалы, что делает их привлекательными для художников, особенно для тех, кто работает над большими проектами.

Благодаря столь уникальным свойствам пластик начинают использовать не только массовые производители, но и отдельно взятые художники.

Осознание свойств данных материалов может предоставить новые средства для выражения старых тем или заявлений о нынешней эпохе. Например, пластик может быть непрозрачным, полупрозрачным или прозрачным, создавая различные эффекты с помощью отраженного, падающего и проходящего света. Как внутренние структуры, так и поверхности могут быть раскрыты одновременно, обеспечивая игру между позитивным и негативным пространством. Следователь-

---

[14] *Sauer H., Meißner B.* Neue Wege — das DFG-Sondersammelgebiet — Zeitgenössische Kunst. — 2006.

[15] *Журавлев А. А.* Примеры проектирования индустриальных конструкций из дерева и пластмасс / Донской государственный технический университет, 2018. — 125 с.

но, ограничений меньше, чем при использовании более старых полупрозрачных материалов. Большая гибкость в определении свойств пластмасс обеспечивает высокую степень манипулирования формой со стороны художника. Художники увлекаются податливостью некоторых пластмасс и начинают расширять свою работу в трех измерениях, в то время как скульпторы увлекаются живописью и создают разноцветные формы из литой смолы. Сами материалы часто приводят к созданию новых форм выражения для художника, причем мотивация исходит непосредственно из увлечения потенциалом материала. Помимо технического интереса к новым материалам, художники также проявляют желание демонстрировать их и развивать свои самые смелые возможности[16]. И наоборот, стремление к новым способам выражения может привести к разработке новых материалов. Теперь художник имеет в своем распоряжении гораздо больше средств для работы с цветом, линией, пространством, формой и текстурой, которые позволяют ему лучше соответствовать сложностям современного общества. «Странный потенциал нового пластика неизбежно изменит традиционные формы искусства из-за новых технических требований и инноваций, которых требует вещество». Существует множество материалов, доступных во многих формах, и каждый из них имеет свои собственные свойства. Возможно, именно поэтому при взгляде на современное искусство больше нет четких различий в классификации произведений и мы сталкиваемся с гораздо большим разнообразием современных стилей, какого мир еще никогда не видел.

2.1. Коннотации пластика в современном мире

Независимо от автономии искусства пластик не является нейтральным материалом; он имеет заранее определенный культурный и социальный контекст. Связанные с ним идеологические атрибуты не отбрасываются автоматически, как только искусство обеспечивает основу.

Пластик считается современным, инновационным, прогрессивным, поэтому неудивительно, что художники связывали с этим материалом и утопический прогресс. Американские художники особенно часто использовали пластик в своих работах: модный, красочный и отполированный до блеска. Они подверглись критике за то, что поддались давлению «общества изобилия», поскольку пластик считался плодом и символом ориентации на потребление и подвергался за это нападкам. Однако более вероятно, что искусство просто является зеркалом общества, в котором мы живем. Поскольку сопротивление нашей экономической системе начинает расти, как это было с конца 1960-х годов. Синтетические материалы уже осуждались системными критиками и активистами по защите окружающей среды еще до того, как в 1973 году начался первый нефтяной кризис.

Интересно, что искусство не было парализовано антипластической тенденцией; напротив, оно даже воспользовалось этим: пластик использовался специально для того, чтобы разрушить ауру произведения искусства, дискредитировать его. Пластик должен был устранить «религиозный подход» энтузиастов искусства, принятый в музеях. Французский художник и философ Эрве Фишер (род. в 1941 году) дошел до того, что выставил остатки разорванных произведе-

[16] *Singh N. et al.* Recycling of Plastic Solid Waste: A State of Art Review and Future Applications // Composites Part B: Engineering. — 2017. — V. 115. — P. 409–422.

ний искусства в пластиковых мешках. А ирландский скульптор Лес Левин (род. в 1935 году) даже выступал за «одноразовое искусство», сделанное из пластика, предназначенное для потребления. В некоторых случаях это заходит слишком далеко: и искусство, и пластик — это товары, которые стоит сохранить (или, по крайней мере, переработать).

С быстрым распространением промышленных материалов художники итальянского *Arte Povera*, такие как Джино Маротта, исследовали взаимосвязь между природой и искусственностью и ниспровергли традиционные концепции миметического изображения природы во второй половине 1960-х годов. Маротта собрал свой искусственный рай *Eden Artificiale* (1967–1973) (*рис. 4*) — модульное и стерильное неприродное произведение из акрилового стекла с игривой легкостью. Эстетическая стратегия художника *Arte Povera* и активиста-эколога Пьеро Джиларди [34], который в своих «Таппети» (*рис. 5*) изобразил детали природы, является полной противоположностью. Эти работы сделаны из пенополиуретана, кажутся обманчиво реальными и едва ли могут показаться искусственными для невооруженного глаза. С идеальной мимикрией искусственный пляж Джиларди «Спиаджа» (1979) или синтетические «джунгли Пальмето» (1987) не в последнюю очередь отсылают к экологическим проблемам. Немецкий художник Отто Пиене также объединил технику и природу. В проходной зоне площадью около 160 квадратных метров Ширн представляет новое издание своей работы «Анемоны: воздушный аквариум» (1976/2023). Огромные надувные и прозрачные актинии высотой до восьми метров, а также другие морские обитатели позволяют окунуться в подводный мир. Поэтическое и игривое измерение произведения того времени сегодня перекрывается знаниями о загрязнении океанов (микро) пластиком.

Исследование космоса, аэрокосмические технологии и, что немаловажно, сама высадка на Луну и полет человека в космос оставили глубокий след в поп-культуре, дизайне и утопическом духе 1960-х годов. Художественное творчество и экспериментальная архитектура космической эпохи определяются невесомостью, мобильностью, гибкостью и, что немаловажно, работой в коллективе. Провидческие модели, такие как климатическая капсула *Archigram* «*Air Hab*» (1966), связаны с идеей, а не с ее реализацией. Британская группа публиковала свои ассоциативные фотомонтажи с определенной близостью к поп-арту, такие как *Instant «City, Glamour»* (1969), начиная с 1961 года в журнале *Archigram*. В Австрии Куп Химмельб(л)ау и Ханс Холляйн открыли новые подходы к восприятию и общению с временной архитектурой. Надувное *Mobiles Büro* Холляйна (1969) [35], подвижная внешняя пластиковая оболочка, обещает новый физический опыт в городском пространстве. Американец Ричард Бакминстер Фуллер, исследовавший систематическое взаимодействие технологий и социальных аспектов с помощью новых материалов, также был новатором в серии инновационных проектов и известен своими геодезическими куполами. Многогранные возможности формы и дизайна постоянно растущего семейства пластиков вдохновляли художников на огромное удовольствие от экспериментов, начиная с 1960-х годов. Французский скульптор Сезар, например, реализовал происходящее с помощью полиуретановой пены, которой он позволил течь по полу, развивая собственную жизнь. Помимо «Расширений», отлитых в свободной форме, он также экспериментировал, например, с метакрилатом, который сложил, чтобы получить «Сжатие» (1970). Линда Бенглис (*рис. 6*) работала с латексом и пеной из полиуре-

тана и использовала концепцию перформативной заливки в своей группе работ «Замороженные жесты», чтобы создать такие произведения искусства, как «Без названия» (1969), основанные на взаимодействии ее тела с материалом. Готовая идти совершенно новыми путями, Ева Гессе придала своим работам, таким как *Sans II* (1968), хрупкий и эфемерный характер с помощью инновационных методов работы и таких материалов, как стекловолокно и полиэфирная смола. Сегодня палитра материалов увеличилась. Для своего творческого исследования материалов франкфуртский коллектив художников *HazMatLab* (Сандра Гавличек, Тина Кольманн и Катарина Шюке) использует необычные вещества, в том числе синтетическую слизь, промышленный лак для ногтей и процесс 3D-печати, как в своей скульптуре «Коралловый кластер» (2021–2022) (*рис. 7*).

Поразительная искусственность, гладкие поверхности и светящаяся или нежная красочность пластика также вдохновили так называемых художников-финиш-фетишистов, таких как Крейг Кауфман в Калифорнии в конце 1960-х годов. Его минималистичные объекты из полупрозрачных и прозрачных материалов демонстрируют почти чувственность благодаря своим совершенным, блестящим и почти влажно мерцающим поверхностям. Безупречными поверхностями отличаются и скульптуры Берты Фишер, которые, как и «Нирониmокс» (2023), плывут в пространстве с прозрачностью и легкостью. Наконец, в своих «Технологических реликвариях» американский художник и скульптор Пол Тек увлекательно противопоставляет органическую текстуру заключенного в восковую оболочку куска гниющего мяса гладкости пронзительного пластикового контейнера неонового цвета, в котором оно заключено с, казалось бы, вечной искусственностью. В 1960-е годы художники нуво-реализма, такие как Арман, уже меньше интересовались гладким, красивым материалом, чем тем, что в конечном счете остается. В своих «Пубелях»[17] из акрилового стекла он накопил мешанину бесполезной траты своего времени. В работе *Accumulation rasoirs (pour Ben)* (1960) художник выставил коробку, наполненную старыми электробритвами, тем самым сделав критический намек на увлечение поп-культуры пластиком. Христо также изменил перспективу и, как и в ранней работе «Взгляд» (ок. 1965), завернул механизмы общества потребления, инвертировав вес содержания и упаковки и сделав последнюю главным действующим лицом в своем искусстве. Пластиковые отходы также занимают центральное место в более поздних работах, как, например, в фильме Фрэнсиса Алиса «Баррендерос» (2004), в котором дворники в Мехико каждую ночь вывозят горы пластикового мусора. Крупноформатные коллажи из материалов эфиопского художника Элиаса Симе при ближайшем рассмотрении показывают, что они собраны из обломков цивилизации, таких как электронные отходы, компьютерные платы или кабели с пластиковым покрытием, собранные вместе для создания особой картографии. Долгосрочное изменение менталитета общества, произошедшее с продолжающимся распространением пластика и его угрозой окружающей среде, также отражено в экокритических работах молодого поколения художников. В своем творчестве Монира Аль Кадири обращается к доминированию нефтяной промышленности, с которой она знакома с детства в Кувейте. В качестве модели для своих скульптур она берет различные формы буровых головок, таких как «Орбиталь 1» (2022) (*рис. 9*), которые своими перламутровыми поверхностями кажутся величественными коронами и трофеями

[17] *Bolger E.* Plastic in Art: A New Dimension. — SPE Journal, September 1971, pp. 18–22.

антропоцена. В своей последней работе «Разложение грибов» (2023) датский художник Ту Гринфорт рассматривает гриб под названием *Pestalotiopsis microspora*, который был обнаружен в тропических лесах Амазонки и способен метаболизировать пластик и превращать его в органический материал. На открытом воздухе Ширн представляет монументальную инсталляцию Паскаля Мартина Тайю. В своих работах художник из Камеруна, ныне проживающий в Бельгии, использует в том числе пластиковые ведра, образующие крону ошеломляюще красивого искусственного дерева, как в *L'arbre à palabres* (2012–2023). Работы Тайю ярко ссылаются на обычное широкомасштабное использование дешевого материала (и не только) в Африке и одновременно предлагают комментарий к состоянию наших экосистем.

С массовым производством пластика, его чрезмерным употреблением, распространением во всех сферах жизни, он ассоциируется прежде всего с чем-то дешевым, неэкологичным. Всё чаще звучит повестка загрязнения окружающей среды и чрезмерного употребления через пластмассу в искусстве.

Использование пластмассы в искусстве может быть мощным способом поднять проблему экологии[18] и вызвать общественное внимание к ней. Ярким примером, известным во всем мире, является Сью Липскомб, руководитель компании *Cod Steaks* в Бристоле (Великобритания), которая создала огромные скульптуры китов, изображенных выныривающими и ныряющими в море пластиковых отходов. Эти произведения искусства были выполнены с использованием местной ивы. В то же время на Бристольском полумарафоне на 10 км и в Бате было собрано более 100 000 одноразовых пластиковых бутылок, чтобы создать «Море бутылок» вокруг китов.

Но чаще экологическая проблема созвучна вопросу чрезмерного потребления и отражена через треш-арт.

Треш-арт — это направление в современном искусстве, которое связано с использованием мусора в творческих произведениях. Художники, работающие в этом направлении, используют различные техники и материалы, чтобы создавать картины, скульптуры и другие виды произведений искусства из отходов и мусора. Это не только способ выразить свою креативность, но и мощный способ поднять проблему избытка потребления и загрязнения окружающей среды.

История треш-арта началась в середине XX века, и его родоначальником считается немецкий художник Курт Швиттерс[19]. Он включал в свои коллажи пустые спичечные коробки, веревки, пустые консервные банки и другие обыденные предметы. Такое искусство стало своеобразным протестом против потребительской культуры и избыточного потребления.

Так, в галерее «ГУМ-Red-Line»[20] в 2022 году была выставка Аристарха Чернышева (*рис. 10*), посвященная проблеме сверхпотребления. Смыслообразующая работа на выставке — свежий проект 2021–2022 годов «МетаПотребитель».

---

[18] *Bosma M., Hummelen Y., Sillé D., van der Vall R. and Wegen R.* Decision-making Model for the Conservation of Modern Art // Postprints of Modern Art: Who Cares? Amsterdam (U. Hummelen and D. Sillé, eds), pp. 164–172.

[19] *Шеховцов С.* О поролоне, тюнинге, иллюзиях и удовольствиях // The SPONGE Issue Foam. The Hard&Soft Core Magazine. Декабрь 2011: [Каталог выставки Сергея Шеховцова «Пена», ПЕРММ]. — М., 2011. — С. 44.

[20] *Tuchman M.* Art and Technology. Art in America, March 1970, pp. 78–79.

Художник убежден, что стремление людей потреблять, а корпораций — гнаться за сверхприбылью, могут привести человечество к экологической катастрофе. Проект состоит из нескольких изображений МетаПотребителей — людей, облаченных в костюмы из пластиковых упаковок, одноразовых стаканчиков для кофе, синтетических кед и жестяных банок. Подойдя к экрану рядом, посетители невольно тоже примеряют такой наряд — по сути, это наглядное отражение всех отходов, которые мы бездумно генерируем каждый день. А напечатанный на 3D-принтере трон МетаПотребителя — метафорическая гора мусора, на которой словно восседает каждый житель мегаполиса.

Проблема загрязнения окружающей среды представлена разными художниками по всему миру. Так, Ха Шульт — немецко-корейская художница — делает скульптуры из пластиковых отходов и выражает тем самым свою обеспокоенность этой проблемой. Чаще они представлены как скопление статуй в одном месте. Композиционное расположение статуй в ряд через определенное расстояние отсылает зрителя к терракотовой армии. Словно пластиковые отходы, подобно воинам, захватывают наш мир. Несмотря на то что используются разные отходы, каждый «воин» выглядит уникальным, но это единый организм. Буйство красок разных пластиковых отходов соединяется в единое «месиво» цвета, словно кровь раненых солдат. При рассмотрении проходящих рядом людей, становится заметным, что «воины» приблизительно одного роста.

Привычный портретный жанр в современном искусстве всё чаще звучит совсем по-другому. Художники используют новые материалы. Среди них есть и предметы из мусора[21]. Американка Молли Би Райт создает портреты из бутылочных крышек — на каждую работу уходит от 3000 до 7000 жестяных крышечек. Портреты представляют собой чаще исторических личностей. В данной работе новый материал — пластик — выступает лишь посредником. Пластик не звучит в новой интерпретации, он показывает умения и навыки художницы. Молли Би Райт могла обратиться к любому другому материалу и имела бы схожую работу. Пластик не выступает здесь как новый материал с необычными возможностями. Он просто лежит на специальной подложке, как на свалке.

Еще одним художником, который поднимает проблему сверхпотребления и загрязнения окружающей среды, является итальянский художник Дарио Тирони (*рис. 11*). Тирони черпает вдохновение в своих работах из различных аспектов повседневной жизни, используя в основном пластмассовые компоненты, а также другие потраченные впустую элементы, чтобы идеально реконструировать человеческие тела.

Перепроверяя множество объектов, он хочет осудить контрасты в современном обществе, которое теперь включает логику потребления, производя невероятное количество отходов и загрязнений, а также разделяя мировое общество неравенством, которое порождает его экономика.

Чтобы объяснить работу Дарио Тирони, мы должны начать с материалов, которые он использует и которые в основном являются повседневными предметами, такими как аксессуары, технологическое оборудование, игрушки и куклы, бытовая техника и безделушки, гаджеты всех видов и массовые продукты, которые описывают нашу культурную самобытность, наши эстетические вкусы,

[21] *Phoenix W.* Plastic Culture. How Japanese Toys Conquered the World / Kodansha Internal; Tokyo, 2006. — 109 p.

а также наши бесполезные желания и необязательные потребности. Это творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах.

Корсиканец Жиль Сеназандотти (*рис. 12*) своими работами привлекает внимание к загрязнению моря. Все его скульптуры созданы из мусора, который выносят на берег волны. Сеназандотти часто уделяет внимание тем животным, которые находятся на грани вымирания, например, белым медведям, чья популяция сокращается из-за глобального потепления. Тем самым художник старается привлечь внимание к судьбе животных, которых еще не поздно спасти.

С течением времени треш-арт приобрел мировую популярность. Художники со всего мира используют мусор, чтобы создавать произведения, которые не только визуально впечатляют, но и передают важные сообщения. Эти произведения становятся зеркалом наших потребительских привычек и призывают к ответственности перед природой.

2.2. Проблемы стилистики, художественных приемов: зарубежный и отечественный опыт

Пластик как художественный материал имеет свою уникальную эстетическую ценность.

Формообразование:

— пластик легко формируется, что позволяет создавать сложные и нестандартные формы;
— художники могут выразить свою индивидуальность через уникальные формы и линии.

Прозрачность и светопроницаемость:

— пластик может быть прозрачным или полупрозрачным, что позволяет художникам играть с эффектами света и тени;
— прозрачные пластиковые материалы используются в скульптуре, инсталляциях и даже в архитектурных проектах.

Цветовая палитра:

— пластик доступен в широком спектре цветов; это позволяет художникам выбирать насыщенные, прозрачные или матовые оттенки;
— цветовая пластичность позволяет создавать контрасты и эмоциональные ассоциации.

Легкость и мобильность:

— пластиковые объекты легки и могут быть перемещены с места на место;
— это особенно актуально для современных инсталляций и временных проектов.

Инновации и эксперименты:

— художники и дизайнеры постоянно экспериментируют с новыми видами пластика, такими как акрил, поликарбонат, ПВХ и другие;
— использование пластика позволяет создавать современные и нестандартные произведения искусства.

Благодаря выделенным особенностям материала деятели искусства обращаются к пластику. Посмотрим, как эти свойства нашли отражение в работах художников. Наиболее значимым пунктом является формообразование.

Наиболее популярными методами являются экструзия и термоформование. Константин Новиков — художник и скульптор, чаще всего работающий с метал-

лом и камнем. Пластик — универсальный материал, который способен создавать уникальные формы, поэтому художник выбрал именно его.

Художник в скульптуре «Жир»[22] изобразил некую биоморфную массу (*рис. 13*), на поверхность которой нанесены пунктирные линии. Подобные линии рисуют хирурги на теле перед пластической операцией. Гротеск в данной работе присутствует. Художник высмеивает, как люди сейчас относятся к своему телу. Это некий апокалипсис человека. Фактура гладкая и напоминает чем-то камень, но с небольшими шероховатыми моментами, словно кожа человека такая же неидеальная. Благодаря фактурным складкам создается ощущение сидящего человека, обросшего жиром. Элементы скульптурного образа монотонны и обладают одним общим силуэтом, что придает статику сидящего тяжелого человека. Статуя круговая. У художника есть еще работы в этой серии, выполненные из подобного материала. Свет чаще всего при экспозиции рассеянный, как при дневном освещении. Это формирует некое теневое решение вокруг складок. Постамент играет не последнюю роль. Несмотря на то что это просто куб, не имеющий никаких особых акцентов, он является таким же устойчивым, как и сама «фигура». Благодаря этому возвышению создается ощущение сидящего человека.

Более масштабные и поражающие своей формой работы можно увидеть у Дмитрия Каварги и Елены Каварги. Масштабные инсталляции из пластика можно увидеть в разных частях России. Наиболее известная работа находится в арт-парке «Никола-Ленивец» и носит название «Обитаемое существо». Удивительная форма, состоящая из плавных линий и ответвлений, полая внутри. Это некое аморфное существо. Но особое внимание хотелось бы обратить на более масштабный проект «Каварга-скит» (*рис. 14*). Располагается арт-объект в Подпорожском районе Ленинградской области. Странная форма, не похожая ни на что, возвышается над поселком и отсылает нас к церквям, которые также возвышались над деревнями и селами. Это обращение к религиозной тематике как единению человека не столько с Богом, сколько с искусством. Человек может подняться туда, как на часовню, совершая некий обряд «служения». В нижней части арт-объекта располагаются сломанные детали, словно неопознанная масса возвышается над ушедшей эпохой. В верхней части человек может уединиться и остаться в сферическом пространстве. Цвет белый. Символизирует чистоту и открытость. Он сильно выделяется на фоне зеленых деревьев и деревянных домов внизу, но при этом при ясной погоде отлично сочетается со светлыми облаками, словно они едины. Пластмасса в данной работе выступает в качестве необычной формы. Легкость и дешевизна помогли авторам данной работы.

Основной задачей художников был поиск новой формы, которую они находили через новый материал — пластик. Начало XX века — это период, когда идет поиск нового искусства, когда художники не стараются показать реальную картину мира, а ищут новую интерпретацию. Чаще всего таким средством выражения становятся формы и цвет.

В работе Говоркова из серии «Тень пустоты» (*рис. 15*)[23] явно присутствует диалог с авангардом. Композиции выполнены из полимерного материала ПЭТ, из которого изготовлены специальные тонкие прозрачные пластины, и являются

---

[22] Русский музей представляет: Пластическая масса: Русская скульптура второй половины XX — начала XXI века : Альманах. Вып. 533. — СПб. : Palace Editions, 2018.

[23] Там же.

смешанной техникой. На работе заметно, как с помощью полимерного материала отражен замысел автора. Через изогнутый прозрачный фон показан некий объем, светотеневые решения. Материал играет основную роль. Только пластик способен дать такой прозрачный цвет. Автор как будто приближает свою работу к зрителю с помощью этой выпуклой детали. Все композиции строятся на центральной части. В первой работе есть линии, создающие эффект движения, во второй — стабильный устойчивый шар без динамики, в третьей динамика передана через диагональные линии, поддержанные тоном.

Каждая работа посвящена свету и тени (как можно выделить из названия серии). Обратившись к образной составляющей каждой работы, можно увидеть в центральном произведении луну. Благодаря свету и тени понятно, что луна может быть как месяцем, так и полной луной. Можно сказать, что игра тени отсылает нас к «темной стороне луны». Третья работа напоминает лестницу. Очень часто в полуденный день тень на лестнице имеет именно такую конфигурацию. Работы выполнены в минимализме. Автор дает намек в названии «Тень пустоты», что большая часть его работы находится в пустоте. На работе много свободного пространства — белого цвета, воздуха. Для зрителя это преимущественно фиксированная точка зрения. Освещение в помещении при экспозиции играет важную роль. При контрастном освещении будут сделаны акценты на другие части работы. Здесь свет натуральный, рассеянный.

Схожая особенность пластика — яркие и необычные цвета. Хорошим примером является работа Сергея Борисова «Хамелеон» (*рис. 16*). Несмотря на то что форма абстрактная и нет каких-то конкретных деталей, образ хамелеона прослеживается благодаря цвету. Как и у хамелеона, цвет меняется в зависимости от освещения и точки зрения зрителя. Есть необходимость кругового обхода, так как зритель смотрит на переходы цвета и формы под разными углами, что дает эффект ожившей статуи. Словно он изменяется в пространстве и времени.

Фактурная обработка гладкая, глянцевая, но моментами шершавая, как некий живой организм. Прослеживается форма некой волны с углублениями и выступами.

На некоторых выставках работа была помещена под рассеянный свет, но у автора в социальной сети «ВКонтакте» представлены работы, где скульптура расположена в лесу. Там она смотрится особенно гармонично. Объекты, окружающие «Хамелеона», — деревья, трава, свет — отражаются на поверхности скульптуры. Создается эффект живого существа, прячущегося среди крон деревьев.

Яркие цвета в пластике нередки. Так, уникальная художница и скульптор Саша Фролова чаще всего работает с надувными латексными деталями. Она делает из них одежду, инсталляции и тренды, активно ведет социальные сети. Латекс стал для автора материалом, отражающим ее натуру в перформансах.

При первом взгляде на работу Love-Me-Blaster (*рис. 17*) у зрителя сразу возникает ассоциативный ряд с чем-то детским, контрастным.

Стоит отметить размер работы — невероятно большой. В ширину составляет больше 2 метров. Только полимерный материал способен дать такую форму. Фигура упирается на достаточно тонкую ножку, и при этом большая часть конструкции висит в воздухе. Классические материалы тяжелые и неспособны выдержать такую нагрузку.

Благодаря ярким цветам и фактурам есть отсылка к поп-искусству. Название отсылает нас к игрушечным пистолетикам. Благодаря кольцевым частям воз-

никает образ детской игрушки-елочки, которую надо было собирать по частям. Фактура скульптуры гладкая, блестящая, состоит из надувных кольцевых овалов, скрепленных между собой. Детали задают ритм от малой формы к более крупной. Это некая череда объемов. Динамика в ширину. Данная особенность зрительно увеличивает размер игрушки, словно отсылая нас в детство, где предметы кажутся такими большими. Данная скульптура обеспечивает круговой обход, и ее можно посмотреть со всех сторон, словно этот пистолет можно покрутить в руках. Благодаря особенности полимера данная скульптура не имеет постамента. Она имеет только свою конструкцию. Цвета использованы максимально яркие и контрастные. Художница брала противоположные цвета по кругу Иттена: оранжевый/синий; красный/зеленый; желтый/голубой. Из-за этого усиливается эффект контрастных и ярких цветов. Такой выбор цветов опять же отсылает нас в детство и поп-искусство.

Художники всё чаще используют новые материалы, идеи, акценты, да и век технологий способствует этому. Для художников не ново работать с текстом и принтом. Аристарх Чернышев в работе «Большой Knode» (*рис. 18*) тоже решил поработать над этим, но в новой интерпретации. Он использовал специальные световые панели, которые выполняют надписи и благодаря пластмассе формируются в интересную форму «узла». Образ напоминает некий узел, бесконечную петлю времени. Ни один другой материал не способен дать такую возможность. По сути, почти вся техника в настоящий момент также состоит из пластика. Свет и светотеневые решения играют важную роль. Художник настраивает цвет текста, будь то красный или светло-белый. Постамента нет. Работа вызывает образ сказанных слов, которые завязываются в узел, словно клубок ниток, и становятся всё больше и больше, впоследствии становясь «гордиевым узлом».

Художник Кирилл Чёлушкин[24] создает видеоскульптуры, которые благодаря видео- и звуковому сопровождению приобретают новое пространственное измерение — время. Они погружают зрителя в визуальный поток образов, созданных автором, виртуозным рисовальщиком. Чёлушкин использует твердый пенопласт, чтобы реализовать различные пластические идеи. В его работах можно увидеть изображение разрушения легендарной башни *Babylon* или вспаханной земли в проекте «Чужие земли». Темы заката современной цивилизации, распада существующего мира и химерической власти ложных идеологических установок, завладевших умами людей, находят отражение в произведениях Чёлушкина.

Особые свойства пластика, такие как цвет, форма, фактура, технология, позволяют художникам выделять этот материал среди прочих. Они уместно стилизуют столь сложный материал, подчеркивая достоинства.

2.3. Арт-объект как синтез художественных и дизайнерских решений

Арт-объект — это произведение искусства, созданное с целью вызвать у зрителя определенные эмоции, мысли, чувства или ассоциации. Он может представлять собой картины, скульптуры, инсталляции, фотографии, видео или любой

[24] Русский музей представляет: Пластическая масса: Русская скульптура второй половины XX — начала XXI века : Альманах. Вып. 533. — СПб. : Palace Editions, 2018.

другой вид искусства. Важно отметить, что арт-объекты не подчиняются точным правилам и их основой являются спонтанность, импульсивность и свобода. Эти произведения могут быть созданы для различных праздников, выставок, встреч, вечеринок и даже для установки на улице. Арт-объекты — это форма диалога между художником и зрителем, а их восприятие всегда субъективно и зависит от контекста и индивидуального опыта каждого человека. Чаще всего под этим термином подразумевают предметы, в которых эстетическая функция выше, чем утилитарная.

При создании арт-объектов в городской среде используются материалы и технологии, которые обычно не являются традиционными. Это находит свое отражение в философии формообразования таких объектов и их художественно-стилистическом решении. Арт-объекты могут быть созданы на основе новейших материалов и технологий, таких как «функционализм», «хай-тек» и «параметризм». Но также они могут включать в себя элементы «вторичного сырья» — старых предметов, которым придается новая функциональная направленность (например, стилевое течение «раж энд редди»)[25]. Арт-объекты отличаются непредсказуемостью, уникальностью, нетрадиционностью, провокационностью, спонтанностью и импульсивностью. Их формообразование часто не подчиняется традиционным правилам и стандартам.

В современном обществе всё чаще используются временные художественно-декоративные инсталляции. Эти инсталляции представляют собой особый вид искусства, созданный из различных материалов и форм. Они могут быть пространственными или объемными композициями и способны внести акцент в городскую среду или даже преобразовать ее. Художественно-декоративные инсталляции значительно обогатили арсенал средств архитекторов и дизайнеров. Расположение художественно-декоративных инсталляций чаще всего связано с организацией крупных фестивалей, выставок и других крупных мероприятий. Такая форма восприятия чаще предполагает круговой обход зрителя и носит трехмерный характер. Расположение и место в пространстве спланировано и акцентирует внимание на себя. Таким образом, инсталляции подобного рода созданы в определенных условиях в конкретном месте и времени. Ярким примером может послужить арт-парк «Никола-Ленивец», в котором представлены разного рода инсталляции.

Постиндустриальный дизайн представляет собой эволюцию от индустриального дизайна[26], ориентированного на массовое производство, к более гибким и инновационным формам. Важными признаками постиндустриального дизайна являются миниатюризация, виртуальность, интерактивность и использование искусственного интеллекта. Этот дизайн также учитывает нематериальные аспекты, такие как коммуникативные функции и эмоциональное потребление[27].

---

[25] *Герасимова А. А.*, *Гаврицков С. А.*, *Каган-Розенцвейг Б. Л.* Использование арт-объектов в технике художественного эмалирования при декорировании интерьера // Культура и искусство. — 2019. — № 5. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-art-obektov-v-tehnike-hudozhestvennogo-emalirovaniya-pri-dekorirovanii-interiera (дата обращения: 10.04.2024).

[26] *Кошевой О. К.*, *Мейтин Я. М.*, *Бялер И. Я.* Пластические массы в строительстве, архитектуре и скульптуре. — Киев, 1959.

[27] *Мухина В. И.* Монументально-декоративные скульптурные решения в ансамблях городов // Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. — М., 1951. — С. 40. — Переизд. : Мухина. — М. : Литературно-критическое наследие, 1960. — С. 48.

Важно исследовать эти новые формы художественного синтеза, чтобы понять современные тенденции и обогатить городскую среду.

Интеграция художественных идей изобразительного искусства в архитектурное пространство представляет собой уникальный подход, который позволяет архитекторам креативно решать задачи в практике, проектировании и обучении. Этот принцип находит свои корни в творчестве художников-авангардистов, таких как Казимир Малевич, Василий Кандинский, Любовь Попова, Александр Родченко и Александра Экстер. Их работы вдохновляют архитекторов на новые идеи и формы, которые обогащают городскую среду и создают уникальные пространства.

Таким образом, арт-объект как синтез художественных и дизайнерских решений представляет собой уникальное произведение, в котором объединяются эстетические и функциональные аспекты. Этот синтез позволяет создавать объекты, которые не только визуально привлекательны, но и выполняют определенные задачи или функции.

В художественных аспектах арт-объект может быть экспрессивным, символичным или абстрактным. Художники используют различные материалы, формы и цвета, чтобы передать свои идеи и эмоции. Дизайнерские решения включают в себя функциональность, эргономику, удобство использования и эстетику. Дизайнеры учитывают контекст, целевую аудиторию и практические аспекты, чтобы создать объект, который не только красив, но и практичен.

Синтез художественных и дизайнерских решений позволяет нам видеть мир в новом свете, обогащая наш опыт и восприятие. Арт-объекты, созданные с учетом этого синтеза, способны вдохновлять, провоцировать диалог и оставаться актуальными на протяжении времени.

2.4. Сфера использования пластика в искусстве

2.4.1. Сфера использования пластика в декоративно-прикладном искусстве

Декоративно-прикладное искусство — это разновидность художественного творчества, в которой мастера создают предметы, предназначенные для украшения окружающего пространства и/или имеющие практическое назначение. Это творческое направление имеет давние исторические корни и тесно связано с традиционными художественными ремеслами и старинными промыслами. Но мир не стоит на месте и в декоративно-прикладном искусстве всё чаще появляются новые материалы и техники[28]. Декоративно-прикладное искусство играет значимую роль в жизни человека, позволяя мастерам создавать не только полезные, но и красивые вещи, объединяя в них эстетическую и художественную ценность[29].

Пластмасса — это универсальный материал, который нашел свое применение в декоративно-прикладном искусстве. Его легкость, прочность, устойчи-

---

[28] *Гилевич Г. И.* Специфика текстильной композиции в декоративно-прикладном искусстве // Педагогический форум. — 2020. — С. 133–137.

[29] *Амшинский М.* Материал широких возможностей // Декоративное искусство СССР. — 1958. — № 2.

вость к воздействию влаги и возможность придавать разные формы делают его популярным среди художников и дизайнеров.

Вот несколько способов, как пластмасса используется в декоративно-прикладном искусстве:

1. Изготовление украшений: пластмассовые бусины, браслеты, серьги и ожерелья могут быть яркими и стильными аксессуарами. Пластиковые элементы могут быть окрашены, иметь узоры или даже вставленные внутрь камни.
2. Игрушки и фигурки: пластмассовые детали используются для создания игрушек, фигурок и миниатюрных моделей. Они могут быть раскрашены или оставлены в натуральном цвете.
3. Пластиковая посуда и предметы быта: пластмассовые тарелки, чашки, вазы и другие предметы быта могут быть функциональными и в то же время декоративными.
4. Пластиковые элементы в мебели и интерьере: пластмассовые детали могут использоваться в мебели, например, в креслах, стульях или столешницах.

Пластмасса предоставляет художникам и дизайнерам множество возможностей для творчества, и ее применение в декоративно-прикладном искусстве продолжает развиваться[30]. Но стоит отметить, что чаще всего такие предметы быта не претендуют на какую-то художественность и предназначены прежде всего для быта человека.

Чаще всего пластическая масса в декоративно-прикладном искусстве используется в качестве предметов быта[31]. Такие обьекты не претендуют на какую-то художественность. Но это не всегда так. Рассмотрим производство игрушек СССР «Ленигрушка». Особенностью данного завода было то, что над образами кукол и фигурок работали прежде всего известные скульпторы и художники.

Изначально «Ленинградская игрушка» была сформирована на базе предприятия «Артель имени Рубена», основанного в 1928 году. Во время войны завод активно помогал фронтовикам разными предметами быта. В 1968 году «Ленигрушка» выпускала елочные, мягкие и другие игрушки благодаря объединению разных фабрик. Эти филиалы располагались по всему городу. В основном игрушки изготавливались из текстиля, дерева, пластика и даже металла. Позже завод был трансформировал в АОЗТ «Орбита», затем в ЗАО «Пластмастер». Он занимался исключительно изготовлением пластиковых игрушек и аксессуаров[32].

Изначально игрушки были выполнены из целлулоида. Целлулоид — это материал, в основе которого лежат опилки, древесная масса, которая сложно изготавливается. Игрушки делаются с помощью горячего прессования. Это долгий и кропотливый процесс. Такие игрушки долго не хранились и были сильно горючими. Позже «Ленигрушка» приступила к работе с пластиком.

---

[30] Художественные изделия и сувениры из пластмасс. — М., 1969. — С. 15.

[31] *Осипова Т. В.* Материаловедение, технология производства и отделки образной игрушки : Учебное пособие для самостоятельной работы студентов. — М. : Высшая школа народных искусств, 2018. — 81 с.

[32] *Трошин А. А.* Советская художественная пластмасса 1950-х // Культурологический журнал. — 2013.

Главным скульптором и художником завода был Лев Самсонович Разумовский. Это был невероятный человек. Он пережил блокаду Ленинграда, участвовал в боях при освобождении Петрозаводска, был сильно ранен и потерял руку. После окончания войны в 1945 году поступил в Ленинградское высшее художественное промышленное училище и отучился там на скульптора. Л. Разумовский являлся членом Союза художников с 1955 года. Работал как скульптор, живописец, график и являлся автором большого количества литературных произведений — документальных повестей о войне и блокаде, более 100 коротких рассказов. Он изготовил 120 моделей игрушек, 80 из которых выпускались массовыми тиражами.

Игрушки всегда обладали какими-то интересными формами, цветами и фактурами. Работа с полимерами позволяла добиваться интересных сочетаний. Л. Разумовский (*рис. 21*) никогда не забывал, что его работы изготавливались прежде всего для детей, поэтому всегда добавлял творческий и игровой момент. Чаще всего предметы были сложными и требовали кропотливого труда. Все его работы обладают художественными образами и поиском баланса между игрой и пластикой реального изображаемого объекта. Эскизы к каждой игрушке доказывают это. На их полях чаще всего он прописывал не только размеры, но и функции, которые выполняли эти игрушки. В числе его работ можно выделить такие примеры, как Айболит, Карлсон и обезьянки. Особый интерес также представляют карнавальные маски, многие из которых он рисовал с реальных людей, например друзей, с помощью шаржирования и утрированного использования образов.

Еще одним культовым скульптором «Ленинградской игрушки» является Лев Наумович Сморгон[33] (*рис. 22*). Это известный советский живописец, график, скульптор, модельер, художник детских игрушек и писатель. Он родился в 1929 году. В период войны он был эвакуирован на Урал и вернулся в 1944 году в Ленинград. Там он окончил ЛВХПУ имени В. И. Мухиной и прошел нелегкий путь, получив образование от обычного ремесленного до высшего. В 1955 году начал активно сотрудничать с «Ленигрушкой», «Промигрушкой» и другими различными артелями. Художник работал с игрушкой более двадцати лет. Его работы получили особую популярность в 1950–1960-х годах, когда они выпускались огромными тиражами. Л. Сморгон изготовил более сотни оригинальных кукол и фигур. Он был настоящим новатором в этой сфере. Несмотря на популярность игрушек с шарнирными глазами, он видел образы немного по-другому. Он объединил туловище с шеей куклы с помощью шарнира, за счет чего игрушка приобрела особую пластику, избавилась от однообразия силуэта и скованности. Голова крепилась к шее и могла крутиться, что придавало кукле особую выразительность. Основная задача Льва Наумовича Сморгона заключалась в том, чтобы по-новому взглянуть на мир кукол, ведь новый материал (пластмасса), активно вытеснял целлулоид. Ему важно было добиться такой же детальности с помощью нового материала. Художник из куска пластика вылеплял форму, создавая определенный взгляд и образ. Благодаря повороту головы позы менялись и чувствовались новое настроение игрушки, новая интерпретация. Это особенно нравилось детям. Чаще всего благодаря шарнирам каждый поворот головы менял не только положение тела, но и весь облик,

[33] *Сморгон Л.* Скульптура, рисунок, живопись, фарфоровая пластика, стекло, игрушка. К 90-летию со дня рождения // Комитет по культуре Санкт-Петербурга. — СПб., 2019.

а также взгляд игрушки. Одной из самых ранних и популярных кукол является Клеопатра. Художественный образ игрушки обладал гибким силуэтом. Среди кукол особую популярность также имели гимнастки, обладающие тонкими художественными линиями. С ними было очень интересно играть благодаря подвижным частям тела. Фигурой и художественным образом куклы напоминали настоящих гимнасток, танцующих на ковре.

Говоря о куклах, безусловно следует отметить Марианну Ивановну Мотовилову. Она была одногруппницей Л. Сморгона и Л. Разумовского. В период войны потеряла семью и была эвакуирована. Активно создавала кукол в 1960–1980-е гг. Для создания кукол приходилось сначала обрисовывать эскизы работ, затем вылепливать из пластилина внешний вид, делать гипсовую модель, расписывать ее и только после этого отправлять в массовый тираж. Большинство работ были массового производства и не имели особого художественного образа. Но хотелось бы отметить серию работ, посвященных национальным костюмам. Проработанность образов вызывает особый интерес.

Так, на примере трех художников можно выделить ряд работ, обладающих художественной ценностью, оригинальностью, разработанностью формы и пластики, имеющих исторический контекст и значимость. Не каждый предмет из пластика в декоративно-прикладном искусстве претендует на художественность, но данные игрушки отличаются таким качеством.

2.4.2. Фэшен-дизайн

Дизайн одежды, фэшен-дизайн также стремительно начал использовать пластик как современный материал на подиуме и в повседневной жизни. Модельеры особо активно начали использовать пластик с 1960-х годов. Одежда подчеркивает тенденции определенного периода жизни, и развитие пластика не стало исключением в мире моды. Текстильную промышленность завоевали более дешевые материалы, такие как полиамид, акрил и полиэфиры. Тенденции того времени подчеркивали фигуру, поэтому синтетические нити в составе помогали максимально подчеркнуть необходимые формы. Благодаря интересным цветовым сочетаниям пластик в ткани делал образы более экстравагантными. Также данный материал получил популярность среди женщин благодаря меньшей сменяемости. И не зря в некоторых рекламных роликах без колебаний заявляли, что эти ткани не мнутся и поэтому не требуют глажки. В эту эпоху также произошел апофеоз нейлоновых колготок, которые всего за несколько лет сделали чулки и подвязки ушедшими в прошлое.

Покорение космоса — важное событие, которое повлияло не только на развитие искусства, но и отразилось в моде. Астронавты в белых костюмах были источником трепета и вдохновения. Они стали неким символом современности. Модельеры обратились к ПВХ как к современному материалу, который был переименован в Skai, чтобы придать ему ауру шика, и использовали его в бесчисленных изделиях из кожи и обуви. Пако Рабан продвинул эту концепцию еще дальше, разработав мюли и даже плащ, отлитые из цельного куска ПВХ. Конец 1960-х годов также ознаменовался появлением первых движений в защиту животных. Мех подвергался стигматизации. Следуя этому зарождающемуся движению, Ив Сен-Лоран заполнил подиумы моделями в красивых пальто из разноцветного меха, полностью сделанных из акрила.

Пако Рабан был первым, кто разработал платье, состоящее из набора пластин родоида, полимера на основе ацетата целлюлозы, скрепленных небольшими металлическими крючками. Эта концептуальная одежда доказала, что новые современные материалы, такие как пластик, оставили иголки и нитки в прошлом. Платье вдохновило других, которые впоследствии изменили форму крючков, чтобы их можно было легко снимать. Одежда стала модульной, и превратить мини-юбку в длинную юбку можно было за несколько секунд. Одежда теперь могла адаптироваться к настроению и желаниям владельца.

Однако несомненно то, что пластмассы по-прежнему популярны в индустрии моды и в целом в индустрии высокой моды и готовой одежды класса люкс.

Выдающаяся роль пластика во многом обусловлена его идеальной прозрачностью, ведь модельеры любят играть со световыми эффектами, особенно когда они могут отражаться на коже. Это также способ создания одежды, которая защищает, но не слишком скрывает. Вот уже более 60 лет модельеры, независимо от пола, преследуют одну и ту же цель — подчеркнуть в первую очередь женское тело.

Винил стал одним из больших сюрпризов Недели моды 2018 года. Можно было почти поверить, что модельеры сговорились, настолько широко использовался этот материал в их показах. Очевидно, что наиболее узнаваемым он стал тогда, когда принял форму странных и уникальных плащей. Специализированная пресса подхватила эту идею и расхваливала достоинства ПВХ, как будто это шикарные пластики. Тем не менее винил действительно стал выдающимся событием сезона 2018 года, особенно потому, что многие дизайнеры применяли его с определенной долей юмора, например, используя его для имитации линий очень традиционного костюма.

Черпая вдохновение, копирование и многое другое, полимеры уже давно освоили способность имитировать другие материалы. В 2018 году организаторы Недели моды в Лондоне с гордостью объявили, что на этой Неделе впервые не будет представлен мех животных. Массовое движение, которое теперь затрагивает каждый дом высокой моды. Однако мех далеко не устарел, особенно когда он используется в воротниках пальто или парок. Хотя синтетический мех существует уже некоторое время, последние разработки в области полимеров сделали его еще красивее, ярче, еще более мягким и шелковистым. Полиэстер и акрил — звезды в этой области, и трудно отличить настоящий мех от искусственного.

Затрагивая эту тему, необходимо упомянуть и о проблеме загрязнения окружающей среды пластиком, и о повсеместном его использовании. По меньшей мере 60 %[34] одежды сегодня содержит пластик, например, нейлон, акрил или полиэстер. И большая его часть — это чистый пластик, то есть он был создан заново для одежды. Поскольку пластик дешевле и его легче производить, чем натуральные или устойчивые источники, компании используют его для увеличения прибыли и производства.

Чтобы сократить количество пластиковых отходов, новаторы начали производить одежду из переработанного пластика. Разбивая пластиковые отходы на мелкие частицы, производители могут создавать переработанный полиэстер, который используется для изготовления новой одежды. Эта форма моды на пластик помогает ограничить количество нового полиэстера, необходимого для про-

[34] *Song Y. I. K.* Shifting Awareness: Recycled Plastic Bag Art // Int'l J. Soc. Sci. Stud. — 2017. — V. 5. — P. 29.

изводства одежды, а также перепрофилировать существующий пластик, но этот метод не лишен своих проблем.

Модельер Ирис Ван Херпен представила платье от кутюр, изготовленное из океанской пластиковой ткани, произведенной *Parley for the Oceans*. Ткань была разрезана на трехсторонние части, чтобы сформировать мозаичное полупрозрачное изделие. Материал изготовлен из переработанных морских отходов, полученных из примерно восьми миллионов тонн пластиковых отходов, которые ежегодно попадают в наши океаны. *Parley for the Oceans* собирает пластиковый мусор с берегов океанов, который измельчается и перерабатывается в пряжу. Для платья *Holobiont* дизайнер сначала напечатал ткань, а затем параметрически разрезал ее лазером на мелкие треугольные мозаики, чтобы создать «полупрозрачную и хрупкую взаимосвязь» с кожей. Ирис Ван Херпен умеет сочетать моду и науку и еще раз демонстрирует это в своей последней коллекции потрясающей одежды, посвященной хрупкости морских экосистем. *Earthrise* — название этой коллекции — дебютировала на Неделе высокой моды в Париже 5 июля и состояла из 19 платьев, изобилующих фирменными слоями и структурными элементами голландского дизайнера. Стоит обратить внимание на особенность авторского метода проектирования. Он заключается в сочетании компьютерного моделирования и ручного труда. Ван Херпен стала одной из первых, кто применил технологию быстрого прототипирования (3D-печать) в индустрии моды. Коллекции Ирис Ван Херпен всегда вызывают восхищение, однако особую значимость приобрела юбилейная коллекция. В течение всей карьеры Ван Херпен уделяла особое внимание роли технологий в процессе создания одежды, в основном прибегая к помощи 3D-принтера. «Все 3D-отпечатки, которые мы производим, изначально разрабатываются в цифровом формате», — отмечает Ван Херпен. Коллекция называется «Метаморфозы» (*рис. 23*). В ней рассматриваются три мифа: о Дафне, о Нарциссе и об Арахне. Эта коллекция начинается с образов, рассказывающих историю Арахны, которая считала себя величайшей ткачихой и даже бросила вызов самой Афине. Афина признала талант Арахны, но не согласилась с сюжетом ее гобелена, где олимпийские боги были представлены в унизительном свете. За свою гордыню Арахна была превращена в паука. Трагедия Арахны отражена в изысканных кружевах, выполненных в технике градиента, которые сплетаются в огромную паутину, словно созданную паучихой. Второй миф рассказывает о Нарциссе, красивом молодом человеке, который влюбился в свое собственное отражение и в конечном счете умер от голода и жажды, глядя на себя. Когда нимфы пришли за ним, они обнаружили лишь цветок нарцисса — красивый, но недолговечный. Полупрозрачные объемные драпировки, похожие на тени темно-синего, аметистового, охристого, серебряного и медного цветов, окутывают тело эфемерными тканями. Платья-нарциссы напоминают о том, как самолюбование и чрезмерная гордость могут привести к полному краху. Третий миф касается темы чистоты, рассказывая о нимфе Дафне, которую возжелал Аполлон. Чтобы избежать его домогательств, Дафна превратилась в лавровое дерево. Последние платья отображают процесс превращения Дафны, когда растение и скелет сливаются воедино. Однако можно утверждать, что в этих трех историях в первую очередь поднимаются вопросы гордыни, амбиций и высокомерия. И, безусловно, Овидий воспевал не единство с природой.

Художница в сотрудничестве с Делфтским технологическим университетом в Нидерландах разработала технику гибридной печати, сочетающую 3D-печат-

ный полимер с натуральной тканью. Пластиковые узоры напечатаны прямо на куске тюля. Для команды Делфта это настоящий подвиг с использованием технологии, которая до сих пор держится в секрете. Поэтому трудно угадать, какой полимер и какая технология использовались. Всё, что мы знаем, — это то, что платье состоит из панелей размером 30 × 30 см, которые затем были собраны с использованием традиционной техники шитья. На одно платье уходит 260 часов печати и 60 часов ручной работы на сборку. Похоже, Ирис Ван Херпен — это не единственный дизайнер, который заинтересовался данными технологиями.

В Испании Технологическому центру *Eurecat* удалось разработать 3D-принтер, способный непрерывно печатать узоры с использованием PLA, полимера биологического происхождения, на всех типах тканей. Инновации в области оборудования по сравнению с тем, что было разработано в Нидерландах, основаны на технологии, которая теперь позволяет печатать рулон ткани по всей длине вместо печати отдельных листов меньшего размера. Патенты всё еще находятся в процессе подачи заявок, но эта технология, несомненно, перевернула бы всю текстильную промышленность с ног на голову, если бы она получила более широкое распространение.

Аксессуары для одежды использовались для дополнения и улучшения одежды на протяжении всей истории. Они непостоянны к изменениям моды, стилей, других социальных обстоятельств и тенденций. Каждый период диктует добавление новых аксессуаров и предметов, а также материалы и техники, используемые при их создании, становятся подлинными «символами своего времени». Одним из таких материалов является люцит[35]. В 1930-х годах в США, в период Великой депрессии, появился материал под названием «люцит». Компании *Du Pont* и *Rohm & Haas*, конкурируя друг с другом, стали первопроходцами в разработке и создании украшений из этого пластика. Люцит был более доступной альтернативой дорогостоящему бакелиту. Этот акриловый пластик обладал небольшим весом, высокой прочностью и блеском, сравнимым со стеклом. Его прозрачность или полупрозрачность с эффектом *MOON GLOW* в более поздних версиях напоминали горный хрусталь. Люцит стал популярным материалом для создания бижутерии, и знаменитые украшения с люцитовыми вставками *JELLY BELLY* завоевали сердца модниц. Сегодня эти изделия являются коллекционной редкостью и продаются на аукционах по высоким ценам. В 1950-х годах популярность люцита как материала для создания бижутерии продолжает расти. Будучи более доступным в производстве, чем бакелит, и более химически стабильным, чем целлулоид, люцит становится инновационным открытием. Это десятилетие стало золотым веком люцитовой бижутерии. На рынке преобладали яркие украшения из люцита: браслеты, ожерелья, бусы и серьги. Производители начали экспериментировать с различными цветами и текстурами люцита. В это время известные американские бренды выпустили множество разнообразных колье, браслетов и наборов с флористической тематикой, отличительной чертой которых были вставки из люцита в виде листьев и цветов. Люцит обладал высокой устойчивостью к износу и воде, а также был удобен в носке. Это сделало его идеальным материалом для имитации полудрагоценных камней. Люцит мог быть полностью прозрачным, как кристалл, или иметь загадочное мерцание, подобное лунному

[35] *Souriau E.* Time in the Plastic Arts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. — 1949. — V. 7. — № 4. — P. 294–307.

камню или халцедону. В начале 1960-х годов массовую культуру уже нельзя было игнорировать и появилось такое направление в искусстве и моде, как поп-арт. Массовое производство пластиковых украшений с футуристическим дизайном стало популярным трендом, а бижутерия из люцита стала неотъемлемым элементом стиля модников. Многие дизайнеры, включая Пьера Кардена и Андре Куррежа, использовали люцит и похожий на него плексиглас для создания концептуальных украшений и аксессуаров смелых контрастных цветов. Эти украшения и аксессуары из люцита покорили подиумы и стали частью уличной моды в мировых столицах. В 1970-х годах украшения из этого материала выходят из моды. Люцит действительно пережил возрождение в 1980-х годах, когда в моду вошли крупные и яркие украшения. Модные дома Парижа[36] и всего мира представили невероятные клипсы, броши, браслеты и колье со вставками из люцита, часто в форме кабошонов, имитирующих стекло *Gripoix*. Это было поистине великолепное время для люцита и, вероятно, пик его популярности. Знаменитые супермодели, такие как Линда Евангелиста, Клаудиа Шиффер, Синди Кроуфорд и Наоми Кэмпбелл, демонстрировали украшения от *Dior*, *YSL*, *CHANEL* и других известных брендов, которые смело использовали люцит для создания роскошной бижутерии. Не отставали и такие популярные бренды масс-маркета, как *Monet*, *Trifari*, *Avon*, *Coro*, *Napier*, *Sara Coventry* и другие. Эпоха роскоши и великолепия на подиумах 1980–90-х годов сменилась множеством различных трендов, включая минимализм и тихую роскошь современности. Однако люцит продолжает оставаться актуальным. Этот уникальный пластик, переживший своих собратьев, таких как бакелит и целлулоид, и сегодня вдохновляет дизайнеров на создание особенных украшений, которые не зависят от моды и вкусовых предпочтений. Украшения из люцита, как произведения искусства, представляют собой красоту в чистом виде, игру цвета и света, которыми можно наслаждаться бесконечно, как морем, огнем или закатом.

2.4.3. Дизайн интерьеров

В дизайне интерьера пластик уже давно пользуется популярностью из-за его универсальности, а спектр его применения поистине огромен. Полиэтилен, тип пластика, известный своей мягкой текстурой, стал основным продуктом в домах в виде пушистых ковриков, обеспечивающих комфорт под ногами, а его более жесткие формы украшают кухни по всему миру в качестве гладких и прочных столешниц. На верхнем конце спектра поликарбонат сияет в своей роли в прямом и переносном смысле. Этот прочный материал легко выдерживает высокие температуры и удары, что делает его идеальным выбором для дизайнерской мебели и авангардных светильников, которые раздвигают границы эстетических норм. Акрил с его кристально чистым внешним видом придает нотку элегантности посуде и декоративным предметам, имитируя стекло, но он не является хрупким. Винил, с другой стороны, обеспечивает беспрецедентную устойчивость, выступая в качестве надежного защитника обоев и напольных покрытий от потертостей и влаги, а также обеспечивая долговечность и простоту ухода.

---

[36] *van Oosten T.* Here Today, Gone Tomorrow? Problems with Plastics in Contemporary Art // Postprints of Modern Art: Who Cares? — Amsterdam (U. Hummelen and D. Sillé, eds), pp. 158–163. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage.

Польза пластика в дизайне интерьера многогранна[37]. Присущая ему пластичность открывает путь к безграничному множеству форм, текстур и оттенков, раскрывая весь спектр инноваций в дизайне. Эта адаптивность делает пластик любимым материалом среди дизайнеров, стремящихся создавать уникальные и выразительные жилые помещения. Надежность и простота в уходе — еще одно преимущество его конструкции, предоставляющее домовладельцам роскошь долголетия без постоянных забот об обслуживании, особенно в местах, подверженных износу и утечкам. Легкий вес пластика также повышает его привлекательность, упрощая логистику расстановки и транспортировки мебели. Более того, экономическая эффективность пластика открывает двери для стильных интерьеров без высокой цены, демократизируя совершенство дизайна.

С 1950-х годов использование пластика в дизайне мебели претерпело значительную эволюцию. Этот универсальный материал кардинально изменил подход дизайнеров к образу мебели, предлагая новые смелые возможности с точки зрения формы, функциональности и эстетики.

Гедонистический дизайн 1970-х годов с его триповой эстетикой также надеялся бросить вызов законам гравитации. В основном через сиденья, комфорт которых основывался на позах, в которых тело подвешивалось, а не поддерживалось.

Начиная с Баухауса[38], это привело к тому, что дизайнеры объединили концепцию «консолей» с искусством сгиба. Пластмассы в большей степени были приспособлены к этому подходу, чем сталь, и консольный стул, разработанный датским дизайнером Вернером Пантоном, без сомнения, является его высшим выражением: он состоит из одного сложенного листа, способного обеспечить устойчивость на полу на одном из скругленных краев, он обеспечивает удобную поддержку благодаря эргономичному корпусу и, конечно же, возможность штабелирования с другими предметами такого же типа. Будучи архетипом пластикового дизайна, с момента своего создания он производился из полиэстера, армированного стекловолокном, затем из более дешевого полистирола и конструкционного пенополиуретана, прежде чем его маркетолог *Vitra* в 1999 году остановил свой выбор на полипропилене.

Как и в случае с консольным стулом, все полимеры будут призваны выразить вариации искусства складывания. Набор *Floris Chair* (*рис. 24*), изготовленный из композиционного материала на основе стекловолокна, созданный немецким дизайнером Гюнтером Бельцигом, своими цветочными узорами, напоминающими модерн, призван напомнить миру, что треногий предмет мебели никогда не шатается.

Другие, такие как француз Бернар Рансильяк и француженка чешского происхождения Рут Франкен, выражали более игривый дизайн, стремясь к эргономике в мимикрии или фигуративных формах. Более сдержанный на вид «Пластиковый журнальный столик», разработанный итальянцами Чезаре Ле-

---

[37] *Михайлова А. С.* Использование композитного материала — пластик в современном дизайне / Вестник Казанского технологического университета. — 2015. — Т. 18. — № 17. — С. 159–162.

[38] *Морозова М. А.* Влияние художественного поп-арта на дизайн-проектирование второй половины XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2008. — № 67.

онарди и Франкой Стагия, колеблется между искусством дзен-оригами и более барочным искусством драпировки.

В 1962 году Вернер Пантон представил прозрачный надувной пуфик из ПВХ, который можно было превратить в кровать. Однако по-настоящему эта концепция получила распространение только в 1967 году[39].

Используя сжатый воздух вместо свинца и ртути, слишком токсичных для измерения структурных деформаций масштабной модели большой плотины, блестящий инженер Нгуен Мань Кан, известный как Квазар Хан [15], пришел к идее использования воздуха в мире дизайна.

В процессе он создал серию надувной мебели из ПВХ *Aerospace,* стул которой прославился в комической сцене в популярном фильме.

В том же году группа *Aérolande*, созданная тремя парижскими студентами Школы изящных искусств Жаном Обером, Жаном-Полем Юнгманном и Антуаном Стинко, представила в Галерее Лафайет надувные пуфики и кресло *Tore*. Несколько дней спустя стулья «Круассан», спроектированные Бернаром Кантеном, приветствовали посетителей французского павильона Всемирной выставки в Монреале.

Италия не будет исключением. В 1966 году Марчелло Мастроянни смог проверить удобство прозрачных пуфиков Пьеро Полетто в сцене фильма *La decima vittima*. В следующем году квартет миланских архитекторов, поддержавших идею антидизайна, представил свое знаменитое кресло *Blow* (*рис. 25*), продаваемое *Zanotta*.

Одержимость 1960-х годов космическими путешествиями и технологическими утопиями привела к тому, что пластик стал материалом завтрашнего дня. В одном разделе Музея дизайна *Vitra* собраны некоторые из самых перспективных «артефактов» пластикового дизайна, в том числе «Лунная лампа» Джино Сарфатти (*рис. 26*) (1969) и «Шаровое кресло» Ээро Аарнио (1963) (*рис. 27*), которое было спроектировано как частная космическая капсула.

Но, с другой стороны[40], повсеместное распространение, дешевизна и неорганическая текстура пластика заставили некоторых назвать его неаутентичным и безвкусным. За некоторыми исключениями, такими как стулья Имса из стекловолокна, многие дизайнеры середины века придерживались натуральных материалов, таких как дерево. Эти подозрения были подтверждены ростом использования одноразового пластика в 1960-х годах, породив культуру одноразового использования, которая способствовала климатическому кризису.

2.4.4. Пространственные объекты

Пространственные виды искусства объединяют произведения, которые используют объемное пространство. Это могут быть скульптуры, архитектурные

---

[39] *Михайлов С. М.* Художественный синтез в дизайне города. Современные тенденции / С. М. Михайлов, Т. А. Евстратова // Художественное пространство XXI века: проблемы и перспективы : Материалы II Международной научно-практической конференции, Нижневартовск, 8 апреля 2021 года / отв. редактор М. М. Новикова. — Нижневартовск : Нижневартовский государственный университет, 2021. — С. 54–60.

[40] *Прокошева М. М.*, *Кирсанова П. Д.*, *Зазворнова С. Т.* Пластик в искусстве и дизайне // Молодые ученые — развитию Национальной технологической инициативы (ПОИСК). — 2021. — № 1. — С. 773–775.

сооружения, инсталляции и арт-объекты[41,42]. Они отличаются от привычных плоских произведений и позволяют художникам и дизайнерам работать с трехмерными формами, материалами и пространством. Пространственные искусства могут быть абстрактными или реалистичными, но их общий признак — использование объема и трехмерности для создания визуальных образов.

Наиболее популярный вид пространственных объектов — скульптура. Это искусство создания трехмерных форм из различных материалов, таких как камень, дерево, металл, глина или пластмасса. Скульптуры часто выражают эмоции, идеи или символы. Художники-скульпторы используют разные техники, чтобы создать объемные произведения, которые можно рассматривать со всех сторон.

Пластик в скульптуре начали использовать с 1961 года. Самой первой работой в СССР является работа Георгия Нероды «В. И. Ленин» (*рис. 28*). Рельефная скульптура размером около 800 кв. м была выполнена из пенопласта для промышленной выставки в Лондоне[43]. С этого периода художники обратили внимание на полимерный материал. Так, Николай Силис выполнил небольшую статуэтку «Девочка на шаре» из пластмассы в 1970-х годах. В настоящий момент художники используют пластмассу как самостоятельный материал.

С начала 2000-х годов Сергей Шеховцов использует необычный материал для своих скульптурных произведений — поролон. Его задача заключалась в том, чтобы передать пластическую идею. Он говорит о своих произведениях: «Критерий качества для меня — необходимая вещь. Это и качество пластического высказывания, четкость: идея должна быть артикулирована композиционно и в материале». Например, статуя мускулистого мужчины «Бодибилдер» (2006) (*рис. 29*) проста в своей очевидности: это эталон мужественности нашего времени. Однако автор апеллирует и к античной традиции изображения тела, и к пластическим приемам XX века. Отношение к материалу у скульптора меняется. Изначально для него было важно, что его произведения сделаны именно из поролона. Этот материал привлекал его «несбалансированной» пластикой, непредсказуемостью конечного результата, так как форма и изначальный замысел могут трансформироваться от того, «как рука пошла». Сами свойства поролона — мягкость, гибкость, способность изменяться — открывали большие возможности для скульптора. В настоящее время Шеховцов утверждает, что теперь он уже не так откровенно демонстрирует свою приверженность поролону, стремясь «скрыть» материал и сделать его похожим на гипс или пластик.

Александр Повзнер, российский художник и скульптор, в серии «Портреты» (2006) использовал пенопласт (*рис. 30*). Этот материал стал для него экспериментом. Благодаря пенопласту скульптору удалось достичь пластической упрощенности в изображении. Портреты словно вырублены из дерева, а несколькими высеченными объемами Повзнер создает запоминающиеся гротескные образы.

---

[41] *Dooner K. E.* Plastic Handbags Sculpture to Wear // Atglen. — Schiffer Publishing Ltd, 1992. — 122 p.

[42] *Murphy J.* Sculpture: The Age of Acrylics. — Dupont Magazine, September-October 1970, pp. 11–13.

[43] Пластическая масса. Русская скульптура второй половины XX — начала XXI века. — СПб. : Palase Editions, 2018. — 96 с.

В работе «Рельеф» (2003) он сознательно упрощает рисунок до примитивистской условности, вызывая ассоциации с древнеегипетскими рельефами. Художник использовал много ярких и контрастных цветов в своих работах.

Художники Елена Губанова и Иван Говорков сотрудничают с 1990 года, реализуя свои творческие задачи в русле абстрактного искусства. Их современная интерпретация классического сюжета о Данае представлена в инсталляции «Даная» (2014). Это объемная абстрактная композиция, созданная из пластмассовых деталей и приводимая в движение сложным техническим оборудованием. Отходя от антропоморфности в трактовке сюжета, художникам удается достичь смысловой и визуальной многоплановости. В восприятии зрителя возникают аллюзии на одноименное полотно Рембрандта, хранящееся в Эрмитаже, в то время как абстрактная вибрирующая форма отсылает к кинетическому искусству и научной фантастике.

Пластмасса[44] как материал стала интересным полем для художников, где грани между арт-объектами, инсталляциями и монументальными скульптурами стираются. Разнообразие свойств пластмасс, их способность принимать различные цвета и формы, привлекли внимание художников. Современные художники активно экспериментируют с пластиком, создавая оригинальные произведения, которые не только удовлетворяют практические нужды, но и радуют глаз своим художественным обликом.

Глава III
ПЛАСТИК В СОВРЕМЕННОЙ ЭКСПОЗИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

3.1. Пластик в собраниях музеев

Музейные предметы редко собирают только из-за типа материала, в основном из-за их происхождения, функции, дизайна, редкости, культурного, исторического или художественного значения[45]. Пластик собирают по тем же причинам. Синтетические пластмассы оказали значительное влияние на промышленные, бытовые и культурные аспекты повседневной жизни XX и XXI века.

Пластмассы представляют собой достижения в области технологий. Сейчас мир наполнен гаджетами, частично сделанными из пластика. С 1970-х годов выросло невероятное количество носителей информации: виниловые пластинки, дискеты, CD, DVD, фотопленки, пластиковые газеты, карты, ленты, микрофильмы. Все они сохраняют информацию о прогрессе и передают накопленные знания следующему поколению. Пластмассы также собирают, чтобы продемонстрировать социальные последствия технологического развития. Чаще всего такие объекты встречаются в исторических и технических музеях. В России ярким примером является федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «По-

---

[44] *Софронова Н. И.*, *Махнева Н. С.* Материалы, используемые для создания скульптуры // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2015. — № 6 (49). — С. 54–60.

[45] *Mossman S.* Plastics in the Science Museum, London: A Curator's View // Postprints of Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials, Ottawa 15–20 September 1991 (D. Grattan, ed.), pp. 25–35. Canadian Conservation Institute.

литехнический музей». Коллекция насчитывает порядка 200 000 предметов. Все они разделены на коллекции: транспорт, авиация и космонавтика, вычисления, время, памятные предметы, предметы быта, фотография, телевидение и кино, звук, связь, свет, оптика, измерительные приборы, роботы и автоматизация, письмо и печать, промышленные установки, изучение земли, ремесла, энергетика, добыча ископаемых, демонстраторы технологий, лабораторные исследования, памятники науки и технологии. В каждой категории присутствуют предметы из полимерного материала.

Как пример можно привести робота-экскурсовода Сепульку. Он был сделан в 1962 году. Этого робота любили все посетители. Он перемещался вместе с ними по залам и вел экскурсию через громкоговоритель, который прятался за улыбкой. Запись была заранее подготовлена и записана на магнитную пленку. Передвижение осуществлялось с помощью электромоторов и небольших колес. Они были спрятаны под ярко-красные «ботинки», которые напоминали сапоги клоуна. Длинные и тонкие «руки» держали микрофон напротив груди. Яркие пластиковые глаза зеленого цвета подсвечивались при разговоре. Такой забавный робот стал символом Политехнического музея и олицетворял технический прогресс.

В музейном хранении значимое место занимают декоративно-прикладное искусство и предметы быта из полимерного материала. Такие предметы можно встретить не только в крупных, но и в региональных музеях, например, краеведческих. Безусловно, такие предметы не претендуют на художественность, но тем не менее отражают историю развития и бытования человека, что говорит об их значимости в музейной коллекции.

Чаще всего в коллекции попадают детские игрушки. Яркими примерами можно назвать Музей советской игрушки с коллекцией, насчитывающей более 300 экземпляров, Музей советского детства, Музей советской игрушки «В детство», в составе коллекции которого содержится более 1000 предметов.

Пластмассы всё чаще используются для создания произведений искусства. Такие предметы собираются из-за концепции или смысла, которые они иллюстрируют, а также из-за используемых материалов. В основном такие предметы находятся в собраниях крупных музеев России, таких как Третьяковская галерея, Русский музей, Эрмитаж, Музей современного искусства и других.

В мире произведения искусства нашли свое место в крупных и частных музеях. Следует отметить некоторые наиболее значимые: музей Виктории и Альберта в Лондоне, Центр Жоржа Помпиду в Париже, музей Гуггенхайма в Бильбао, музей современного искусства «Аструп-Фернли» в Осло, музей «Кунстхаус» в Граце, музей современного искусства «M+» в Гонконге, музей искусств Нельсона — Аткинса в Канзас-Сити, Музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке [45–46].

Таким образом, полимерные материалы нашли место в следующих типах музеев:

1. Крупных.
2. Художественных.
3. Краеведческих.
4. Технических.
5. Современного искусства.

3.2. Пластик в выставочной практике (галереи и выставочные залы)

Выставочная практика — это важный аспект современного искусства, который позволяет художникам и дизайнерам представлять свои произведения широкой аудитории.

Цель любой выставки — высказать идею. В разделе 2.1 представлен анализ коннотации пластика в искусстве и мире. Благодаря ряду образов, который он вызывает, и физико-химическим свойствам материала всё больше и больше художников затрагивают важные вопросы, в частности загрязнение окружающей среды.

В мире проходит ежемесячно более десятка крупных выставок, посвященных проблеме экологии и представляющих предметы из полимерного материала. «Эволюция моды: «Мир пластмассы» — выставка, на которой модельеры становятся проводниками перемен, создавая экспонаты из переработанного пластика, чтобы привлечь внимание к глубокому влиянию индустрии моды на нашу планету и на окружающую среду. Выставка курируется проектом *UpCycle Project* в партнерстве с *Istituto Marangoni Miami* в рамках их постоянной приверженности устойчивому развитию и инновациям в моде. «Эволюция моды: «Мир пластмассы» объединяет семь всемирно известных дизайнеров, в том числе Анхеля Санчеса, Мартину Ярлгаард, Оскара Карвалло, Ирму Мартинес, Вивиану Габейрас и *House of Fluff* — защитников устойчивой моды посредством высококлассной выставки, демонстрирующей их конструкции. Данная выставка проходила в 2017 году.

Выставка «Пластик: переделка нашего мира» (26.03.2022 — 04.09.2022) затрагивает подобный вопрос, но с другой точки зрения. Выставочный спутник в галерее Музея дизайна *Vitra* посвящен переработке отходов и предлагает интерактивное пространство, где посетители могут узнать о различных типах пластика и системах переработки. В центре внимания проект «Драгоценный пластик», инициированный Дэйвом Хаккенсом в 2013 году. Проект показывает, как пластиковые отходы можно превратить в ценный ресурс. Еще одним примером потенциала дизайна для повышения осведомленности и содействия изменениям в законодательстве является проект *FlipFlopi*, основанный в Кении. Там традиционная парусная лодка дау была построена из переработанного пластика и теперь плавает по океану, чтобы рассказать о проблеме пластика.

Современный проект *Plastic Heart: Surface All the Way Through*[46], который только вышел в свет, — это экспериментальная выставка, в основе которой лежит пластик. Как художественный материал, культурный объект, геологический процесс, нефтехимический продукт и синтетическое вещество, полностью связанное с человеческим телом, пластик несет политическую нагрузку. Целью выставки является изучение того, как пластик стал основополагающим для художественной, галерейной и музейной практики как материал, обеспечивающий широкий спектр художественных самовыражений и возможностей, одновременно признавая, что пластиковое загрязнение также является «порочной проблемой» индустрии ископаемого топлива. При этом *Le Synthétique au coeur de l'humain* организуется посредством самокритики, стремящейся уменьшить собственный углеродный след и предоставить модель для более устойчивого курирования.

---

[46] *Adams Alice.* The New Heart of Plastics. Craft Horizons, November 1968, pp. 28.

На других выставках важным аспектом являются физико-химические свойства материала. *D. Wigmore Fine Art, Inc.* объявляет «Новые материалы, новые подходы» — выставку пластиковых работ Джулиана Станчака, Мон Левинсона и Лероя Ламиса 1960–1970-х годов. Выставка посвящена расширению посредством пластики абстрактных исследований цвета, света и линии, продемонстрированных в скульптурах Ламиса, конструкциях Левинсона и уникальной серии работ Станчака по пластике, созданных для персональной выставки в галерее искусств Коркоран в 1972 году.

За последние пять лет галерея исследовала художников, изучавших новые материалы в 1960-х годах, в период, когда наблюдался как энтузиазм в отношении технологий, вызванный космической гонкой, так и возобновление интереса к художникам конструктивизма и Баухауса 1920-х годов. Для выставки «Новые материалы, новые подходы» были выбраны Мон Левинсон (1926–2014), Лерой Ламис (1925–2010) и Джулиан Станчак (1928–2017), поскольку каждый из художников перепрофилировал промышленные материалы инновационными способами для создания искусства, которое вознаградило заинтересованного зрителя меняющимися образами линий, цвета и отражений.

«Пластические запутанности» (8 февраля — 28 июля 2019 г.)[47, 48]: история пластика так же сложна, как и полимерные цепочки, составляющие уникальные свойства этого материала; данная выставка объединяет шестьдесят работ тридцати современных художников для исследования экологических, эстетических и технологических сложностей нашего продолжающегося романа с этим парадоксальным, бесконечно податливым веществом. Пластик, одновременно чудесный и злокачественный, эфемерный, но постоянно присутствующий в нашей жизни, проникает в глобальные сети, на нашу планету и даже в наши тела.

На этой крупной выставке были представлены работы международного сообщества начинающих художников и художников среднего звена. Посетители увидели разнообразные произведения искусства: от тщательно проработанных рисунков, фотографий и видеоинсталляций до объектов, напечатанных на 3D-принтере, и скульптур, изготовленных из найденного пластика.

Выставка «Пластиковые запутывания» состояла из трех разделов, описывающих временную шкалу, — прошлого, настоящего и будущего — нашего постоянного взаимодействия с этим вездесущим искусственным материалом.

В российской выставочной практике пластик также нашел свое отражение. Интересно рассмотреть два наиболее важных события.

«Фантастик пластик» (2.10.2020 — 30.05.2021) — проект Третьяковской галереи [25–26], побывавший в нескольких городах России. В экспозиции представлены готовые изделия — результат экспериментов с переработанным пластиком: мебель, аксессуары и прочие предметы искусства и дизайна. Более 40 зарубежных и российских дизайнеров внесли свой вклад, создавая проекты и экспериментальные идеи с использованием пластика, который уже выполнил свою первоначальную функцию. Несмотря на различия в масштабе, технике исполнения и функциональности, все эти работы объединяет общее

---

[47] Plastic Entanglements: Ecology, Aesthetics, Materials. — art.com. — URL: https://preview-art.com/feature/plastic-entanglements-ecology-aesthetics-materials (дата обращения: 09.01.2023).

[48] Plastic: Remaking Our World. Vitra Design Museum. — URL: https://www.design museum.de/en/exhibitions/detailpages/plastic.html (дата обращения: 09.01.2023).

видение: авторы рассматривают переработанный пластик как идеальный материал, удобный для работы и предоставляющий неограниченные возможности для воплощения творческих задумок. Проекты, собранные на выставке, действительно подчеркивают важность вторичной переработки пластика. Российский дизайнер Галина Ларина создает дождевики, зонты и сумки, используя логотипы ретейлеров, сплавленные из полиэтиленовых пакетов. Эти предметы выглядят авангардно и напоминают о необходимости бережного отношения к материалам.

Выставка «Пластическая масса», состоявшаяся 22 августа — 28 октября 2019 года (*рис. 37*)[49, 50], организованная Государственным Русским музеем в Мраморном дворце, впервые представила многообразие приемов работы отечественных скульпторов второй половины XX — XXI века, использующих различные полимерные материалы. Эта выставка позволила раскрыть сложную картину прогресса в искусстве, где новые технологии оказывают важное воздействие на мироощущение современников. В экспозицию вошли более 70 работ 30 художников, в числе которых известные представители актуального искусства. В начале XX века зарождались новые авангардные течения в живописи, которые полностью изменили представление о произведении искусства. Одним из ключевых моментов стало использование готовых фабричных предметов (так называемых *ready-made*). Научная революция и развитие промышленных технологий привели к появлению новых материалов, таких как различные виды пластмасс и композитных смесей. Художники стали активно использовать эти материалы для создания пространственных объектов нового типа. Это было время, когда искусство стало более экспериментальным и свободным, отходя от традиционных рамок и представлений о том, каким должно быть произведение. Авангардные художники искали новые формы выражения, а использование готовых предметов помогло им донести свои идеи до зрителей. Этот период стал важным этапом в развитии искусства, и его влияние ощущается и по сей день. Скульпторы из Москвы и Петербурга экспериментируют с пластическими массами, создавая пространственные объекты нового типа. Они обращаются как к проектам, осуществимым в близком или отдаленном будущем, так и к образам и пластическим принципам античной классики.

Важно отметить проблему особого экспонирования произведений искусства из полимерного материала[51]. Экспонирование произведений искусства из пластмассы требует особого внимания к условиям для сохранения их внешнего вида и структуры. Следует рассмотреть несколько важных аспектов, которые необходимо учитывать.

1. Освещение: выставочное пространство должно обеспечивать равномерное и недостаточно интенсивное освещение. Избегайте прямых солнечных лучей, чтобы предотвратить выцветание материалов.

---

[49] Русский музей представляет: Пластическая масса: Русская скульптура второй половины XX — начала XXI века : Альманах. Вып. 533. — СПб. : Palace Editions, 2018.

[50] Русский музей собрал пластик (the art news paper.ru). — URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/7256 (дата обращения: 09.01.2023).

[51] *Тимошенкова А. М.* Актуальность реставрации предметов декоративно-прикладного искусства из пластика // Общество — наука — инновации : Сборник статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции. — Часть 2. — 2019. — С. 185.

2. Температура и влажность: пластмасса чувствительна к экстремальным температурам и влажности. Поддерживайте стабильные условия в помещении.
3. Подставки и крепления: используйте специальные подставки или крепления для поддержки пластических объектов. Они должны быть надежными и незаметными для зрителей.
4. Транспортировка: при перевозке произведений из пластмассы используйте специальные упаковки и поддерживайте стабильное положение объектов. Избегайте резких толчков и вибрации. Многие полимеры очень хрупкие и подвергаются механическому повреждению.

Большинство хранителей музеев столкнулись с проблемой хранения полимерных материалов. В отличие от классических материалов, таких как металл, стекло, дерево, бумага и другие, полимерные материалы имеют большую скорость деструкции[52]. Процессы старения полимеров разделяют на физические, обратимые, которые часто приводят к ухудшению механических свойств полимеров, и химические, которые приводят к изменению молекулярной структуры и необратимы. Характер старения зависит не только от строения вещества, его свойств, но и от вида воздействия на материал. Такими внешними факторами могут быть температура, свет, давление, ультрафиолетовое излучение, химический состав атмосферы, биокоррозия и др.

Одним из ключевых факторов, которые приводят к разрушению полимеров, является биокоррозия. Биодеструкторы обладают способностью быстро адаптироваться к различным материалам, использовать их в качестве источника питания и приспосабливаться к условиям окружающей среды и средствам защиты. Важно отметить, что в процессе эксплуатации материалов их первоначальная стойкость к биофактору может значительно снижаться под воздействием различных эффектов. В результате практически все известные материалы подвержены биоповреждению. Биоповреждение — это любое изменение или нарушение структурных и функциональных качеств материала.

В настоящий момент рекомендуется проводить превентивную реставрацию и содержать объекты при оптимальных условиях хранения (t° +17–19 С°, относительная влажность 45–55 %, без доступа света).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сейчас трудно представить жизнь без пластика. Полимерный материал захватил все сферы жизни человека, в том числе и сферу искусства. История развития насчитывает более 100 лет, но тем не менее технический прогресс не стоит на месте и всё активнее совершенствуются и создаются новые полимерные

[52] *van Oosten T.* Here Today, Gone Tomorrow? Problems with Plastics in Contemporary Art // Postprints of Modern Art: Who Cares? Amsterdam (U. Hummelen and D. Sillé, eds), pp. 158–163. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage; *van Oosten T., Shashoua Y., Waentig F. (eds)* // Plastics in Art, History, Technology, Preservation. — Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut. — Band 15. — Siegl, Munich; *van Oosten T., Bollard C. and de Castro C.* Lights Out!!! Research into the Conservation of Polypropylene // Postprints of Plastics: Looking at the Past & Learning from the Future. — London, 23–25 May 2007.

материалы. Существуют природные полимерные материалы, история которых берет свои корни еще в Древнем Египте. Синтетические полимерные материалы стали особенно популярны лишь с 1960-х годов. Их использовали как материал-аналог наиболее дорогостоящих материалов, не уступающий, а во многом и превосходящий по качеству. Физико-химические свойства пластика уникальны. Его ценят за легкость обработки, возможность придания любых форм, яркую или даже прозрачную цветовую палитру, прочность и легкость, жесткость и гибкость, текстурированность или гладкость, возможность имитации других материалов, экономичность и инновации. Сейчас художники очарованы свойствами пластика и используют красоту этого материала. Осознание свойств материала может предоставить новые средства для выражения старых тем или заявлений о нынешней эпохе. Благодаря полимерному материалу художники имеют в своем распоряжении гораздо больше средств для работы с цветом, линией, пространством, формой и текстурой. Порой именно пластик способен поднять наиболее важные и сложные вопросы общества, такие как проблема экологии, загрязнение окружающей среды, сверхпотребление и другие социально значимые вопросы. Независимо от автономии искусства пластик не является нейтральным материалом. Он имеет заранее определенный культурный и социальный контекст. Пластик считается современным, инновационным, прогрессивным, поэтому неудивительно, что художники используют этот материал с целью показать утопический прогресс. Полет человека в космос и развитие этой тематики отразились в жизни людей, а позже и в искусстве. Благодаря своим ярким цветам, глянцевой поверхности пластик стал культовым материалом. Некоторые художники рассматривали полимерный материал как искусственно созданный и отразили это в реалистичных работах. В конце XX века пластик использовали для разрушения ауры произведения искусства, показывая ее временность, и подчеркивали, что полимерный материал предназначен для потребления, а не искусства. Сейчас пластик ассоциируется у людей прежде всего с проблемой загрязнения.

Важным аспектом использования пластика является дизайн. Арт-объекты представляют собой синтез художественных и дизайнерских решений. Они являются уникальными произведениями, в которых преобладают не только эстетические, но и функциональные аспекты. Этот синтез позволяет создавать арт-объекты, которые не только визуально привлекательны, но и выполняют определенные задачи и функции. Арт-объекты в городской среде отличаются непредсказуемостью, уникальностью, нетрадиционностью, провокационностью, спонтанностью и импульсивностью. Их формообразование часто не подчиняется традиционным правилам и стандартам.

Экспонаты музея редко собираются исключительно из-за материала, из которого они изготовлены. Чаще всего это связано с их происхождением, функциональностью, дизайном, редкостью или культурой, исторической и художественной ценностью. То же самое можно сказать и о пластике. Синтетические полимеры оказали значительное влияние на промышленность, быт и культуру в XX и XXI веке. Именно поэтому коллекции полимерных материалов можно найти во многих музеях. Чаще всего в России предметы из пластика, будь то предметы быта и декоративно-прикладного искусства, например, детали интерьера, пластиковая посуда и игрушки, встречаются в краеведческих и художественных музеях. Но при этом существуют также коллекции крупных музеев, таких как Русский музей, Третьяковская галерея, Эрмитаж, Музей современного искусства,

а также галереи («Триумф», XL, галерея Марины Гисич и другие). Полимерные материалы нашли отражение в разных сферах искусства: фэшен-дизайне, декоративно-прикладном искусстве, арт-объектах, пространственных объектах, дизайне интерьеров.

Итак, в данной работе через теоретический анализ основных характеристик пластика, его истории рассмотрены образные возможности использования пластика в искусстве, выявлена эстетическая ценность пластика, определены проблемы и перспективы работы с пластиком в современной экспозиционной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Амшинский М.* Материал широких возможностей // Декоративное искусство СССР. — 1958. — № 2.
2. *Аракин В. Д.* Словарь наиболее употребительных слов английского языка / под ред. И. В. Рахманова. — 2-е изд., перераб. — М. : Советская энциклопедия, 1969. — 590 с.
3. *Герасимова А. А., Гаврицков С. А., Каган-Розенцвейг Б. Л.* Использование арт-объектов в технике художественного эмалирования при декорировании интерьера // Культура и искусство. — 2019. — № 5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-art-obektov-v-tehnike-hudozhestvennogo-emalirovaniya-pri-dekorirovanii-interiera (дата обращения: 10.04.2024).
4. *Гилевич Г. И.* Специфика текстильной композиции в декоративно-прикладном искусстве // Педагогический форум. — 2020. — С. 133–137.
5. *Еременко В. И.* Юридическая работа в условиях рыночной экономики : автореф. дисс. … канд. юрид. наук / В. И. Еременко. — Барнаул : ААЭП, 2000. — 20 с.
6. *Журавлев А. А.* Примеры проектирования индустриальных конструкций из дерева и пластмасс / Донской государственный технический университет, 2018. — 125 с.
7. *Кошевой О. К., Мейтин Я. М., Бялер И. Я.* Пластические массы в строительстве, архитектуре и скульптуре. — Киев, 1959.
8. *Лосев И. П., Тростянская Е. Б.* Химия синтетических полимеров. — 3-е изд. — М., 1971.
9. *Михайлова А. С.* Использование композитного материала —пластик в современном дизайне / Вестник Казанского технологического университета. — 2015. — Т. 18. — № 17. — С. 159–162.
10. *Михайлов С. М.* Художественный синтез в дизайне города. Современные тенденции / С. М. Михайлов, Т. А. Евстратова // Художественное пространство XXI века: проблемы и перспективы : Материалы II Международной научно-практической конференции, Нижневартовск, 8 апреля 2021 года / отв. редактор М. М. Новикова. — Нижневартовск : Нижневартовский государственный университет, 2021. — С. 54–60.
11. *Морозова М. А.* Влияние художественного поп-арта на дизайн-проектирование второй половины XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2008. — № 67.
12. *Мухина В. И.* Монументально-декоративные скульптурные решения в ансамблях городов // Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. — М., 1951. — С. 40. — Переизд. : Мухина. — М. : Литературно-критическое наследие, 1960. — С. 48.
13. *Осипова Т. В.* Материаловедение, технология производства и отделки образной игрушки : Учебное пособие для самостоятельной работы студентов. — М. : Высшая школа народных искусств, 2018. — 81 с.
14. Пластическая масса. Русская скульптура второй половины XX — начала XXI века. — СПб. : Palase Editions, 2018. — 96 с.
15. *Попова Е. В.* Применение синтетических материалов в современном советском витраже : автореферат диссертации, представленной на соискание степени кандидата искусствоведения. — М. : 1964.

16. *Прокошева М. М., Кирсанова П. Д., Зазворнова С. Т.* Пластик в искусстве и дизайне // Молодые ученые — развитию Национальной технологической инициативы (ПОИСК). — 2021. — № 1. — С. 773–775.
17. Русский музей представляет: Пластическая масса: Русская скульптура второй половины XX — начала XXI века : Альманах. Вып. 533. — СПб. : Palace Editions, 2018.
18. Русский музей собрал пластик (the art news paper.ru). — URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/7256 (дата обращения: 09.01.2023).
19. *Скворцов К. А.* Художественная обработка металла, стекла, пластмассы. — М. : Профиздат, 2004. — 142 с.
20. *Смирнова А. М.* Применение пластиков в дизайне интерьеров и сувенирной продукции // Издательство Костромского государственного технологического университета. — 2014. — Т. 1. — С. 66.
21. *Сморгон Л.* Скульптура, рисунок, живопись, фарфоровая пластика, стекло, игрушка. К 90-летию со дня рождения // Комитет по культуре Санкт-Петербурга. — СПб., 2019.
22. *Софронова Н. И., Махнева Н. С.* Материалы, используемые для создания скульптуры // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2015. — № 6 (49). — С. 54–60.
23. Технология пластических масс / под ред. В. В. Коршака. — М., 1972.
24. *Тимошенкова А. М.* Актуальность реставрации предметов декоративно-прикладного искусства из пластика // Общество —наука — инновации : Сборник статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции. — Часть 2. — 2019. — С. 185.
25. *Трошин А. А.* Советская художественная пластмасса 1950-х // Культурологический журнал. — 2013.
26. «Фантастик пластик» в Новой Третьяковке: что смотреть на выставке? Design-mate.ru. — URL: https://design-mate.ru/read/megapolis/fantastic-plastic-in-new-tretyakov-gallery (дата обращения: 09.01.2023).
27. «Фантастик Пластик»: 13 дизайнерских предметов из переработанных отходов. РБК Тренды. — URL: https://trends.rbc.ru/trends/green/600b1cb49a794712f98e69b6 (дата обращения: 09.01.2023).
28. Художественные изделия и сувениры из пластмасс. — М., 1969. — С. 15.
29. *Черейская М. Г.* Художественные изделия из новых материалов. — М., 1975. — С. 116–131.
30. *Шеховцов С.* О поролоне, тюнинге, иллюзиях и удовольствиях // The SPONGE Issue Foam. The Hard&Soft Core Magazine. Декабрь 2011: [Каталог выставки Сергея Шеховцова «Пена», ПЕРММ]. —М., 2011. — С. 44.
31. Энциклопедия полимеров. — Т. 1–2. — М., 1972–1974.
32. Aarons Anita. Plastics. Arts Canada. — August 1968, pp. 19–24.
33. Adams Alice. The New Heart of Plastics. Craft Horizons, November 1968, pp. 28.
34. *Albus S.*, *Bonten C.*, *Keßler K.*, *Rossi G. and Wessel T.* Plastic Art — A Precarious Success Story. — AXA Art Versicherung, Cologne.
35. American Institute for Conservation of Artistic and Historic Works (AIC), Commentary 20: Preventive Conservation. — URL: http://aic.stanford.edu/ pubs/comment20.html [Accessed: 2 April 2006].
36. *Beck R. D.* Plastic Product Design. — New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1970.
37. *Bolger E.* Plastic in Art: A New Dimension. — SPE Journal, September 1971, pp. 18–22.
38. *Bosma M.*, *Hummelen Y.*, *Sillé D.*, *van der Vall R. and Wegen R.* Decision-making Model for the Conservation of Modern Art // Postprints of Modern Art: Who Cares? Amsterdam (U. Hummelen *and D.* Sillé, eds), pp. 164–172.
39. *Bruderer-Oswald I.* Stationen einer Freundschaft: Wilhelm Worringers Einfluss auf Carola Giedion-Welckers Buch “Moderne Plastik”.
40. Hundert Jahre Abstraktion und Einfühlung. — Brill Fink, 2012. — C. 101–110.

41. *Brydson J. A.* Plastics Materials, 6th Edition. — Butterworth-Heinemann, Oxford.

42. *Gordy W. D.* The Plastic of Architecture. — Craft Horizons, January 1962, p. 14.

43. *Grattan D. W. (ed.).* Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials. — Canadian Conservation Institute, Ottawa.

44. *Dogramaci B.* Kunst im öffentlichen Raum // Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. — JB Metzler, Stuttgart, 2011. — C. 242–245.

45. *Dooner K. E.* Plastic Handbags Sculpture to Wear // Atglen. — Schiffer Publishing Ltd, 1992. — 122 p.

46. *Couzens E. G. and Yarsley V. E.* Plastics in the Modern World. // Baltimore : Penguin Books, 1968.

47. *Lammel G.* Kunst im Aufbruch: Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes // Springer-Verlag, 2016.

48. *Macionis V.* History of Plastic Surgery: Art, Philosophy, and Rhinoplasty // Journal of Plastic, Reconstructive & Aesthetic Surgery. — 2018. — V. 71. — № 7. — P. 1086–1092.

49. Materials at the Science Museum. In Postprints of Plastics: Looking at the Past & Learning from the Future // London, 23–25 May 2007.

50. *Mossman S.* Plastics in the Science Museum, London: A Curator's View // Postprints of Saving the Twentieth Century : The Conservation of Modern Materials, Ottawa 15–20 September 1991 (D. Grattan, ed.), pp. 25–35. Canadian Conservation Institute.

51. *Murphy J.* Sculpture: The Age of Acrylics. — Dupont Magazine, September-October 1970, pp. 11–13.

52. Plastic Entanglements. SCMA all. — URL: https://scma.smith.edu/art/exhibitions/plastic-entanglements (дата обращения: 09.01.2023).

53. Plastic Entanglements: Ecology, Aesthetics, Materials. — art.com. — URL: https://preview-art.com/feature/plastic-entanglements-ecology-aesthetics-materials (дата обращения: 09.01.2023).

54. Plastic: Remaking Our World. Vitra Design Museum. — URL: https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/plastic.html (дата обращения: 09.01.2023).

55. *Phoenix W.* Plastic Culture. How Japanese Toys Conquered the World / Kodansha Internal ; Tokyo, 2006. — 109 p.

56. *Sauer H., Meißner B.* Neue Wege — das DFG-Sondersammelgebiet — Zeitgenössische Kunst. — 2006.

57. *Singh N. et al.* Recycling of Plastic Solid Waste: A State of Art Review and Future Applications // Composites Part B: Engineering. — 2017. — V. 115. — P. 409–422.

58. *Song Y. I. K.* Shifting Awareness: Recycled Plastic Bag Art // Int'*l J.* Soc. Sci. Stud. — 2017. — V. 5. — P. 29.

59. *Souriau E.* Time in the Plastic Arts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. — 1949. — V. 7. — № 4. — P. 294–307.

60. *Swanson E.* The Plastic Surgeon: Artist or Scientist? // Plastic and Reconstructive Surgery. — 2013. — V. 131. — № 1. — P. 182–184.

61. *Tolleth H.* Concepts for the Plastic Surgeon from Art and Sculpture // Clinics in Plastic Surgery. — 1987. — V. 14. — № 4. — P. 585–598.

62. *Tuchman M.* Art and Technology // Art in America, March 1970, pp. 78–79.

63. *Quye A.* Examining the Plastic Collections of the National Museums of Scotland // Preprints of Conservation Science in the UK Glasgow, May 1993 (N. H. Tennant, ed.), p. 48, James & James Science Publishers, London.

64. *van Oosten T.* Here Today, Gone Tomorrow? Problems with Plastics in Contemporary Art // Postprints of Modern Art: Who Cares? Amsterdam (U. Hummelen and D. Sillé, eds), pp. 158–163. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage.

65. *van Oosten T., Shashoua Y., Waentig F. (eds)* // Plastics in Art, History, Technology, Preservation. — Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut. — Band 15. — Siegl, Munich.

66. *van Oosten T., Bollard C. and de Castro C.* Lights Out!!! Research into the Conservation of Polypropylene // Postprints of Plastics: Looking at the Past & Learning from the Future. — London, 23–25 May 2007.

67. *von Samsonow E.* Die Plastizität des Realen: Geschichte und Gegenwart der Plastik/Skulptur // Es gibt Kunstwerke — Wie sind sie möglich? — Brill Fink, 2014. — S. 131–147.

68. *Wells P.* Site-specific Polythene: Experiments in Durability // Postprints of Plastics: Looking at the Past & Learning from the Future, London, 23–25 May 2007.

ПРИЛОЖЕНИЕ

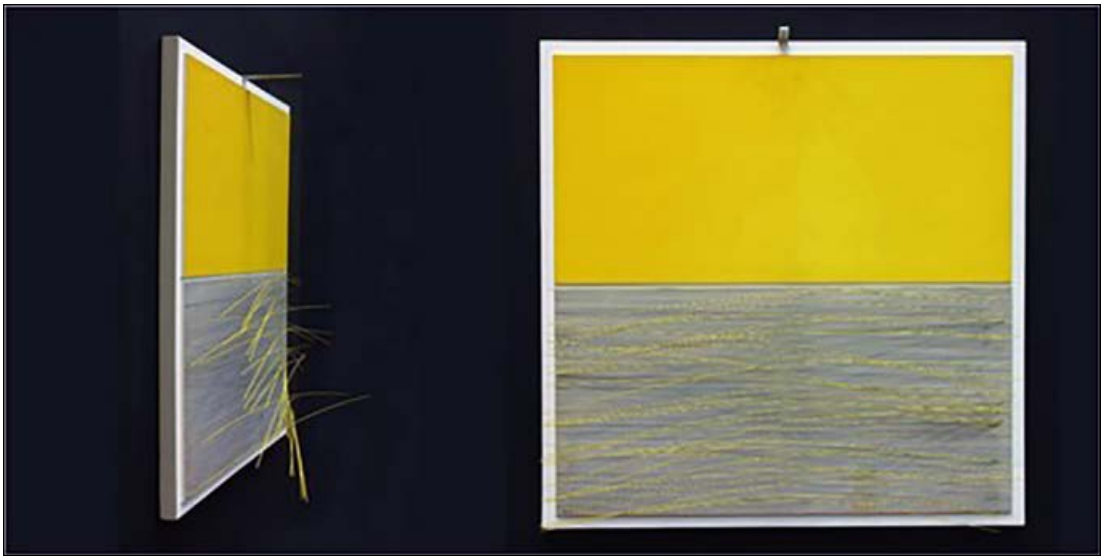


Рис. 1. *Х. Р. Сото. «Вибрация», 1967 г.*

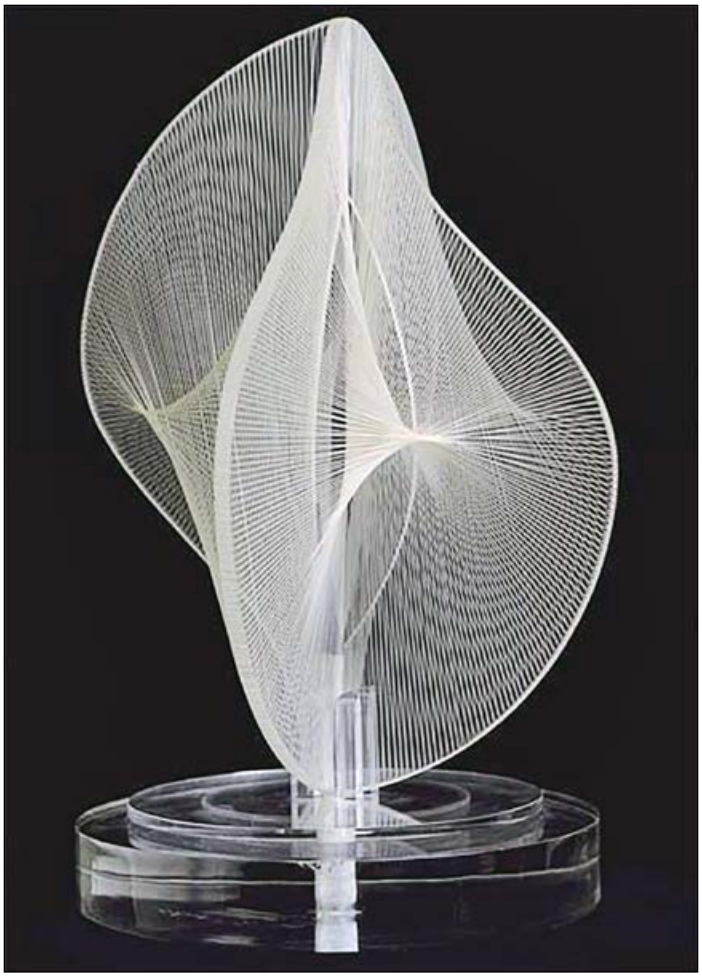


Рис. 2. *Наум Габо. «Линейная конструкция в пространстве № 2», 1958 г. (смешанная техника)*

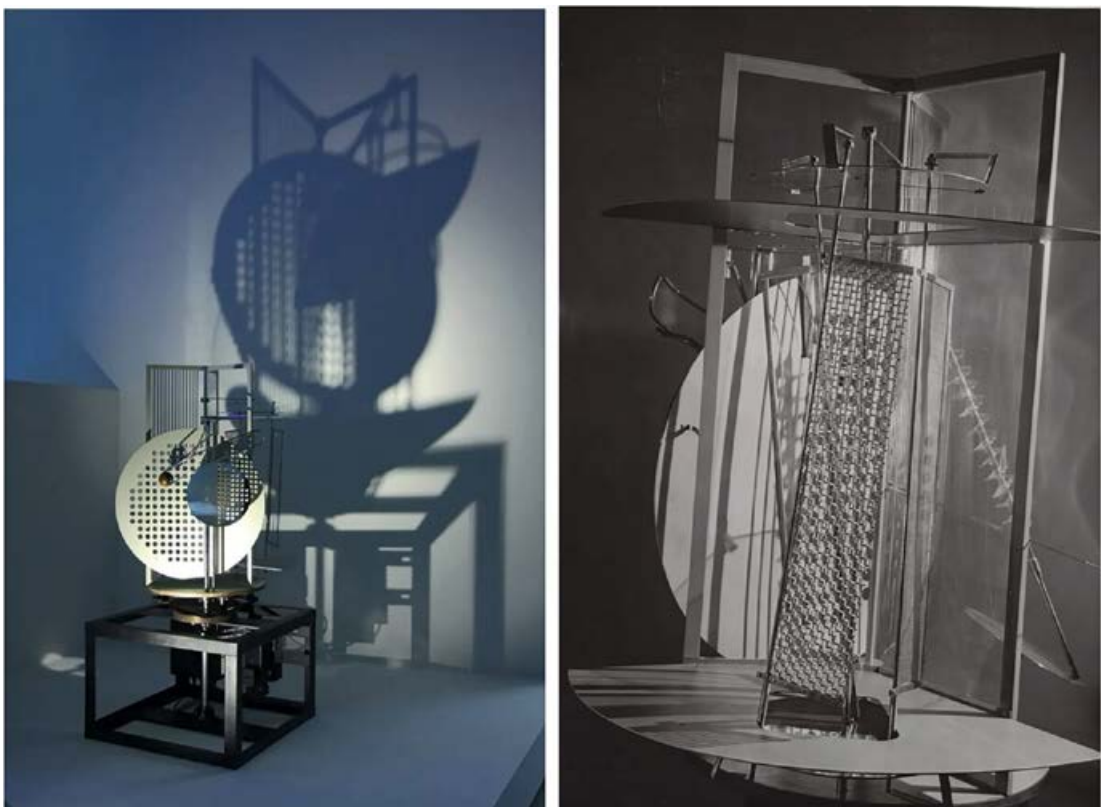


Рис. 3. *Ласло Мохой-Надь. «Светопространственный модулятор», 1930 г. (151 × 70 × 70 см)*



Рис. 4. *Джино Маротта. «Синий рай», 1969. 156 × 90 × 40,5 см (частная коллекция, Рим)*

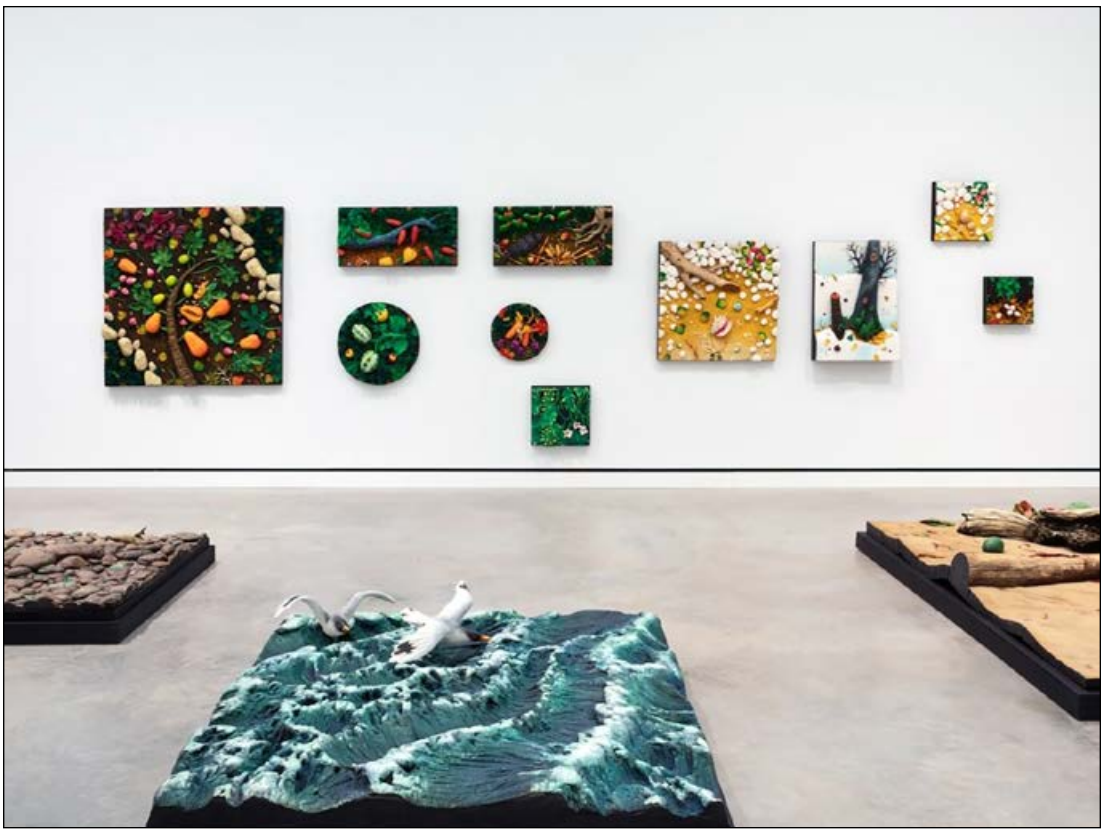


Рис. 5. *Пьеро Джиларди. «Tappeto-Natura»*



Рис. 6. *Вид на выставку: Линда Бенглис, Frozen Gestures, Мендес Вуд DM, Сан Паулу (9 апреля — 29 мая 2022 г.)*



Рис. 7. *HazMatLab. «Коралловый кластер», 2021–2022 гг.*



Рис. 8. *Пол Тек. Без названия (из серии «Технологические реликварии»), 1966 г.*



Рис. 9. *Монира Аль-Кадири. OFBITAL 1*



Рис. 10. *Выставка «МетаПотребитель» в галерее ГУМ-Red-Line*



Рис. 11. *Дарио Тирони. «УОМО СЕДУТО», ассамбляж предметов, 135 × 50 × 79 см*



Рис. 12. *Жиль Сеназандотти. «Бабуин», 2016 г.*



Рис. 13. *Константин Новиков. «Жир», 2012 г. (150 × 80 × 150, собственность автора)*



Рис. 14. *Дмитрий Каварга. «Каварга-Скит», 2021 г., 21 м*

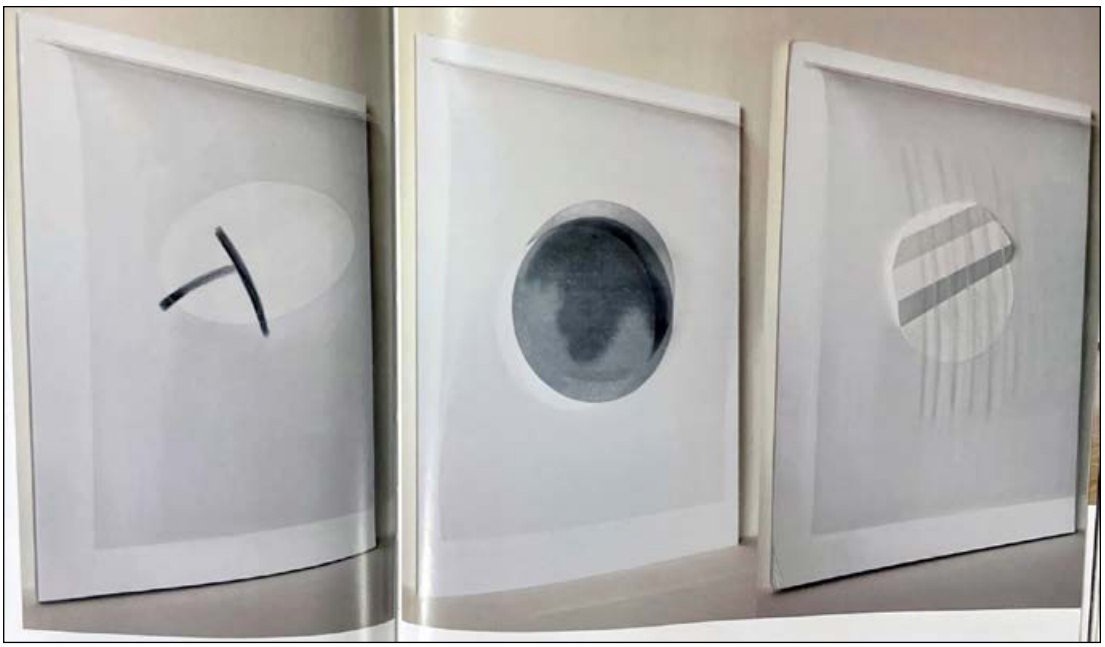


Рис. 15. *Иван Говорков, Елена Губанова (из серии «Тень пустоты», 2006–2015). Рельеф. ПЭТ, КАРА, смешанная техника (115 × 80 × 5 (каждый), собственность авторов)*



Рис. 16. *Сергей Борисов. «Хамелеон», 2013 г., стеклопластик (72 × 100 × 6 см, собственность автора)*



Рис. 17. *Саша Фролова. Love-Me-Blaster, 2009 г. Надувная скульптура, латекс, пластик (800 × 210 × 150 см, собственность автора)*



Рис. 18. *Аристарх Чернышев. Большой Knode, 2009 г.*



Рис. 19. *Дмитрий и Елена Каварга. «Обитаемое существо», 2016 г.*



Рис. 20. *AES+F. «Первый всадник», 2007 г. (пластик 580 × 400 × 260 см)*

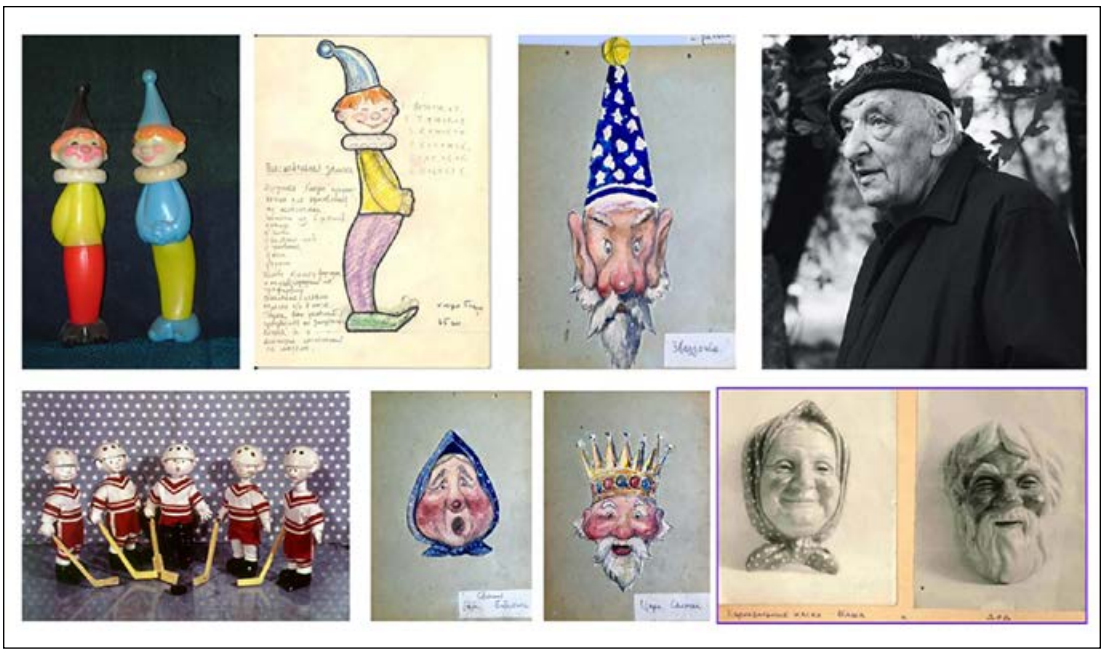


Рис. 21. *Работы Льва Разумовского*



Рис. 22. *Работы Льва Сморгона*



Рис. 23. *Ирис Ван Херпер (коллекция «Метамморфозы»)*

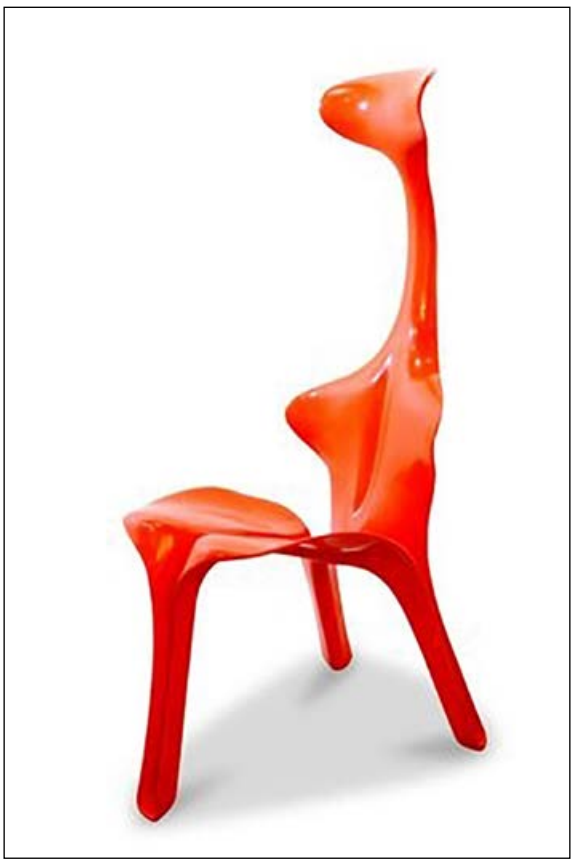


Рис. 24. *Floris Chair. Гюнтеро Бельциг*

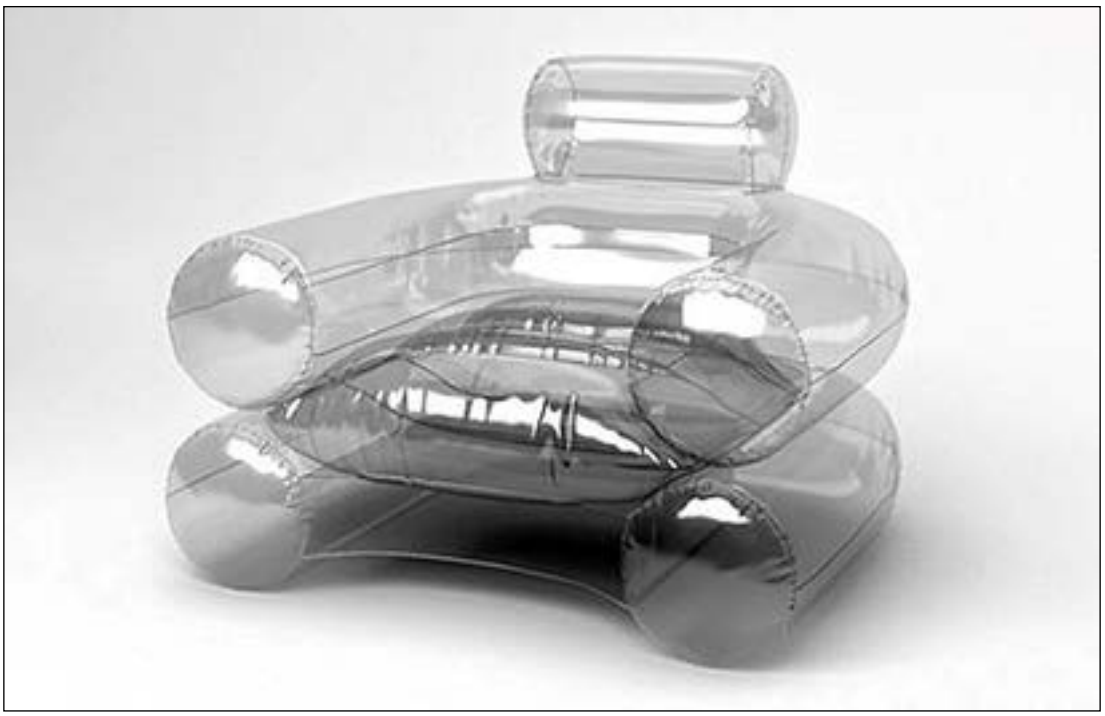


Рис. 25. *Zanotta. Кресло Blow*

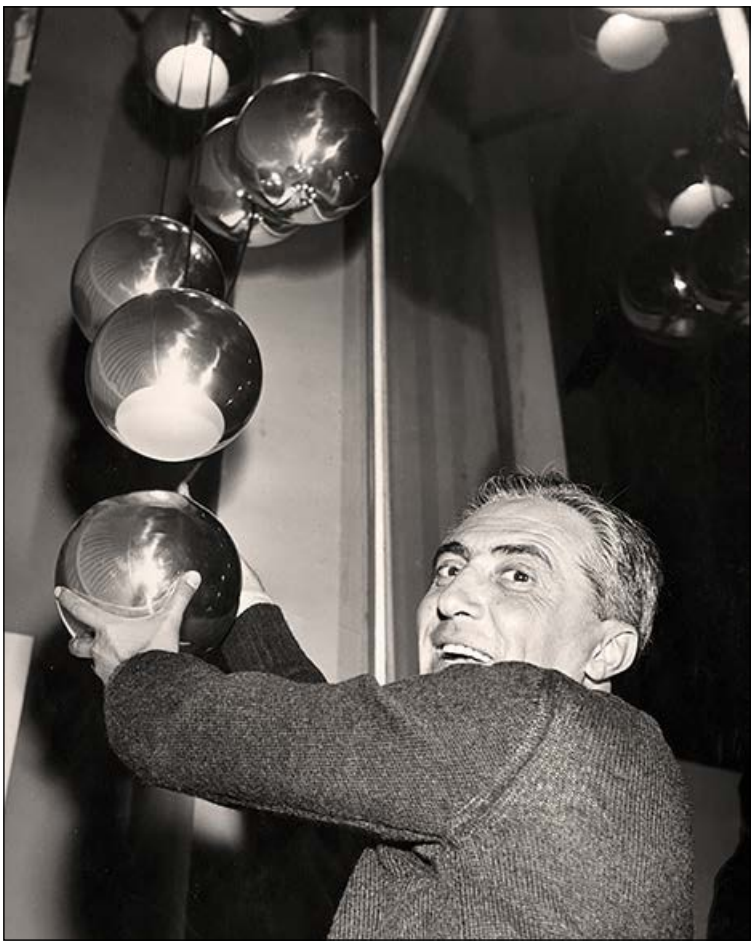


Рис. 26. *Джино Сарфатти. «Лунная лампа»*



Рис. 27. *Ээро Аарнио. «Шаровое кресло», 1963 г.*

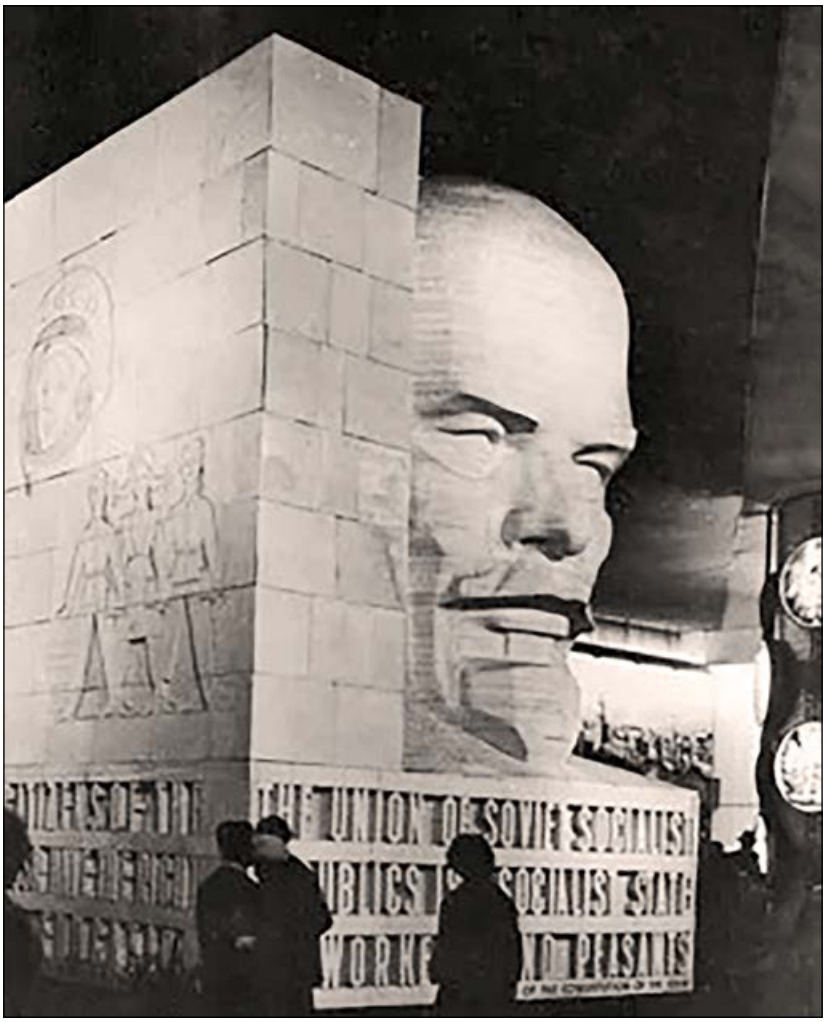


Рис. 28. *Георгий Нерода. «В. И. Ленин», 1961 г. (белый пенопласт)*

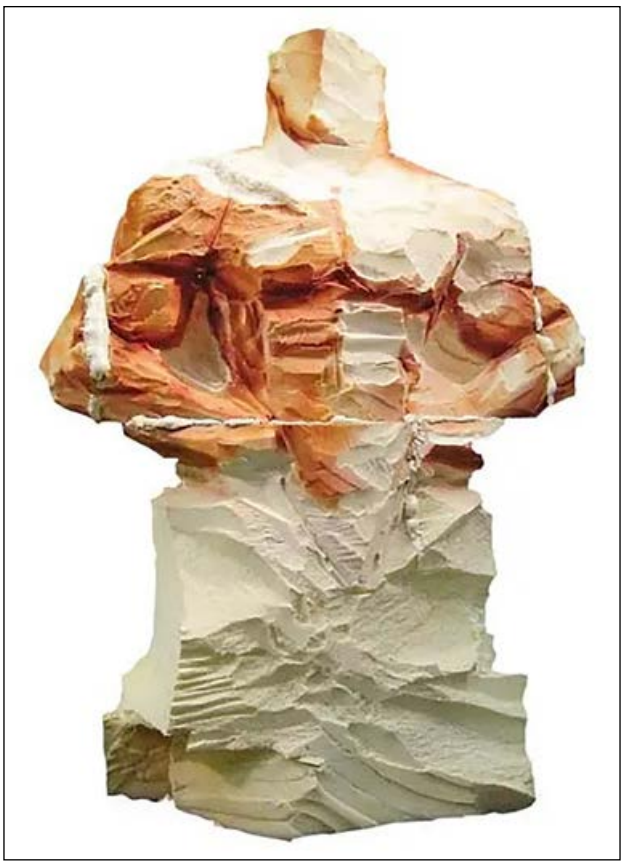


Рис. 29. *Сергей Шеховцов. «Бодибилдер», 2006 г. (поролон, акрил, 140 × 200 × 40 см, собственность автора)*



Рис. 30. *Александр Повзнер, серия портретов*

Третья премия

ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СКУЛЬПТУРНОЙ ГРУППЫ «ИСКУСИТЕЛЬ И ДЕВА» НЕИЗВЕСТНОГО АВТОРА XIII ВЕКА (ИЗ КОЛЛЕКЦИИ СЛЕПКОВ И. В. ЦВЕТАЕВА ГМИИ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА): КАНОНИЧЕСКИЙ И РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

КАМАЛОВА Рината Якуповна
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)

ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование посвящено вопросу иконографии скульптурной группы «Искуситель и Дева» Кафедрального собора Базеля. **Актуальность темы** заключается в малом количестве работ, в том числе на русском языке, посвященных данной скульптурной группе. В ряде научных исследований, посвященных непосредственно Базельскому кафедральному собору, на фасаде которого находится скульптурная группа, дается лишь ее общее описание. В исследовании Das Basler Münster 2019 г. рассматривается только положение группы относительно других скульптур и архитектурных элементов. Вопрос иконографии не затрагивается. Работы, посвященные анализу образа Искусителя, используют данную скульптурную группу в качестве аналогии, не рассматривая ее подробно. Так, в исследовании «Образ Князя мира в немецкой средневековой скульптуре» Е. Ю. Соловьевой автор рассматривает различные версии истоков образа на основе аналогичных скульптур, но про скульптуры Базельского собора автор говорит буквально: «трудно что-либо сказать»[1]. Помимо этого, уточнения требует атрибуция рассматриваемой скульптурной группы из коллекции слепков И. В. Цветаева ГМИИ имени А. С. Пушкина в части датировки и местоположения.

Объектом исследования является программа скульптурного декора немецких соборов 1270–1330 гг.

Предмет исследования — иконография скульптурной группы «Искуситель и Дева» Базельского собора.

Цель работы — выявить иконографические особенности скульптурной группы Искусителя и Девы Кафедрального собора Базеля с точки зрения христианской и городской культур.

[1] *Соловьева Е. Ю.* Образ Князя мира в немецкой средневековой скульптуре // Научные труды. — 2007. — № 4. — С. 39.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи:**

1. Выявить особенности иконографии Искусителя в историческом, формальном и символическом аспектах.
2. Проследить процесс сложения иконографии Девы в сюжете о Грехопадении.
3. Выявить вариативность иконографии Девы в сюжете о десяти девах.
4. Установить источники формирования регионального иконографического типа Искусителя.
5. Выявить специфику иконографического типа «Искуситель и Дева» в системе декора готического собора Центральной Европы XIII–XIV вв.
6. Проанализировать композиционную вариативность решения скульптурной группы «Искуситель и Дева» в пространстве собора.
7. Раскрыть особенности программы фасадного декора Базельского собора.
8. Определить отличительные иконографические черты скульптурной группы «Искуситель и Дева» Базельского собора.
9. Проанализировать значение скульптурной группы Базельского собора с иконологической точки зрения.

Исследование строится на значительном корпусе текстов богословского, философского, историко-культурологического и искусствоведческого характера, как оригинальных (источники), так и теоретических (литература). В качестве источников были изучены средневековая литература и мифология, которая могла повлиять на формирование иконографических образов, Священное писание и Предание, богословские толкования. Особенности формирования образа Искусителя-Сатаны были проанализированы на основе работ Д. И. Антонова, А. Е. Махова и Г. А. Келли, посвященных демонологии, а также текстов богословских трактатов. Текст Ветхого и Нового Завета, как и исследования В. Лехмана и Дж. Вилперта, легли в основу анализа образа Девы в сюжете о Грехопадении и притче о десяти девах. Особенности иконографии локального иконографического типа Искусителя и Девы были выявлены с опорой на исследования А. Н. Коточ, Е. Ю. Соловьевой. Современные исследования, выполненные в Базельском университете, а также посвященные символике работы Ф. Гарньера и М. Пастуро, внесли значительный вклад в выявление специфики скульптурной группы «Искуситель и Дева».

Материал исследования — фотографии объектов, электронные каталоги музеев, коллекции слепков, в том числе Цветаевская коллекция слепков ГМИИ имени А. С. Пушкина. В иллюстративный материал входят личные фотографии слепков скульптурной группы из Цветаевской коллекции ГМИИ имени А. С. Пушкина, взятые из открытого доступа фотографии фасада Базельского собора, где располагаются оригинальные скульптуры, изображения виртуальной реконструкции собора в 1270–1500 гг., выполненной Университетом Базеля в 2002–2019 гг., а также фотографии аналогий из Страсбургского, Вормсского и Фрайбургского соборов, церкви Св. Себальда в Нюрнберге.

В ходе исследования было применено несколько **методов**. Прежде всего, это иконографический метод, позволивший выявить основные элементы анализируемых образов. Для уточнения иконографии был применен метод сравнительного анализа. Иконологический метод позволил интерпретировать произведения в контексте христианской и городской культуры.

Данная работа включает следующие разделы: введение, основная часть (3 раздела, 9 подразделов), заключение, список литературы (30 источников), список иллюстраций (30 наименований).

1. ОБРАЗЫ ИСКУСИТЕЛЯ И ДЕВЫ В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

1.1. Сложение иконографии Искусителя

Одним из ярких образов христианского мира, несомненно, является персонаж, носящий несколько имен — Сатана, Дьявол, Змей, Искуситель, Князь мира, Люцифер. Он не раз упоминается в Библии как лжепророк, враг, грешник, но единственное подробное описание облика Дьявола дается лишь в Откровении Иоанна Богослова. Здесь он выступает как «большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим»[2]. Действительно, образ Дьявола-Дракона очень часто фигурирует в христианском искусстве. Тем не менее изображение Сатаны далеко не всегда связано с данным описанием. Его иконография складывалась постепенно.

Необходимо отметить, что образы Сатаны и Искусителя неразрывно связаны. Первыми в христианском искусстве встречаются изображения Змея-искусителя в сюжете о Грехопадении. Отталкиваясь от христианского предания (Быт. 3:1 : — «Змей был хитрее всех зверей полевых»), Эдемский Змей на ранних изображениях выступает лишь как животное, которое было выбрано в качестве некоего «вместилища», но не как сам Сатана[3]. Одно из ранних сохранившихся изображений Змея-искусителя представлено в катакомбах святых Петра и Марцеллина в Риме (III в.) (*рис. 1*). На фреске, посвященной сюжету о Грехопадении, между Адамом и Евой на древе расположился Змей-искуситель. Он тянется головой к женщине, оплетая собой ствол. Еще один образ Змея-искусителя находится среди горельефов саркофага Юния Басса, выполненного около 359 г. *(рис. 2*). К сожалению, голова Змея утрачена, тем не менее четко просматривается то же его положение, что и на ранее рассмотренной фреске — Змей оплетает собою ствол и, вероятно, обращен к Еве. Подобные изображения встречаются и в более поздних произведениях почти без изменений. Так, в Библии Мутье-Гранваль (1 пол. IX в.) присутствует книжная миниатюра с изображением Грехопадения, где Змей протягивает Еве плод, держа его в пасти.

Изначально Сатана считался испытателем человечества, он наказывал или реабилитировал грешников. Отождествлялся он и с Ангелом Смерти. Он действовал с разрешения Бога и был изгнан с небес только после смерти христианских мучеников, когда слишком далеко зашел в своих обвинениях. Начиная с III в., складывается новая биография Сатаны. Христианский философ Ориген Александрийский заключает, что Сатана, будучи ангелом, восстает против Бога из-за своей гордыни, после своего низвержения намеренно склоняет ко греху Адама и Еву. В V в. богословы окончательно сходятся во мнении, что Змей-искуситель и есть Сатана, а сам Сатана — это падший ангел или даже архангел или серафим[4]. Примечательно, что вплоть до середины романского периода образ Эдемского Змея не обладает атрибутивными элементами, связанными с Дьяволом. Тем не менее подразумевается, что Змей-искуситель — лишь один из его обликов, потому

---

[2] Откр. 12:3. (Синодальный перевод.)

[3] См.: *Антонов Д. И.*, *Майзульс М. Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. — М., 2011. — С. 34; *Келли Г. А.* Сатана: Биография. — М., 2011. — С. 86.

[4] См.: *Келли Г. А.* Сатана: Биография… С. 321–322.

их имена тождественны. По словам Д. И. Антонова, образ змеи в христианской культуре был настолько тесно связан с Сатаной, что дополнительная детализация образа попросту не требовалась[5]. Также Дьявол имеет власть над грешниками и управляет демонами, нося имя Князя мира сего, Князя тьмы и воздуха.

Антропоморфное изображение Дьявола впервые появляется лишь в VI в., тем самым дав повод к формированию его иконографических черт. Отсутствие непосредственно образа Дьявола вплоть до VI в. искусствовед Эмиль Маль объясняет тем, что раннехристианское искусство не тяготело к изображению «сумрачных времен»[6]. Все изображения Дьявола, согласно Генри Келли, следуют тому утверждению, что Сатана — бывший ангел, поэтому он зачастую изображается с крыльями. Впервые антропоморфный образ Дьявола, по предположению Дж. Б. Рассела, представлен в Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне *(рис. 3)*. На мозаике, выполненной в начале VI в., отражена сцена отделения Христом агнцев от козлищ. По обе стороны от Христа стоят ангелы. Синий цвет ангела, находящегося справа, трактуется Расселом как цвет «нижнего воздуха», куда были низвергнуты демоны. Находящиеся рядом козлища, т. е. грешники, подтверждают то, что изображен именно Дьявол. Тем не менее более явных атрибутивных элементов не наблюдается[7].

Одно из первых изображений явного демонического образа содержится в миниатюре Евангелия Рабулы, которое датируется 586 г. В сцене изгнания бесов из одержимого можно заметить черного крылатого человека, который, несомненно, является если не Сатаной, то демоном. Постепенно развиваются два иконографических типа демона — византийский и каролинго-оттоновский. Византийский тип, эйдолон, опирается на традицию изображения души на погребальных вазах, потому представлен в виде небольшой черной фигурки, чаще всего с крыльями. В VIII–XI вв. появляется второй тип, основанный на античном образе сатира. Данный тип характерен для западной иконографии. Тем не менее до XIV в. византийский тип, эйдолон, также оказывал влияние на изображение демонов в Западной Европе[8]. В образе демонов, начиная с XI в., прослеживается явная тенденция объединения человеческих и животных черт. Рога, когти, копыта, шерсть — данные гибридные черты будут тесно связаны с Дьяволом на протяжении всех последующих периодов. В искусстве появляется множество иконографических типов Сатаны, связанных с конкретными сюжетами, регионом или волей художника. Множественность форм изображения Сатаны средневековые богословы объясняли неспособностью Дьявола иметь один целостный образ, он как бы распадается, является оборотнем. Сатана может преобразиться в женщину или мужчину, любого святого или даже Христа в парадной одежде. Он пытается обмануть людей ложными личинами, так как в истинном виде он был бы отвергнут[9]. Дьявольскими животными становятся жабы — нечистые

---

[5] *Антонов Д. И.* Змей-искуситель с женским лицом: генезис и вариации образа в русской иконографии // Славянский альманах. — 2016. — № 1–2.

[6] *Махов А. Е.* Hortus daemonum. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. — М., 2014.

[7] *Russell J. B.* Lucifer. The Devil in the Middle Ages. — Ithaca and London, 1984. — P. 24.

[8] См.: *Махов А. Е.* Сад демонов — Hortus daemonum... С. 130.

[9] *Махов А. Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. — М., 2011.

духи Апокалипсиса, змеи — образ Дьявола, подступающего тайно, черви, козлы, кошки и многие другие[10]. Их изображение может намекать на дьявольское присутствие. Нередко на голову Сатаны надета корона или диадема, означающая власть над демонами и грешниками, а также отсылающая к описанию Дьявола из Откровения Иоанна Богослова (12:3).

Особый тип приобретает Искуситель в сюжете о Грехопадении. Интересные изображения встречаются в иллюминированной рукописи Юния (XI в.) *(рис. 4)*. Искуситель предстает в виде ангела в гиматии и с короной на голове. В верхнем регистре ангел стоит за спиной Евы, протягивающей плод Адаму. Изображение Искусителя в нижнем регистре раскрывает его истинное лицо — он предстает в виде крылатого мужчины, который одет лишь в набедренную повязку, а из-за спины у него торчит хвост.

В XII в. Петр Коместор, французский богослов, высказывает мнение, что Люцифер выбрал для искушения Евы образ змея, потому что «у него [рода змей] девичье лицо, так как подобное радуется себе подобному»[11], соответственно, заслужить ее расположение и искусить будет легче. Именно поэтому с XIII в. начинает быстро развиваться образ Змея-искусителя с человеческим лицом или торсом. В изобразительном искусстве появляются различные вариации — у змей или драконов с женским лицом присутствуют различные животные черты, связанные с Дьяволом, образы также могут наделяться атрибутами власти, например, короной. Часто внешнее сходство Евы и Искусителя подчеркивается одинаковыми прическами, выражением лица, отражая высказывание Коместора о радости себе подобному. Эдемский Змей может принимать вертикальное положение, стоя на хвосте или даже лапах.

Таким образом, на сложение иконографии в значительной степени повлияли как ранние, так и более поздние богословские трактаты. К XIII в. формируется определенная внешность Сатаны — это человеческая или ангельская фигура со звериными элементами, будь то шерсть, хвост, рога или копыта. Тем не менее полностью животный образ Змея и Дракона все так же фигурирует в искусстве.

1.2. Особенности иконографии Девы в сюжете о Грехопадении

Грехопадение, безусловно, является одним из самых распространенных сюжетов во всем христианском искусстве. Самые первые изображения данного библейского сюжета встречаются в тот момент, когда христианское искусство только начало зарождаться — в III в. н. э. появляются росписи в римских катакомбах. Одним из первых примеров могут служить фрески из катакомб Сан Дженнаро в Неаполе (II–III вв.) *(рис. 5)* и Свв. Петра и Марцеллина в Риме (III в.) *(рис. 1)*. Здесь, следуя Книге Бытия, Адам и Ева обнажены, но уже прикрыты листьями, что может свидетельствовать о том, что прародители уже вкусили Запретный плод[12]. На первой фреске *(рис. 5)* Адам изображен указывающим на Еву, как бы отвечая на вопросы Бога: «Кто сказал тебе, что ты наг? Не ел ли ты от дерева, которого Я запретил тебе есть?». Адам отвечает: «Жена, которую ты мне дал, она

---

[10] См.: *Махов А. Е.* Сад демонов — Hortus daemonum… С. 112, 116, 122.

[11] *Неретина С. С.* Верующий разум. Книга бытия и Салический закон. — Архангельск, 1995.

[12] Здесь и далее: Бытие: 3. (Синодальный перевод.)

дала мне от дерева, и я ел». При этом формально его изображение соответствует древнеримскому иконографическому типу «оратор». Ева же стыдливо отворачивается. На второй фреске из катакомб Свв. Петра и Марцеллина *(рис. 1)*, напротив, Ева изображена в позе оратора, при этом указывает на Змея, как бы отвечая Богу: «Змей обольстил меня, и я ела». Тем самым античная схема работает как знак главенства, активности. Кроме того, на ранних фресках показано не само искушение, а моменты сразу после него, что объясняет отсутствие Запретного плода — он уже вкушен. В дальнейшем разновременные события — искушение, вкушение и стыд за содеянное — будут совмещаться.

В сюжете о Грехопадении праматерь изображается обнаженной или прикрытой листьями в зависимости от момента. Грудь часто остается обнаженной. В ранних изображениях, сохраняющих античную традицию, разница между мужчиной и женщиной очевидна из-за отличий в телосложении; в более поздних изображениях женское начало обозначается лишь наличием груди и распущенными длинными волосами.

В эпоху Средневековья сюжет о Грехопадении нередко раскрывается последовательно. Женщина в мировоззрении средневекового человека несла главную ответственность за изгнание из Эдемского сада из-за ее неповиновения Богу, невоздержанности и легкомыслия. Грехопадение понималось как победа телесного, что ассоциировалось с женщиной, над духовным, мужским[13]. В связи с этим возникал интерес к изображению непосредственно сцены искушения Евы. Потому появляется и неприкрытое тело, и плод.

И в Библии Мутье-Гранваль IX в., и в рукописи Юния XI в. прародительница изображается с распущенными длинными волосами, оголенной грудью и с плодом в руках. Плод нельзя идентифицировать однозначно. В раннехристианском и средневековом искусстве существовали различные интерпретации «запретного плода» — он изображался как смоковница (инжир), яблоко, виноград, гранат, цитрус или как плод в целом, без привязки к конкретному виду. Тем не менее именно яблоко стало символом грехопадения. Здесь видна связь как с яблоком раздора из мифа о Прекрасной Елене и Парисе, так и с одним из подвигов Геракла — похищением золотых яблок из сада Гесперид. Отмечается и климатический фактор — именно яблоко было обыденным плодом для Северной Европы, потому и изображалось там чаще других, в отличие от более южных регионов. Запретный плод приобрел форму яблока сначала на севере Европы, а позже и во всем христианском мире, практически вытеснив другие варианты[14].

Нередко происходит совмещение разновременных событий Грехопадения. На миниатюре из Северофранцузской еврейской рукописи к. XIII в. *(рис. 6)* Адам и Ева изображены с плодами в руках, которые, соответственно, еще не были съедены. Тем не менее их чресла прикрыты листьями, но это происходит, когда они уже осознают содеянное. Эта же схема применяется и в миниатюре из Генеалогии королей Англии, выполненной в к. XV в. *(рис. 7)*. Таким образом, искушение, вкушение плода и стыд за содеянное объединяются в одном изображении. Сюжет в данном случае становится условным, в нем выделяются его главные черты.

---

[13] *Рябова Т. Б.* Женщина в истории западноевропейского Средневековья. — Иваново, 1999.

[14] *Руцинская И. И.* Сюжет о грехопадении в европейской живописи III–XIII веков: стратегии изображения «запретного плода» // Культура и искусство. — 2016. — № 5.

В некоторых случаях вопрос сокрытия наготы решался иначе. Повествование не нарушалось, но Адам и Ева до вкушения плода не изображались обнаженными. Решением проблемы выступают растения, как бы случайно закрывающие части тела. Примерами могут служить различные скульптурные изображения, такие как Ева из капители аббатства Клюни (XII в.), рельеф на шкатулке из аббатства Св. Максимина в Трире (нач. XI в.). В дальнейшем этот прием нередко будет применен во всем христианском искусстве.

Можно заключить, что образ Девы в сюжете о Грехопадении не претерпел больших изменений с течением времени. Изображение могло объединять разновременные события или иметь иллюстративный характер. Тем не менее его иконографические черты легко выделяются. Это обнаженное тело, которое может быть прикрыто листьями, Запретный плод, нередко являющийся яблоком. У Евы — длинные, часто распущенные волосы. Иконография тесно связана с описанием из Ветхого Завета и не подверглась явному влиянию более поздних богословских текстов.

1.3. Вариативность иконографии Девы в сюжете о десяти девах

Ни одна из евангельских притч не была представлена в искусстве так же часто, как притча о Мудрых и Неразумных девах. Первые изображения относятся еще к катакомбному периоду развития христианского искусства, сюжет снискал популярность и в эпоху Средневековья[15]. Сама притча звучит следующим образом:

«Тогда подобно будет Царство Небесное десяти девам, которые, взяв светильники свои, вышли навстречу жениху. Из них пять было мудрых и пять неразумных. Неразумные, взяв светильники свои, не взяли с собой масла. Мудрые же, вместе со светильниками своими, взяли масла в сосудах своих. И как жених замедлил, то задремали все и уснули. Но в полночь раздался крик: вот, жених идет, выходите навстречу ему. Тогда встали все девы те и поправили светильники свои. Неразумные же сказали мудрым: дайте нам вашего масла, потому что светильники наши гаснут. А мудрые отвечали: чтобы не случилось недостатка и у нас и у вас, пойдите лучше к продающим и купите себе. Когда же пошли они покупать, пришел жених, и готовые вошли с ним на брачный пир, и двери затворились; после приходят и прочие девы, и говорят: Господи! Господи! отвори нам. Он же сказал им в ответ: истинно, говорю вам: не знаю вас. Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий»[16].

В ранних переводах Евангелия, например, в Кодексе Безы (V в.), девы выходят навстречу не только жениху, но и невесте. При этом подразумевается, что женихом является Христос, а его невестой — Церковь. Девы же приходят на их свадебный пир. В то же время Христос является судьей, а девы — это души умерших, пришедшие на Страшный Суд. На протяжении веков существовало множество толкований данной притчи. Например, раннехристианский богослов Иероним Стридонский (IV в.) говорит, что притча несет в себе предостережение о том, что важно соблюдение девства не только телесного, но и духовного, тем

---

[15] *Lehmann W.* Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische. Studie mit einem Anhang über die Darstellungen der anderen Parabeln Christi. — Berlin, 1916.

[16] Мф. 25: 1–13 (Синодальный перевод).

самым противопоставляя дев Мудрых девам Неразумным[17]. Августин Иппонийский (V в.) утверждает, что Неразумные девы были добропорядочны лишь для того, чтобы их хвалили льстецы, а Мудрые были искренни и делали это не для чужого одобрения. Именно поэтому только Мудрых дев принял Христос, а Неразумные были отвернуты[18]. Феофилакт Болгарский (XI в.) толкует образ дев как притчу о милостыне, где Неразумные девы, раскаявшись, решили совершать добродетели (купить масло — подать беднякам), когда было уже слишком поздно, «ибо после настоящей жизни нет времени для покаяния и делания»[19]. Тем не менее богословы сходятся в одном — притча повествует о том, что нужно быть искренним в своих действиях и совершать их не из-за слепого следования учению, но из желания оставаться честным себе и Господу, а также быть в любой момент готовым к приходу Спасителя. Церковь использовала данный сюжет, чтобы побудить верующих подготовиться к Страшному Суду, а также для восхваления девства, присутствуя во всех произведениях для монахинь. Притча фигурировала как в изобразительном искусстве, так и литературе, использовалась в литургии. Различные интерпретации тесно связаны с идеями, популярными в Средневековье, поэтому притча чаще других служила источником вдохновения для художников данной эпохи[20].

Первые изображения притчи появляются в катакомбах Рима. Самое раннее из них находилось в люнете в катакомбе Св. Кириака в Агро Верано близ Рима 2 пол. IV века (*рис. 8)*. Фреска была уничтожена в 1860-х гг., однако Дж. Б. де Росси успел сделать и напечатать копию, подробно описав оригинал[21]. Девы расположены симметрично в два ряда по обе стороны от Христа. Мудрые располагаются слева, Неразумные — справа. Все они облачены в одинаковую одежду: длинную тунику без пояса с широкими короткими рукавами. Девы стоят с непокрытыми головами и смотрят вперед, словно задумавшись. Волосы собраны в простые прически. У Мудрых дев в руках горящий факел, они держат его в поднятой правой руке. У Неразумных факел погас; они держат его в левой руке, при этом факелы дев переднего ряда опущены, а у дев заднего — прислонены к плечу. Христос обращен лицом к Мудрым девам, оставляя Неразумных позади.

Подобное изображение, относящееся к нач. IV в., находится в Остриансих катакомбах (Coemeterium Ostrianum) на Номентанской дороге в окрестностях Рима *(рис. 9)*. Фреска также находится в люнете и разделена на три части. Мнения ученых о том, как именно расположены девы, расходятся в связи с неточностью копий. Однако Джозеф Вилпер, впервые сделавший фотографию фрески, приводит следующий вариант интерпретации, представляющийся наиболее точным. Слева расположены четыре (а не пять) Мудрых девы на свадебном пиру. Справа, с зажженными факелами, находятся пять Неразумных дев, но зажгли их они слишком поздно. Все девы одеты в длинные неподпоясанные туники с длинными рукавами, их головы также непокрыты, а волосы собраны. Посередине находится

---

[17] *Преп. Иероним Стридонский.* Письмо к Евстохии — о хранении девства.

[18] Проповеди блаженного Августина. — Сергиев Посад, 1913.

[19] Евангелие от Матфея, глава 25. Толкователь: Феофилакт Болгарский блаженный. Экзегет: Библия и толкования.

[20] *Lehmann W.* Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen…

[21] *De Rossi G. B.* Bullettino di archeologia cristiana. — Roma, 1863, p. 75–77.

не Христос, как в катакомбе Св. Кириака, а покойница, которая здесь захоронена. Она и является пятой Мудрой девой. У ее ног, справа, сидит голубь как символ души. Голова девы, в отличие от других, покрыта вуалью. Это объясняется тем, что она находится в позе моления (оранты), а изображения молящихся с непокрытой головой в катакомбах никогда не появляются, что соответствует традициям того времени[22]. Изображение Христа находится на своде аркасолия, непосредственно над Мудрой девой. Таким образом, в раннехристианских изображениях, несмотря на множественные различия, формируется главная черта — Мудрые и Неразумные девы композиционно противопоставлены друг другу и разделены тем или иным способом.

В эпоху Средневековья сюжет притчи о десяти девах фигурировал, прежде всего, в книжной миниатюре. Одно из первых изображений сюжета появляется в Россанском кодексе VI века *(рис. 10)*. Слева находятся Неразумные девы, одна из них стучится в запертую дверь. За дверью стоит Христос, подняв правую руку, чтобы отвергнуть Неразумных. Мудрые девы расположены справа от него. И у Мудрых, и у двух Неразумных дев в руках зажженные факелы, несколько дев также держат сосуды с маслом. Девы одеты в длинные туники, их головы покрыты. Существенное отличие Мудрых дев состоит в том, что их одежды белые, в то время как туники Неразумных цветные. Мудрые девы и Христос находятся в окружении реки и деревьев, как бы в Раю.

Следующая миниатюра являлась частью рукописи Смирнского Физиолога (XI–XII вв.), который был уничтожен в 1922 году *(рис. 11)*. Неразумные девы находятся слева, лицом к Христу. Мудрые девы разделены с ними дверью с изображением четырехкрылого херувима. Над дверью находится Иисус, который поднял правую руку для отвержения Неразумных. У них печальные выражения лиц, в то время как Мудрые находятся в спокойствии. Все девы одеты в длинные туники, некоторые держат факелы. Определить по копии, зажжены ли факелы Неразумных, не представляется возможным. Изображение ангела и дерева за Мудрыми девами также говорит об их нахождении в Раю.

Миниатюра из Библии Фарфа XI века *(рис. 12)* композиционно отличается от других. Поясные изображения Мудрых дев и Христа находятся в верхнем регистре. Неразумные, стучащиеся в дверь, в полный рост расположены в нижнем. Христос помещен над дверью, справа и слева от него находятся Мудрые девы — две и три, соответствуя Неразумным в нижнем регистре. Рядом с одной из Мудрых дев справа стоит ангел, в нижнем регистре ему соответствует дерево с птицами. Ангел в верхнем регистре может обозначать нахождение Мудрых дев в Раю, при этом дерево, в отличие от других подобных изображений, добавлено сюда скорее для равновесия композиции. На этой миниатюре вновь встречаются зажженные факелы у Мудрых и погасшие у Неразумных. Девы вновь одеты в туники, их головы покрыты.

Изображения притчи встречались и в других средневековых рукописях, но анализ многих миниатюр возможен лишь на основе описаний в связи с отсутствием оцифрованного изображения или утраты рукописи в целом. Тем не менее на всех миниатюрах прослеживаются единые иконографические черты: Мудрые и Неразумные девы противопоставлены друг другу композиционно, их

[22] *Wilpert J.* Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche: nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt. — Freiburg, 1892, p. 70.

разделяет закрытая дверь и Христос, находящийся рядом с Мудрыми девами. Все девы одеты в длинные туники. Вышеперечисленные изображения дев относят к византийскому или же южному типу, главным образом, в связи с тем, что девы держат факелы, но не светильники, как в тексте притчи[23].

Западноевропейский тип сформировался позднее. Одно из первых изображений данного типа принадлежит к XII в. и находится в центральной апсиде часовни замка Хохеппан на севере Италии *(рис. 13)*. На данной фреске Мудрые девы и Христос располагаются справа от окна апсиды, дверь и Неразумные девы — слева. От ранее рассмотренных изображений девы отличаются прежде всего отсутствием факелов. Вместо этого Мудрые девы держат светильники-лампады, а Неразумные — ритоны, вероятно, для масла, но они пусты, что показывается с помощью перевернутых у нескольких дев сосудов. Также нельзя не заметить то, что Мудрые девы не только находятся с покрытой головой, но и наделены нимбами, что показывает их праведность. Своими одеяниями они напоминают Деву Марию, находящуюся в конхе апсиды. Неразумные девы одеты в городскую одежду, волосы заплетены в две косы, головной убор представляет собой шапочку, у одной из дев он и вовсе отсутствует.

Интересна миниатюра из Псалтири Св. Эдвина сер. XII века *(рис. 14)* — здесь Мудрые девы изображены с коронами или венцами. Это отсылает к нескольким упоминаниям венца жизни из Библии (Иак. 1:12; Откр. 2:10 и др.), которые свидетельствуют о том, что венец является наградой за верность Христу.

Следующее изображение находится в Мюнхенской Золотой Псалтири, выполненной в Оксфорде в начале XIII века *(рис. 15)*. Девы противопоставлены друг другу только композиционно, их одежды не отличаются, головы у всех покрыты. В руках у каждой — по лампаде. Верхний регистр, исходя из надписей, посвящен разговору дев (Мф. 25:8 — 25:9). В нижнем регистре Мудрые девы стоят спиной к двери, за которой находятся Неразумные. Христос, сидящий на троне, находится рядом с Мудрыми девами и обращен к Неразумным, отвергая их (сопровождается фразой из Мф. 25:12). Анализируя эти и другие изображения притчи в западноевропейском средневековом искусстве, Уолтер Лехманн приходит к выводу о том, что Мудрые и Неразумные девы различаются по характеристике эмоций. В то время как Мудрые смиренны или веселы, Неразумные находятся в смятении и отчаянии. Часто это отражается в позах. Однако самой главной иконографической чертой западноевропейского типа являются лампады[24].

Рассматриваемый сюжет также нашел свое скульптурное воплощение, став элементом декора многих христианских соборов. Первые изображения Мудрых и Неразумных дев появляются в романских соборах Франции и чаще всего располагаются в архивольтах порталов, мало чем отличаясь друг от друга. Как замечает У. Лехманн, в скульптурном декоре портала десять дев часто являются частью цикла Страшного Суда[25]. Средний архивольт центрального портала церкви Сен-Жиль XII века *(рис. 16)* в полной мере отражает скульптурную композицию — в середине архивольта расположен Христос, справа от него Мудрые, слева — Неразумные девы. Мудрые девы держат в руках зажженные светильники,

[23] *Lehmann W.* Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen… P. 30.

[24] Ibid. P. 31.

[25] Ibid. P. 55.

у Неразумных они опущены вниз и, следственно, не горят. Также можно заметить, что Христос протягивает Мудрой деве корону — этот атрибут встречался и ранее. С XIV в. корона как атрибут часто будет появляться в книжной миниатюре, в скульптуре и витражах.

Особую популярность притча о десяти девах получает на территории Германии. Здесь развивается уникальная иконографическая программа скульптурного декора. При этом на территории других стран (Италии, Англии, Испании и др.) пластические изображения притчи практически отсутствуют. Первое из известных изображений — рельеф на наддверной плите северного портала Базельского собора *(рис. 17)*. Рельеф был выполнен около 1180 г. Композиционная схема повторяет более ранние образцы, прежде всего, вспоминается миниатюра Россанского кодекса. Христос стоит, повернувшись влево и, подняв обе руки, благословляет первую из Мудрых дев. Неразумные расположены справа. Одна из них стучится в запертую дверь. Присутствует определенное, хорошо читаемое маркирование дев по ряду внешних признаков: одежда, волосы, светильники. Мудрые облачены в одеяния, напоминающие монашеские, в то время как Неразумные находятся в облегающих одеждах, а их волосы распущены. Подобное разделение встречалось и ранее. Наблюдается и знакомый мотив перевернутых светильников.

Следующим примером может служить портал церкви Свв. Петра и Павла в Эгисхайме, выполненный в 1230-е годы *(рис. 18)*. Данное изображение также располагается под основным объемом тимпана, на наддверной плите. Здесь, как и во многих изображениях данного периода, Мудрые девы со светильниками расположены справа, Неразумные — слева. Отличия в одежде двух групп дев тоже присутствуют, Мудрые вновь одеты подобно монахиням, а туники Неразумных подчеркивают тело, хоть и менее явно, чем в Базеле. У каждой Неразумной девы есть и узорное украшение на шее.

Существует и множество примеров заимствования французской традиции изображения десяти дев в архивольтах порталов. Таковы, например, скульптуры из западного портала собора Богоматери в Трире (1240–1250 гг.) *(рис. 19)*. Дев в данном случае не разделяет фигура Христа, но такая иконографическая черта, как поднятые и перевернутые светильники, с точностью дает понять, что это именно Мудрые и Неразумные девы. Интересно расположение скульптур под архивольтами — слева, под Неразумными девами, была помещена аллегория Синагоги с завязанными глазами, под Мудрыми — аллегория Церкви (ныне они поменяны местами). Данная параллель возникает в связи с тем, что Синагога отвергнута Христом, как Неразумные девы, а Церковь выступает как новая невеста Христа (в ранних версиях притчи также подразумевалась Церковь-невеста). Это первое изображение пары Синагога — Церковь и Мудрые — Неразумные девы на территории Германии. В дальнейшем она будет нередко появляться в немецком искусстве.

Скульптурное изображение притчи встречается и в системе декораций трансепта. На южной стороне трансепта Падерборнского собора расположен цикл рельефов в два регистра *(рис. 20)*. Верхний регистр посвящен сценам из жизни Христа, в нижнем регистре располагаются Мудрые и Неразумные девы. Нельзя не отметить особую эмоциональность Неразумных дев, что свойственно и множеству других немецких изображений притчи.

На территории Германии сюжет впервые воплощается в круглой скульптуре портала. Тем самым сюжет о Мудрых и Неразумных девах становится главной темой декора портала. Самый ранний пример тому — цикл Мудрых и Неразумных дев северного портала Магдебурга начала XIII века *(рис. 21)*. Девы располагаются по обе стороны портала на постаментах. Неразумные расположены слева от двери. В руках у них перевернутые светильники, их жесты и выражения лиц отражают печаль и смятение. Мудрые девы находятся справа. Они держат зажженные лампады и улыбаются. Магдебургский мастер стремился показать разнообразие эмоций человека, потому отразил в лицах скульптур как смятение и гнев, так и гордость, ликование[26]. Различия в одежде Мудрых и Неразумных дев незначительны — обе группы облачены в подпоясанные туники и плащи с фибулами. На голове у Неразумных дев ленты, обхватывающие распущенные волосы. У Мудрых вместо лент — резные венцы или короны, символ верности Христу. Магдебургские девы композиционно разделены лишь тем, что находятся по разные стороны перспективного портала, фигура Христа является частью композиции в тимпане. В немецких соборах скульптурные группы дев могут находиться опосредованно (Магдебург), образовывать пары с ангелами (Берн, Мюнстер), объединяться с Церковью и Синагогой (Эрфурт, Фрайбург, Оснабрюк и др.). Любопытно, что в соборе Эрфурта (1340 г.) Неразумные девы (как и Мудрые), наделены коронами, у некоторых они спадают с головы. Возможно, это символ гордыни или потери верности Христу.

Уникальный иконографический тип разрабатывается на юго-западе Германии — в кафедральных соборах Страсбурга, Базеля и церкви Св. Себальда в Нюрнберге. Там скульптурная группа Мудрых дев изображается во главе с Христом, а Неразумных – с Князем мира, выступающего в роли Искусителя. Еще одно изображение, включающее одну из Неразумных дев и Князя Мира, появляется в начале XIV в. на углу лестничной клетки жилого дома в Регенсбурге. Традиция изображения скульптурной группы Мудрых и Неразумных дев в порталах соборов сохраняется в Германии вплоть до XVI в.

В дальнейшем иконография дев не получает значительного развития, сохраняя сформированные иконографические черты, опирающиеся, прежде всего, на содержание притчи. Таковыми являются противопоставление Мудрых и Неразумных дев друг другу, их композиционное разделение, часто с помощью закрытой двери и соседства Мудрых дев с Христом. Девы всегда одеты в длинные туники, в отдельных случаях одежда дев различается. В связи с распространением западноевропейского типа, девы в основном держат в руках светильники или лампады. С XIV–XV вв. все чаще появляется такой вариативный атрибут Мудрых дев, как корона или диадема. Иконография притчи о Мудрых и Неразумных девах активно развивается в романский и готический периоды во Франции и Германии, где вырабатываются новые типы изображения. Помимо Христа и ангелов, девы могут соседствовать с аллегориями Церкви и Синагоги. На юго-западе Германии разрабатывается уникальный иконографический тип, в котором Неразумные девы композиционно объединяются с Искусителем.

---

[26] *Ювалова Е. П.* Немецкая скульптура 1200–1270. — М., 1983. — С. 130.

2. ИКОНОГРАФИЯ ИСКУСИТЕЛЯ И ДЕВЫ В НЕМЕЦКОЙ ХРАМОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ (1270–1330 ГГ.)

2.1. Формирование регионального иконографического типа Искусителя: влияние городской и церковной культуры

В кафедральных соборах Фрайбурга, Страсбурга, Базеля, соборе Св. Петра в Вормсе и церкви Св. Себальда в Нюрнберге среди скульптурного декора можно заметить необычного персонажа. Юноша или девушка в модной городской одежде и короне приятно улыбается, но при этом спина оголена и покрыта жабами, змеями и прочими отвратительными созданиями. Исходя из определенных иконографических черт, данного персонажа принято называть Князем мира (Госпожой Мир, если изображается женщина) или Искусителем.

Наиболее убедительны литературные прототипы данного образа. Прежде всего, нужно отметить влияние произведения немецкого поэта Вальтера фон дер Фогельвейде (1170–1230) «Земля, хозяину скажи ты...» («Сударыня Мир»)[27]. Произведение относится к позднему творчеству Фогельвейде. Лирический герой обращается к Земле (Сударыне Мир), готовясь уйти из этого мира:

Земля, хозяину скажи ты,
Коль обо мне случайно спросит:
Я расплатился, мы с ним квиты,
И вексель пусть под стол он бросит.

Хозяином Земли Фогельвейде считает черта. Он правит в этом мире, обещая людям радость и благодать, исполняя их желания. Многие становятся должниками черта, не понимая, что он лжив и коварен.

Земля пытается напомнить герою, что делала его счастливым, соблазняет его остаться с ней, ведь иначе он больше не познает радости. Герой отвечает Земле:

Твое лицо светло и ясно,
И вся, коль спереди смотреть,
Не стану спорить, ты прекрасна.
Но сзади — что за мерзкий вид!
А я тебя увидел сзади,
С тех пор мой стих тебя язвит.

Поэт раскрывает мысль о двойственности этого мира. На первый взгляд, земная жизнь прекрасна и увлекательна, но настоящая суть ее раскрывается, если посмотреть на нее с другой стороны. Мир жесток и ужасен, потому нужно стремиться уйти от него. Другие поздние произведения Фогельвейде так или иначе посвящены данной теме.

Аналогией является произведение «Награда мира» Конрада Вюрцбургского, созданное до 1260 г. в Германии, возможно, в Страсбурге[28]. Благородный рыцарь, пользовавшийся популярностью в народе и среди знатных дам, был красив, умен и добродетелен. Когда рыцарь читал истории о любви, к нему пришла загадочная

---

[27] Текст приводится здесь и далее по источнику: *Вальтер фон дер Фогельвейде.* Стихотворения. — М., 1986.

[28] *Вальтер фон дер Фогельвейде.* Стихотворения. — М., 1986.

госпожа. Она была столь прекрасна, что превосходила Венеру и Афину Палладу. Если бы ее платье и корона продавались, то за все деньги мира их бы не смогли купить. Госпожа сказала, что этот рыцарь всегда служил ей, хоть и не знал этого. За свою доблестную службу он удостоился награды — увидеть госпожу со всех сторон. Рыцарь спросил имя дамы и поклялся служить ей, несмотря ни на что. Она сказала, что властвует над всем миром, ей подчиняются короли и императоры, а боится она лишь Бога, только он имеет над нею власть. А зовется она Госпожа Мир. С этими словами она повернулась. Рыцарю открылась ужасная правда — спина прекрасной госпожи была покрыта червями, жабами и змеями. У нее были отвратительные нарывы, личинки пожирали ее до костей. От Госпожи Мир исходил смрад, ее лицо стало пепельным, платье превратилось в лохмотья. Рыцарь тотчас проклял от имени всех христиан Госпожу Мир и тех, кто ей служит. Бросив жену и детей, он немедленно отправился в крестовый поход, где постоянно молился за спасение души. Главную мысль выражает сам автор: нужно отвернуться от мира, если хотите спасти свою душу[29].

Очевидно, за основу сюжета взято произведение Вальтера фон дер Фогельвейде, но образ Земли (Сударыни Мир) получает развитие. Если у Фогельвейде Земля подчинялась Хозяину мира — черту (Сатане), то у Конрада эти два персонажа как бы становятся одним целым, воплощением Князя Мира — Дьявола. Приводится подробное описание «истинного вида» Госпожи Мир — она страшна, ее тело в язвах и ползучих гадах. Змеи и жабы считались дьявольскими животными, поэтому их наличие в образе оправданно. Госпожу Мир можно назвать Искусителем — она соблазняет рыцаря прекрасным внешним видом и обещанием таинственной награды, и он сразу же соглашается служить ей. Добавляются так же такие атрибуты, как корона и дорогое платье.

Связь с «истинным видом» Госпожи Мир можно найти в Откровении Иоанна Богослова. Первым наказанием грешников, поклоняющихся Сатане, служили «жестокие и отвратительные гнойные раны»[30]. Андрей Кесарийский (VI в.) трактует раны как символ скорби отступников о том, что антихрист не облегчит их страданий[31]. Исходя из этого, мотив гниющей спины Госпожи Мир может служить не только демонстрацией истинной сути мира, но и предостережением для грешников.

Существует предположение, что подробное описание гниющей спины в произведении Конрада имеет сходство с симптомами проказы, которая была распространенной болезнью на территории Европы в XIII в., эпидемия затронула и Германию[32]. Тем не менее на формирование образа мог повлиять местный фольклор.

Согласно трудам Якоба Гримма, посвященных германской мифологии, у народов Дании, Норвегии и Германии были персонажи, прекрасные спереди и уродливые со спины. В Дании характеристики «спина как квашня» и «спина в трещинах» относились к ведьмам. В Германии для ведьм и колдунов до XVI–XVII вв.

---

[29] *Rölleke H.* Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten Der Welt Lohn. — Stuttgart, 1968.

[30] Откр. 16:2 (Синодальный перевод).

[31] *Святитель Андрей Кесарийский.* Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова. — М., 2016.

[32] *Grön K.* Leprosy In Literature and Art // International Journal of Leprosy, 1973, Volume 41, Number 2.

применяли обозначение *unholde* (жен.) и *unholdære* (муж.), буквально — «дьявол». В Германии был известен образ Унхольды, спина которой была обезображена хвостом. Аналогией выступает образ Гюрориссе из норвежского сказания — она была с коровьим хвостом. Данные образы были связаны со смертью и неудачей[33].

Следующий элемент у Госпожи Мир — корона. Учитывая слияние с образом Сатаны, одним из атрибутов которого также является корона или диадема, становится очевидно, что это атрибут власти. Дорогое платье тоже подчеркивает влиятельное положение персонажа, господство Дьявола в земном мире.

Дальнейшее развитие образ получает в 1270–1330 гг. на юго-западе Германии и становится частью скульптурного декора. Причиной его появления может быть необходимость наглядно продемонстрировать обманчивость этого мира прихожанам.

На немецкое искусство второй половины XIII в. оказывали влияние различные факторы. Это было время кризиса, последовавшего за смертью последнего императора династии Штауфенов. Экономический упадок не способствовал развитию искусства. В городской культуре усиливался процесс обмирщения, люди стремились к безбедной жизни. Церковь, напротив, призывала к аскетизму[34].

Конфликт мирского и духовного привел к появлению на фасадах соборов уникального скульптурного образа, вдохновленного Госпожой Мир и встречающегося только на юго-западе Германии. Во Фрайбурге персонаж впервые предстает в обличии Князя Мира. Данный образ укрепится в соборах Страсбурга, Базеля и Нюрнберга, будет помещен также на лестничном пролете в Регенсбурге. Непосредственно Госпожа Мир в паре с рыцарем появится только на фасаде собора Св. Петра в Вормсе. После 1330-х гг. образ исчезает из скульптурного декора храма, не оставив аналогов.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать следующий вывод. На сложение иконографии регионального типа Искусителя, или Князя Мира, прежде всего, повлиял литературный образ Госпожи Мир. Он, в свою очередь, возник вследствие сочетания христианского взгляда на земную жизнь как оплот грехов и соблазнов, описания наказаний из Откровения Иоанна Богослова и местной мифологии. Появление Князя Мира среди скульптурного храмового декора может быть обусловлено стремлением направить прихожан на путь отречения от земных благ.

2.2. Особенности иконографии Искусителя и Девы в немецкой храмовой скульптуре (1270–1330 гг.)

Скульптура периода готики неразрывно связана с архитектурой. Пластический декор размещался по всему фасаду собора, причем круглая скульптура доминировала над рельефом. Скульптурный декор данного периода являлся важной частью готического собора и был призван отразить структуру мира с религиозной точки зрения. Князь Мира, или же Искуситель, играл важную роль в донесении прихожанам мысли о том, что мирская жизнь полна лжи и греха. Объединение с женской фигурой также имело серьезное значение.

---

[33] См.: *Гримм Я.* Германская мифология. Т. II. — М., 2019. — С. 517, 645, 688.

[34] *Ювалова Е. П.* Немецкая скульптура, 1200–1270…

Скульптуры со схожими иконографическими чертами были выполнены на рубеже XIII и XIV вв. в соборах близлежащих городов: Фрайбурге, Страсбурге, Базеле, Вормсе и Нюрнберге. Все города, кроме последнего, находятся близ Рейна, в пределах ста километров друг от друга. При этом Нюрнберг, где выполнена последняя храмовая скульптура Искусителя, расположен в двухстах километрах от Вормса. Учитывая относительно небольшое расстояние между городами, ограниченность во времени, а также отсутствие аналогий в других регионах и поздних периодах, можно судить об определенной локальной тенденции.

Скульптура Искусителя в Кафедральном соборе Фрайбурга может считаться первым изображением подобного типа, выполненного около 1270 г. Персонаж изображается как мужчина, одетый по городской моде Европы конца XIII в., что еще раз подчеркивает его принадлежность к материальному миру. Он в длинной безрукавной тунике на пуговицах, надетой поверх платья с зауженными к запястью рукавами, на ногах — обувь с вытянутым носом *(рис. 22)*. На голове у мужчины цветочный венец, концы волос завиты наружу. На лице — легкая улыбка. Особый интерес представляет спина, намеренно показанная зрителю, — она оголена, по ней ползут змеи и жабы, создавая ощущение разложения. Перчатки в левой руке Князя Мира могут служить показателем власти и богатства владельца.

Справа от мужчины помещена аллегория Сладострастия — обнаженная девушка с наброшенной козьей шкурой. Мужчина протягивает девушке цветок, как Змей, искушающий Еву. Цветок в данном случае выступает символом эфемерности красоты[35]. Под фигурой Князя Мира расположена небольшая скульптура ангела с надписью «Nolite exire», значение которой — «не ходите (к лжепророкам)»[36]. Возле девушки стоит Ангел, который держит надпись «Ne intretis» — «не впадайте (в искушение)»[37]. Ввиду этого можно судить о том, что мужчина здесь, соответствуя своему названию, выступает в роли искусителя и лжепророка. Женская фигура, в свою очередь, служит объектом искушения. Данный факт дает все основания предположить о связи данной скульптурной группы с сюжетом о Грехопадении.

Среди скульптурного декора Страсбургского собора также находится пластическое изображение Искусителя, оно было создано либо несколько позже предыдущего (в 1270–1280-е гг.), либо предшествовало ему, по мнению Фридриха Коблера. Мужчина, за некоторыми исключениями, выглядит так же, как фрайбургский Искуситель. Он тоже одет под стать городской моде, на голове его находится цветочный венец *(рис. 23)*. Изъеденная гадами спина также в полной мере открывается зрителю. В левой руке, несмотря на общую схожесть с фрайбургским Искусителем, нет перчаток, вместо этого мужчина держится за тунику в области живота.

За счет соседства с женской фигурой формируется аллюзия на сюжет Грехопадения — Искуситель, улыбаясь, протягивает яблоко Деве из цикла Неразумных дев. Она польщена таким подарком, и, улыбаясь в ответ, демонстрирует нижнее платье, отодвигая верхнее рукой. Похоже, что Дева находится в позе согласия и подчинения[38] — данная поза встречается во многих средневековых миниатю-

---

[35] См.: *Kotoch A. N.* Frau Welt and the Fürst der Welt, Art and Moral Messages in the Rhineland ca. 1300. — Austin, 2014, p. 100–101.

[36] Матф. 24:26 (Синодальный перевод).

[37] Лук. 22:40 (Синодальный перевод).

[38] *Garnier F.* Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique. — Paris, 1982.

рах, в том числе относящихся к XIII в. Светильник Девы лежит у ее ног. Другие Неразумные девы грустны, держат перевернутые лампы в руках и в целом соответствуют своему иконографическому типу. Нужно отметить, что скульптурные образы Мудрых и Неразумных дев присутствуют и в соборе Фрайбурга, но ныне композиционно не связаны и лишь находятся в одном объеме с рассматриваемыми объектами.

Пластическое изображение Искусителя и Девы в соборе Базеля — один из немногих уцелевших образцов готического скульптурного декора здания, выполненного в начале 1280-х годов. Нужно заметить, что в ГМИИ имени А. С. Пушкина слепок группы атрибутирован 1240 г., но, исходя из новейших исследований, эта информация не является верной. Скульптуры в Базельском соборе претерпели изменения в их расположении. Исходя из компьютерной исторической реконструкции 2011 г., скульптура Искусителя являлась частью цикла Неразумных дев, одна из которых образовывала с ним пару[39]. Сейчас скульптуры располагаются параллельно друг другу на постаментах у арок бывшего правого портала западного фасада, ныне преобразованного в оконный проем *(рис. 24)*. Образ Искусителя, по сравнению с более ранними аналогиями, здесь претерпевает некоторые изменения. Оставаясь в похожей одежде, с такой же прической, цветочной короной на голове и улыбкой, в правой руке он уже ничего не держит, вместо этого кисть направлена вниз. Базельский мастер, вероятно, опирался на собор близлежащего Фрайбурга, поэтому образ Искусителя вновь дополняется перчаткой в левой руке, причем перчатка снята только с правой. Конечно, в образе повторяется мотив изъеденной гадами спины, это все еще жабы и змеи на оголенном теле *(рис. 25)*. Неразумная дева, стоящая рядом, похожа на аналогию из Страсбурга, но лампа у нее отсутствует вовсе (возможно, она была утеряна). Другие скульптуры цикла не уцелели.

За неполные 15 лет в соседних городах формируется локальный образ Искусителя и выводятся его основные иконографические черты: цветочный венец, городская одежда, короткая прическа с закрученными концами, улыбка и изъеденная гадами спина. Дева, образующая пару с Князем Мира, помогала раскрыть его лживую натуру.

Скульптурный декор южного портала собора Святого Петра в Вормсе был выполнен в начале XIV в. Там, спустя десятилетия, вновь создается рассматриваемый образ *(рис. 26)*. Скульптура служит точной иллюстрацией к «Награде Мира» Конрада Вюцбургского. Это единственное скульптурное воплощение именно Госпожи Мир, а не ее мужской версии. В связи с этим несколько видоизменяется одежда — туника удлиняется согласно женской моде, рукава закатываются, подол полностью скрывает ноги, на голове — покрывало, поверх надета диадема. Спереди, у подола, расположена небольшая фигура рыцаря, стоящего на одном колене, который с восхищением смотрит на Госпожу Мир. В правой руке женщина держит щит, по всей видимости, принадлежащий рыцарю. Спина скульптуры оголена больше, чем ранее. Змеи и жабы не только расположены более хаотично, но и словно вылезают из тела — прежде такой подробной проработки не наблюдалось, гады располагались на поверхности.

Последним пластическим изображением Искусителя становится скульптура в церкви Святого Себальда в Нюрнберге. В 1330-е гг. перед зрителем вновь появляется Князь Мира. Внешний вид его остается примерно тем же,

[39] *Meier H.-R. et al.* Das Basler Münster. — Basel, 2019.

что и у Искусителя страсбургского цикла, но изображение значительно упрощается — менее изящными становятся складки одежды, убираются декоративные пуговицы, прическа не образует локоны, венец вовсе отсутствует *(рис. 27)*. Своего апогея достигает детализация спины — у фигуры виднеются ребра и часть позвоночника, среди гадов можно заметить многочисленных червей, через отверстия в теле пролезает змея, жабы будто вгрызаются в тело. Ранее скульптура входила в цикл Неразумных дев. Данный образ, вероятно, лучше всего справлялся с задачей донести прихожанам мысль, впервые выраженную во Фрайбурге: «не ходите (к лжепророкам)» и «не впадайте (в искушение)». Тем не менее больше подобных изображений в скульптурном декоре готического собора не встречается.

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Распространение образа Искусителя ограничено как региональными, так и временными рамками: данный образ фигурирует только в близлежащих соборах Германии, скульптуры выполнены в 1270–1330-е гг. Общими иконографическими чертами пяти рассмотренных образов Искусителя являются изъеденная спина, городская одежда, улыбка и объединение с женским образом посредством композиционного решения или добавления образу женских черт, как в соборе Вормса. Наряду с повторяемыми элементами в иконографии есть вариативные детали: жесты, поза, атрибутивные элементы — перчатки, цветок, яблоко, корона или венец. Перчатки и корона помогают определить высокий титул персонажа. С течением времени иконография подверглась определенному развитию, что проявилось в большей детализации спины в ущерб другим декоративным элементам. Объединение с женским образом помогает раскрыть моральную составляющую скульптурной группы. Всё это позволяет с уверенностью сказать, что образ Искусителя, встречающийся в скульптурном декоре готических соборов Центральной Европы на рубеже XIII–XIV вв., является локальным иконографическим типом, ограниченным не только территориальными, но и временными рамками.

2.3. Варианты композиции Искусителя и Девы в пространстве немецкого собора (1270–1330-е гг.)

Скульптура периода готики была неразрывно связана с архитектурой. Пластический декор размещался по всему фасаду собора, причем круглая скульптура доминировала над рельефом. Скульптурный декор данного периода являлся важной частью готического собора и был призван отразить структуру мира с религиозной точки зрения. Группа Искусителя и Девы играла важную роль в пространстве готического собора. Важно рассмотреть возможные варианты композиции, чтобы раскрыть дидактическую направленность скульптурных образов.

В связи с тем что Кафедральный собор Страсбурга, в отличие от других рассматриваемых храмов, не подвергся значительным изменениям с XIII в., на его примере можно судить об иконографической программе фасадного декора. Строительство собора началось в конце XII в. В романском стиле была выполнена алтарная часть и северный трансепт. С 1225 г., ориентируясь на французские образцы, строительство продолжилось в готическом стиле[40].

[40] *Reinhardt H.* La cathédrale de Strasbourg. — Paris, 1972.

Западный фасад Страсбурга демонстрирует большое количество новых готических элементов. В тимпанах порталов западного фасада изображены новозаветные сюжеты, посвященные жизни Иисуса Христа. Тимпан правого портала посвящен Рождеству и отрочеству, средний — Распятию и Вознесению. Правый портал западного фасада посвящен Страшному Суду. На откосах портала расположен цикл притчи о десяти девах. Здесь Мудрые девы находятся справа, а Неразумные — слева. Это дает возможность трактовать сюжет с точки зрения зрителя: слева находятся отрицательные персонажи, справа — положительные. Искуситель помещен среди Неразумных дев, взаимодействуя с одной из них. Мудрые девы же находятся на противоположной стороне портала, одна из них обращена к Христу, который, как положено, расположен ближе всего к двери. Противопоставляя Искусителя Христу, а Мудрых дев Неразумным, показывается контраст праведного и грешного. Он усиливается за счет скульптур Пороков и Добродетелей, находящихся в левом портале западного фасада, чей цикл выражает те же идеи.

Кафедральный собор Базеля был частично разрушен в ходе землетрясения в 1356 г., в связи с чем многие скульптуры не уцелели, а собор был перестроен[41]. Тем не менее, исходя из новейших компьютерных реконструкций, можно судить об изначальном положении скульптурной группы Искусителя и Девы. Скульптура Девы являлась частью цикла Неразумных дев, находившихся на южной стене западного портального зала. Дева находилась к Искусителю ближе всего и была композиционно объединена с ним. Искуситель, находящийся в правом углу восточной стены, как бы вписывался в цикл и противопоставлялся Христу, который был расположен в левом углу стены. Мудрые девы находились на северной стене, параллельно Неразумным. После землетрясения уцелели только скульптуры Искусителя и Неразумной девы. Возможно, рядом с Мудрыми девами располагался ангел, рядом с Неразумными — аллегория Сладострастия. В соборе Фрайбурга могло быть похожее расположение.

Искуситель, Сладострастие и Ангел находятся на западной стене портального зала Фрайбургского собора, по правую сторону от выхода. Рядом, на северной стене, располагаются (справа налево) Захария, неизвестная святая, Иоанн Креститель, Авраам, Мария Магдалина и, наконец, пять Мудрых дев и Иисус. На восточной стене с ним соседствует аллегория Церкви. Она противопоставлена Синагоге. Неразумные девы помещены на южной стене напротив Мудрых, причем со смещением, что нарушает симметрию. В связи со странным положением фигур было выдвинуто предположение, что нынешняя компоновка фигур портального зала не является изначальной. Ахим Хубель, опираясь на скульптурный декор Базельского и Страсбургского соборов, предложил следующий вариант. По его версии, негативные персонажи — Искуситель, Неразумные девы и Сладострастие на южной стене противопоставлены Иисусу, Мудрым девам и Ангелу на северной. Таким образом, во Фрайбурге мог возникнуть первый прецедент не только скульптурного воплощения Князя Мира, но и его объединения с Неразумными девами. Вероятно, Искуситель мог взаимодействовать с ними — одна из Неразумных дев находится в позе, аналогичной Девам из Страсбурга и Базеля.

Отдельного внимания заслуживает скульптура Госпожи Мир в соборе Святого Петра в Вормсе. Она находится рядом с южным порталом, скульптурный

---

[41] *Heman P.* Das Basler Münster. — Basel, 1982, s. 68.

декор которого был выполнен в XIV в., позже, чем в других частях собора. К тому моменту он являлся главным входом и остается им до сих пор. Иконографическая программа южного портала посвящена сценам Ветхого и Нового Завета, включает в себя различные аллегории: Послушание и Непослушание, Церковь. К аллегориям относится также Госпожа Мир. Ввиду того что это женский образ, он не мог быть включен в цикл притчи о десяти девах. Помимо этого, данный цикл вовсе отсутствует в программе собора. Скульптура в данном случае входит в группу «четырех женских аллегорий»[42]. Положительные персонажи, Милосердие (аллегория любви Господа) и Вера, расположены над отрицательными — Синагогой и Госпожой Мир. Исходя из этих фактов, можно сказать, что рассматриваемый образ служит аллегорией Сладострастия, которое ведет к моральному разложению человека.

В церкви Святого Себальда в Нюрнберге скульптура Искусителя не является частью богатой программы главного портала. Она располагалась на фасаде северного крыла трансепта. Сейчас Искуситель находится внутри собора, возле северного выхода, для сохранности. Северный портал играл важную роль в свадебных церемониях, именно перед ним происходило венчание[43]. Поэтому неудивительно, что именно притча о десяти девах была выбрана в качестве скульптурного декора портала — Мудрые девы были гостями на свадьбе Христа и Церкви. Над второй Девой от двери с каждой стороны стоят фигуры Адама и Евы. Как первая христианская пара, их появление в «свадебном» портале вполне уместно. Их присутствие также можно рассматривать как символическое высказывание: Искушение Евы в Ветхом Завете предвосхищает искушение Неразумной девы в Новом Завете[44]. Подобно ранним аналогиям во Фрайбурге, Страсбурге и Базеле, в цикл Мудрых и Неразумных дев была вписана скульптура Искусителя. В данном случае непосредственное взаимодействие Искусителя с женской фигурой может быть исключено. Девы находятся на откосах портала, в то время как Искуситель, вероятно, располагался справа от него, на фасаде. Предположительно, он стоял лицом к порталу, так, чтобы зритель видел его спину, или вовсе был отвернут от Дев. Неизвестно также, находился ли Искуситель параллельно Христу. Тем не менее данная скульптура служила напоминанием для молодоженов о том, что нужно выбирать праведный путь.

Все вышесказанное доказывает, что скульптурная группа Искусителя и Девы, как и программа, в которой они изображены, были предназначены для нравственного поучения прихожан. С одной стороны, противопоставление Искусителя Христу подчеркивало различие между мирским и духовным образом жизни. С другой стороны, мужской образ Князя Мира, объединяясь с Неразумной девой, отсылал к сюжету о Грехопадении. Женский образ Госпожи Мир, объединившись с тремя женскими аллегориями, превратился в Сладострастие, но мораль осталась прежней. Включение композиций Искусителя и Девы в декор входной группы указывает на их первостепенную роль в пространстве рассмотренных соборов.

---

[42] *Kotoch A. N.* Frau Welt and the Fürst der Welt… p. 36.

[43] *Gerhard W.* Die Sebalduskirche in Nürnberg. — Petersberg, 2007, s. 39.

[44] *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. — СПб., 2003.

3. ОСОБЕННОСТИ СКУЛЬПТУРНОЙ ГРУППЫ «ИСКУСИТЕЛЬ И ДЕВА» НЕИЗВЕСТНОГО АВТОРА XIII В.

3.1. Программа фасадного декора Базельского собора

Кафедральный собор Базеля является одним из главных памятников города. Как в Средние века, так и сейчас, он выполняет не только религиозную функцию — собор, его пристройки и площадь являются центром городской жизни. Собор отражает основные исторические этапы от древности до наших дней.

Строительство Базельского собора началось в XI в. и продолжалось до XVI в. Пятинефная романская базилика, построенная в 1230-х гг., составляет основу собора. В связи с этим скульптурная программа фасадного декора не столь обширна. Несмотря на преобладание романского стиля, на протяжении многих лет в здание вносились изменения и дополнения. Готический портал западного фасада был построен в 1270–1285 гг., перед ним находился зал с 14 скульптурами на стенах. Предыдущий, романский портал, был уничтожен пожаром в 1258 г. Землетрясение, произошедшее в 1356 г., разрушило портальный зал, но сам портал практически не пострадал. Перестройка западного фасада была завершена в 1420-х гг. Скульптурный декор нового портала был дополнен несколькими сохранившимися скульптурами из первого готического портала. Последний этап строительства портала западного фасада был завершен в 1597 году, после того как был нанесен ущерб иконоборческим бунтам 1529 года. В течение многих лет вносились незначительные изменения, но ничто существенно не изменило фасад или иконографическую программу. В целом с тех пор западный портал остался в прежнем виде *(рис. 28)*[45].

Иконографическая программа романского западного фасада имела мариологическую тематику. Новый, готический западный фасад был посвящен теме Страшного Суда. На уцелевшем резном архивольте западного портала были представлены библейские фигуры, чередующиеся с цветочными мотивами, отсылающим к Богородице и Христу (шиповник, пионы, дубовые листья, виноградная лоза). Вероятно, во время бунтов была уничтожена фигура в трюмо центрального портала (вероятно, Богородица с младенцем) и тимпан первоначального готического портала. Основываясь на уцелевших фрагментах и аналогиях, тимпан был посвящен сценам из жизни Христа от Благовещения до Воскресения и Страшного Суда. В портальном зале располагался цикл, состоящий из 14 фигур. В него входили пять Мудрых и пять Неразумных дев, Христос, Искуситель, Ангел и Сладострастие. Интересно то, что притча о десяти девах уже была визуализирована в Базельском соборе. На внешней стене зала находилась императорская чета династии Оттонов — Генрих II и Кунигунда, которые были канонизированы в конце XII в., а их мощи находились в соборе. Сейчас западный фасад выглядит следующим образом: портальный зал отсутствует, тимпан заменен на ажурное окно. В конце XIV в. на фасад добавлены две конные статуи — Георгий Победоносец с драконом и Св. Мартин Милостивый (на фасаде — копии). На высоких опорных столбах по обе стороны от боковых окон расположены две пары, условно названные Святой и Грешной. Святая пара — Генрих II и Кунигунда, Грешная — Искуситель и Неразумная дева. Вопреки атрибуции слепков скульптур в ГМИИ

[45] *Meier H.-R. et al.* Das Basler Münster. — Basel, 2019.

имени А. С. Пушкина, оригиналы находятся на фасаде, а не в Музее монастыря Клигенталь. В отличие от многих скульптур собора, они не были заменены копиями, так как хорошо сохранились. При восстановлении собора над ними были установлены восьмигранные балдахины, увенчанные фиалами, для защиты скульптур от непогоды.

Северный портал, как и западный, отсылает к Страшному Суду, но посвящен теме милосердия *(рис. 29)*. В тимпане изображен Иисус с открытой книгой жизни, апостолы Петр и Павел, а также другие фигуры, возможно, донаторы. Под ними, на наддверной плите, изображен ранее рассмотренный сюжет притчи о десяти девах. В нишах портала помещены фигуры евангелистов. Портал фланкирован двумя парами колонн. Между ними находятся барельефы со сценами милосердия. На колоннах, слева от арки, помещена фигура Иоанна Крестителя, а справа — Иоанна Евангелиста. В верхних нишах ангелы с трубами возвещают о Страшном Суде. В пазухах свода можно увидеть восставших из могил мертвецов. Роза, находящаяся над порталом, символизирует колесо фортуны. По окружности располагаются рельефы людей, которым в той или иной степени благоволит удача — одни падают, другие забираются вверх. Скульптурный декор северного портала призывал к бдительности перед возвращением Господа на Страшный Суд, напоминал прихожанам о необходимости быть милосердными. Северный портал выполнял функцию Небесных врат во время праздничных шествий, возле него совершались различные церемонии[46].

Так как южная часть строилась одновременно с клуатром, она не была видна для прихожан. Скульптурное оформление южного фасада ограничено несколькими фигурами животных на южном трансепте и двумя скульптурами евангелистов. В связи с этим рассмотреть дидактическую направленность южного фасада не представляется возможным.

Таким образом, программа фасадного декора Базельского собора посвящена главным образом теме милосердия и Страшного Суда. Скульптурный декор собора служил для прихожан пособием о делах грешных и праведных. Несмотря на неоднократные изменения фасада, общий дидактический смысл оставался неизменным.

3.2. Специфика иконографии скульптурной группы «Искуситель и Дева»

Скульптурная группа Искусителя и Девы в Базельском соборе находится на западном фасаде собора, справа от портала. Ранее они входили в цикл Мудрых и Неразумных дев, сейчас группа композиционно и по смыслу противопоставлена императорской чете, находящейся слева от портала.

Скульптуры Святой и Грешной пары очень похожи между собой. Искуситель и Генрих II одеты в похожие одежды, их прически практически одинаковы. Дева и Кунигунда застыли в почти идентичных позах *(рис. 28)*. Но, в отличие от императора и императрицы, пара Искусителя и Девы дана во взаимодействии.

Большое значение для понимания скульптурной группы имеют позы персонажей. Во-первых, руки Искусителя близки к скрещенному состоянию. Франсуа Гарньер утверждает, что скрещенные руки персонажа в средневековом понима-

[46] *Meier H.-R. et al.* Das Basler Münster…

нии означали желание обмануть другого человека. Жест правой руки Искусителя можно идентифицировать как подзывающий и указующий. Указательный и средний пальцы сложены вместе, ладонь смотрит вниз — данный факт может свидетельствовать о том, что Искуситель подзывает Деву украдкой, заинтересовывает. У слепка из Цветаевской коллекции Пушкинского музея ладонь направлена вниз. Причина неизвестна. Дева, как и более ранние аналогии, находится в позе согласия и подчинения — ее правая рука прислонена к груди, левая находится на животе[47].

Искуситель с улыбкой смотрит на Деву. Сняв перчатку с левой руки, он манящим жестом соблазняет Деву подойти ближе. Польщенная Дева отвечает на ухаживания галантного соблазнителя, распахивая верхнюю одежду. По словам Бритты Поллманн, доктора археологии и научной сотрудницы Университета Базеля, снятая перчатка Искусителя не только означает его высокое положение, но и раскрывает эротический подтекст, вложенный в скульптурную группу. Здесь, в отличие от ранних аналогий, Дева оголяет грудь, что как нельзя лучше подчеркивает ее нечестивость. Распущенные волосы, свойственные как Неразумным девам, так и Еве, также говорят о греховности.

Интерес вызывает Искуситель. Несмотря на то что он обладает типичными иконографическими чертами Князя Мира, один из элементов, не встречающийся среди аналогий, дают повод по-новому осмыслить скульптурную группу. Главная черта Искусителя — гниющая спина — дополняется новым элементом, который виден не сразу. Под подолом платья Искусителя расположена открытая пасть чудовища, которая извергает пламя, доходящее до бедер персонажа. Вероятно, это Дракон-Сатана, упоминающийся в Откровении Иоанна Богослова. С другой стороны, это может быть огнедышащий левиафан. В любом случае, смысл его присутствия заключается в обозначении дьявольской натуры Искусителя. Вполне возможно, что данная деталь была добавлена в качестве предостережения для грешников: если они не покаются, то им не избежать огня Преисподней.

В ходе исторической реконструкции собора было обнаружено, что скульптурная группа Искусителя и Девы, западный портал, а также Императорская чета были раскрашены *(рис. 30)*. Удалось установить, что Императорская чета была одета в синий, красный и белый — цвета, в данном случае подчеркивающие их высокий статус. В наряде Искусителя преобладали зеленый и желтый, Дева была одета в бело-зеленую тунику. Вероятно, цвет скульптур был поновлен после реконструкции собора в нач. XV в., исходя из этого, можно судить о значении цветов. В XIV–XV вв. зеленый в определенном контексте означал цвет дьявольский — с ним ассоциировались змеи, лягушки, колдовство и обман. Желтый в сочетании с зеленым также становился неблагоприятным цветом[48]. Средневековый зритель, вероятно, считывал эту информацию, и сразу понимал, где образец праведности, а где греха, несмотря на высокое расположение скульптур на фасаде собора. Стоит упомянуть, что Искуситель из Фрайбурга также являлся полихромной скульптурой.

Таким образом, скульптурную группу Искусителя и Девы в Кафедральном соборе Базеля можно назвать ярким представителем локального иконографического типа, сложившегося на рубеже XIII и XIV вв. Не встречающиеся в других скульптурных группах элементы, такие как жесты или инфернальный зверь, а также полихромия фигур усиливали дидактический смысл скульптур.

---

[47] *Garnier F.* Le langage de l'image au Moyen Âge… p. 186, 217.

[48] *Пастуро М.* Зеленый. История цвета. — М., 2018. — С. 63–67.

3.3. Вариативность иконологического прочтения композиции «Искуситель и Дева»

Образ Искусителя, точнее, Госпожи Мир, впервые возник в немецкой литературе XIII в., после чего получил скульптурное воплощение в нескольких соборах. При объединении образа Искусителя с Девой возникли новые смыслы. Композиция Искусителя и Девы в Базельском соборе содержит несколько вариантов иконологического прочтения, в зависимости от времени.

Первоначальный вариант прочтения возник еще в соборах Страсбурга и, вероятно, Фрайбурга. Там Искуситель композиционно объединен с группой Неразумных дев. Тем самым он стал их лидером, ведущим Неразумных к моральной гибели. Князь Мира, помимо этого, выступил как антипод Христа, истинного правителя мира. Иисус изначально фигурирует в притче о десяти девах, в то время как Искуситель, вероятно, нужен для композиционной уравновешенности изображения и усиления назидательного посыла. Именно поэтому был выбран данный необычный, но популярный в то время местный персонаж. Его взаимодействие с Неразумной Девой могло быть обусловлено именно лидерством Искусителя среди них. Если он успешно заманит одну из Неразумных, другие последуют за ней. Конечно, в таком контексте возникала ассоциация с сюжетом о Грехопадении, где Ева по глупости вкусила запретный плод, чем прогневала Бога и обрекла человечество на страдания. Но данная ассоциация вряд ли играла главную роль в изначальном варианте композиции Базельского собора. Основной смысл все же заключался в донесении прихожанам мысли о важности выбора праведного пути.

В связи с тем что скульптурная группа Искусителя и Девы подверглась перестановке в связи с реконструкцией собора в XV в., на первый план выступает второй вариант прочтения композиции. Теперь, когда группа отделена от остальных персонажей, они являются, прежде всего, Искусителем и Искушаемой. Учитывая отсутствие у женской фигуры главного атрибута Неразумных дев, перевернутого светильника, зритель, не знакомый с программой скульптурного декора близлежащих городов, не мог идентифицировать ее как одну из них. Перед собой он видел Греховную пару, противопоставленную известной Святой паре императора Генриха II и Кунигунды. Следовательно, ассоциация Греховной пары с сюжетом о Грехопадении уже проводилась напрямую. Вполне уместно было воспринимать Князя Мира и как аллегорию Сладострастия, хотя это преимущественно женский образ.

Хотя скульптурный образ Искусителя и Девы так и остался локальным и больше не появлялся в искусстве, он оказал влияние на культуру в целом. Отмечается влияние мотива гниющей спины на формирование гробниц типа транзи, впервые появившихся в XIV в. на территории Северной Европы. Покойный обычно изображался в виде скелета или тела с жабами и змеями, напоминая живым о неизбежности смерти. Неоднократными являются упоминания девы с жуткой спиной, а также притчи о десяти девах в литературных произведениях, в том числе назидательных пьесах[49].

Подводя итог вышесказанному, можно заключить, что скульптурная группа Искусителя и Девы имеет различные варианты иконологического прочтения,

[49] См.: *Kotoch A. N.* Frau Welt and the Fürst der Welt… p. 231.

в зависимости от положения в пространстве собора. Князь Мира, в первую очередь, выступал как лидер Неразумных дев в противовес Христу и Мудрым девам. Во-вторых, Искуситель образует пару с Девой, что отсылает к сюжету о Грехопадении. Противопоставление их Святой паре усиливает дидактический смысл скульптурной группы. Скульптура Князя Мира может восприниматься как аллегория Сладострастия. Образ Искусителя и Девы оказал влияние на развитие локального искусства, что делает его важной частью местной культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы была рассмотрена скульптурная группа «Искуситель и Дева» неизвестного автора XIII в., оригинал которой включен в программу скульптурного декора Кафедрального собора Базеля. Иконографическое своеобразие скульптурной группы было установлено с точки зрения христианского учения и местной городской культуры. Также была уточнена атрибуция слепка в ГМИИ имени А. С. Пушкина: оригинал относится к 1280–1285 гг. и располагается на фасаде собора. Официальный этикетаж ГМИИ датирует группу 1240 г., местоположение подлинника определяется как Музей монастыря Клигенталь, Базель.

Было установлено, что иконография Искусителя как христианского персонажа сложилась под влиянием богословских трактатов. К XIII в. Дьявол изображался, в первую очередь, как антропоморфная фигура со звериными элементами. Иконография Девы в сюжете о Грехопадении не подверглась значительным изменениям и тесно связана с ветхозаветным текстом. Основными чертами образа являются обнаженное тело, Запретный плод, распущенные волосы. Притча о десяти девах, являющаяся ключевой в анализе рассматриваемой скульптурной группы, сформировала основные иконографические черты: длинная туника, светильник, диадема. Десять дев композиционно объединялись с другими персонажами — Христом, Церковью и Синагогой, ангелами. На юго-западе Германии формируется уникальный иконографический тип, где Девы объединяются с Искусителем.

Рассмотрение образов Искусителя и Девы в немецком художественном пространстве позволило сделать вывод о формировании локального иконографического типа. Региональный тип Искусителя или Князя Мира возник на рубеже XIII–XIV вв. под влиянием местной литературы, мифологии и христианских догматов. Скульптурное воплощение образ получил в связи с задачей церкви направить паству на праведный путь. Образ Искусителя является локальным иконографическим типом, ограниченным территориальными и временными рамками. Его основными иконографическими чертами являются городская одежда, улыбка и, прежде всего, гниющая спина. Вариативные элементы образа — перчатки, цветок, яблоко, корона или венец играют важную роль в идентификации персонажа как Князя мира. Искуситель объединяется с женским образом, что помогает раскрыть моральную составляющую скульптурной группы. Искуситель и Дева в программе скульптурного декора фасада были призваны наставить прихожан на праведный путь. При этом подчеркивалось различие между земным и духовным миром. В зависимости от контекста, возникала ассоциация с сюжетом о Грехопадении или Сладострастием. В связи с тем что композиции были включены в декор входной группы, можно утверждать об их первостепенной роли в иконографической программе соборов.

При рассмотрении программы фасадного декора Базельского собора было установлено, что программа посвящена теме милосердия и Страшного Суда. Собор служил наглядным пособием о делах праведных и грешных, куда отлично вписывались Искуситель и Дева.

Была выявлена специфика иконографии группы: она заключается в наличии элементов, не встречавшихся у аналогий. Символика цвета, разработанные жесты и позы скульптур, а также инфернальный зверь у подола Искусителя помогают раскрыть замысел скульптурной группы. Она обладает несколькими вариантами иконологического прочтения, которые менялись в зависимости от объединения данных фигур с другими. Основной смысл, заложенный в образ, — необходимость отречения от земного мира в пользу духовного просветления. Он подчеркивается противопоставлением Князя Мира Христу. Объединение с Девой является аллюзией на сюжет о Грехопадении. Князь Мира в данном случае может выступать еще и как Сладострастие.

Резюмируя вышесказанное, можно заключить, что образ Искусителя и Девы являлся важной частью местной культуры. Подтверждением этому может служить как появление гробниц типа транзи, так и многочисленные упоминания в литературе более поздних веков.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Антонов Д. И.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа / Д. И. Антонов, М. Р. Майзульс ; Российский гуманитарный научный фонд. — Москва : Издательство «Индрик», 2011. — 376 с. : ил.
2. *Антонов Д. И.* Змей-искуситель с женским лицом: генезис и вариации образа в русской иконографии / Д. И. Антонов // Славянский альманах. — 2016. — № 1–2. — С. 194–210.
3. *Вальтер фон дер Фогельвейде.* Стихотворения / В. В. Левик, В. Б. Микушевич, Б. И. Пуришев, Д. Л. Чавчанидзе. — Москва : Наука, 1986. — 384 с. (Литературные памятники).
4. *Гримм Я.* Германская мифология. Т. II / Я. Гримм ; под редакцией Ф. Б. Успенского ; перевод Д. С. Колчигин. — 2-е изд. — Москва : Издательский дом «ЯСК», 2019. — 976 с.
5. Евангелие от Матфея, глава 25, толкователь: Феофилакт Болгарский блаженный // Экзегет: Библия и толкования [Электрон. версия]. — URL: https://ekzeget.ru/bible/evangelie-ot-matfea/glava-25/tolkovatel-feofilakt-bolgarskij-blazennyj/ (дата обращения: 20.09.2024).
6. *Келли Г. А.* Сатана: Биография / Г. А. Келли ; пер. с англ. О. В. Когтевой и Л. А. Якушиной. — Москва : Издательство «Весь Мир», 2011. — 328 с. : ил. (Магия имени).
7. *Махов А. Е.* Сад демонов — Hortus daemonum : Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения / А. Е. Махов. — Москва : INTRADA, 1998. — 320 с. : ил.
8. *Махов А. Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии / А. Е. Махов. — Москва : Издательство Кулагиной — Intrada, 2011. — 256 с. : ил.
9. *Неретина С. С.* Верующий разум. Книга бытия и Салический закон / С. С. Неретина ; Поморский государственный университет. — Архангельск : Издательство Поморского университета, 1995. — 320 с.
10. *Пастуро М.* Зеленый. История цвета / М. Пастуро ; пер. с франц. Н. Кулиш. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — 168 с. (Серия «Библиотека журнала “Теория моды”»).
11. *Преп. Иероним Стридонский.* Письмо к Евстохии // преподобный Иероним Блаженный, Стридонский. Письма [Электрон. версия]. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ieronim_Stridonskij/pisma/ (дата обращения: 20.09.2024).

12. Проповеди блаженного Августина (Доб. к кн.: «Блаженный Августин, как проповедник») / Пер. с латин. прот. Дмитрий Садовский. — Сергиев Посад : тип. Св.-Троиц. Сергиевой лавры, 1913. — 228 с.
13. *Руцинская И. И.* Сюжет о грехопадении в европейской живописи III–XIII веков: стратегии изображения «запретного плода» / И. И. Руцинская // Культура и искусство. — 2016. — № 5. — С. 675–687.
14. *Рябова Т. Б.* Женщина в истории западноевропейского Средневековья / Т. Б. Рябова ; под ред. Н. В. Ревякиной ; Ивановский государственный университет. — Иваново : Издательский центр «Юнона», 1999. — 212 с.
15. *Святитель Андрей Кесарийский*. Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова / святитель Андрей архиепископ Кесарии Каппадокийской ; пер. с греч. В. Юрьева. — Москва : Сибирская Благозвонница, 2016. — 347 с. : ил.
16. *Соловьева Е. Ю.* Образ Князя мира в немецкой средневековой скульптуре / Е. Ю. Соловьева // Научные труды. — 2007. — № 4. — С. 34–40.
17. *Эко У.* Искусство в средневековой эстетике / У. Эко ; пер. с итал. К. А. Чекалова. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. — 256 с. (Серия «Библиотека средних веков»).
18. *Ювалова Е. П.* Немецкая скульптура. 1200–1270 гг. / Е. П. Ювалова. — Москва : Искусство, 1983. — 351 с.
19. *De Rossi G. B.* Bullettino di archeologia Cristiana / G. B. De Rossi. — Roma : l'Istituto Archeologico Germanico, 1863. — 358 p.
20. *Garnier F.* Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique / F. Garnier. — Paris : Le Léo pard Or, 1982. — 263 p.
21. *Grön K.* Leprosy In Literature and Art / K. Grön // International Journal of Leprosy. — 1973. — № 41 (2). — 249–283 p. : ills.
22. *Kotoch A. N.* Frau Welt and the Fürst der Welt, Art and Moral Messages in the Rhineland ca. 1300. Dissertation / A. N. Kotoch. — Austin : The University of Texas at Austin, 2014. — 357 p.
23. *Lehmann W.* Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische. Studie mit einem Anhang über die Darstellungen der anderen Parabeln Christi / W. Lehmann. — Berlin : E. Ebering, 1916. — 107 s.
24. *Meier H.-R.* Das Basler Münster / H.-R. Meier, D. S. Schürmann, M. Bernasconi, S. Hess, C. Jäggi, A. Nagel, F. Pajor. — Basel : Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2019. — 531 s.
25. *Rölleke H.* Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten, Der Welt Lohn / H. Rölleke. — Stuttgart : Reclams Universal-Bibliothek, 1968. — 115 s.
26. *Heman P.* Das Basler Münster / P. Heman. — Basel : Münsterbaukommission, 1982. — 152 s.
27. *Reinhardt H.* La cathédral de Strasbourg / H. Reinhardt. — Paris : Arthaud, 1972. — 156 p.
28. *Russell J. B.* Lucifer. The Devil in the Middle Ages / J. B. Russell. — Ithaca ; London : Cornell University Press, 1984. — 356 p. : ills.
29. *Wilpert J.* Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche: nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt / J. Wilpert. — Freiburg : Brsg., 1892. — 102 s. : ills.
30. *Gerhard W.* Die Sebalduskirche in Nürnberg / W. Gerhard. — Petersberg : Habilitationsschrift, 2007. — 253 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

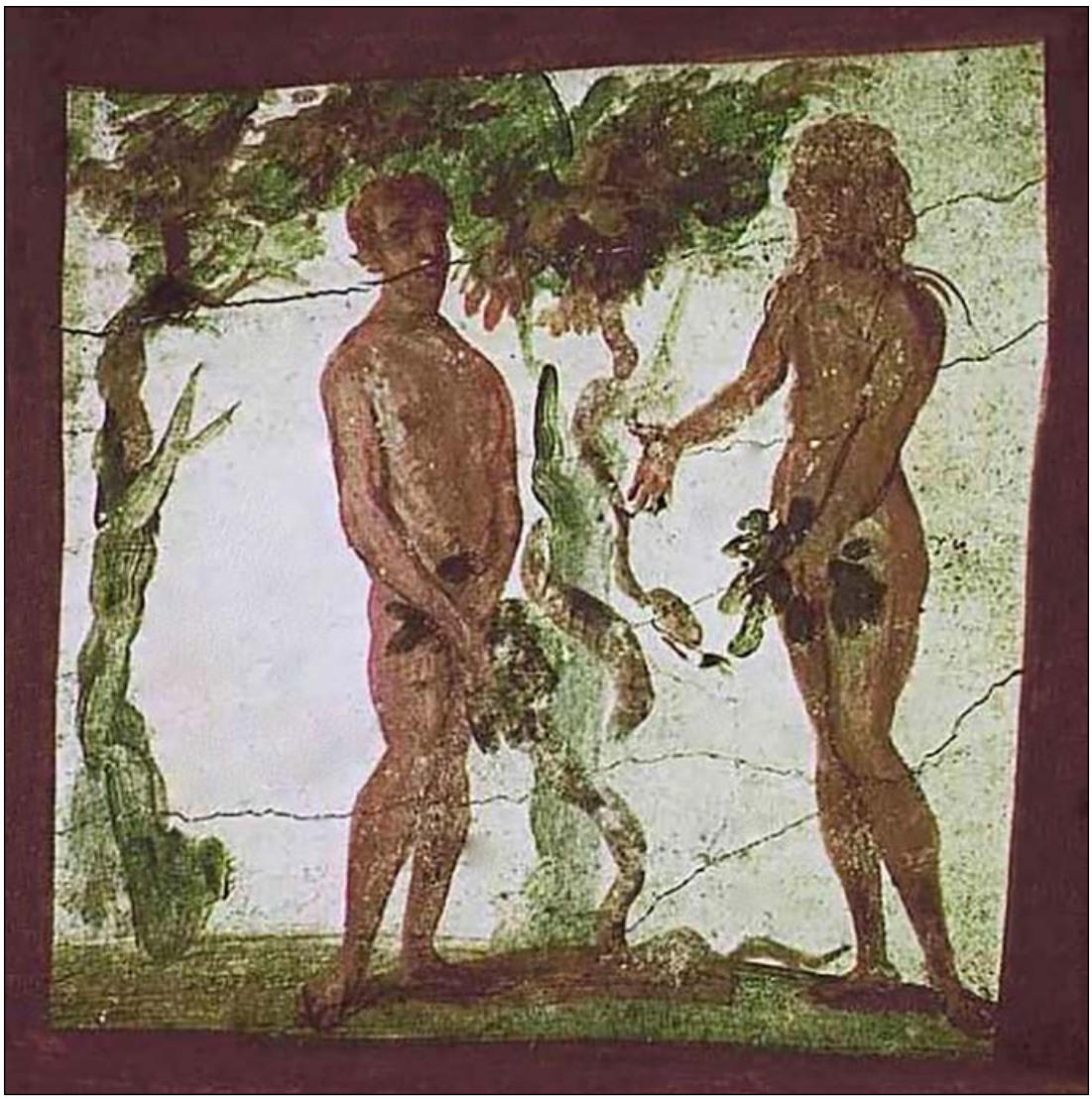


Рис. 1. *Грехопадение. Фреска. Катакомбы Свв. Петра и Марцеллина. III в. Рим. — Источник: ArchInform : [сайт]. — URL: https://www.archinform.net/projekte/19620.htm*

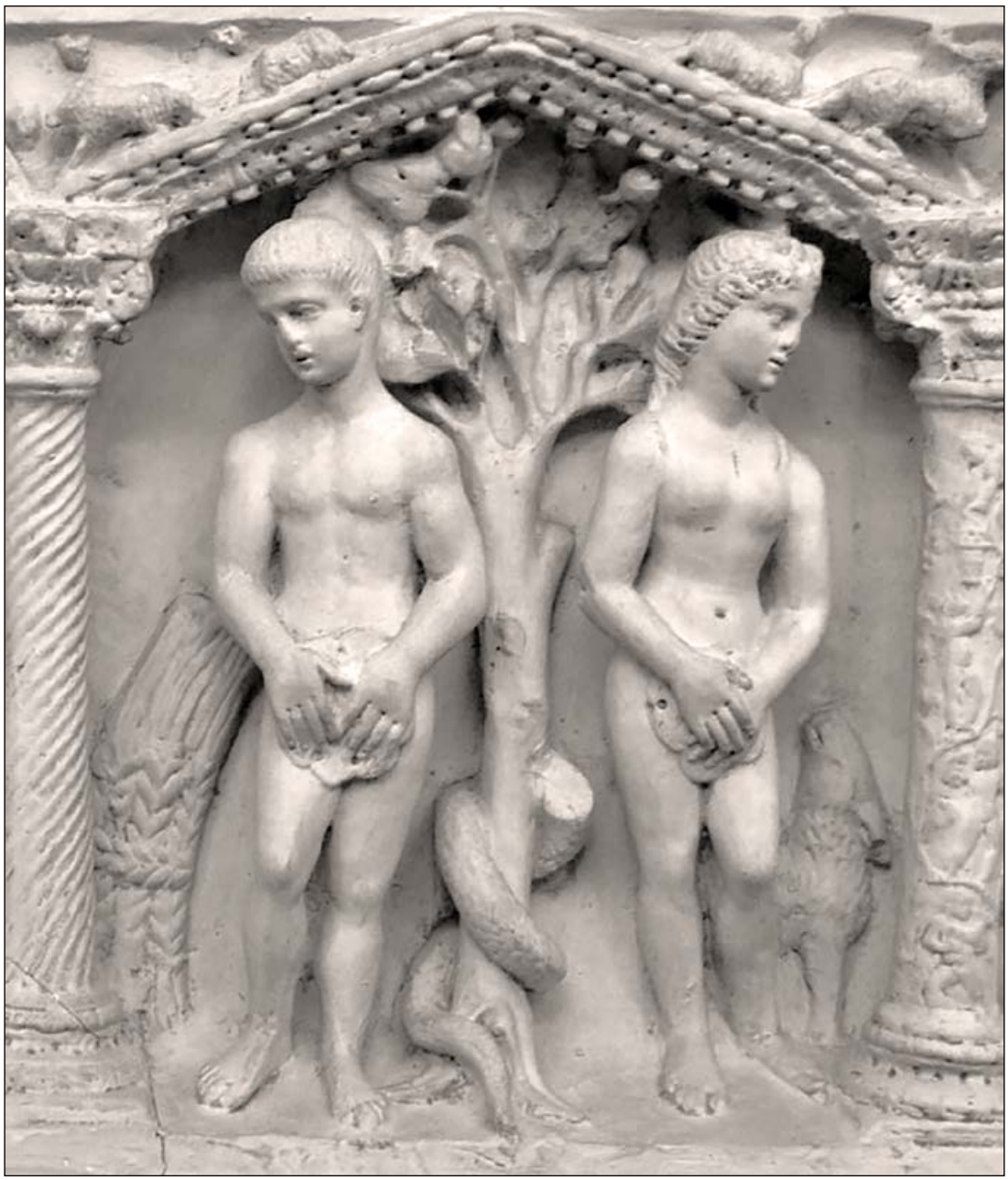


Рис. 2. *Грехопадение. Фрагмент рельефа саркофага Юния Басса. Ок. 369 г. Мрамор. Музей собора Св. Петра. Ватикан. — Источник: Экзегет : [сайт]. — URL: https://ekzeget.ru/mediateka/detail-adam-i-eva-grehopadenie-neizvestnyj-skulptor-3/*



Рис. 3. *Отделение агнцев от козлищ. Мозаика из Сант-Аполлинаре-Нуово. VI в. Равенна. — Источник: Flickr : [сайт]. — URL: https://www.flickr.com/photos/paullew/15670013828*

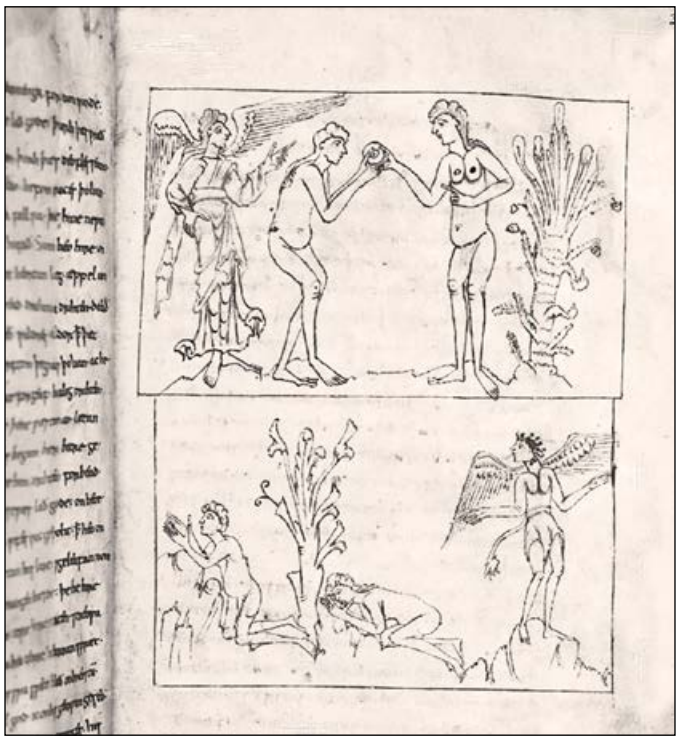


Рис. 4. *Сюжет о Грехопадении. Рукопись Юния (рукопись Кэдмона. Страница 31. XI в. Бодлианская библиотека). — Источник: Wikimedia Commons : [сайт]. — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodleian_Libraries,_C%C3%A6dmon_Manuscript_31.jpg*
[Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]

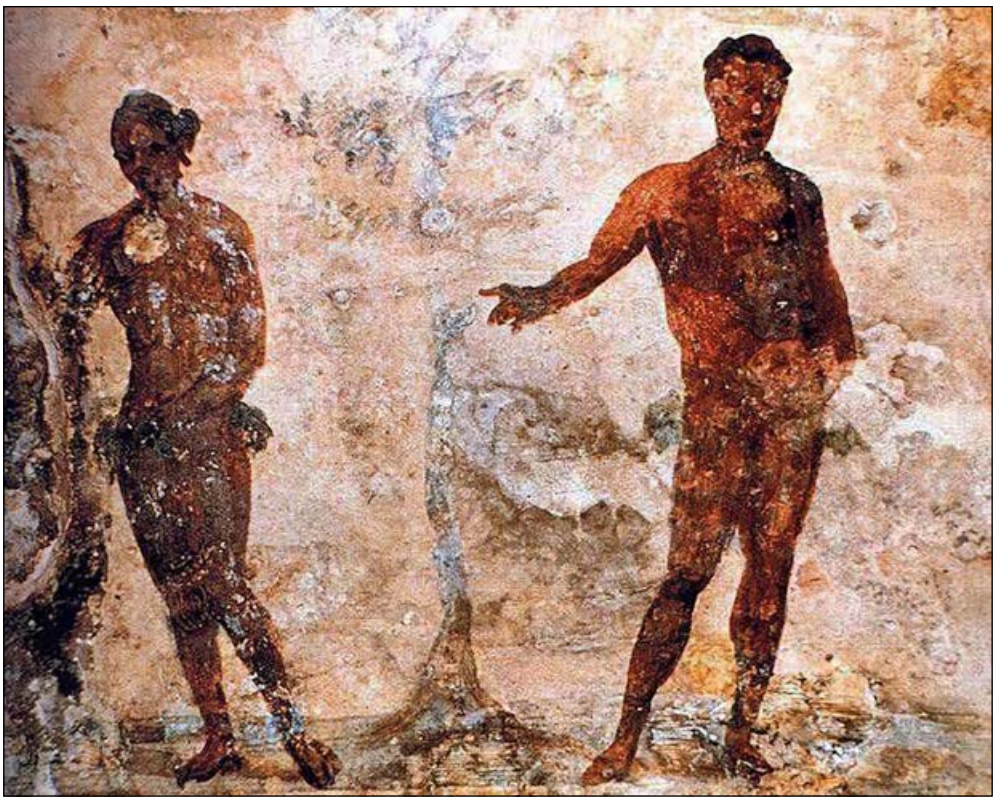


Рис. 5. *Грехопадение. Фреска. Катакомбы Сан Дженнаро. II–III вв. Неаполь. — Источник: Jadislherbe : [сайт]. — URL: https://jadislherbe.blog/04-catacombe-adam-et-eve-naples-st-janvier1276692267jpg/*



Рис. 6. *Грехопадение. Северофранцузская еврейская рукопись. Кон. XIII в. Бодлианская библиотека. — Источник: Flickr : [сайт]. — URL: https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/8059492817*

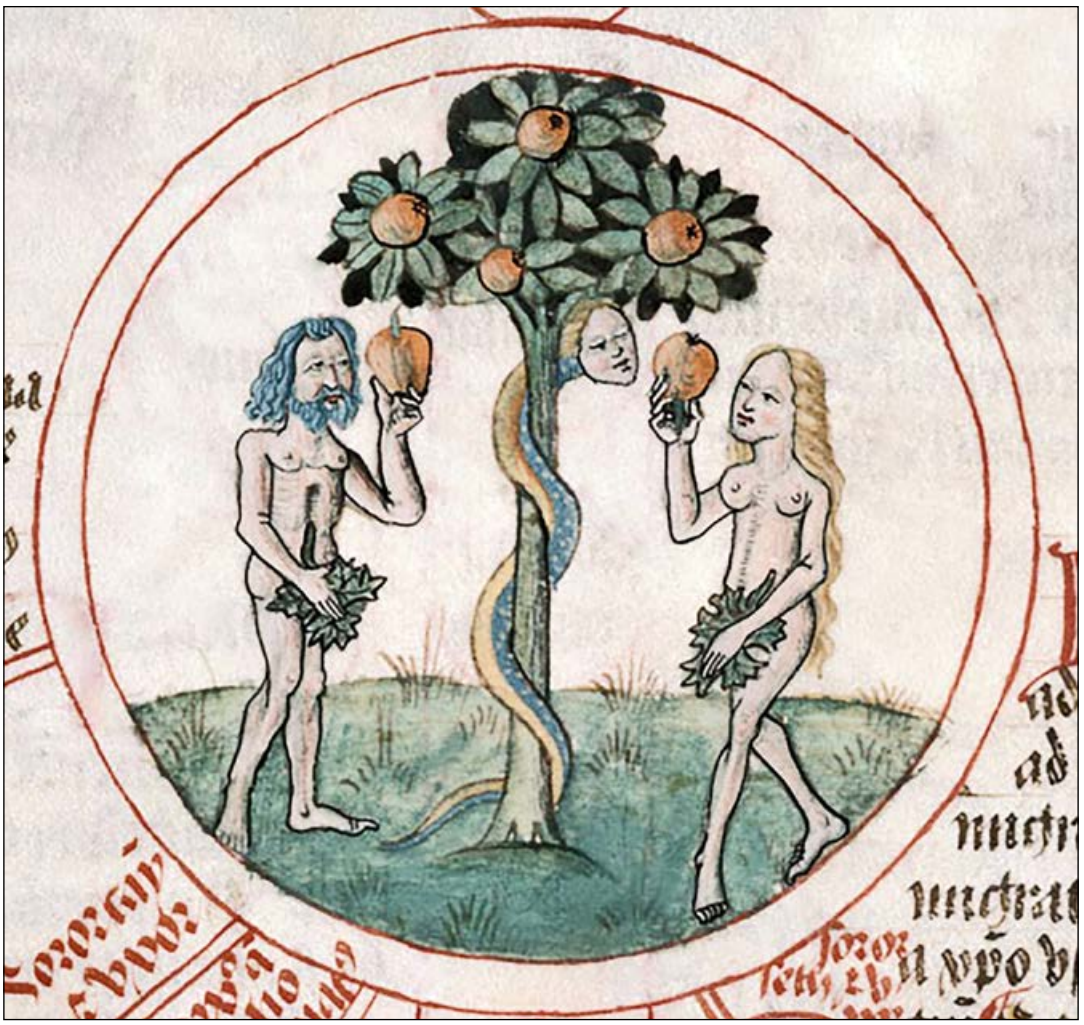


Рис. 7. *Грехопадение. Генеалогия королей Англии от Адама и Евы до Генриха IV. Кон. XV в. Библиотека дель Альказар в Марселе. — Источник: Initiale — Catalogue de manuscrits enlumines : [сайт]. — URL: https://initiale.irht.cnrs.fr/codex/2763*

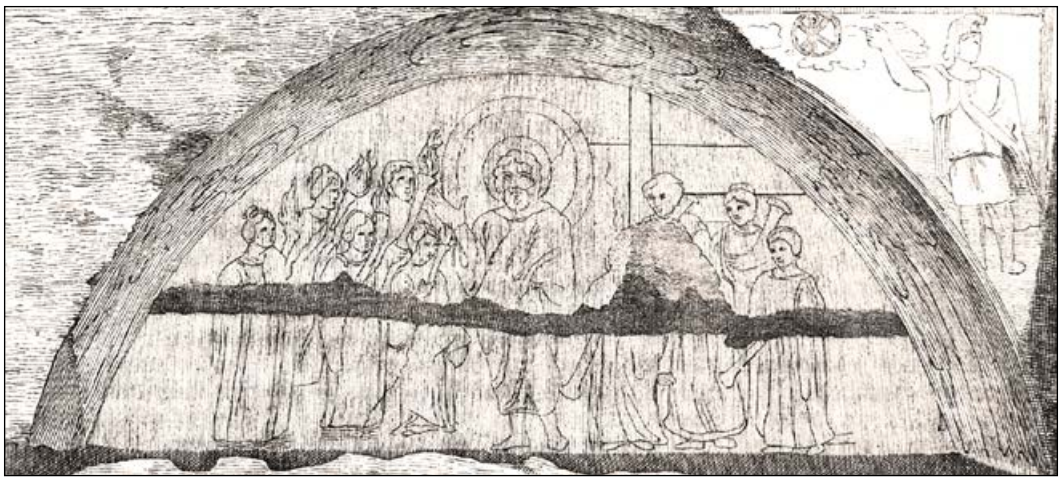


Рис. 8. *Христос между Мудрыми и Неразумными девами. Фреска. 2 пол. IV в. Катакомбы св. Кириака в Агро Верано близ Рима. Копия Дж. Б. де Росси. — Источник: Heilderberg University Library / Bullettino di archeologia Cristiana : [сайт]. — URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bacr1863/0084/image,info*

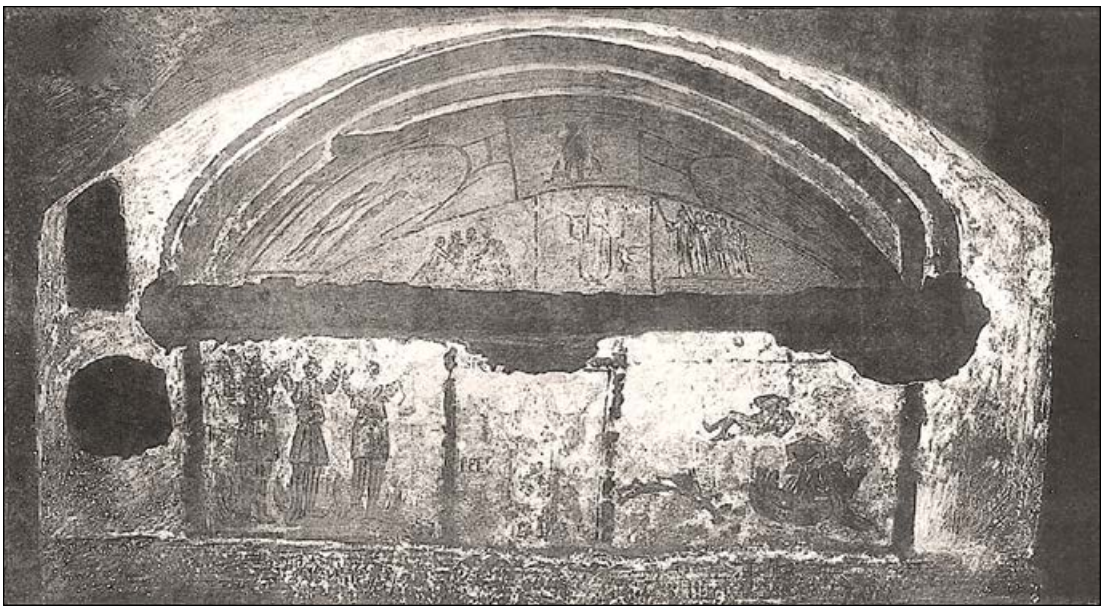


Рис. 9. *Мудрые и Неразумные девы. Фреска люнета. IV в. Острианские катакомбы на Номентанской дороге. Копия Дж. Вилпера. — Источник: Heilderberg University Library / Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche: nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt : [сайт]. — URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1892/0089/image,info,thumbs*



Рис. 10. *Мудрые и Неразумные девы. Россанский кодекс. VI в. Россано. — Источник: Wikipedia : [сайт]. — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Meister_des_Evangeliars_von_Rossano_002.jpg [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]*



Рис. 11. *Мудрые и Неразумные девы. Смирнский Физиолог. XI–XII вв. Турция. — Источник: HathuTrust / Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische. Studie mit einem Anhang über die Darstellungen der anderen Parabeln Christi : [сайм]. — URL: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b2616085&seq=1*

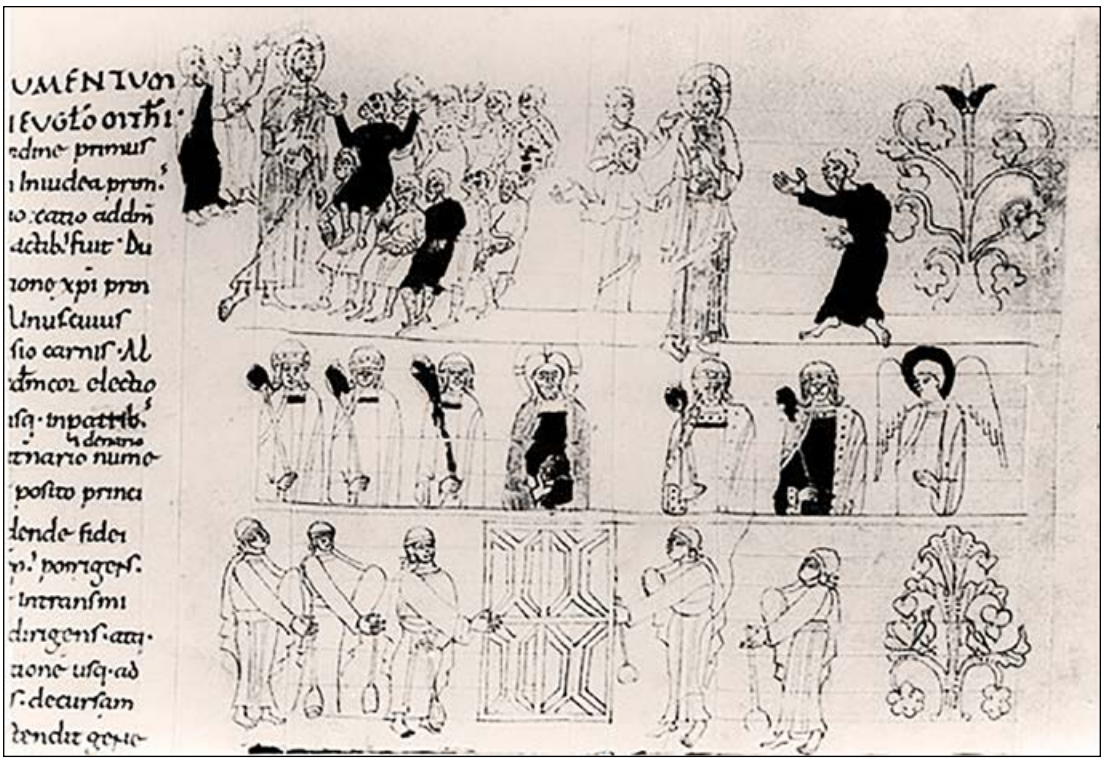


Рис. 12. *Мудрые и Неразумные девы. Библия Фарфа. XI в. Испания. — Источник: DVL — DigVatLib : [сайт]. — URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5729*



Рис. 13. *Мудрые и Неразумные девы. Фреска в апсиде. Часовня замка Хохеппан. XII в. Италия. — Источник: Wikimedia Commons : [сайт]. — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eppan_Hocheppan_Fresken_1.jpg*
[Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]



Рис. 14. *Мудрые и Неразумные девы. Миниатюра из Псалтири Св. Эдвина. Сер. XII в. Англия. — Источник: The Index of Medieval Art : [сайт]. — URL: https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=C20FDDA1-6AC4-451D-8BE1-0ABF4240CD22*



Рис. 15. *Мудрые и Неразумные девы. Мюнхенская Золотая Псалтирь. Нач. XIII в. Оксфорд, Англия. — Источник: The Index of Medieval Art : [сайт]. — URL: https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=1982896B-8207-41B7-8627-56E28806BEF5*



Рис. 16. *Христос между Мудрыми и Неразумными девами. Архивольт центрального портала церкви Сен-Жиль. XII в. Франция. — Источник: Wikipedia : [сайт]. — URL: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Argenton-Ch%C3%A2teau_%2879%29_%C3%89glise_Saint-Gilles_-_Ext%C3%A9rieur_-_Portail_occidental_01.jpg. [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]*



Рис. 17. *Мудрые и Неразумные девы. Рельеф наддверной плиты. Северное крыло трансепта Базельского собора. Ок. 1180 г. Швейцария. — Источник: Artifex in opere / La Mort dans le Dos (Frau Welt) : [сайт]. — URL: https://artifexinopere.com/wp-content/uploads/2021/11/Basel_muenster_galluspforte_tympanon-fin-12eme-768x206.jpg*

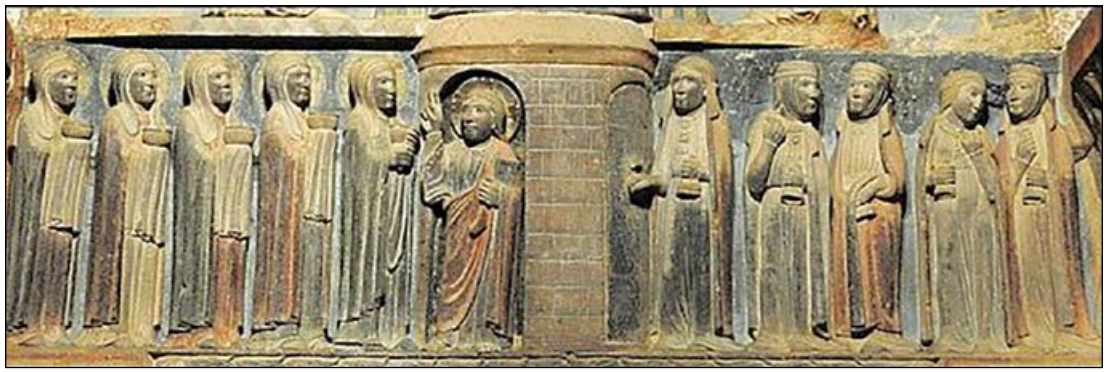


Рис. 18. *Мудрые и Неразумные девы. Рельеф наддверной плиты. Церковь Свв. Петра и Павла в Эгисхайме. 1230-е гг. Франция. — Источник: Alsace Passion / Le village d'Eguisheim : [сайт]. — URL: http://alsace-passion.com/eguisheim/eguisheim-vierge-sage-folle.jpg*



Рис. 19. *Мудрые и Неразумные девы. Западный портал собора Богоматери в Трире. 1240–1250-е гг. Германия. — Источник: Wikimedia Commons : [сайт]. — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Germany_Rhineland-Palatinate_Trier_Domfreiheit_Church_of_our_lady_Portal.jpg. [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]*



Рис. 20. *Мудрые и Неразумные девы. Рельефы южного крыла трансепта. Падерборнский собор. 1270–1300-е гг. Германия. — Источник: Google Arts & Culture / Paderborn: Catholic Cathedral of St. Mary, St. Liborius and St. Kilian : [сайт]. — URL: https://artsandculture.google.com/asset/paderborn-catholic-cathedral-of-st-mary-st-liborius-and-st-kilian/CAEP6FP3fsokNA?hl=en*



Рис. 21. *Мудрые и Неразумные девы. Скульптуры северного портала Кафедрального собора г. Магдебурга. 1240–1250-е гг. Германия. — Источник: LifeJournal / Магдебургский собор — 2. Скульптура XIII в. : [сайт]. — URL: https://uchitelj.livejournal.com/1088787.html*

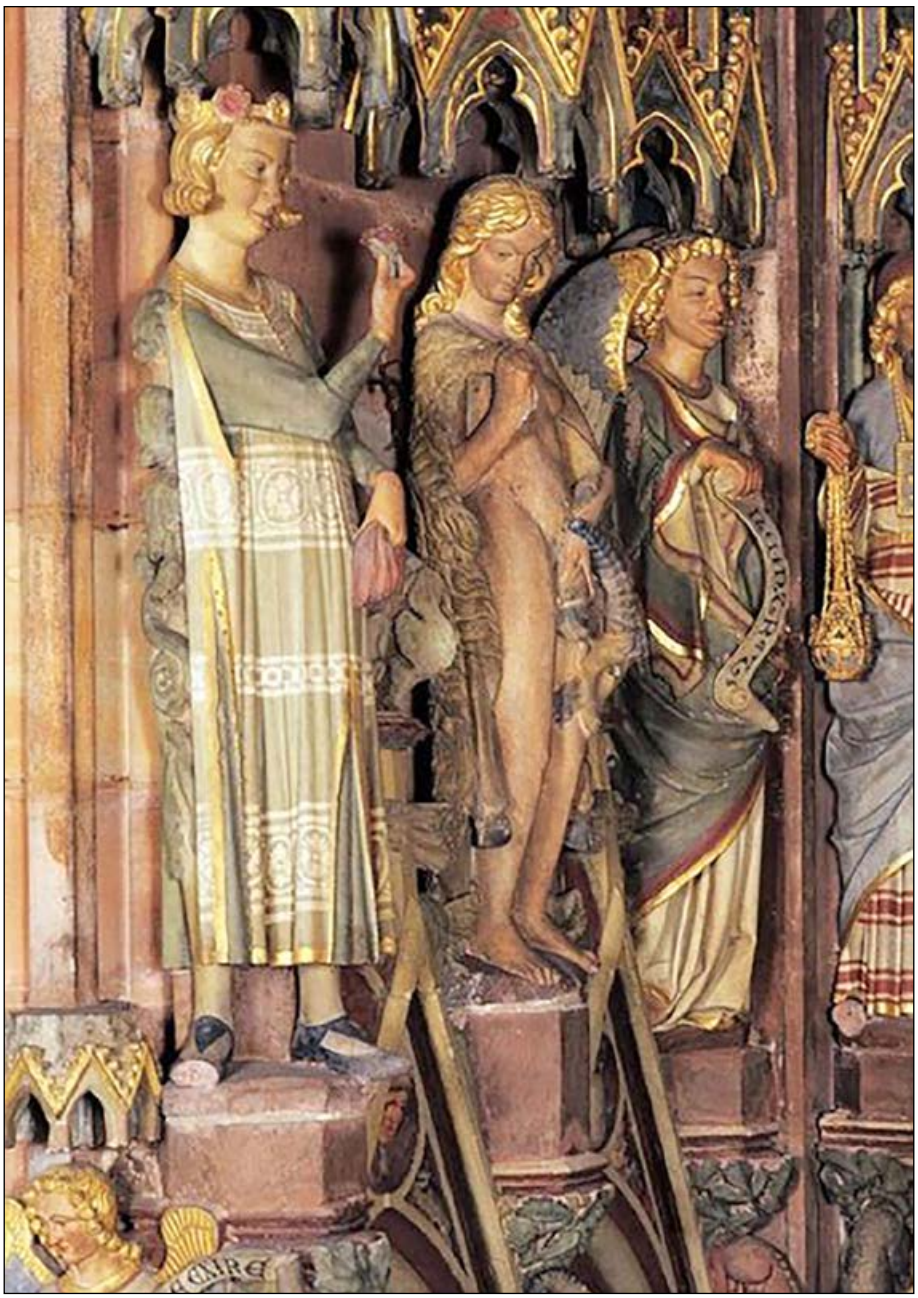


Рис. 22. *Князь Мира, аллегория Сладострастия и Ангел.*
Западная стена портального зала Кафедрального собора Фрайбурга. 1270-е гг. Германия. — Источник: Universität Konstanz / Gewändefiguren: Voluptas und Fürst der Welt : [сайт]. — URL: https://www.lkm.uni-konstanz.de/otg/touren.php?ID=6&item_ID=11



Рис. 23. *Искуситель и Неразумные девы. Правый западный портал Кафедрального собора Страсбурга. 1270–1280-е гг. Франция. — Источник: Alamy / Straßburger Münster, Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg, Südliches Westportal, Gewändefiguren: törichte Jungfrau und Fürst der Welt : [сайт]. — URL: https://www.alamy.de/strassburger-munster-cathdrale-notre-dame-de-strasbourg-sudliches-westportal-gewandefiguren-torichte-jungfrau-und-furst-der-welt-image263015022.html*

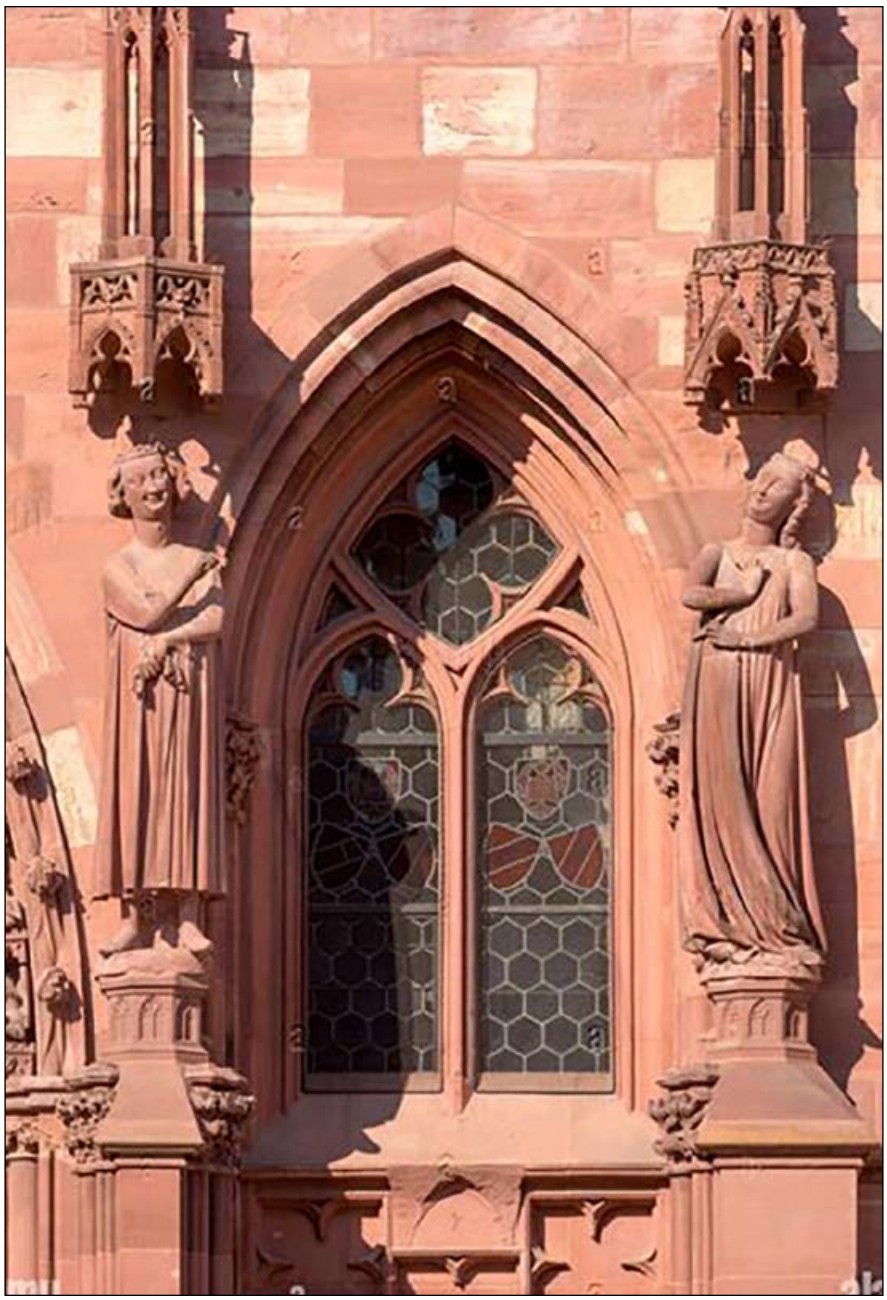


Рис. 24. *Искуситель и Дева. Западный фасад Кафедрального собора Базеля. 1280–1285 гг. Швейцария. — Источник: Alamy / Basel, Münster (Basler Münster), Westfassade, Verführer (Fürst der Welt) und törichte Jungfrau, um 1280/1285 : [сайт]. — URL: https://www.alamy.com/basel-mnster-basler-mnster-westfassade-verfhrer-frst-der-welt-und-trichte-jungfrau-um-12801285-image187609442.html*



Рис. 25. *Слепок скульптурной группы «Искуситель и Дева».*
Коллекция слепков И. В. Цветаева ГМИИ имени А. С. Пушкина. Москва, 2024.
Фото из личного архива Камаловой Р. Я.



Рис. 26. *Госпожа Мир. Южный собор Св. Петра в Вормсе. Нач. XIV в. Германия. — Источник: Pinterest : [сайт]. — URL: https://ru.pinterest.com/pin/305752262193864539/*



Рис. 27. *Искуситель. Церковь Св. Себальда в Нюрнберге. 1330-е гг. Германия. — Источник: Virtual Museum — Nuremberg Art : [сайт]. — URL: https://www.nuremberg.museum/projects/show/1295-verfuehrer-fuerst-welt*

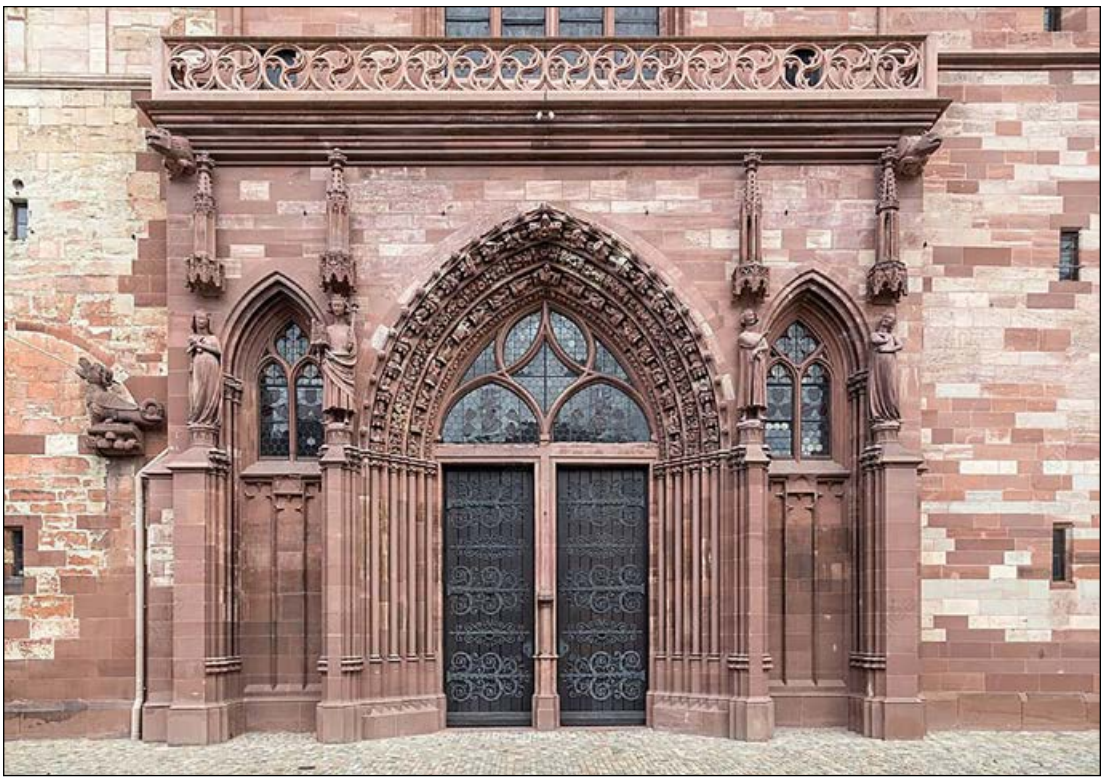


Рис. 28. *Западный фасад Кафедрального собора Базеля. 1019–1500-е гг. Швейцария. — Источник: IStock : [сайт]. — URL: https://www.istockphoto.com/photo/basel-minster-main-gate-gm637051618-113405401*

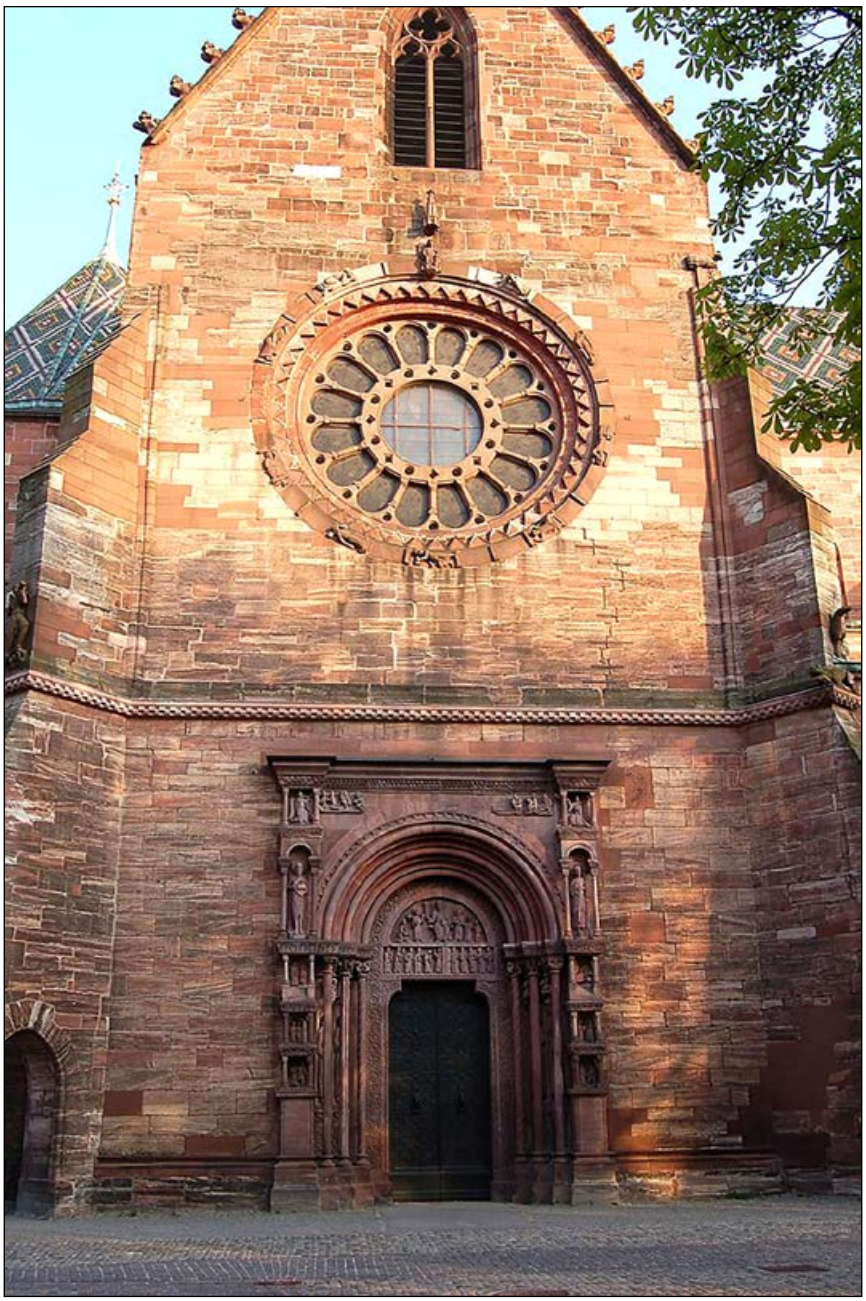


Рис. 29. *Северный фасад Кафедрального собора Базеля. 1280–1285 гг. Швейцария. — Источник: Wikimedia Commons : [сайт]. — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galluspforte_des_Basler_Muensters_ws.jpg. [Роскомнадзор информирует: иностранный владелец ресурса нарушает закон РФ.]*



Рис. 30. *Компьютерная реконструкция западного фасада Базельского собора. — Источник: Melissa Speckhardt, Otto-Fried-rich-Universität Bamberg (Forschungsprojekt «Virtuelle Räume»), nach Befunden von Bianca Burkhardt, 2010*

Номинация
«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Первая премия

МЕДИАОБРАЗ СУЗДАЛЯ В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОГРАММАХ 2024 ГОДА

МИСКЕВИЧ Юлия Артуровна
Московский педагогический государственный университет
Институт журналистики, коммуникаций и медиаобразования

ВВЕДЕНИЕ

Поддержание позитивного имиджа крупного областного центра возможно, в большей мере, с помощью средств массовой информации. Самым мощным средством массовой коммуникации является телевидение. На протяжении почти ста лет телевидение остается доступным каналом для коммуникации с аудиторией, который особенно зарекомендовал себя для старшего поколения зрителей, не принимающих более инновационные решения. Согласно статистике Всероссийского центра изучения общественного мнения, порядка 53 % россиян среди медиа больше всего доверяют центральному телевидению[1]. Наименьший индекс доверия у мессенджеров и соцсетей.

По данным Mediascope, 98 % населения России старше 4 лет смотрят телевизор хотя бы раз в месяц[2]. Среднее время просмотра в день — 3 часа 35 минут. Преимущественно россияне делают свой выбор в пользу кино и сериалов, а также познавательных программ.

На наш взгляд, освещение городской тематики посредством телевизионного контента — это не только эффективный способ повысить осведомленность населения, но и хороший инструмент для реализации рекреативной, культуроформирующей и просветительской функций (например, с помощью документальных фильмов, тревел-шоу, телевизионных сюжетов в жанре лайфстайл и др.). Кроме того, данные форматы популяризируют города как туристические центры. Наиважнейшая составляющая тематической телепередачи — медиаобраз объекта, которому она посвящена. В частности, если мы говорим о программах про путешествия, во главе будет стоять город или страна, о котором (-ой) снят

[1] Доверие СМИ в России [Электронный ресурс] // ВЦИОМ. 2023. — URL: https://wciom.ru/analyticalreviews/analiticheskii-obzor/doverie-smi-v-rossii (дата обращения: 31.07.2023).

[2] Телепросмотр и телеизмерения [Электронный ресурс] // Mediascope. 2024. — URL: https://mediascope.net/upload/iblock/4f0/ies9yvvhepsbbpsi0cjylbsjyn2fos2p/TeleMultiMedia_Forum%202024.pdf (дата обращения: 31.07.2023).

этот выпуск. Медиаобразом города называют впечатление, составленное всей совокупностью упоминаний региональных событий журналистами[3].

В этой работе мы рассмотрим подходы к определению понятия «медиаобраз», разберем стратегии популяризации города посредством телевизионных программ, а также проведем анализ телевизионного контента за 2024 год, чтобы изучить медиаобраз г. Суздаля — в этом году исполнилось 1000 лет со дня его основания. Данная тема широко освещалась как в отечественных телепрограммах, так и в радиопрограммах и подкастах. Важно отметить, что авторы телепрограмм использовали разные подходы к освещению данного события, формируя дифферентный имидж города.

Объект представленной работы — телевизионные программы российских телеканалов за 2024 год, посвященные г. Суздалю.

Предмет — медиаобраз г. Суздаля в телевизионном контенте.

Цель данной работы — определить медиаимидж г. Суздаля посредством сформированных нами критериев. Выявить часто используемые в телепередачах слова-маркеры и установить закономерность.

Чтобы достичь поставленной **цели**, в процессе исследования мы ставим несколько **задач**:

— дать определение медиаобразу и медиаобразу города как его части;
— изучить инструменты для его создания в федеральных СМИ;
— сформировать критерии для изучения особенностей медиаобраза города;
— отразить разнообразие телевизионных программ в год празднования 1000-летия Суздаля;
— проанализировать идеологемы и слова-маркеры, использующиеся для создания данных телепередач.

Теоретическая база: в работе собраны трактовки понятия «медиаобраз» Е. Г. Малышевой и Н. А. Гридневой, Е. Н. Богдана, Л. В. Хочунской, И. Ерофеевой и Н. Простакишиной. Также упоминаются термины «медиаконцепт», который объяснила О. В. Орлова, и «идеологема», определение которой сформулировали Г. Ч. Гусейнов и Н. А. Купина. Также в работе приведены толкования определения «медиаобраз города» Н. Ю. Ланцевской и А. Н. Всеволодовой.

Однако медиаобраз города Суздаля требует подробного изучения по нескольким причинам:

— **во-первых**, Суздаль является одним из древнейших городов России, который в 2024 году отметил тысячелетний юбилей. За этот год город, который с 1992 года входит в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, привлек большое количество туристов со всей страны;
— **во-вторых**, сохранение исторической памяти, традиционных ценностей и морально-нравственных устоев — важнейшие задачи современного российского общества, которые не остаются без внимания. В частности, Президент России Владимир Путин в своем ежегодном Послании Федеральному Собранию в начале 2024 года поручил сформировать программу сохранения объектов культурного наследия, которую пла-

[3] *Всеволодова А. Н.* Медиаобраз городов России в федеральных печатных СМИ // Вопросы теории и практики журналистики. — 2013. — №. 2. — С. 152–158.

нируется применить на 20 лет. В ее рамках будут предусмотрены меры поддержки граждан, общественных объединений, предприятий, «которые готовы вкладывать свой труд, время и средства в восстановление памятников»[4];

— **в-третьих,** необходимо выяснить, как на российских телеканалах преподносится образ Суздаля для широкого круга пользователей — определить, насколько он положительный и какими языковыми средствами это достигается. Анализ позволит выявить как позитивные, так и негативные тенденции. Медиаобраз города ранее широко не изучался российскими теоретиками и практиками — в этом и заключается **новизна** данного исследования.

Актуальность работы диктуют события, которые происходили в городе Суздале в преддверии празднования тысячелетия — мы сфокусировались на узком временном отрезке и ограничились изучением телепрограмм исключительно за 2024 год.

Методы исследования: в работе мы использовали исторический и описательный методы. Кроме того, мы применили синтез, обобщение, а также метод контент-анализа, который позволил выявить содержательные аспекты рассматриваемых телепрограмм и определить главные речевые маркеры, которые создают и медиаобраз.

Практическая и теоретическая ценность работы: данное исследование, в частности, разработанная классификация критериев, может применяться для анализа имиджа других населенных пунктов, а также для создания новых научных работ в области тележурналистики в вопросе медиаобраза.

Структура: работа состоит из **введения**, в котором отражены цели, задачи, актуальность и новизна исследования; **первой главы**, в которой разбираются основные дефиниции, а также рассматриваются подходы исследователей к определению понятий «медиаобраз» и «медиаобраз города»; **второй главы,** где представлен комплексный анализ российских телепрограмм на предмет выявления основных идеологем и слов-маркеров; **заключения,** где подведены итоги работы, и **списка литературы**.

Глава I
МЕДИАОБРАЗ ГОРОДА В ЖУРНАЛИСТСКОМ КОНТЕНТЕ

1.1. Подходы к изучению медиаобраза

Предшествовали появлению понятия «медиаобраз» медийные картины мира как модели или образы реальности. Так, журналистской картиной мира принято называть создаваемую СМИ социокультурную реальность в форме картины мира как «особой системы знаний, бытующей на уровне массового обыденного сознания» — она же является *«социокультурной матрицей жизнеопределения современного человека»*[5].

---

[4] Послание Президента Федеральному Собранию [Электронный ресурс] // Президент России. 2024. — URL: http://kremlin.ru/events/president/news/73585 (дата обращения: 01.08.2023).

[5] *Мансурова В. Д.* Журналистская картина мира как тип социокультурной реальности : дисс. ... д-ра филол. наук. — Барнаул : [б. и.], 2003. — 275 с.

На сегодняшний день в научном дискурсе существует несколько подходов к изучению **медиаобраза**. Исследователи Е. Г. Малышева и Н. А. Гриднева рассматривают медиаобраз как репрезентированный в медиатекстах фрагмент информационной (медийной) картины мира; относительно устойчивую, непрерывно развивающуюся виртуальную модель того или иного объекта (явление), конструируемую СМИ, отражающую, рейфреймирующую и (или) формирующую знания и представления адресата[6]. По мнению Е. Н. Богдана, медиаобразом называется «*…образ, который создается средствами массовой информации в сотрудничестве с разными сферами духовного творчества, и является выражением общественного сознания в медиапространстве*»[7]. В свою очередь Л. В. Хочунская считает, что медиаобраз — это закодированное в медиатексте ценностное представление автора о медиаобъекте, которое имеет диалогический характер и вызывает адресата на ценностную реакцию[8]. В философии существуют различные трактовки понятия «ценность» в аксиологии.

1. Натуралистический психологизм. Источник ценностей в биопсихологических потребностях человека.
2. Трансцендентализм. Ценности связаны с идеальным бытием и соотносятся с «чистым» сознанием.
3. Персоналистический онтологизм. Реальность ценности обусловлена структурой человеческой личности.
4. Культурно-исторический релятивизм. Множественность равноправных ценностных систем, зависящих от культурно-исторического контекста.
5. Социологизм. Ценности связаны со значимостью для субъекта и определяют социальные отношения и институты.

Свою концепцию ценностных ориентаций в середине XX века также разработал М. Рокич[9]. Американский психолог выделил две группы ценностей: терминальные и инструментальные. Терминальные ценности, согласно его концепции, выполняют роль формирования смысла жизни человека путем определения наиболее значимых индивидуальных убеждений и жизненных целей, они определяют образ жизни каждого индивидуума. Инструментальные ценности, как поясняет С. С. Бубнова, — *«это убеждения в том, что какой-то образ действий является с личной и общественной точек зрения предпочтительным в любых ситуациях»*[10].

Вариативность определения термина «медиаобраз» обусловлена разными трактовками медиа и образа. Проанализировав концепции вышеупомянутых авторов, мы можем констатировать, что **медиаобразом является созданный средствами массовой информации образ, который формируется в сознании**

---

[6] *Малышева Е. Г.*, *Гриднев Н. А.* Формирование медиаобраза региона в федеральных телевизионных СМИ (на материале текстов об Омске) // Научный диалог. — 2016. — № 12 (60). — С. 134–144.

[7] *Богдан Е. Н.* Медиаобраз России как средство консолидации общества: структурно-функциональные характеристики : дисс. … канд. филол. наук. — М., 2007.

[8] *Хочунская Л. В.* Феномен медиаобраза: социально-психологический аспект // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение, журналистика». — 2013. — № 2. — С. 91–95.

[9] *Рокич М.* Методика «Ценностные ориентации» // Большая энциклопедия психологических тестов / авт.-сост. А. А. Карелин. — М. : Эксмо, 2009. — С. 26–28.

[10] *Бубнова С. С.* Ценностные ориентации личности как многомерная нелинейная система // Психологический журнал. — 1999. — Т. 20. — № 5. — С. 38–44.

реципиентов информации и который отражает представления аудитории по тому или иному вопросу.

И. Ерофеева и Н. Простакишина фиксируют изменение ценностного потенциала медиаобраза как совокупности рациональных и эмоциональных представлений аудитории о мире, которые формируются благодаря полученной из медиа информации[11]. В работе уточняется, что медиаобраз соткан из фактов реального мира, но задействованные в процессе конструирования медиатекста ценностный угол подачи, уровень интерпретации и понимания мира автором подчеркивают его виртуальную сущность. Средства массовой информации одновременно являются зеркалом системы ценностей современного общества и субъектом, который формирует и корректирует аксиологическую картину мира аудитории, отмечают авторы.

Коррелируется с понятием «медиаобраз» активно используемое в последние годы понятие **«медиаконцепт»**. Исследователь О. В. Орлова называет им лингвокогнитивный феномен, который отличается «медийной дискурсивно-стилистической субстанциональной детерминированностью» и который вошел «*в миросознание носителя языка с появлением информационного общества*» и стал средством формирования и трансформации массового сознания[12].

Носители идеологии в структуре медиаобраза — идеологемы. Ими называют лингвокогнитивные единицы, которые заключают в себе идеологизированное представление о фрагменте окружающего мира, создаваемое средствами языка[13]. Г. Ч. Гусейнов отмечает, что идеологема — это «минимальный отрезок письменного текста или потока речи, предмет или символ, который воспринимается автором, слушателем, читателем как отсылка — прямая или косвенная — к метаязыку, или к воображаемому своду мировоззренческих норм и фундаментальных идейных установок, которыми должно руководствоваться общество»[14]. Также он считает идеологему простейшим переключателем с естественно-частного на казенно-публичный режим речевого поведения и наоборот. Исследователь Н. А. Купина, в свою очередь, подчеркивает, что идеологема — это «*мировоззренческая установка (предписание), облеченная в языковую форму*»[15]. С. А. Журавлев называет идеологемой конкретную цельную единицу синкретичной лингвосемиотической природы; знаковое образование идеологического метауровня; дискурсивную единицу, значимость которой определяется метаконтекстуально[16].

---

[11] *Ерофеева И. В.*, *Простакишина Н. В.* Аксиология медиаобраза Забайкальского края // Гуманитарный вектор. — 2022. — Т. 17. — №. 1. — С. 95–105.

[12] *Орлова О. В.* Жизненный цикл и миромоделирующий потенциал медиаконцепта // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. — 2010. — № 6. — С. 78–83.

[13] *Мискевич Ю. А.*, *Фатеев В. К.* Трансформация медиаобраза главного редактора в период с XIX по XXI вв. : материалы IX научно-практической конференции, г. Москва, 20 мая 2023 г. / под общ. ред. Я. В. Солдаткиной [Электронное издание сетевого распространения]. — Москва : МПГУ, 2024. — С. 195–204.

[14] *Гусейнов Г. Ч.* Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х. — М. : Три квадрата, 2003.

[15] *Купина Н. А.* Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции. — Екатеринбург ; Пермь, 1995.

[16] *Журавлев С. А.* Идеологемы и их актуализация в русском лексикографическом дискурсе : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Казань, 2004.

Философ языка и литературовед М. М. Бахтин, «родоначальник» данного понятия, мог называть идеологемой в целом как социолекты, так и языковые и/или концептуальные «слова-маркеры». Установим природу и характеристику таких слов-маркеров в телепрограммах российских телеканалов о Суздале.

1.2. Критерии оценки медиаобраза города

Российскими и зарубежными учеными активно изучается медиаобраз территории проживания (Nation Branding). Это явление вошло в медиадискурс в 2008–2009 гг. В одноименной книге приводится интересная, на наш взгляд, цитата: «*Брендинг нации не похож на брендинг быстроходных потребительских товаров (FMCG), где конкурирующие продукты без реальных различий раскручиваются и продвигаются на основе какой-то ложной дифференциации. С другой стороны, национальные бренды укоренены в реальности национальной культуры, которая, возможно, является самым истинным, самым аутентичным дифференциатором, который любой бренд мог бы пожелать иметь*»[17]. Уточняется, что глубокий и аутентичный национальный бренд (то есть медиаимидж населенного пункта/региона/страны) должен включать в себя множество элементов и выражений национальной культуры: если он этого не делает, он будет справедливо воспринят как поверхностный и нерепрезентативный для нации.

Исследователь Н. Ю. Ланцевская определила медиаобраз территории, как «*впечатление, составленное всей совокупностью упоминаний особенностей и событий этой территории, то суммарное представление о месте, которое создается средствами массовой информации в результате отражения в журналистских материалах тех или иных его черт, тех или иных сторон его жизни*»[18].

А. Н. Всеволодова также установила, что медиаобраз городов России формируется из их особенностей, отмеченных журналистами в своих публикациях. Исследователь относит к ним детали, пейзаж, инфраструктуру города, а также «нравы людей, которые в нем живут»[19].

Между тем И. С. Семененко пишет, что концептуальная составляющая медиаобраза как система ключевых смыслов о важных категориях жизни в регионе запускает основополагающий для человека механизм социальной идентификации[20]. Кроме того, активируется необходимое чувство принадлежности к географии проживания, выраженное, в частности, в ценностном отношении. Исследователи медиаобраза города подчеркивают, что позволяет оценить собственную принадлежность именно осознание идентичности — оно же пробуждает самость индивида за счет тесной связи с другими в конкретном времени и пространстве.

---

[17] *Dinnie K.* Nation Branding — Concepts, Issue and Practic. Butterworth-Heinemann : Elsevier Linacre House, 2008. — 256 p.

[18] *Ланцевская Н. Ю.* Медиаобраз территории как комплекс стереотипов брендинга места // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. — 2015. — № 4 (28). — С. 101–103.

[19] *Всеволодова А. Н.* Медиаобраз городов России в федеральных печатных СМИ // Вопросы теории и практики журналистики. — 2013. — № 2. — С. 152–158.

[20] *Семененко И. С.* Образы и имиджи в дискурсе национальной идентичности // Полис. Политические исследования. — 2008. — № 5. — С. 7–18.

Исследователи Т. В. Сезонов и В. В. Барабаш выделяют два способа, посредством которых создается медиаобраз: **вербальный** (через текстовые материалы) и **визуальный** (с помощью фотографий, иллюстраций и рекламных образов)[21].

Мы в свою очередь дополним тезис авторов и отметим, что вербальный метод создания медиаобраза также используется в аудиальном и аудиовизуальном контенте. Напомним, что существует тенденция просмотра видеоконтента в фоновом режиме, поэтому авторам приходится делать акцент на вербальную составляющую, чтобы донести информацию до адресата. Визуальный способ также распространяется на видеоконтент, в частности, телевизионный (ведь отличительными характеристиками телевидения, в том числе, являются зрелищность, экранность и эффект присутствия).

Помимо этого, важно отметить «ономастическую коннотацию» слов или словосочетаний, входящих в состав программы — от заголовка до закадрового текста. Термин обозначает сложный макрокомпонент семантики *онима*, который имеет как экстралингвистическую, так и интралингвистическую природу, пишет И. Крюкова[22].

Для анализа российских телепрограмм на предмет выявления медиаобраза Суздаля, мы использовали следующие критерии:

— **Наличие слов-маркеров, сигнализирующих о причастности программы к рассматриваемой теме.**
— **Смысловое содержание идеологем и эмоциональная окраска.**
— **Синтаксические средства выразительности.**
— **Лексико-стилистические приемы.**

Глава II
МЕДИАИМИДЖ СУЗДАЛЯ В РОССИЙСКИХ ТЕЛЕПРОГРАММАХ

2.1. Телевизионный новостной медиаобраз Суздаля

В 2024 году исполнилось 1000 лет со дня рождения Суздаля. Празднование юбилея продлилось три дня с 9 по 11 августа. По всему региону были организованны массовые мероприятия, тематические выставки, научные конференции и т. д. Однако отмечать 1000-летие города в средствах массовой информации начали задолго до наступления официального Дня города. На стриминговых сервисах еще с декабря 2023 года начали появляться художественно-публицистические циклы подкастов. Например, автомобильная экскурсия «Новогоднее ралли» — цикл из пяти программ от туристического сервиса RUSSPASS, составляющих полноценный автомобильный маршрут по Московской, Владимирской и Ивановской областям[23]. Суздаль «на карте маршрута» находится неслучайно — накануне город был объ-

---

[21] *Барабаш В. В.*, *Сезонов Т. В.* Особенности воздействия медиаобраза на аудиторию женских глянцевых журналов // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. — 2015. — № 8. — С. 207–211.

[22] *Крюкова И. В.* Прагматика онима: направления исследований и методика анализа // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2011. — Т. 62. — № 8. — С. 139–143.

[23] Автомобильная экскурсия «Новогоднее ралли» [Электронный ресурс] // Яндекс Музыка. 2023. — URL: https://music.yandex.ru/album/28492116?dir=desc&activeTab=about (дата обращения: 10.08.2024).

явлен столицей Нового года (2024). «*Зимний Суздаль с заснеженными улочками, куполами старинных церквей и перезвоном колоколов очарователен*», — отмечают создатели. Аудиоэкскурсия знакомит с историей города и его древней архитектурой. Еще один аудиопроект, посвященный памятной дате, создала команда Радио «Пульс» МПГУ — цикл из 10 программ «Властелин кольца: к 1000-летию Суздаля»[24]. Слушателям предлагается «*прогуляться по старинным улочкам, узнать тайны гончаров, а еще пройтись по всем знаковым местам города на реке Каменке*»[25]. Уникальность проекта отметила администрация города Суздаля, которая активно поддержала проект на своих страницах в социальных сетях[26].

Однако активнее всего юбилей города освещался в телевизионном контенте. В качестве материала исследования были использованы новостные сюжеты главных федеральных каналов, которые активно освещают региональную повестку и которые больше всего в 2024 году акцентировали внимание на 1000-летнем юбилее города — «Россия-1», НТВ, Первый канал и «Звезда». Выбор обусловлен тем, что данные телеканалы закрепились в пятерке самых цитируемых каналов по данным Медиалогии[27]. Кроме того, «Россия-1», согласно исследованию Mediascope, стал лидером по общей аудитории в 2023 году (доля составляет 15,5 % от основной телеаудитории)[28]. Второе место принадлежит НТВ с долей 8,8 %, а третье место у Первого канала, доля которого составляет 8,1 %. Каналы являются конкурирующими, поэтому подход к созданию новостных сюжетов и языковые выразительные средства, безусловно, у каждого телеканала свои. Такой анализ позволит выявить всю палитру идеологем, используемых в новостных сюжетах, которые формируют медиаобраз Суздаля. Мы выделили следующие метонимические модели.

1. Суздаль — новогодняя столица России

В новостных сюжетах федеральных телеканалов с конца 2023 года активно освещалась данная тема. В частности, мы обратили внимание на телевизионный сюжет ТК «Россия-1» с заголовком «Новогодняя столица России — древний Суздаль — встречает гостей со всей страны» от 27.12.2023 года[29]. В нем был анонсирован старт официальных торжеств на старинной Торговой площади. В сюжете использовались следующие слова-маркеры, описывающие Суздаль: «*атмосфера сказки*», «*яркий и праздничный*», «*уникальный город*», «*город с большое историей*», «*новогодняя столица России*». Авторы интегрировали в сюжет губернатора Влади-

---

[24] Властелин кольца: к 1000-летию Суздаля [Электронный ресурс] // ВКонтакте. 2024. — URL: https://vk.com/radiopulsempgu?w=wall-131344103_8251&z=audio_playlist-131344103_170%2Fa84a80c2a2228bb045 (дата обращения: 10.08.2024).

[25] Вот и подошел к концу цикл, посвященный 1000-летию Суздаля! [Электронный ресурс] // ВКонтакте. 2024. — URL: https://vk.com/radiopulsempgu?w=wall-131344103_8251 (дата обращения: 10.08.2024).

[26] Суздаль.ру [Электронный ресурс] // ВКонтакте. 2024. — URL: https://vk.com/wall-137520750_8817 (дата обращения: 10.08.2024).

[27] Федеральные СМИ: июль 2024 [Электронный ресурс] // Медиалогия. 2024. — URL: https://www.mlg.ru/ratings/media/federal/13321/#tv (дата обращения: 10.08.2024).

[28] Аудитория канализировалась [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. 2024. — URL: https://www.kommersant.ru/doc/6444933 (дата обращения: 10.08.2024).

[29] Новогодняя столица России — древний Суздаль — встречает гостей со всей страны [Электронный ресурс] // Смотрим. 2023. — URL: https://smotrim.ru/video/2736830?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign (дата обращения: 12.08.2024).

мирской области Александра Авдеева, уточнив, что он «*приехал с женой и дочерью*», дабы продемонстрировать особое внимание к политике города со стороны региональных властей, а также подчеркнуть семейный характер мероприятия.

Также 29.12.2023 года на Первом канале вышел телесюжет «Суздаль готовится отметить свое тысячелетие в статусе новогодней столицы России»[30]. В подводке ведущая использует ряд слов-маркеров, характеризующих «новогоднюю столицу России»: «*Величественные храмы и деревянное зодчество, музеи и ярмарки, свой особенный колорит, который хотя бы однажды стоит прочувствовать каждому*». Сюжет начинается не с яркой картинки площадей и ярмарок, а со стендапа корреспондента, который под звук колокольного звона рассказывает о Спасо-Евфимиевом монастыре. Тем самым сюжет реализует не только рекреативную, но и просветительскую функцию. Корреспондент подчеркивает, что «суздальское звучание [колоколов] — уникальное». Для описания архитектуры города используются идеологемы: «*Бесчисленные храмы по соседству с деревянным зодчеством*». Ведущий элемент сюжета — стрит-ток. Зрителям демонстрируется, что в Суздаль приезжают не только со всей России, но и со всего мира (также демонстрируется, что иностранцы остаются в городе на ПМЖ), что, помимо прочего, повышает привлекательность города в глазах потенциальных туристов и россиян в целом.

2. Суздаль — город с 1000-летней историей

Еще одна метонимическая модель, которую мы выделили в ходе исследования: «Суздаль — город, отмечающий 1000-летний юбилей» («Тысячелетний Суздаль»). Данной теме были посвящены десятки сюжетов на российских телеканалах, так как в 2024 году региональными властями было организовано большое количество выставок, концертов, театральных постановок, иммерсивных шоу, а также мастер-классов и творческих лагерей.

Например, телеканал НТВ 07.10.2023 года опубликовал сюжет «Преображение Суздаля: древний город готовят к празднованию 1000-летия»[31]. Почти на протяжении всей программы корреспондент интервьюировала зам. директора Владимиро-Суздальского музея-заповедника Олега Рыжкова, который рассказал о преображении сада около Спасо-Ефимиева монастыря. Задача сюжета — анонсировать запланированные на 2024 год реконструкционные работы к празднованию юбилея и осветить деятельность муниципальных властей.

Также в телевизионном эфире попадались и хрестоматийные сюжеты от региональных журналистов об открытии инфраструктурных единиц. В частности, мы обнаружили сюжет об открытии нового моста — «*подарка к 1000-летию города*» от местного мецената[32]. Мост называют «*осязаемой метафорой дружбы и единения между городами Владимирской земли*», а также «*переправой, которая*

---

[30] Суздаль готовится отметить свое тысячелетие в статусе новогодней столицы России [Электронный ресурс] // Первый канал. 2023. — URL: https://www.1tv.ru/news/2023-12-29/468026-suzdal_gotovitsya_otmetit_svoe_tysyacheletie_v_statuse_novogodney_stolitsy_rossii (дата обращения: 12.08.2024).

[31] Преображение Суздаля: древний город готовят к празднованию 1000-летия [Электронный ресурс] // НТВ. 2023. — URL: https://www.ntv.ru/video/2269290 (дата обращения: 12.08.2024).

[32] В Суздале открыли новый мост, подарок к 1000-летию города [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2748152?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

соединила города» Суздаль и Киржач — корреспондент охарактеризовала его как «*срубленный с любовью*». В данном репортаже для обозначения Суздаля используют следующие слова-маркеры: «город-музей», «жемчужина Золотого кольца России», «один из старинных городов Владимирской области».

Также в телепрограмме «России-1» встречалась афиша предстоящих мероприятий в Суздале — например, такой выпуск выходил 20.05.2024 года («"Тысячелетие Суздаля": представлена афиша событий в честь исторического юбилея города»)[33].

Но наибольшее количество репортажей о праздновании 1000-летия Суздаля на российских федеральных каналах были событийными. На «России-1» 08.07.2024 года вышел сюжет с заголовком «В Суздальском кремле прошло центральное событие в честь 1000-летия города»[34]. Ведущий Эрнест Мацкявичюс, анонсируя прошедшее выступление солистов и симфонического оркестра Мариинского театра, назвал Суздаль «*красочной концертной площадкой*», а также «*древним городом*». Корреспондент, в свою очередь, использует идеологему «*музей под открытым небом*». В конце сюжета он заключил: «*Свое 1000-летие Суздаль будет отмечать до конца этого года, так что почетным гостем юбилея может стать каждый*». На наш взгляд, данный прием (персонифицированность) также положительно влияет на медиаимидж Суздаля, так как посредством подобных тезисов создается образ гостеприимного города, где всегда рады туристам.

3. Суздаль — столица огурца

В этом году, по сравнению с предыдущими, в телевизионном контенте редко встречалась идеологема «Суздаль — огуречная столица» или «Суздаль — город огурцов», так как большая часть медиаполя была заполнена публикациями, посвященными тысячелетнему юбилею города. Однако на Первом канале 13.07.2024 года все-таки опубликовали сюжет с заголовком «День огурца отмечают в Суздале»[35]. В данном репортаже Суздаль преподносится как город, в котором отмечают абсолютно уникальный праздник. «*Есть и пироги с огурцами, и огуречный чай, и варенье, и пастила, и ирис [из огурца]*», — подчеркивает корреспондент. В репортаже отмечается, что День огурца празднуют более 200 лет. Это также является своего рода рекламой для потенциальных туристов и способом создания позитивного медиаобраза города.

4. Суздаль — город лихачей на гужевых повозках

Нарратив, который негативно отразился на медиаобразе Суздаля в 2024 году, был связан с историей о небезопасной перевозке туристов на гу-

---

[33] «Тысячелетие Суздаля»: представлена афиша событий в честь исторического юбилея города // [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2808162?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

[34] В Суздальском кремле прошло центральное событие в честь 1000-летия города // [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2832720?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

[35] День огурца отмечают в Суздале [Электронный ресурс] // Первый канал. 2024. — URL: https://www.1tv.ru/news/2024-07-13/480714-den_ogurtsa_otmechayut_v_suzdale (дата обращения: 12.08.2024).

жевых повозках. Ряд сюжетов этой проблеме посвятил телеканал «Россия-24», так как 05.01.2024 года гужевая повозка сбила корреспондента «России-1» Игоря Агеенко (виновный отсидел пять суток в изоляторе)[36]. Авторы программы «Вести. Дежурная часть» обратили внимание на опасное туристическое развлечение. Первый сюжет был опубликован 03.02.2024 года[37]. В репортаже журналист использует следующие метафоры: «*Суздаль — будто царская Россия*», «*За услуги просят не монету, а бумажные пять тысяч рублей или банковский перевод*», «*Под лошадь, как и легендарный Остап Бендер, наш коллега попал в центре города и не отделался легким испугом*», «*Но камеры запечатлели, как в кучу смешались кони и люди*». Таким образом, корреспондент иронизирует над «полукриминальным бизнесом на лошадях». Бизнес по прокату на гужевых повозках выставляется в негативной коннотации. «*Происшествия с лошадьми для Суздаля в последнее время — дело привычное*», — отметил автор. Через три дня был опубликован сюжет с заголовком «СК проверяет суздальских лихачей после наезда на журналиста "Дежурной части"»[38], а 13.02.2024 года в эфир вышел материал о том, что в Суздале дорожные инспекторы проверили извозчиков, каждый из которых оказался нарушителем[39].

5. Суздаль — жемчужина Золотого кольца

Данная идеологема встречается в большинстве сюжетов, посвященных Суздалю, и является своего рода литературным штампом. В частности, на Первом канале 10.08.2024 года выходил репортаж с заголовком «Жемчужина Золотого кольца город-музей Суздаль в эти дни празднует свое тысячелетие»[40]. В сюжете используются слова-маркеры «*город-музей*», «*город старше Москвы на 123 года*», «*уютный городок*», «*душа России*». Примечательно, что в репортажах с празднования Дня города половину экранного времени занимает корреспондент, который непрерывно взаимодействует с элементами выставок, реконструкций, а также общается с участниками события. Данный прием также помогает создать образ яркого, веселого города, где зрителю захочется провести летние выходные.

Так как Суздаль входит в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО, красной нитью через все репортажи на российском телевидении проходит тема сохранения памятников архитектуры. Например, на НТВ 09.08.2024 года вышел

---

[36] В Суздале гужевая повозка сбила московского корреспондента [Электронный ресурс] // День во Владимире. 2024. — URL: https://goo.su/ImVprU7 (дата обращения: 12.08.2024).

[37] В Суздале продолжают рисковать здоровьем туристов [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2754872?utm_source=internal&utm_medium= serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 12.08.2024).

[38] СК проверяет суздальских лихачей после наезда на журналиста «Дежурной части» [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2756340?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 12.08.2024).

[39] В Суздале провели масштабный рейд по гужевым повозкам [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2759912?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 12.08.2024).

[40] Жемчужина Золотого кольца город-музей Суздаль в эти дни празднует свое тысячелетие [Электронный ресурс] // Первый канал. 2024. — URL: https://www.1tv.ru/news/2024-08-10/482895-zhemchuzhina_zolotogo_koltsa_gorod_muzey_suzdal_v_eti_dni_prazdnuet_svoe_tysyacheletie (дата обращения: 13.08.2024).

репортаж «Тысячелетний Суздаль: как горожане восстанавливают старинные дома»[41]. В сюжете рассказывается о жителях города, которые проживают в древних исторических домах, а также о благотворителях, которые жертвуют средства на поддержание исторического облика зданий. Корреспондент отмечает: *«Его история [Суздаля] — это не просто записи в древних книгах и не только события дней сегодняшних, ее делают простые суздальцы, которые живут в этом городе здесь и сейчас»*. Тем самым подчеркивается неравнодушие местных к сохранению культурного наследия.

Однако о том, что Суздаль — «жемчужина Золотого кольца», говорят не только заголовки, но и тематическое наполнение сюжетов. Нередко встречаются программы, освещающие приезд в старинный русский город иностранцев. Это подчеркивает особый статус Суздаля как одного из уникальных городов для путешествий. В частности, 27.06.2024 года вышел сюжет о двух путешественниках из Новой Зеландии Бобе и Барри, которые отправились в кругосветное путешествие и остановились под Суздалем[42]. *«Мы дважды пролетели Россию, наслаждались этим путешествием. В этот раз я сказал: "Когда в следующий раз будем лететь вокруг мира — нужно будет обязательно пройти через Россию"»*, — рассказал один из пилотов.

6. Суздаль — город творческих людей

На первый план в 2024 году, безусловно, вышли культурные мероприятия, организуемые в Суздале как в населенном пункте, названном «жемчужиной Золотого кольца» и «городом с 1000-летней историей». Актуальной темой также остается зодчество. Например, на телеканале «Россия-1» 02.02.2024 года вышел сюжет о том, как мастера из Суздаля создали уникальный набор левитирующих матрешек[43]. Помимо этого, наиболее часто встречались сюжеты о театральных фестивалях («Суздаль принял Первый фестиваль национальных театров» от 29.06.2024 года[44]), об открытии новых выставок («Грандиозная выставка двух музеев открылась в Суздале» от 12.06.2024 года[45]), о музыкальных концертах («Гергиев с оркестром Мариинки выступил в Суздальском кремле» от 09.07.2024 года[46]) и другие.

---

[41] Тысячелетний Суздаль: как горожане восстанавливают старинные дома [Электронный ресурс] // НТВ. 2024. — URL: https://www.ntv.ru/video/2355967/ (дата обращения: 13.08.2024).

[42] Боб и Барри во время кругосветного путешествия остановились под Суздалем [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2827241?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

[43] Мастера из древнего Суздаля создали уникальный стол с левитирующими матрешками [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2754175?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

[44] Суздаль принял Первый фестиваль национальных театров [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2828299?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

[45] Грандиозная выставка двух музеев открылась в Суздале [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2820043?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

[46] Гергиев с оркестром Мариинки выступил в Суздальском кремле [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2832892?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

Однако одна из ключевых тем в культурной жизни Суздаля — это кино. В разные годы в городе было снято более 60 кинофильмов («Андрей Рублев», «Женитьба Бальзаминова», «Финист — Ясный сокол» и другие). В 2024 году в Суздале открылась первая практическая летняя школа документального кино под руководством Сергея Дебижева — это послужило инфоповодом для создания телевизионного сюжета на телеканале «Россия-Культура»[47]. Зрителям продемонстрировали, как старинные архитектурные постройки можно превратить в декорации для фильма. Сюжет призван показать, какие нестандартные мероприятия проводятся на территории Суздаля во время празднования его 1000-летия, а также какие возможности предоставляются молодежи, заинтересованной в создании творческих работ.

2.2. Медиаимидж Суздаля в исторических и развлекательных программах

В больших телевизионных программах об истории и путешествиях также встречаются все вышеупомянутые метонимические модели и идеологемы. Однако мы сфокусировались на иных словах-маркерах, характеризующих Суздаль несколько в ином ключе.

1. Суздаль — купеческий город

Этот факт приводится в программе «По секрету всему свету» — выпуск «Правильная медовуха в Суздале» от 13.01.2024 года[48]. Передача начинается с реконструкции старой ярмарки — ведущая, актриса Ольга Кузьмина, облачившись в старый наряд, продавала прохожим пироги и посуду. Образ «купеческого Суздаля» создается не только с помощью визуальных средств — актриса произносит текст стендапа, наполненный типичными поговорками, с характерным для жителя глубинки говором. В программе зрителей знакомят с предпринимателями региона, попутно рассказывая о купеческой жизни Суздаля. Также в выпуске, помимо вышеупомянутых слов-маркеров, используется идеологема «*Суздаль — столица медовухи*», что объясняет историю создания этого напитка.

2. Суздаль — музей под открытым небом

Наиболее полно этот тезис раскрывается в тревел-шоу «Поехали!» на Первом канале (выпуск от 13.01.2024 года)[49]. *«Здесь зимой надо ездить на санях, а летом — в карете. И в любое время года слушать колокольный звон. Только не пытайтесь сосчитать, сколько здесь церквей — собьетесь»*, — произносит ведущий. Таким образом, автор программы подчеркивает количество церквей,

---

[47] Кинолагерь для начинающих документалистов проходит в Суздале [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2846153?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

[48] Правильная медовуха в Суздале [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2743485?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 14.08.2024).

[49] Суздаль. Поехали! Выпуск от 13.01.2024 [Электронный ресурс] // Первый канал. 2024. — URL: https://www.1tv.ru/shows/poehali/vypuski/suzdal-poehali-vypusk-ot-13-01-2024 (дата обращения: 14.08.2024).

музеев и памятников. В программе напоминают, что город был «самым богатым в Древней Руси и Российской империи». Также ведущие используют идеологемы «*город малоэтажной застройки*», «*город-заповедник*» и «*самый маленький город Золотого кольца России*», отмечая высокую концентрацию важных памятников и архитектурных объектов на относительно небольшой площади. Помимо этого, ведущие называют Суздаль «кинематографичным городом» и «городом на реке Каменке» — вторая идеологема наиболее распространена в информационном пространстве.

Кроме того, музеем под открытым небом Суздаль назван в авторской программе Дмитрия Крылова «Непутевые заметки» на Первом канале (выпуск от 07.01.2024 года)[50]. Журналист в присущей ему манере рассказал о Музее деревянного зодчества, расположенном под открытым небом, и Спасо-Евфимиевом монастыре.

3. Суздаль — самый русский город

Данная идеологема прозвучала в программе «Главное с Ольгой Беловой» на телеканале «Звезда» (выпуск от 11.08.2024 года)[51]. «*Город пережил чуму и пожары, был разорен татарами, поляками и литовцами. Сюда ссылали и здесь в монастырях заточали опальных цариц. Увидеть Суздаль — это как оказаться внутри учебника истории России или на машине времени перенестись в далекое прошлое*», — говорит ведущая. Автор отмечает, что Суздаль — «*это вся история Руси, как на ладони*». Также подчеркивается, что в городе «*встречаются прошлое и настоящее*», а «*каждый камень — история*». Как и в ранее рассматриваемых примерах, здесь языковыми средствами воссоздается весь колорит Суздаля: «*На дорогах — тройки лошадей, в кафе — самовары, в палисадниках — цветы, по улицам прогуливаются люди в русских костюмах*». В выпуске также снялась мэр города Алиса Бирюкова, которая рассказала о подготовке к 1000-летнему юбилею и своем «*простом платье, как из XIX века*». Таким образом демонстрируется «приближенность к народу» суздальских властей, а также их заинтересованность в сохранении культурного наследия города.

«*Суздаль — не лубочный, а настоящий русский город, где все это действительно в естественном укладе его жизни. Даже в таком быстро меняющемся нашем мире здесь сохраняются какие-то живые настоящие корневые для русского человека вещи. Они не для туриста здесь существуют, они существуют просто потому, что существуют*», — резюмировала мэр города.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе исследования мы изучили подходы к определению понятия «медиаобраз» в российском научном дискурсе, а также выявили медиаобраз города Суздаля как в новостных сюжетах, так и в больших развлекательных и исторических программах на ведущих российских федеральных телеканалах.

---

[50] Суздаль. Непутевые заметки. Выпуск от 07.01.2024 [Электронный ресурс] // Первый канал. 2024. — URL: https://www.1tv.ru/shows/neputevye-zametki/vypuski/suzdal-neputevye-zametki-vypusk-ot-07-01-2024 (дата обращения: 14.08.2024).

[51] 1000 лет Суздалю. Главное с Ольгой Беловой [Электронный ресурс] // Rutube. 2024. URL: https://rutube.ru/video/de361563d3ef56c3c9342a5895ef2d18/ (дата обращения: 14.08.2024).

В **первой главе** мы определили термины «медиаобраз», «медиаконцепт», «идеологема», а также дали трактовку понятию «медиаобраз — территория проживания» («медиаобраз города»), которое закрепилось в 2008–2009 годах. Также мы объяснили аксиологическую природу медиаобраза и разобрали главные философские учения о ценностях.

Следующим этапом нашего исследования стала разработка критериев для оценки медиаобраза Суздаля в телевизионных передачах. Мы проанализировали:

— Наличие слов-маркеров, сигнализирующих о причастности программы к рассматриваемой теме.
— Смысловое содержание идеологем и эмоциональную окраску.
— Синтаксические средства выразительности.
— Лексико-стилистические приемы.

Во **второй главе** мы сформировали эмпирическую базу исследования — в нее вошли программы телеканалов «Россия-1», НТВ, Первого канала и «Звезды» как СМИ, наиболее акцентирующих внимание на 1000-летии Суздаля.

Всего мы выделили девять метонимических моделей, которые упоминаются авторами журналистских материалах на федеральных телеканалах. В перечень вошли: «новогодняя столица России», «город с 1000-летней историей», «столица огурца», «город лихачей на гужевых повозках», «жемчужина Золотого кольца», «город творческих людей», «купеческий город», «музей под открытым небом» и «самый русский город».

Стоит отметить, что в перечень не вошли многочисленные идеологемы и слова-маркеры, укрепившиеся в медиапространстве и уже напрямую ассоциирующиеся с Суздалем в сознании аудитории.

Мы установили, что медиаобраз Суздаля в телевизионных программах 2024 года можно охарактеризовать как позитивный, грамотно продуманный. Связано это с несколькими аспектами: в этом году город отпраздновал свой тысячелетний юбилей, поэтому большинство сюжетов на федеральных каналах были посвящены этой памятной дате: ярко освещалась как история самого города, так и мероприятия, проводимые муниципальными властями в преддверии празднования. Кроме того, Суздаль — город, внесенный в список объектов культурного наследия ЮНЕСКО, поэтому является центром притяжения туристов со всего мира: в телевизионных программах в полной мере раскрыли культурный колорит.

В ходе анализа мы пришли к выводу, что российские телеканалы не оставляют без внимания не только масштабные, но и локальные муниципальные мероприятия, тем самым поддерживая позитивный медиаобраз Суздаля для российской аудитории — об этом свидетельствует неподдельный интерес россиян к истории, культуре, традиции Суздаля, который формируется с каждым, лишь увеличивающимся туристическим потоком.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Dinnie K.* Nation Branding — Concepts, Issue and Practic. Butterworth-Heinemann : Elsevier Linacre House, 2008. — 256 p.
2. *Барабаш В. В., Сезонов Т. В.* Особенности воздействия медиаобраза на аудиторию женских глянцевых журналов // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. — 2015. — № 8. — С. 207–211.

3. *Богдан Е. Н.* Медиаобраз России как средство консолидации общества: структурно-функциональные характеристики : дисс. … канд. филол. наук. — М., 2007.

4. *Бубнова С. С.* Ценностные ориентации личности как многомерная нелинейная система // Психологический журнал. — 1999. — Т. 20. — № 5. — С. 38–44.

5. *Всеволодова А. Н.* Медиаобраз городов России в федеральных печатных СМИ // Вопросы теории и практики журналистики. — 2013. — № 2. — С. 152–158.

6. *Гусейнов Г. Ч.* Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х. — М. : Три квадрата, 2003.

7. *Ерофеева И. В.*, *Простакишина Н. В.* Аксиология медиаобраза Забайкальского края // Гуманитарный вектор. — 2022. — Т. 17. — № 1. — С. 95–105.

8. *Журавлев С. А.* Идеологемы и их актуализация в русском лексикографическом дискурсе : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Казань, 2004.

9. *Крюкова И. В.* Прагматика онима: направления исследований и методика анализа // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2011. — Т. 62. — №. 8. — С. 139–143.

10. *Купина Н. А.* Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции. — Екатеринбург ; Пермь, 1995.

11. *Ланцевская Н. Ю.* Медиаобраз территории как комплекс стереотипов брендинга места // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. — 2015. — № 4 (28). — С. 101–103.

12. *Малышева Е. Г.*, *Гриднев Н. А.* Формирование медиаобраза региона в федеральных телевизионных СМИ (на материале текстов об Омске) // Научный диалог. — 2016. — № 12 (60). — С. 134–144.

13. *Мансурова В. Д.* Журналистская картина мира как тип социокультурной реальности : дисс. ... д-ра филол. наук. — Барнаул : [б. и.], 2003. — 275 с.

14. *Мискевич Ю. А.*, *Фатеев В. К.* Трансформация медиаобраза главного редактора в период с XIX по XXI вв. : материалы IX научно-практической конференции, г. Москва, 20 мая 2023 г. / под общ. ред. Я. В. Солдаткиной [Электронное издание сетевого распространения]. — Москва : МПГУ, 2024. — С. 195–204.

15. *Орлова О. В.* Жизненный цикл и миромоделирующий потенциал медиаконцепта // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. — 2010. — № 6. — С. 78–83.

16. *Рокич М.* Методика «Ценностные ориентации» // Большая энциклопедия психологических тестов / авт.-сост. А. А. Карелин. — М. : Эксмо, 2009. — С. 26–28.

17. *Семененко И. С.* Образы и имиджи в дискурсе национальной идентичности // Полис. Политические исследования. — 2008. — № 5. — С. 7–18.

18. *Хочунская Л. В.* Феномен медиаобраза: социально-психологический аспект // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: «Литературоведение, журналистика». — 2013. — № 2. — С. 91–95.

Интернет-источники

1. 1000 лет Суздалю. Главное с Ольгой Беловой [Электронный ресурс] // Rutube. 2024. — URL: https://rutube.ru/video/de361563d3ef56c3c9342a5895ef2d18/ (дата обращения: 14.08.2024).

2. Автомобильная экскурсия «Новогоднее ралли» [Электронный ресурс] // Яндекс Музыка. 2023. — URL: https://music.yandex.ru/album/28492116?dir=desc&activeTab=about (дата обращения: 10.08.2024).

3. Аудитория канализировалась [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. 2024. — URL: https://www.kommersant.ru/doc/6444933 (дата обращения: 10.08.2024).

4. Боб и Барри во время кругосветного путешествия остановились под Суздалем [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2827241?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).

5. В Суздале гужевая повозка сбила московского корреспондента [Электронный ресурс] // День во Владимире. 2024. — URL: https://goo.su/ImVprU7 (дата обращения: 12.08.2024).
6. В Суздале провели масштабный рейд по гужевым повозкам [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2759912?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 12.08.2024).
7. В Суздале продолжают рисковать здоровьем туристов [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2754872?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_ campaign=serp (дата обращения: 12.08.2024).
8. В Суздальском кремле прошло центральное событие в честь 1000-летия города // [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2832720?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).
9. В Суздале открыли новый мост, подарок к 1000-летию города [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2748152?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).
10. Властелин кольца: к 1000-летию Суздаля [Электронный ресурс] // ВКонтакте. 2024. — URL: https://vk.com/radiopulsempgu?w=wall-131344103_8251&z=audio_playlist-131344103_170%2Fa84a80c2a2228bb045 (дата обращения: 10.08.2024).
11. Вот и подошел к концу цикл, посвященный 1000-летию Суздаля! [Электронный ресурс] // ВКонтакте. 2024. — URL: https://vk.com/radiopulsempgu?w=wall-131344103_8251 (дата обращения: 10.08.2024).
12. Гергиев с оркестром Мариинки выступил в Суздальском кремле [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2832892?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).
13. Грандиозная выставка двух музеев открылась в Суздале [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2820043?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).
14. День огурца отмечают в Суздале [Электронный ресурс] // Первый канал. 2024. — URL: https://www.1tv.ru/news/2024-07-13/480714-den_ogurtsa_otmechayut_v_suzdale (дата обращения: 12.08.2024).
15. Доверие СМИ в России [Электронный ресурс] // ВЦИОМ. 2023. — URL: https://wciom.ru/analyticalreviews/analiticheskii-obzor/doverie-smi-v-rossii (дата обращения: 31.07.2023).
16. Жемчужина Золотого кольца город-музей Суздаль в эти дни празднует свое тысячелетие [Электронный ресурс] // Первый канал. 2024. — URL: https://www.1tv.ru/news/2024-08-10/482895-zhemchuzhina_zolotogo_koltsa_gorod_muzey_suzdal_v_eti_dni_prazdnuet_svoe_tysyacheletie (дата обращения: 13.08.2024).
17. Кинолагерь для начинающих документалистов проходит в Суздале [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2846153?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).
18. Мастера из древнего Суздаля создали уникальный стол с левитирующими матрешками [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2754175?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).
19. Новогодняя столица России — древний Суздаль — встречает гостей со всей страны [Электронный ресурс] // Смотрим. 2023. — URL: https://smotrim.ru/video/2736830?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign (дата обращения: 12.08.2024).
20. Послание Президента Федеральному Собранию [Электронный ресурс] // Президент России. 2024. — URL: http://kremlin.ru/events/president/news/73585 (дата обращения: 01.08.2023).
21. Правильная медовуха в Суздале [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2743485?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 14.08.2024).
22. Преображение Суздаля: древний город готовят к празднованию 1000-летия [Электронный ресурс] // НТВ. 2023. — URL: https://www.ntv.ru/video/2269290 (дата обращения: 12.08.2024).

23. СК проверяет суздальских лихачей после наезда на журналиста «Дежурной части» [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2756340?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 12.08.2024).
24. Суздаль готовится отметить свое тысячелетие в статусе новогодней столицы России [Электронный ресурс] // Первый канал. 2023. — URL: https://www.1tv.ru/news/2023-12-29/468026-suzdal_gotovitsya_otmetit_svoe_tysyacheletie_v_statuse_novogodney_stolitsy_rossii (дата обращения: 12.08.2024).
25. Суздаль принял Первый фестиваль национальных театров [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2828299?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).
26. Суздаль. Непутевые заметки. Выпуск от 07.01.2024 [Электронный ресурс] // Первый канал. 2024. — URL: https://www.1tv.ru/shows/neputevye-zametki/vypuski/suzdal-neputevye-zametki-vypusk-ot-07-01-2024 (дата обращения: 14.08.2024).
27. Суздаль. Поехали! Выпуск от 13.01.2024 [Электронный ресурс] // Первый канал. 2024. — URL: https://www.1tv.ru/shows/poehali/vypuski/suzdal-poehali-vypusk-ot-13-01-2024 (дата обращения: 14.08.2024).
28. Суздаль.ру [Электронный ресурс] // ВКонтакте. 2024. — URL: https://vk.com/wall-137520750_8817 (дата обращения: 10.08.2024).
29. Телепросмотр и телеизмерения [Электронный ресурс] // Mediascope. 2024. — URL: https://mediascope.net/upload/iblock/4f0/ies9yvvhepsbbpsi0cjylbsjyn2fos2p/TeleMultiMedia_Forum%202024.pdf (дата обращения: 31.07.2023).
30. Тысячелетие Суздаля: представлена афиша событий в честь исторического юбилея города [Электронный ресурс] // Смотрим. 2024. — URL: https://smotrim.ru/video/2808162?utm_source=internal&utm_medium=serp&utm_campaign=serp (дата обращения: 13.08.2024).
31. Тысячелетний Суздаль: как горожане восстанавливают старинные дома [Электронный ресурс] // НТВ. 2024. — URL: https://www.ntv.ru/video/2355967/ (дата обращения: 13.08.2024).
32. Федеральные СМИ: июль 2024 [Электронный ресурс] // Медиалогия. 2024. — URL: https://www.mlg.ru/ratings/media/federal/13321/#tv (дата обращения: 10.08.2024).

Вторая премия

«ВОЮЮ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, СУЩЕСТВУЮ». ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЯПОНСКОЙ КИНОПРОПАГАНДЫ 1938–1945 гг. И РЕФЛЕКСИЯ ВОЙНЫ В ПЕРИОД ЯПОНСКОГО НЕОРЕАЛИЗМА

ГВОЗДЕВ Александр Юрьевич
Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С. А. Герасимова

ВВЕДЕНИЕ

Если обратиться к самому популярному по сей день определению пропаганды, предложенному Эдвардом Бернейсом: «…Пропаганда — это последовательная, достаточно продолжительная деятельность, направленная на создание или информационное оформление различных событий с целью влияния на отношение масс к предприятию, идее или группе» [1, с. 19], — то поймем, насколько же обширно это явление. В этом отношении всё есть пропаганда, ибо кинематограф как средство аудиовизуальной коммуникации устанавливает определенную систему ценностей, манипулирует с реальностью, задавая конкретные идеологические рамки: будь то финансируемый государством призыв к службе в армии или реклама американского бренда спортивной одежды.

Поэтому для обращения с этой темой необходимо установить некоторые рамки, позволяющие ввести ход исследования в определенный дискурс. Рамки эти будут определяться двумя критериями.

1. **Историко-политический дискурс.** Здесь нам важно очертить хронологические и географические границы. В данном случае это Япония 1930–1940-х годов, а также иностранные режиссеры, приглашенные на японские киностудии и снимающие про японцев и для японцев. Сюда же будут входить и те документальные ленты, что были сняты японцами в оккупированных в ходе Второй мировой войны странах (как правило, это картины для внешнего потребления): в Китае, в Корее, в Индонезии и т. д.
2. **Эстетический дискурс.** Он связан со стилевыми и в целом художественными особенностями построениями определенной смысловой последовательности, которая в свою очередь формирует четко организованный идеологический курс. Он связан не только с содержательными элементами, но и с формальным их структурированием, выстраиванием нарратива и с образной системой.

Дело в том, что в Японии, по аналогии, например, с Германией, вовремя осознали потенциальную силу кинематографа как медиа, способного массово влиять на сознание общественности, поэтому правительство организовало значительное вливание финансовых средств в эту сферу, что в свою очередь повлияло не только на количественный, но и на качественный параметр (как технический, так и эстетический). Тот вес и та важность, которые приобретает культурная сфера, прекрасно отражаются в диаграмме (*рис. 1*) [2, с. 17], где указаны основные расходы на субсидирование по плану Кобаяси Итидзо — генерал-губернатора Тайваня в годы оккупации. Больше половины всех средств уходят именно на культурные субсидии, в то время как бизнес-субсидии и социальные субсидии на соответственно втором и третьем местах.

В 1939 году выходит «Закон о кино», который позиционировался как «唯一の文化立法» — «единственное культурное законодательство». Государство брало на себя не только цензурный контроль над всей продукцией, но и способствовало стимуляции в виде государственного обеспечения производственных расходов, систему сертификации и сбыта [3, с. 1]. Ввиду этого японское киноискусство совершило большой скачок, художественно повлиявший на то, что мы увидим в этой стране в ее «золотую эпоху». Но из-за сомнительного содержания этих картин пропагандистская документалистика зачастую оставалась на периферии киноведческого исследования. По сути, эти фильмы являются «недостающим эволюционным звеном» в процессе реформации эстетики страны восходящего солнца.

Благодаря процессам культурного обмена в фильмах тех лет появляется большее разнообразие в эстетическом плане. Это происходит и за счет приглашенных иностранных специалистов, и за счет увеличения территориального охвата (каждая новая оккупированная страна — новая кинематография со своими потребностями и возможностями).

Ричард Ликок часто ссылался на идею Джонаса Микаса: «Все, что заставляет вас удивляться, думать по-другому, видеть вещи по-другому, является политическим» [4, с. 21]. Вот это именно тот уровень понимания политической пропаганды, который является релевантным и актуальным в академической среде в наше время. Оно распространяется на любую манипуляцию, связанную с восприятием зрителя. Это последовательная и четко организованная деятельность, поэтому в Японии она касалась не только кино, но и радио, газет, театра, телевидения, образования и т. д.

Поражение же стран нацистского блока привело к постепенному вымиранию фашистского сознания. Если говорить об Италии, мощное движение сопротивления сильнейшим образом повлияло на изменение кинематографического курса: тот же Роберто Росселини, снимавший пропагандистские картины, затем создал «Рим — открытый город» — одну из первых картин, которую окрестили гордым званием неореализма.

Это течение разделило историю кино на «до» и «после». Почти дзен-буддистская озабоченность сюжетами, которые происходят «здесь и сейчас», противопоставлялась вымышленным сюжетам: «…необходимость выдумывать какую-нибудь «историю» была не чем иным, как бессознательной попыткой прикрыть наше человеческое поражение, а наше воображение, как мы им пользовались, служило лишь тому, чтобы мертвые схемы поставить выше, чем подлинные события жизни нашего общества» [9, с. 191], — писал Чезаре Дзаваттини.

Итальянские ленты пользовались колоссальным успехом у аудитории, которой хотелось видеть на экране актуальные проблемы. Неудивительно, что фильмы де Сики, Висконти, де Сантиса оказали значительное влияние на французскую, советскую, немецкую и, конечно же, японскую кинематографию. В некоторой степени неореализм был естественной вехой развития истории искусства ввиду общемирового трагического опыта.

Но пока в послевоенной Италии витал дух свободы художника, Японию настигли разного рода пертурбации, которые в свою очередь меняли вектор социального кино.

В данном исследовании первая часть работы посвящена разбору хроники и документальных фильмов, как наиболее точно обобщающие мышление японцев в кризисное время (период войны всегда особенно актуализирует настоящее время); вторая же часть уделяет внимание, как правило, художественному кинематографу ввиду того, что оно вновь встало во главу угла в передаче рефлексии войны.

КОКУСАКУ-ЭЙГА: ЖАНРОВЫЕ ПОРЯДКИ В УСЛОВИЯХ БЕСПОРЯДКА

После «Закона о кино» 1939-го года в 1940 году Министерством внутренних дел Японии ужесточаются правила кинопроизводства и цензура.

1. Власти надеются, что гражданам будут показываться фильмы здорового, развлекательного характера, с позитивной тематикой.
2. Хотя это и не запрещается, появление на экранах комедиантов и сатириков должно быть ограничено.
3. Настоящим запрещаются фильмы о мелкой буржуазии, о богатых и такие, где превозносится личное счастье; запрещается также показывать на экране курящих женщин, жизнь ночных кабаре, фривольное поведение; диалоги должны содержать минимум иностранных слов.
4. Следует поощрять создание фильмов, изображающих производственные сферы жизни нации, особенно сельскохозяйственную.
5. Необходимо строго соблюдать правило цензуры сценария, и в случае обнаружения каких-либо отклонений для их исправления текст должен быть переписан [5, с. 68–69].

Исходя из этих указаний, мы можем сформировать условный пропагандистский эталон фильма тех лет. Это, с одной стороны, «развлекательные» и «позитивные» ленты, но, с другой стороны, это не должны быть комедии или мелодрамы (ведь запрещен частный характер истории). В этом ключе остаются картины духоподъемного направления, эксплуатирующие тему войны и картины производственного жанра. Хотя если это соединить со статистикой телерепортажей, то получится некое противоречие. Процент людей, фигурирующих в Japan News, был самым высоким среди «военных» — 40,8 %, за ним следовали «гражданские лица» — 12,4 % [6]. Прочие социальные группы составляли менее 10 процентов. Таким образом, в ТВ-репортажах не отразился запрос на изображение производственной и сельскохозяйственной сферы. Милитаризм довлел в сюжетике. Причем с каждым годом войны процент военных репортажей значительно увеличивается, зачастую доходя до ста, как, например, в подборке новостей за последний месяц октября 1944 года.

На фоне всего вышеперечисленного, в документальном (и в игровом) кино на первый план выходит жанр под названием кокусаку-эйга, то есть (при приблизительном переводе) «фильм в рамках национальной политики». Наследуя черты советской и европейской киношкол, японские кинематографисты создали уникальную систему кинопропаганды. По сути, большинство режиссеров тех лет можно отнести к этому жанровому направлению, не считая своего рода диссидентов, которых правительство тех лет всячески притесняло и репрессировало (к примеру, так и произошло с Фумио Камэи, который снимал документальные картины, показывающие темные стороны войны со стороны фашистской Японии).

Эти картины были поразительно гармоничны и четко организованы, несмотря на то что страна с каждым годом приходила все в больший и больший хаос, а всё потому, что мир откровенно пропагандистских фильмов — это всегда условный, идеальный мир. Любая система миропостроения этих лент выстроена в формате утопии или сказочного королевства, где храбрые солдаты с отвагой и уверенностью в скорой победе борются с абсолютным злом. Но эстетические принципы японской документалистики зиждятся на уникальных для тех лет принципах.

НЕВИДИМЫЙ ВРАГ

Пожалуй, первое, что бросается в глаза в японской пропаганде 1938–1945 гг., — это отсутствие видимого (зримого) образа противника имперских войск. Враг всегда условен, он существует лишь как идея. Традиционно пропаганда основывается на двух формально-содержательных процессах — карикатуризация (изображение противника в формате высмеивания) или обесчеловечивание (изображение антигуманного поведения противника).

Зачастую мы зрим врага только в виде бронетехники, военного транспорта или в виде звукового образа обстрела, как это сделано, например, в картине 1942 года «20 тысяч километров линии фронта». Мы здесь наблюдаем своего рода синекдоху: частное в образе вражеских пуль воспринимаем за общее — за китайского солдата или даже в целом китайскую армию. Причем сам звук работает в этих фильмах по единой схеме: играет патриотическая или просто мажорная мелодия, затем она прерывается эпизодом перестрелки и в конце возвращается ободрительная музыка. В этом ключе обстрел — это нечто вроде шоу-стоппера, некое яркое прерывание основного нарратива в угоду репрезентации линии героического пафоса. Такого рода эпизоды можно встретить во многих картинах, например, в «Бирманской истории» 1943 года или в «Песне товарищей» 1939 года.

Порой подобная кинонарративная структура выглядит с нашей перспективы даже в какой-то степени абсурдно и комично. В фильме «Песня товарищей» используется в «батальных» сценах большое количество дальних планов равнины, на которой происходит сражение. Они монтируются с крупными и средними планами японских солдат, выпускающих одну за другой пулеметные очереди. Но пустынность этих пейзажей, где мы видим лишь имперскую армию, создает ощущение, будто они стреляют в пустоту (и такой эффект появляется во многих картинах). Тогда это выглядело серьезно и пафосно, ибо все понимали условности, которые диктовала цензура. Это помогало сохранять ощущение видимого

спокойствия: «У нас всё по-прежнему под контролем», — гласила реплика диктора за кадром. В вышеупомянутом фильме «20 тысяч километров линии фронта» в закадровой речи звучит то, что мы воспринимаем ныне как оксюморон: «Проходит дружественная оккупация». Оккупация, которая является насильственным занятием чужой территории, по определению, не может быть «дружественной». Но в этом заключалась та самая философия японской пропаганды, чьим манифестом была идея паназиатизма — расплывчатое понятие, означающее необходимость объединения регионов Азии в единое государственное образование («Азия для азиатов») как оправдание колониалистским изысканиям фашистской Японии.

Возможно, именно для отражения этой идеологической установки в обиход вошел образ невидимого врага. Если Япония хочет помочь Корее, Китаю, Филиппинам, Индонезии и т. д., то там не может быть врагов. В игровом кино кокусаку-эйга иногда встречались «видимые» враги, но это распространялось лишь на жанровые ленты («Малайский тигр» — боевик; «Опиумная война» — историческая драма»). Прочие ленты тяготели к максимальному реализму. Но реализм реализму рознь. Реальность по-японски в 1940-е годы была такова: нам все в Азии рады, у нас там нет врагов, кроме европейских колониалистов; сражаемся мы только со злыми кораблями и танками. Но позднее это стилистическая черта в японском игровом кино приобретет иную форму, она станет частью сатиры. Благодаря этому можно понять, откуда растут ноги у новеллы «Пушечное мясо» из альманаха 1995-го года Кацухиро Отомо «Воспоминания о будущем»: там в антиутопическом городке почти все мужчины вынуждены обстреливать соседний город. За что? Они не знают. Что в том городе происходит и живет ли там вообще кто-нибудь? Тоже неизвестно. И это не единственный пример следа этого стилевого решения в последующем японском кино. Оно также нашло свое отражение в парадигмальном сломе понимания врага в эпосе Масаки Кобаяши «Удел человеческий», где с каждым разом образ врага преображается: от полной невидимости до очеловечивания.

ГАРМОНИЯ РИТМА

Опять же сравнивая с зарубежными аналогами пропаганды, мы видим и слышим в них громкую патетику и пафос торжественности. В противовес этому японские документалисты используют гораздо более умеренную ритмическую структуру, которая не столь динамична и захватывающа, как у западных коллег.

Возьмем, к примеру, фильм с громким названием «Тотальная атака Коррехидора» (1942 г.) о решающем сражении на территории Филиппин. Он начинается с абсолютно медитативных кадров быта островитян: покупки, прогулки. Здесь же поэтизируются промысловые отрасли, что так было сделано Министерством внутренних дел. Но вместо того, чтобы показать резкое нарушение спокойствия военным вторжением, режиссер намеренно вводит образы японских военных совершенно незаметно. Их работа монтируется с работой рыбака или лавочника, порождая тем самым ощущение естественности деятельности армии Японии на территории Филиппинских островов. С появлением образов солдат и введением их в сюжетную линию не меняются ни музыкальное оформление, ни динамика монтажа, ни характеристика кинетической партитуры. То, что выглядит как леность и отсутствие творческого мышления режиссера, на самом деле представ-

ляет собой очень хитрое решение. Ведь по ходу развития действия персонажи-японцы очень мягко интегрируются в повседневное хозяйство и быт филиппинцев.

Боевой шоу-стоппер организован здесь так, что создается ощущение, будто японцы обороняются вместе с филиппинцами от безликих самолетов. Не считая нескольких моментов, весь псевдооборонительный эпизод выдержан в том же ритме, что и сцены уборки сена и ловли рыбы. Сейчас мы могли бы такое считывать, как ужасающую метафору нормализации войны, но тогда это вселяло спокойствие в умы граждан и давало уверенность в завтрашнем дне. Нередко драматургия в этих фильмах строится на том, что после батальной сцены мы видим следующий день как доказательство, что всё действительно в порядке.

Эта монотонность была неотъемлемой составной частью фильма «Земля и солдаты» 1939 года. Режиссер Томотака Тасака выезжал для наблюдений на китайский фронт и обнаружил, что «война — это в основном ходьба» [5, с. 71]. Соответственно большую часть фильма занимает изображение пехоты, марширующей по грязным дорогам. Монотонная ходьба как дисциплина духа — вот что ценится более всего. В этом фильме Тасака, как и его режиссеры-коллеги, почти не касается вопроса о характере войны. Он лишь визуально декларирует идею о том, что путем упорного повторения простого действия (марширование или монотонная работа) дух становится подчиненным. Простота действий, совершаемых героями кокусаку-эйга, должна была, по замыслу режиссеров, влюбить в себя зрителей, такой же простой народ, живущий «тихой и мирной» жизнью. Эстетика такого рода наблюдается не только в фильме «Земля и солдаты», но и в работе Т. Тасаки «Флот» 1943 года или в работе Кэйскэ Киноситы «Армия» 1944 года.

Очень интересно ритмика структурирована в «Песне товарищей». Фильм начинается с восхода солнца. Солнце является важнейшим для японцев образом, ибо в синтоизме, который стал для страны важнейшей религией ввиду политики кокутай (уникальности национальной культуры), главной богиней является Аматэрасу — богиня солнца, от которой произошел император и весь его род. Поэтому путь, на котором находится японский батальон, следует движению солнца: справа налево (в кадре); с востока на запад, от Японии к Китаю (географически). Сохраняется медитативность и межнациональная интегративность, что была и в «Тотальной атаке Коррехидора». Кульминационная битва начинается днем, но она плавно перетекает в ночь, когда солнце садится и наступает полная темнота. А звуки выстрелов прекращаются с восходом солнца, когда победу (естественно) одерживают японцы, продолжая вносить свою неоценимую лепту в развитие китайского общества, которое здесь рассматривается, с одной стороны, в позитивном ключе, а с другой стороны, как некое дикое племя, без еды, но верующее в статуэтки Будды, которые продаются на каждом углу, тем самым теряя свой сакральный статус, по мнению японцев.

В этом эстетическом идеале медитативного изображения деятельности солдат больше параллелей с эстетикой кинематографа Японии 1930-х годов. Но новаторство заключается в непрерывности идеи движения, воплощенной экранной образностью. Киноленты Японии 1920–1930-х годов, изредка попадающие чудом за рубеж, подвергались жесткой критике за архаичность и старомодность поведения камеры, которая была, как правило, статична. Кинопропаганда конца 30-х — начала 40-х годов, не разрывая связи с медитативными структурами, совершает технический и эстетический прыжок, создавая уникальную кинетическую партитуру в кино.

ГОМОГЕНИЗАЦИЯ ИДЕАЛА. ТРЕНИРОВКА ДУХА

Еще одной характерной чертой японских фильмов «в рамках национальной политики» является то, что они создали уникальную систему, показав войну как разновидность тренировки духа. Сцены тренировок играли ключевую роль во многих военных лентах тех лет, занимая порой почти весь хронометраж.

На этом принципе построены «Божественные воины неба» Ёсими Ватанабэ 1942 года. В этом ключе можно даже говорить об отдельном жанре тренировочных фильмов. В картине Ватанабэ очень много интересных иконографических параллелей. Первая сцена строя войск создана с ювелирной точностью камеры и внутрикадровой композиции. Молодые десантники изображены как некий четко отлаженный механизм. В государственной пропаганде любого толка идет речь о гомогенизации идеала как стремления к унификации людей, совершенных с точки зрения черт характера, внешности, политической модели поведения. Если в игровом кино кокусаку-эйга можно говорить об изображении человека как личности, то в документальном — это больше походит на эйзенштейновскую теорию героя-толпы. Но если у советского режиссера она хаотична, хоть ее и ведет единое роевое начало, то у японцев масса — максимально соорганизованный механизм, где каждый винтик имеет свое значение. Поэтому сцена первого строя десантников походит на терракотовую армию, готовящуюся не к атаке, а скорее к обороне страны.

Здесь также большую роль играет мотив превозношения человеческого тела. Кадры тренировок с оголенными атлетическими и спортивными телами даются длинными планами, регулярно монтируя их общие планы с крупными планами отдельных групп мышц: руки, ноги, спина и т. д. Вместе с тем они проходят и интеллектуальную подготовку. В голове европейского зрителя это может создать параллель с античным идеалом совершенства тела и ума. Неудивительно, что сцена тренировки прыжка из самолета (*рис. 2*) так похожа на сцены из фильма «Олимпия» Лени Рифеншталь (*рис. 3*), которая тоже изображала спортивные игры как возвращение к античным идеям.

Хотя если сводить все к изображению армии как некоего обезличенного образа, типичного, якобы, для тоталитарного государства, то мы зайдем в запруду узкого мышления. В фильме есть и абсолютно сентиментальный момент, изображающий крупные планы молодых десантников, пишущих письма родным. Содержание их письма дублируется закадровым голосом. Это, по сути, то самое выведение личности с его собственными переживаниями и опытом из массы, пусть и одномоментное. Тем не менее это приоткрывание завесы личного на фоне публичного, которое давало зрителям ощущение присутствия человеческого начала.

Документальные тренировочные сцены стали настолько сильным приемом, что их стали даже вставлять в игровое кино. Можно, вспомнить, например, фильм «Война на море от Гавайев до Малайи» 1942 года режиссера Кадзиро Ямамото. Тадао Сато описывает свое впечатление от просмотра следующим образом: «… документальные кадры тренировок пилотов произвели на меня такое впечатление, что несколько лет спустя я поступил в Кадетскую военно-воздушную школу. Однако реальность совершенно отличалась от того, что зритель видел на экране, и каждый день был полон жестокими наказаниями» [5, с. 70]. Подобным же образом отзывается Акира Ивасаки: «…Режиссер Кадзиро Ямамото широко использовал в картине документальные кадры — прием, успешно осуществленный им

в предыдущей работе — в фильме «Лошадь». Это придало картине достоверность, напряженность» [6, с. 132]. Фильм «Война на море от Гавайев до Малайи» был конфискован Верховным командованием союзных держав после войны, которое приняло его за подлинные новостные кадры нападения.

Всё вместе это доказывает ту колоссальную мощь, которую несли подобные кадры своей художественной зрелостью. При анализе западной пропаганды мы видим ориентацию на изображение успешных миссий, боев, стратегических захватов и т. п. Японская кинопропаганда ставит своей целью изображение самого процесса тренировки и подготовки воина как нечто самоценное, оторванное от практического значения. В этом ключе последующие сцены битв и войн оказываются логическим продолжением этого действия, ибо таким образом человеку, посвятившему столько времени военной подготовке, ничего не остается, кроме как пойти в битву. Война становится смыслом жизни и формой ощущения себя в бытии — «воюю, следовательно, существую».

КОНТЕКСТ ПОСТВОЕННОГО КИНО ЯПОНИИ

Вторая мировая война стала важнейшим поворотным моментом истории XX века: одни страны сливались, другие распадались, третьи меняли политический курс. Для Японии же это стало крахом многовековой системы ценностей. Бусидо — уже не синоним чести воина, а инструмент фашистской пропаганды, как и синтоизм, но, бунраку и т. д.

Не менее важным для судеб японцев оказался крах националистической, милитаристской идеологии японизма. Это касалось отказа от таких категорий, как божественное происхождение императора и его культ, уникальность японской нации, концепция кокутай (в прямом смысле — тело государства) [8, с. 77].

Японский неореализм можно поделить на три периода.

I. Оккупационный период (с 1945 по 1952 гг.).

II. Сан-францисский период (с 1952 по 1960 гг.).

III. Период взаимного сотрудничества (смерть неореализма) (с 1960 г.).

Периодизация связана в первую очередь с разными состояниями японо-американских отношений. Они определяли степень цензуры, политический курс, общественное настроение и уровень проникновения американской культуры в традиционалистскую Японию. К тому же стоит брать в расчет то огромное число лент, которое было выпущено в послевоенный период: если в военный период число кинокартин достигало за год нескольких десятков, то затем могло доходить вплоть до 500 за тот же период. И очень существенная часть этой кинопродукции — это фильмы преимущественно развлекательного характера. Поэтому в то время, как в Италии неореалисты были в авангарде в поствоенное десятилетие, то в Японии они соседствовали с весьма разнообразными течениями и жанрами.

ОККУПАЦИОННЫЙ ПЕРИОД. ИДЯ ПО ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ДОРОЖКЕ

Цензура фашистская скоро сменилось цензурой антифашистской. При штабе оккупационных войск было создано специальное Управление гражданской информации и просвещения, которое руководило всеми сферами культуры на

основе его директив, инструкций и распоряжений. Все началось с запрета демонстрации старых фильмов, которые, естественно, были проникнуты духом национализма, милитаризма, монархизма [10, с. 291].

В то же время старые пьесы, которые воспевали сильный мужской характер, не были одобрены «американскими друзьями». В них они видели тот самурайский дух, который поднял народ на войну со всем миром. Дзидайгэки (фильмы об историческом прошлом страны) были под пристальным вниманием штаба армии США. Это не означало, что картин о феодальной Японии вовсе не было, однако, в Оккупационный период самурайские фильмы были далеко не желательным жанром. Анастасия Федорова отмечала такой момент, что послевоенные гэндайгэки унаследовали образ-нимаймэ — мужского персонажа, сентиментального, романтичного и зачастую слабовольного, в то время как образ-татэяку — сильного и серьезного воина — стал чрезвычайно редким гостем экрана. По большей мере, это было продиктовано не только вышестоящей цензурой, но и чувством коллективной вины японского народа. Удар по самомнению был вызван тысячелетней уверенностью в непобедимости Японии, находящейся под божественным покровительством императора. Это своего рода шоковая терапия государственного масштаба. Ввиду этого демократический курс был вызван цензурными и социально-психологическими факторами.

Демократизм и вестернизация — один из ключевых факторов японского неореализма. Заигрывания со штампами кинематографа США в Италии можно было увидеть разве что у де Сантиса, который выделился на фоне своих коллег. В Японии американизация культуры являлась одним из главных актуальных социальных процессов.

В 1949 году Тадаси Имаи выпускает «Голубые горы». 青い [Аой] — с трудом переводящееся на русский язык слово: помимо «голубого», оно может также означать «зеленый», «бледноватый» и т. д. Оно означает не только цвет, но и, условно говоря, степень созревания. Таким образом, название фильма можно воспринимать как образ новой страны, которая только встала на путь развития, идя по новому пути.

Довоенный кинематограф Японии было чрезвычайно целомудренным. Цензура довоенной эпохи Сёва запрещала всякое «фривольное поведение» [5, с. 68]. Абсурдность такого менталитета как раз отражена в фильме Имаи. В маленьком городке одну из старших девочек в женской школе видят другие девочки, когда она гуляет с мальчиком. За этот пустяк девочка подвергается остракизму; ей приходится терпеть издевательства со стороны всех остальных девочек за то, что разрушила «честь» всей школы. Осуждение сверстников происходит лишь из-за неблагопристойности такого поведения. Единственная поддержка шла со стороны учительницы английского языка как носителя западного мировосприятия. Похожий сюжет в будущем мы встретим в оттепельном фильме советской новой волны «А если это любовь?» Ю. Райзмана, где выговор за романтические письма героиня получает от консервативной учительницы немецкого языка — языка не так давно вражеского народа. Но в отечественной картине как минимум у подростков действительно была романтика. Столь незначительная ситуация в «Голубых горах», раздутая до скандала, безусловно, дает ощущение культурной чувствительности и даже невротизма того времени.

В 1940-е годы впервые в японском кино появится поцелуй. А уже через десятилетие эротомания захватит целую плеяду кинематографистов. Парадокс

в том, что нация, которая в эпоху Эдо штамповала порнографические материалы задолго до появления журнала Playboy, смогла вернуться к своему излюбленному материалу лишь благодаря культурной американизации.

Травля, которая окружает школьницу, сравнивается в фильме со старым режимом: «Чем более феодально их окружение, тем сильнее я хочу защитить моих учениц». Постепенная вестернизация становится живой реальностью, воплощенной на экране: женские брюки, короткие юбки — атрибутика новой женщины, которая не становится скандалом по ходу фильма, а воспринимается абсолютно естественно.

Однако фильмы о молодежи всё же в большей степени склонялись к мелодраматическому жанру. С одной стороны, они рисовали жизнь без прикрас и первыми схватывали новые социальные тенденции. Молодежь = новое поколение = новые нравы. Но острота социального конфликта в них снижена по сравнению с итальянскими аналогами.

Но вскоре выходит важнейшая в этот период картина японского неореализма — «Улица насилия» Сацуо Ямамото. Уже в самом названии кроется один важнейших мотивов этого направления. Открытое пространство улицы — место, где разворачиваются основные события. Описывая «Одержимость» Лукино Висконти, Джузеппе Феррара писал: «До этого наши улицы и города никогда не изображались с такой силой, <…> так искусство, которое дотоле оставалось «бестелесным» даже в моменты наивысшего эмоционального напряжения, приобрело конкретность». Пространство беззакония и полицейского произвола к концу фильма превращается в место, где торжествует закон и справедливость (на удивление, в отличие от итальянского неореализма, японские ленты более оптимистичны в своих финалах).

Как это было часто у неореалистов, история взята из жизни. Даже более того: фильм был снят на месте, где происходили реальные события, которые стали известны как «инцидент Тодзио» [6].

Здесь выразителем демократических ценностей становится не педагог, но тоже интеллигенция — журналист. Полное оригинальное название — ペン偽らず 暴力の街 — «Город насилия. Ручка не врет». Когда репортер-новичок Кита приглашен на бал полицейских, он выясняет, что все это спонсируется профсоюзом торговцев шелком, что, по его мнению, не совсем правильно. Сама сцена, на которой чествуют представителей правоохранительных органов и чиновников, воспринимается как пир во время чумы. Здесь уже изображается муниципальное устройство как некая угнетающая система: организованная преступная группировка, которая занимается контрабандой; полиция бездействует; фонд помощи полицейских их защищает; прокурор бездействует; а большая часть прессы это не освещает. Люди столь запуганы, что им проще молчать, нежели навлечь на себя и свою семью головорезов.

Безмолвной причиной всех этих раздоров, конечно же, являются послевоенные лишения, которые сделали черный рынок единственным средством выживания для тех, кто бы в противном случае голодал, но также дали волю эгоистичной безнравственности. Система столь хорошо налажена, что годами не дает сбоя. Очевидно, что этот маленький захудалый город является одним из многих в стране.

Единственные, кто открыто действуют во имя перемен, — союз молодежи и женская ассоциация. Независимые СМИ — одна из основных ценностей демо-

кратического общества. Обрывки и заголовки газет здесь регулярно выступают поворотными точками драматургии.

Интересно, что в этом фильме, как и в «Голубых горах», поднимается тема подозрительной связи между девушкой и юношей. Один из персонажей таким образом пытается сорвать собрание союза молодежи. Однако простого объяснения, что герой действительно что-то чувствует к даме и что, может быть, он даже когда-нибудь на ней женится, если это и вправду любовь, было достаточно для коллег. Они его поддержали, что привело к поражению возмущенных «безнравственным» поведением. Отстаивание личных границ — основа демократического устройства и одна из главных американских ценностей.

Одна из центральных тем «Улицы насилия» — рождение гражданского самосознания. Жители города поначалу игнорируют общую для них проблему и любые расспросы журналистов: как бы новых для себя не нажить. Слишком запуганные, чтобы говорить, горожане жили в страхе, но у послевоенной молодежи хватило смелости сказать «нет» и потребовать лучшего будущего. Постепенно они сплачивают вокруг себя народ. Массовый митинг, кричащий о «демократии» и настаивающий на прекращении кумовства и коррумпированных систем довоенного феодализма, приводит к революции народной власти, которую нельзя игнорировать. Общими силами они принуждают «бандита в законе» Ониши к подчинению. Ониши годами наводил на всех страх одним своим видом, но против толпы идти он не смог. Его смиренная походка с поникшей головой противопоставляется активной и динамичной плеяде митингующих жителей города. В последние минуты экранного времени он никак не может противостоять народной воле.

Но серьезный голос за кадром напоминает нам, что победа лишь частичная — насилие все еще существует и снова поднимется, когда будет думать, что никто не смотрит. Пресса, прежде всего, не может позволить себе отвести взгляд, если мы хотим сохранить «демократию».

Таким образом, в Оккупационный период японского неореализма основным конфликтом выступала борьба за демократические права и свободы. Это выражалось как в отстаивании личных границ, так и в борьбе за честные выборы, справедливый суд и т. п.

САН-ФРАНЦИССКИЙ ПЕРИОД

Период с начала 1952 года был более плодотворным. Благодаря снятию цензуры можно было говорить о темах, которые были под запретом ранее, например, о ядерной бомбардировке Хиросимы и Нагасаки. Документальные фильмы и хроника об этой проблеме изымались американским правительством.

Подход к этой теме был идеальным материалом для неореализма, ведь все картины затрагивали в первую очередь последствия бомбардировки, а не восстанавливали события августа 1945-го, в то время как Росселлини снимал фильмы о разрушенных войной Риме и Берлине.

Хроника разрушенных городов

Демократический путь, пройденный в период оккупации, не был однозначен. С одной стороны, для экономической и социальной сферы деятельность

комиссии США имела положительное значение (ликвидация дзайбацу, стабилизация иены и т. д.). С другой стороны, навязываемая вестернизация раз за разом оставляла неприятный осадок в сердцах японцев; несмотря на возвращение суверенитета в 1952 году, американские военные базы оставались в стране, а правительство Японии продолжало тесное сотрудничество с США. В этом отношении справедливым кажется возмущение народа: «…Рост антиамериканских настроений в стране и частые уголовные преступления, совершаемые американскими военнослужащими, вынудили японское правительство поднять вопрос об ее пересмотре».

Однако тяжелым грузом для японцев и всего мира оставалась бесчеловечная бомбардировка двух городов — Хиросимы и Нагасаки. Несмотря на все меры американского правительства по восстановлению экономики проигравшей стороны, никто не мог простить этот чудовищный акт. Для всей Японии это был большой удар. Но долгое время в киноискусстве эта тема никак не отражалась. Причин было несколько. Первая — штаб оккупационных войск и его специальное Управление гражданской информации и просвещения, которое накладывало запрет на всякую демонстрацию зверств американцев в период войны. Второй пункт, о котором кратко пишет Инна Генс: «Шок от мгновенной гибели тысяч мирных жителей был настолько сильным и непреходящим, что подчинить себя хладнокровию анализа, заговорить об этом языком искусства было не под силу…» [8, с. 102]. Масштаб катастрофы был так велик, что психологически сковывал художников. Единственный киноматериал, заснятый вскоре после трагедии, — хроника, но она выступала скорее как необходимый документ. Проще говоря, японские кинематографисты не владели теми художественными выразительными средствами, которые позволили бы отразить ужас событий августа 1945 года.

Однако формирование независимой кинематографии я считаю третьим фактором, который позволил режиссерам свободно говорить об этой теме. Большая шестерка студий выпускала преимущественно жанровую продукцию. Та же 東宝 (Toho) занималась выпуском музыкальных лент и комедий положений. Появление плеяды независимых студий и авторов позволило высказываться о серьезных социальных проблемах. Обращение к реальности стало основным методом молодых режиссеров, что напоминает другую национальную кинематографию — Италию, также являющуюся проигравшей стороной. В послевоенном кинематографе Японии много схожего с итальянским неореализмом. Заострение внимание независимой кинопродукции на социальной проблематике дало толчок к осмыслению опыта военных лет. К началу 1950-х годов стало возможным понять, что такое атомная бомба для японского народа.

Первым фильмом на тему ядерной бомбардировки, который все-таки увидел свет, стала картина Канэто Синдо «Дети Хиросимы» 1952 года. Оригинальное название — 原爆の子 — означает «Дети атомной бомбы». Фильм был снят по книге Араты Осады, выпущенной годом ранее. Она состоит из нескольких десятков воспоминаний детей, выживших после событий 6-го августа 1945 года. Автор намеренно не вносил никаких правок в воспоминания, чтобы сохранить «сбивчивость детского стиля, и некоторые несоответствия, что позволило сохранить предельную эмоциональность воспоминаний и донести до читателя чувства и переживания детей в неизменном виде». Экранное воплощение историй из этой книги было инициативой Японского Союза учителей как выражение общественного запроса на осмысление того, что люди пережили полдесятилетия

назад. Кандидатура Синдо им нравилась: его семья родом из Хиросимы, и он уже успел зарекомендовать себя как режиссера своей дебютной работой.

Фильм «Дети Хиросимы» наиболее точно отразил восприятие японцев пережитой трагедии. На страну в послевоенный период мы смотрим глазами молодой учительницы Такако, сыгранной Нобуко Отова — главной музы Синдо. В раннем творчестве режиссера актриса играет светлых и чутких девушек, чьими ценностями являются бесконечная любовь и забота о близких. И в целом первые работы режиссера можно назвать сентиментальным неореализмом. Как правило, мы сталкиваемся в этих произведениях с актуальной социальной тематикой послевоенного положения Японии: бедность, разруха, безработица — всё, как у итальянских мастеров. Но мелодраматический лиризм, плавность и легкость повествования эстетически сильно контрастирует не только с резкими по своему высказыванию фильмами Р. Росселлини, но и с Витторио де Сикой, которого тоже порой обвиняли в излишней игре на чувствах. В «Детях Хиросимы» первые 7 минут хронометража даны в удивительно оптимистичном ключе — учительница проводит последнее в учебном году занятие, дети занимаются спортом, все ведут тихую и размеренную жизнь. Место действия в это время — остров внутреннего моря. Образ острова — нередкий гость в фильмах Синдо. Для него это пространство, отдаленное от городов и суеты цивилизации. Можно вспомнить одну из его главных работ — «Голый остров», где драматургия строится на разнице мироощущений и образов жизни горожан и семьи, живущей на крохотном островке. В эти семь минут с героев почти не сходят улыбки, мы даже забываем при просмотре, что не так давно страна завершила одну из самых кровопролитных войн. И лишь немногое, как, например, титры, нам показывает многочисленные разрушенные бомбой каменные постройки.

Но уже в этом, казалось бы, беззаботном эпизоде мы чувствуем тревожные знаки, и связаны они с темой памяти: «Я уже всё забыла»; «Лучше забыть то, что ты помнила», — эти реплики мы слышим до прибытия Такако в Хиросиму. Добраться туда можно только на судне. Героиня словно плывет через Лету — реку забвения, преодолев которую, ее настигнет память народа. Камера в этот момент направлена на воду, но затем она поднимается, и мы видим город. Хиросима, будто древний дух, восстает из вод.

И дальше идет закадровый голос, рассказывающий о судьбе этого города. «Дети Хиросимы» документальны по стилю: длинные пейзажные планы, занятые своими делами горожане, некая дистанцированность от запечатляемого материала вместе с ощущением непостановочности действия дают печать фиксации реальности. Это особый художественный метод, при котором чувства и действительность переплетаются. Такой метод продиктован исторической необходимостью: Япония, у которой конфисковали всю хронику о бомбардировке Хиросимы, должна была духовно осмыслить новую веху в национальном самосознании, что почти невозможно без кинофактов. Поэтому как альтернативу мы имеем то, что можно назвать правдой фильма — правдой, пройденной через призму сознания японского народа и режиссера, в частности.

И что мы видим в кадрах? Хиросима постепенно отстраивается, мужчины и женщины работают, дети резвятся. От этих сцен веет жгучей витальностью. И вновь звучат слова: «Ее [Хиросимы] прекрасные реки текут до сих пор. Так же, как они текли в тот памятный день». Фильм говорит: да, трагедия случилась, но жизнь на этом не останавливается. В интервью с Бенисио дель Торо режиссер

говорил: «Если ты в отчаянии, то не стоит думать, что это продлится вечность, потому что по другую сторону всегда есть надежда. Жизнь — это череда взлетов и падений». Труд — то, что помогает спастись человеку. Это роднит К. Синдо с творчеством одного драматурга, у которого он «учился» — А. Чехова.

Но режиссер не создает просто пасторальную картину восстанавливающегося города. Следом за стройкой новых зданий мы видим кадр разрушенного района. Возложив цветы погибшим родным и помолившись за них, героиня смотрит на пустырь, который когда-то был ее домом. В ее глазах ангельская скорбь.

И мы переносимся на несколько лет назад. В событиях ретроспекции главная героиня не присутствует, но создается впечатление, что, находясь на таком месте, она вспоминает то, что не видела; в нее проникает память народа. И опять же: добродушное семейство, которое озабочено мелочами жизни. И девочка по привычке срывает лист календаря. На нем 6 августа. С общего плана нас резко перебрасывают на детальный. Такой резкой скачок оставляет нас без сомнений: это точно 45-й год.

К этому же резкий, диссонирующий звук громкоговорителя, на который никто не обращает внимания. Известно, что объявления о разного рода бомбардировок были так часты в Хиросиме, что на них никто не обращал внимания. К тому же из-за того, что в сторону города летел лишь один самолет, тревогу решили отменить. Ряд кадров: женщина стирает, мужчина смеется и обмахивается веером, дети играют в мяч — и в это время звучит стук часов, громкость которого все больше и больше. Ракурсы и планы сменяются один за другим. Затем звук замолкает, и мы видим вспышку света. Вспышка света — то, что фигурирует во всех фильмах о ядерной бомбардировке, и то, что затем в первую очередь упоминается в интервью с очевидцами событий. И тут возникает яркий образ: быстро умирающий подсолнух, который выглядит как потухающее солнце, а следовательно, увядающая жизнь.

Затем идут кадры с девушками, чьи тела страшно изувечены. Драматически надрывным кадром с мертвой матерью и кричащим на ней малыше. Это напоминает сюжет «Последнего дня Помпеи». Тема катастрофы выражается в нарушенной родственной связи. Этот же кадр — пик отчаяния. Японцы в этот момент, как ребенок, оставшийся без защиты матери. Они не могут никуда пойти и им никто не сможет помочь.

Несмотря на весь показной мелодраматизм, за который обвиняли работу Синдо, фильм скрывает в себе немало шокирующих сочетаний сцен. Так, например, подруга Такако говорит, что из детского сада выжило только трое ребят. И после этого диалога нам показывают флешбэк, где мы видим, что в том детском саду было несколько десятков детей, а это значит, что они погибли. И как эмоциональный фон — Синдо после вновь показывает разрушенные окрестности.

Последствия атомной бомбардировки отражены и во многих других образах. Сама драматургия фильма, как мозаика историй: Такако собирает в единую картину разные истории людей, переживших события 6-го августа. Девочка умирает от лейкемии, один мальчик теряет кормильца, другой видит, что его единственный родственник совершает самоубийство ради его блага. Все, так или иначе, имеют какой-то духовный или физический изъян, причина которого бомба «Малыш», сброшенная в 1945-м году.

В финале Такако вместе с сиротой Таро направляются на судно, чтобы поехать на остров. Шум летящего самолета заставляет героиню и ее подругу поднять

головы вверх. Этот звуковой образ будет во многих японских фильмах 1950-х годов выступать символом вечного страха японцев. Гул самолета как напоминание о пережитой травме и ужас перед будущим. Теперь мы понимаем, что Такако не вернется прежней, слишком много она увидела за несколько дней.

При этом в фильме никак не указывается виновник всех событий — США. Исследователи часто отмечают, что для жителей Хиросимы вина американцев вторична по отношению к самой трагедии. «В то время как китайцы и корейцы помнят себя жертвами Японии, японцы вспоминают себя жертвами атомной бомбы, а не США», — пишет Джон Дауэр.

К. Синдо первым занимается осмыслением травматичного опыта Хиросимы. Он делает акцент на многократных жертвах, не привязывая их к определенной политической ситуации. Ввиду этого ему удается добиться некоторого обобщения, будто это природная, а не сотворенная руками человека катастрофа. «Я же, как простой педагог, собрал записи мальчиков и девочек, не находившихся под влиянием никакой конкретной идеологии, религиозного мировоззрения или политических идей», — исходя из этих слов Араты Осады, режиссер достаточно точно отразил дух книги.

Дети Хиросимы — это все те, кто на себе почувствовал ужас этой страницы истории. Финальная сцена, где герои смотрят с тревогой и опаской наверх — эмоциональная квинтэссенция фильма. Даже если тела не повреждены, то, вероятно, повреждены души. Атомная бомба заставила японцев несколько десятилетий жить в страхе, что их город может в несколько мгновений быть стертым с лица земли.

Союз учителей Японии, несмотря на фестивальный успех Синдо, был неудовлетворен фильмом. По их мнению, он «превратил [историю] в слезоточивую и разрушил ее политическую ориентацию». Педагоги, которые остро ощущали вину за долгие годы милитаристской пропаганды среди молодых людей, не могли ограничиться историей о постороннем наблюдении за последствиями бомбежки. Было принято решение собрать деньги на еще одну картину. В этот раз режиссером выступил Хидэо Сэгикава.

«Хиросима» сохраняет элементы документального стиля, но меняет тональность и смысловой акцент, показывая другую сторону исторической памяти — не столько сожаление, сколько обиду. Фильм начинается уже сразу с закадрового голоса, который в дикторской манере перечисляет точные исторические сведения о хронологии событий 6-го августа. Место действия нас постепенно переносит в школьную аудиторию, где мы понимаем, что голос идет из радио. Следующие сцены уже расставляют новые точки отсчета иного отношения к проблеме. «Стоит ли испытывать сострадание к этим бедолагам [жертвам Хиросимы и Нагасаки]? Если вспомнить Пёрл-Харбор и издевательства над военнопленными в Батаане, то нет», — типичная американская точка зрения американцев на тот момент, по мнению режиссера. И как сиюминутное опровержение тезиса оккупантов, следующий за этими словами кадр с жертвой бомбардировки, где юная школьница даже после нескольких лет чувствует боль — и физическую (кровь течет из носа как симптом лейкемии), и психологическую (нервный срыв при словах о скором уничтожении города). Вообще, тема рака крови здесь имеет гораздо большее значение, нежели у Синдо, где с этим была связан лишь один эпизод. Эта важность в полной мере раскрывается в связи с анализом эпизода самой бомбардировки.

Само драматическое строение в некотором отношении схоже с фильмом 1952 года. Нам также показывают быт и рутину простых японцев незадолго до злополучного события. Однако первое же различие сравниваемых эпизодов заключается в том, что, по сравнению с экранизацией Синдо, у Сэкигавы реконструкция событий занимает гораздо больше хронометража. Да и занимает она центрообразующее место и в идейном, и в эстетическом плане.

Иконография воссозданных событий также начинается со взгляда, устремленного в небо, и последующей яркой вспышке, после которой в мгновение ока рушатся дома. Но тут же на некоторое время мы остаемся наедине с черным экраном. Та же суть с противопоставлением жизни гражданских и полным разрушением их прежнего уклада, но эта минута темноты уже походит на что-то апокалиптическое. Будто наступил день Страшного Суда, который был продиктован не Господом, а американцами, возомнившими себя теми, кто может решать судьбы миллионов людей.

Здесь также в первую очередь показывают женские образы. Но здесь это матери, потерявшие детей. Город, который можно в этот момент сравнить с адом на Земле, полностью уничтожен одной бомбой. Взрыв, огонь и обломки зданий разрушили семьи. Толпы людей здесь походят на живых мертвецов, бредущих без цели, с изломанными руками и пустым взглядом.

Такой образ изображения жертв как раз и создает связь реконструкции событий с основным мотивом лучевой болезни и лейкемии. Пережившие бомбардировку — это те, кто обречены на медленное и мучительное угасание жизни. Их души покрылись пеплом ожиданий скорой смерти и обременились потерей близких.

В этом эпизоде возникает еще один чрезвычайно важный образ — обезумевший генерал, который вопреки тому, что его окружает, кричит: «Ура! Ура! Да здравствует Японская империя!». Абсурдность его слов объясняется сложившимся восприятием японцев себя как непобедимой нацией. Известно, что после обращения Хирохито к подданным 15 августа, многие не поняли смысла речи императора. Несмотря на то что Хирохито фактически заявлял о скорой капитуляции, по разным причинам многие это восприняли скорее как призыв к тому, чтобы японцы сделали еще один мощный рывок. Иррациональность милитаристского сознания сталкивается с жестокой действительностью, порожденной военным врагом — Америкой. Последствия военизированной политики раздается эхом даже годы спустя: видя шарики патинко, девушка, тяжело работавшая на промышленном заводе, задается вопросом: «Интересно, можно из них изготовить пули?». Но как отрицание войны, в следующих кадрах ее друг выбрасывает одну сферку за другой, отказываясь мыслить такими категориями.

Выпады в сторону действий США хоть и не прямы (хотя бы потому, что Япония продолжает с ней тесное сотрудничество), но достаточно радикальны по своей сути. Пусть страна-победитель и оказывает экономическую поддержку, Сэкигаве кажется лицемерным само присутствие американских военных в Хиросиме, ими же и разрушенной. Это подчеркивается монтажом, когда, например, с занятого бумажками офицера камера переносит свое внимание на разрушенное США строение.

Последняя важная линия этого фильма связана с историей Юкио. Он с презрением смотрит на свою работу на заводе. Как позже выясняется — он уже не занимается тем, чем занимался раньше. Завод руками детей производит снаря-

ды. Учитывая политику разоружения — вряд ли артиллерия достанется Министерству обороны Японии, а скорее Генеральному военному штабу США. Фильм создавался в разгар холодной войны, во время противостояния СССР и США на Корейском полуострове. А потому звучат реплики героя, который возмущается, как после всего того, что всё человечество пережило во время Второй мировой войны, кто-то может вновь посылать людей на верную гибель.

Здесь же режиссер приводит финальную фразу из картины Ч. Чаплина «Месье Верду»: «Убийство нескольких человек делает вас преступником, убийство миллионов — героем». Эта черная комедия стала особенно популярна среди левого движения, к которому и относил себя Хидео Сэкигава, уволенный из студии Toho за коммунистические взгляды. «Фон Клаузевиц говорил, что война — это логическое продолжение дипломатии. Месье Верду полагает, что убийство — логическое продолжение бизнеса», — заявляет главный маэстро золотого века Голливуда. Японский кинорежиссер, обращаясь к фильму Чаплина, почти прямо говорит о своей политической позиции: Сэкигава воспринимает войну как результат алчности политиков и буржуазии, заинтересованной больше в экономическом потенциале, нежели в мирном сосуществовании.

В отличие от картины 1952-го года, в «Хиросиме» есть образ обидчика — Соединенные Штаты Америки. Оккупационная политика дала не только блага, но и беды и, как результат, негативное отношение японского общества. Чувствуя вину за развязывание Второй мировой войны их правительством, японцы долгое время подавляли те обиды, которые были нанесены всей стране, в том числе мирным гражданам.

Таким образом, сложились две системы восприятия атомной бомбы: сострадание и обида. Они не проявляются в чистом виде: как в «Детях атомной бомбы» мы понимали существование военной политики, так и в «Хиросиме» есть место не только озлобленным политическим выпадам в сторону США, но и искреннее сочувствие жертвам.

В конце десятилетия, в 1959 году, Канэто Синдо возвращается к теме ядерного оружия. Фильм «Счастливый дракон № 5» рассказывает о первом испытании водородной бомбы на Бикини в марте 1954 г. Синдо часто брал сюжеты для картин из жизни, строя их в духе публицистики, но с элементами лирических отступлений.

По иронии, «Счастливый дракон…» не оправдал своего названия. Рыбаки с шхуны оказались достаточно близко от места испытаний, и их тела покрыл радиоактивный пепел. Естественно, каждый из них приобрел лучевую болезнь. Но эта картина сильно отличается от того, что снималось на эту тему до этого. Та самая особая манера повествования с ее легкостью и ощущением неизменяемого потока жизни не делает из страшного события вселенской параноидальной катастрофы.

Синдо с юмором показывает журналистов, которые шарахаются от каждого щелчка счетчика Гейгера, юношу, который плачет от радости, что его не бросила девушка, коллег-рыбаков, которые за всем этим наблюдают. В некоторой степени режиссер полемизирует с общественным психозом Куросавы. Изображая не просто страх, но и трагическую гибель капитана, фильм тем не менее показывает, что для людей куда важнее спокойное течение жизни, нежели безусловная безопасность. Поэтому мы почти не видим, что рыбаки хоть сколько-нибудь отчаиваются. Даже на американских военных у них нет обиды, всё, что им нужно, — извинения.

Гэнбаку-эйга (фильмы о ядерной бомбе) отражали одну из центральных проблем японского общества того времени — последствия войны. Они были пропитаны антимилитаристским духом. Пока одни кинематографисты сосредотачивали внимание на необратимости такого рода вооружения, другие выражали неприязнь к Америке, которая это вооружение применило. Последнее стало толчком к третьему этапу японского неореализма, когда по стране прокатилась волна протестов против военных баз Соединенных Штатов Америки.

Бедные и голодные

Помимо росселлиниевской линии японского неореализма, к которой можно относить гэнбаку-эйга, было и то, что можно назвать линией де Сики: фильмы, посвященные рабочему классу, пролетариату, который работает за копейки и пытается выжить в условиях экономической разрухи.

Одним из важнейших фильмов сан-францисского периода была картина Тадаси Имаи «А все-таки мы живем», вышедшая на экраны в 1952 г. Фильм был создан самым пролетарским способом: через сбор средств у рабочих и крестьян [6, с. 169]. О своем режиссерском методе Имаи говорил в интервью следующее: «Я никогда не ориентируюсь заранее на какую-то проблему. Она возникает сама из чтения книг и журналов, бесед с людьми. Когда тема начинает волновать меня настолько, что я ничем другим заниматься не могу, я приступаю к работе. А интересует меня всегда одно и то же: жизнь угнетенных людей…» [15]. Фильм сделан под ощутимым влиянием итальянского неореализма, в особенности киноленты «Похитители велосипедов» Витторио де Сики [5].

«А все-таки мы живем» — история о рабочих-поденщиках. Это была, по сути, первая работа независимого профессионального движения левых кинематографистов, изгнанных из крупных кинокомпаний в ходе «красной чистки».

Один из центральных мотивов этого фильма — неустойчивость экономики страны, ведущая к разрушению семейной ячейки. Безработица вынудила уехать из города жену и детей главного героя — Сюдзо Мори. Подобные истории будут и у К. Мидзогути («Улица стыда»), и К. Синдо («Наш путь», «Одинокое путешествие Чикудзана»). Модель семьи в этом фильме претерпевает разного рода испытания, но она же становится и тем, что помогает пережить главному герою бремя тяжелого быта. Рабочий класс в фильме сравним с этта — отверженным классом, людьми, которым не разрешали торговать, заниматься земледелием, они ходили в специальной одежде и даже ездили по особым дорогам. С хозяевами они могли разговаривать, лишь сидя на земле, их нанимали только слугами для самой черной работы. Как только появляется шанс получить престижную работу токарем, герою отказывают во многом из-за внешнего вида: в старой одежде, грязный, с неприятным запахом. Получается замкнутый круг: чтобы выглядеть опрятно, нужно иметь крышу над головой; для этого нужно платить за жилье; для этого необходимо найти на работу; но на нее его не возьмут, потому что он выглядит как тот, кто в любой момент может ограбить предприятие.

Единственным светлым лучиком здесь выступают другие рабочие: они готовы отдать последние гроши ради помощи человеку, которого даже не знают лично. А вокруг себя собирает всех сильный женский образ — старуха Акияма. Главный герой в сравнении с ней выглядит намного слабее: жена уходит от него без предупреждения, даже не посоветовавшись насчет продажи вещей.

Так же, как в «Похитителях велосипедов», Мори вынужден прибегнуть к незаконным методам, чтобы хоть как-то обеспечить жизнь себе и своей семье — он вместе с приятелем ворует свинец. Естественно, от такой деятельности он чувствует вину, что приводит лишь к желанию умереть всей семьей, чтобы более не мучиться. Суицидальные мысли посещали и главного героя «Умберто Д.», где тот также в самый последний момент осознал, что жизнь дороже всего. Финал, казалось бы, располагает позитивным звучанием, однако французский кинокритик Жак Лурсель оспаривает такую точку зрения: «Но было бы ошибкой говорить, как это делают некоторые, что в финале фильм несет оптимистический заряд. Конечно, тот факт, что мальчик избежал смерти, заставляет отца забыть о самоубийстве, но он по-прежнему абсолютно нищ, как и в начале фильма. Без каких-либо перспектив на горизонте» [16]. Японский неореализм ввиду классической национальной духовной традиции показывает все невзгоды со смирением и принятием.

Критика американского влияния на страну восходящего солнца в фильме «А все-таки мы живем» слаба, но она станет гораздо более выразительной через несколько лет, когда Тадаси Имаи снимет «Гул самолетов и земля». Гул самолетов — тревожный знак, вышедший из гэнбаку-эйга, — напоминание о великой трагедии, постигшей Японию. Этот звуковой образ, проходящий через весь фильм, означает неотступающее американское владычество, которое распространяется с увеличением количества военных баз. Земля же — это тело государства и самого народа, которое страдает от тяжелых сапог солдат США.

Как проблему, Тадаси Имаи ставит вопрос о границе между равноправием Америки и Японии и нарушением суверенности государства, из-за которого страдают самые незащищенные слои населения. Хотя главным героем у нас вроде бы как выступает чиновник, что отчаянно ищет компромисс между политикой двух стран, конфликт разрешается только благодаря активным действиям жителей деревни — крестьян и рабочих. И вновь мы видим, как гражданское самосознание берет верх над государственной системой.

ВЫВОД

В японской документальной кинопропаганде сложилась четкая и отлаженная система репрезентации определенной идеологической модели в отношении войны. В 1930–1940-е годы образовался эстетический сдвиг, который помог достичь новых художественных высот не только в национальной кинематографии, но и выделить эти фильмы на фоне подобных у итальянцев или у немцев. Эта эстетическая система включала в себя следующие пункты:

1. Отсутствие зримого противника. Враг-невидимка.
2. Особый медитативный уклад повествования: без спешки или ярко динамических сцен.
3. Гомогенизированный идеал героя как личности и одновременно части целого.
4. Сцены тренировок как самоцель, а не средство.

Если сравнивать с пропагандой других стран, то мы видим как сходства, так и различия между эстетическими системами. Если взять документальные ленты Великобритании 1940-х годов, то очень большое количество фильмов имеет некие

схожие конструкции. Томас Харрисон отмечает, что британцам было всегда неудобно обнаруживать пропаганду слишком очевидную [7, с. 241], поэтому, к примеру, известнейшая картина из этой области — «Слушайте Британию» Хамфри Дженнингса — облечена в поэтическую, нежели публицистическую форму. По сути, здесь тоже используются доходящие до музыкальности ритмические структуры, поэтизация содержания кадра и отсутствует враг. Однако если «невидимый враг» был в Японии почти законом, исходящим сверху, британские режиссеры вышли на эти структуры через эстетическое продолжение традиций школы Грирсона (со всеми этими сценками, ловящими отдельные кусочки сложной мозаики жизни), но, очевидно, многократно переосмысленные. Также это отражает разницу между кинематографией диктатуры (Япония) и кинематографией демократии (Британия), где последней соответствует несколько большая возможность поиска новых форм. Причем, что касается формы пропаганды для нерезидентов, то британская документалистика ближе именно к агитационной форме, ибо это некий (пусть и скрытый за поэтической оболочкой) призыв к действиям (уже в самом названии «Слушайте Британию» через побудительный стиль создается элемент апеллятивности).

Японский экран — это в большей степени пропаганда, если под ней подразумевать не столько призыв к действию, сколько пассивное восприятие определенных паттернов поведения и мышления. Поэтому если взглянуть на короткометражные фильмы, снятые на острове Ява, которые можно отнести к категории «кино для нерезидентов», то там такое же обращение к поэтической форме, но уже через образы природы и ее единства (подразумевается, что схожая природа между, например, Индонезией или Филиппинами и Японией располагает к мысли о необходимом единстве всех стран Азии). Но здесь все показывается пассивно, без всякой апеллятивности. Даже в образовательных фильмах, многие из которых связаны с изучением японского языка (как это было в картине «Божественные воины неба»), сделано это скорее, как информация, как было бы умнее и правильнее, но не имея точных указаний к действиям. Американская пропаганда, казалось бы, тоже демократичная, но это всегда призыв с изображением врага. Это всегда карикатуры и преувеличения.

Кокусаку-эйга как особая жанровая форма постепенно влияла на сознание японских граждан, в умах которых зарождалась мысль о войне как единственной формы экзистенции. Это было четко продуманной стратегией, так как подобная философия мировосприятия была свойственна самураям. Вся пропаганда в те годы пускала свои жадные корни в мифологемы феодальной Японии как житницы милитаристской и экспансивной чумы.

На основе этого получился ответ в виде японского неореализма, он претерпевал за свою историю различные изменения, которые были связаны с политическим курсом и общественными настроениями. Для оккупационного периода основой для тематики картин служила демократизация общества, борьба за личные и социальные права граждан. Молодежь в них становилась главными борцами с пережитками феодальной системы. Юноши и девушки — образы, вечно устремленные в будущее.

Парадоксальным образом, несмотря на цензуру на традиционные элементы культуры, США помогли Японии вернуться к ее истокам: обходя рамки американского декрета о массовой культуре, дзидайгэки получили новое дыхание, а эротические мотивы, развитые художниками укиё-э, получили впоследствии

свое воплощение на экране. Фривольность, недопустимая в эпоху фашизма, стала общественной нормой, отразившейся в кино.

В постоккупационный период осложняются на экране отношения между США и Японией. Снятие цензуры позволило кинематографистам прямо говорить о зверском акте использования атомной бомбы. Это стало своего рода актуальным осмыслением тех внутренних духовных изменений, которые затронули японское общество.

Ярким моментом в кинематографе является появление и развитие гражданского самосознания. Народ становится роевым началом, понимающим свои потребности.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Бернейс Э.* Пропаганда / Эдвард Бернейс / Пер. с англ. — И. Ющенко. — М. : Hippo Publishing, 2010. —176 с.
2. *Daw-Ming Lee.* 映画と台湾総督府の南進政策, 2019, 48 p.
3. 古田尚輝, 映画法施行下の漫画映画, 2018, 19 p.
4. *Michael Roper.* Propaganda and Documentary Filmmaking // Bachelor of Arts Pitzer College Claremont, California, 1977, 26 p.
5. *Сато Тадао.* Кино Японии / Пер. с англ., послесл. И. Ю. Генс. — М. : Радуга, 1988. — 224 с.
6. *Ивасаки Акира.* История японского кино / Пер.: В. Гривнин, Л. Левин и Б. Раскин. — М. : Искусство, 1966. — 320 с.
7. *Harrison T.* Films and the Home Front — The Evaluation of their effectiveness by Mass Observation in Pronay. N., and Spring, D. W., (eds). Propaganda, Politics and Film, 1918–45.
8. *Молодякова Э. В.*, *Маркарьян С. Б.* Японское общество: книга перемен. — М. : Институт востоковедения РАН, 1996. — 256 с.
9. Кино Италии: Неореализм / Пер. с итал. Сост., вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. — М. : Искусство, 1989. — 431 с.
10. *Молодяков В. Э.*, *Молодякова Э. В.*, *Маркарьян С. Б.* История Японии. XX век. — М. : ИВ РАН ; Крафт+, 2007. — 528 с.
11. *Федорова А. А.* Возвращение героя в японском кино на рубеже 1950-х и 1960-х гг. // ВЕСТНИК РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2015. — № 3. — С. 135-–144.
12. *Jacoby Alexander.* Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day. — Berkeley : Stone Bridge Press. — P. 350.
13. *Генс И. Ю.* Меч и Хиросима : тема войны в японском киноискусстве / И. Генс ; Мин-во культуры СССР, Ин-т истории иск-в. — М. : Искусство, 1972. — 57 с.
14. *Генс И. Ю.* Бросившие вызов: японские кинорежиссеры 60-х — 70-х годов / И. Генс ; Послесл.: В. Цветов ; ВНИИ киноискусства. — М. : Искусство, 1987. — 20 с.
15. *Чертoк С.* Зарубежный экран. Интервью. — М. : Искусство, 1973.
16. *Лурсель Жак.* Авторская энциклопедия фильмов / Пер. с фр. Сергея Козина. — СПб., М. : Rosebud Publishing, 2009. — Т. 1. — С. 441–442.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «20 тысяч километров линии фронта» (1942 г.).
2. «Бирманская история» (1943 г.).

3. «Песня товарищей» (1939 г.).
4. «Воспоминания о будущем», реж. Кацухиро Отомо.
5. «Удел человеческий», реж. Масаки Кобаяши.
6. «Тотальная атака Коррехидора» (1942 г.).
7. «Земля и солдаты», реж. Томотака Тесака (1939 г.).
8. «Флот», реж. Томотака Тесака (1943 г.).
9. «Армия», реж. Кэйскэ Киносита (1944 г.).
10. «Божественные воины неба», реж. Ёсими Ватанабэ (1942 г.).
11. «Голубые горы», реж. Тадаси Имаи (1949 г.).
12. «А если это любовь?», реж. Ю. Райзман (1961 г.).
13. «Улица насилия», реж. Сацуо Ямамото (1950 г.).
14. «Одержимость», реж. Лукино Висконти (1942 г.).
15. «Дети Хиросимы», реж. Канэто Синдо (1952 г.).
16. «Хиросима», реж. Хидео Сэкигава (1953 г.)
17. «Счастливый дракон № 5», реж. Канэто Синдо (1959 г.).
18. «Годзилла», реж. Исиро Хонда (1954 г.).
19. «Улица стыда», реж. Кэндзи Мидзогути (1957 г.).
20. «Гул самолетов и земля», реж. Тадаси Имаи (1957 г.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

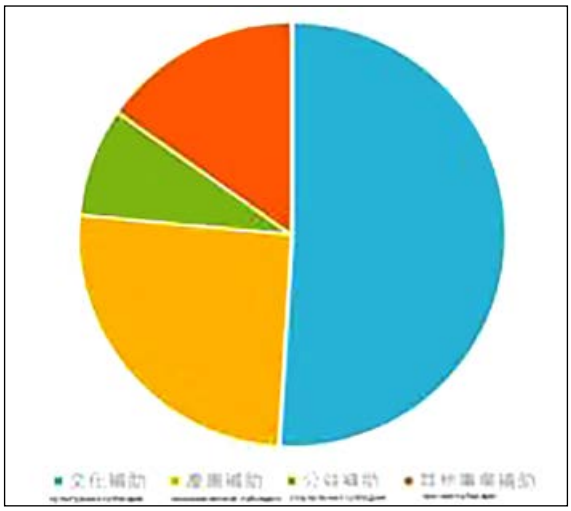


Рис. 1. *Диаграмма субсидиальных расходов*



Рис. 2. *Кадр из фильма «Божественные воины неба»*



Рис. 3. *Кадр из фильма «Олимпия»*

Третья премия

ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА МИГЕЛЯ ДЕ СЕРВАНТЕСА «ХИТРОУМНЫЙ ИДАЛЬГО ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ» В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ И ЭПОХИ

ПЕТРОВ Максим Андреевич
Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С. А. Герасимова

«Мой герой говорит: "Вдохни полной грудью живительный воздух жизни и подумай над тем, как прожить дальше. Ничего не считай своим, кроме своей души. Гордись не тем, кто ты есть, а тем, кем ты хочешь и можешь стать". Разве не прекрасно — напомнить об этом людям?»

Владимир Зельдин[1]

ВВЕДЕНИЕ

Прошло более 400 лет с тех пор, как великий испанский писатель Мигель де Сервантес издал второй том своего романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». За этот огромный промежуток времени роман, как и герой Сервантеса, стал чем-то большим, чем просто пародия на рыцарские романы. Что уж тут говорить, если в самой книге этот мотив теряется в самом начале и перерастает во что-то более вечное и космополитичное.

Длань Дон Кихота коснулась всех видов искусств. В живописи можно вспомнить гравюры Гюстава Доре, в театре — балет «Дон Кихот», а в кино…

Отношение кинематографа к истории старого идальго Алонсо Кихано, создавшего в своем сознании справедливый мир, начитавшись рыцарских романов, и решившего стать странствующим рыцарем, дав себе новое имя Дон Кихот, очень сложно и неоднозначно. Более сотни экранизаций, и ни одна из них не приобрела тот статус, который есть, например, у «Унесенных ветром» (1939 г.) Виктора Флеминга или «Войны и мира» (1965–1967 гг.) Сергея Бондарчука.

Причиной этому служит несколько факторов, первый из которых заключается во фрагментарности романа. У Сервантеса нет единого сюжета или глобального события (за некоторыми исключениями), которое соединяло бы в одно целое разрозненные части романа. Единственное, что его скрепляет воедино — это его герои: Дон Кихот, Санчо Панса и другие. Каждая глава — это отдельное приключение или событие, которое начинается и заканчивается, чаще всего, в этой же главе. Такая манера дает режиссеру абсолютную свободу при выборе нужных

[1] *Зельдин В. М.* Моя профессия: Дон Кихот / Лит. запись Н. Ю. Казьминой ; под ред. Б. М. Поюровского. — М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2016. — С. 263.

отрывков романа без страха потерять важную нить сюжета. Именно этой модели и будут придерживаться режиссеры при работе над фильмами.

Вторым фактором является сама фигура Дон Кихота. «Дон Кихот» Сервантеса — это одно из немногих, а возможно, и единственное произведение, где герой настолько сильно отстранен от произведения. За все годы существования романа Дон Кихот из просто героя книги превратился в образ сложный и многогранный, который отодвинул произведение Сервантеса на второй план. И именно интерпретация образа Дон Кихота будет играть главенствующую роль в большинстве экранизаций разных лет.

В связи с этим данная работа — это попытка проанализировать экранизации романа Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот» и выявить не их сходство с первоисточником, а то, как режиссеры разных лет адаптировали и интерпретировали книгу и образ старого идальго, в зависимости от времени и эпохи, в которой создавались фильмы.

Глава I
«ДА ЗДРАВСТВУЮТ ЛЮДИ, ДА ПОГИБНУТ ЗЛОБСТВУЮЩИЕ ВОЛШЕБНИКИ»: «ДОН КИХОТ» ГЕОРГА ВИЛЬГЕЛЬМА ПАБСТА И ГРИГОРИЯ КОЗИНЦЕВА

Георг Вильгельм Пабст и Григорий Козинцев — с первого взгляда диаметрально разные режиссеры, которых помимо истории о рыцаре и его оруженосце, на самом деле, многое сближает и объединяет. Если рассматривать фигуру Пабста в немецком кинематографе 1920–30-х годов, можно заметить, что в отличие от того же Ланга, Мурнау или Любича, он является наиболее жестоким и рефлексирующим режиссером Германии.

Пока Ф. Ланг в «Нибелунгах» (1924) или «Метрополисе» (1927) обращался к мифическому прошлому и смотрел в будущее, предвосхищая те процессы и трагические события, которые в скором времени захлестнут его страну; пока Ф. В. Мурнау пытался найти «свет» в жестоком, полном ужаса мире, будь то в «Носферату» (1922) или в «Последнем человеке» (1924), а Э. Любич уходил в едкую сатиру и комедию, Пабст был наиболее реалистичен и приземлен.

В своих фильмах Пабст всегда выступает сторонним наблюдателем, который никогда не вмешивается в ход событий, что особенно заметно в его ранних работах: «Безрадостный переулок» (1925) или «Ящик Пандоры» (1929). Если Мурнау «спасает» своего швейцара в конце «Последнего человека» и дает ему все блага мира, то Пабст лишь наблюдает за крахом героини Луизы Брукс в «Ящике Пандоры». В 1930-х он экранизирует пьесу Бертольта Брехта «Трехгрошовая опера» — остросоциальную драму, где продолжается дискурс о человеческой жестокости и пороках, который уже не вызывает отвращения, а скорее, наоборот, превозносится, и герои уже не терпят краха в конце, как это было раньше, а выигрывают.

В то же время Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, Фридрих Эрмлер и другие представители «питерской школы» шли вразрез с теми устоями, которые пропагандировались большинством. Пока С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко снимали революционные и исторические эпосы, Л. Кулешов и Я. Протазанов пытались «косить» под Америку — «ФЭКСы», А. Роом и Ф. Эрмлер затрагивали

в фильмах самые неприятные и отталкивающие, порой даже низменные темы и сюжеты. Если взглянуть на картину «Чёртово колесо» (1926) Г. Козинцева и Л. Трауберга, можно отметить, что в отличие от других фильмов тех лет в нем полностью отсутствует революционный пафос, а на главных ролях стоят жулики и негодяи. Для Козинцева и Трауберга важнейшим элементом во всех картинах является движение — хаотичное, беспорядочное и неподдающееся логике, как и те совсем недавние события в виде Первой мировой войны, революции и гражданской войны.

Фильмы «ФЭКСов» — это хаос, в котором гибнет Акакий Акакиевич из «Шинели» (1926) и который служит причиной восстания декабристов в «С.В.Д.» («Союз великого дела», 1927) и Великой французской революции в «Новом Вавилоне» (1929). «ФЭКСы» жестоки, как и Пабст, но для них этот мир является скорее поводом посмеяться и представляет собой своеобразный карнавал. Правда, уже в 1930-е годы от этого «смеха» не останется и следа, так как творческий вектор будет смещен в сторону соцреализма, который породит «Трилогию о Максиме» и многие другие фильмы, слабо напоминающие тех самых «ФЭКСов».

И вот Георг Вильгельм Пабст в 1933 г. и Григорий Козинцев в 1957 г. обращаются к роману «Дон Кихот». Дон Кихот — человек, который борется с вселенской жестокостью, при этом сам же порождая ее. Исходя из вышесказанного об обоих режиссерах, их выбор может показаться абсолютно логичным и закономерным, но далеко не для этой цели используется образ Дон Кихота в их картинах.

Дон Кихот Пабста и Козинцева в исполнении Фёдора Шаляпина и Николая Черкасова — это благородный рыцарь, чье безумие, сродни одержимости, не является недостатком или странностью. Фактически в обеих картинах образ Дон Кихота взят из второго тома Сервантеса (вышедшего через 10 лет после написания первого), где писатель проникся симпатией к своему герою. В то время как в первом томе романа можно заметить, что Сервантес всячески издевается над старым идальго, пренебрежительно относится к его действиям и не испытывает чувства сожаления или уважения по отношению к нему. Уже во втором томе между писателем и его героем образуется связь, которая лишь крепчает с каждой новой главой.

Это же происходит во взаимоотношениях Дон Кихота и Санчо Пансы. Вместе с тем в обеих картинах, особенно у Козинцева, по отношению к Дон Кихоту практически полностью отсутствуют элементы комедии. У Пабста в картине присутствует много составляющих «карнавальной» культуры, в которой необходим смех, и именно на это он и делает упор.

Мир в «Дон Кихоте» Пабста — это «картонное», театрализованное пространство, настолько же нелепое и безумное, как и сам «рыцарь печального образа». Картина делает огромный акцент на комических эпизодах, будь то брань жены Санчо (Эмили Фитцрой) или Сансон Карраско (Рене Доннио), который из юного, но мудрого бакалавра превращается в «шута». Его цель перевоспитания и «спасения» Дон Кихота заключается не в благом намерении или в желании утвердить свою научную позицию, как у Сервантеса, а в низменном страхе потерять приданое племянницы рыцаря (Сидни Фокс), которую Карраско берет замуж. Именно от рук этого глупого и неряшливого человека должен будет пасть Дон Кихот в конце фильма.

Пабст не работает на контрасте между окружающей средой и старым идальго, который также фальшив и пытается не столько исправить эту фальшь,

сколько подстроиться под нее. Но в силу его «благоразумия», благородства и «чистой души», Дон Кихот остается единственным здравомыслящим человеком в этом мире, отчего и должен в конце умереть. Даже Санчо (Джордж Роуби) лишь косвенно находится на стороне Дон Кихота, так как его алчность и желание стать губернатором острова являются определяющими в характере. Та «космическая» связь, которая есть в версии Козинцева, у Пабста отсутствует. «Рыцарь печального образа» одинок, а подстроиться под этот мир он не в силах.

На момент 1933 г. Пабст, как и многие другие его соотечественники, уже сбежал из фашистской Германии. События, происходившие в то время на его родине, лягут в основу всей экранизации романа. Испания — это Германия, а Дон Кихот — это сам Пабст или любой другой человек, кто на тот момент осознавал всю губительность нового политического строя. Старый идальго умирает не в постели в окружении родных и близких, как у Сервантеса, а в окружении горящих книг. Именно в 1933 году в Германии начались массовые сожжения книг. Дон Кихот безумен, но мир, окружающий его, намного страшнее и безумнее. И ни от ран, ни от запрета выезжать из родного поселения умирает рыцарь, а от бессилия перед тем хаосом, обрамленным и прикрытым карнавалом, который не в силах остановить даже он.

Возвращаясь к Козинцеву, его Дон Кихот, умирающий в конце фильма, стал предвестником «оттепели». Его «старомодные», рыцарские воззрения стали как никогда актуальны. Из человека, застрявшего в прошлом, Дон Кихот Козинцева — это тот, кто заглянул в будущее. Но не только Дон Кихот является символом и олицетворением «оттепели», но и его дама сердца — Дульсинея Тобосская (Людмила Касьянова), заколдованная волшебником Фрестоном и ставшая простой девушкой Альдонсой.

В отличие от книги, где Дон Кихотом изначально движут размытые и абстрактные цели, направленные в сторону всего человечества, в фильме сразу обозначается цель его поступков — это расколдовать Дульсинею, так как именно в ней и заключено это «новое начало», к которому так стремится Дон Кихот, а вместе с ним и отечественный кинематограф тех лет.

Испания Козинцева — это одинокое, лишенное жизни место. В картине преобладают общие планы, на которых тонкая и худощавая фигура Дон Кихота, утопая в бесконечных пустынях и прериях, кажется еще более одинокой. Лишь Санчо Панса (Юрий Толубеев) способен понять и поддержать своего господина в его благих начинаниях. Все подвиги Дон Кихота, будь то спасение каторжников, мальчика от рук жестокого хозяина или леди Альтисидоры (Тамилла Агамирова), предстают перед нами без иронии Сервантеса. В книге же «подвиги» Дон Кихота должны были вызывать смех и осуждение со стороны читателя.

В фильме Козинцев оттягивает момент расправы над старым идальго вплоть до конца, где Алонсо Кихано остается без всего. Освобожденные каторжники, поколотившие Дон Кихота и Санчо, вновь идут на галеры, мальчик становится нищим, а Альтисидора — причиной унижения Дон Кихота в замке герцогской четы. Мир, в котором живет Дон Кихот — «безжизненный» и пустой, мир прошлого. В то время как наш рыцарь в прочтении Козинцева принадлежит будущему, и его действия еще не могут по достоинству оцениваться теми, кто в нем проживает.

А населяют его слепцы, которые, оставаясь заложниками старой эпохи, неспособны разглядеть приход новой. Это и семья Дон Кихота, и Сансон Карраско (Георгий Вицин) — молодой бакалавр Сервантеса, познавший все науки

и смотрящий в будущее, который у Козинцева становится оплотом старого мира. Сансон хочет вернуть Дон Кихота не из злого умысла или личных желаний, им движет абсолютное непонимание «рыцаря печального образа» и его действий.

Квинтэссенция этого непонимания сосредоточена в темном и мрачном замке герцога (Бруно Фрейндлих) и герцогини (Лидия Вертинская). У Сервантеса линия герцогской четы была самой жестокой и злой по отношению к рыцарю и его оруженосцу, так как именно они предавали их наибольшему количеству издевательств и «пыток». Герцог Козинцева — это правитель, лишенный человеческих эмоций, который хочет приблизить себя и своих подданных к тому ощущению мира, которое есть у Дон Кихота и Санчо. У Пабста герцог (Майлз Мендер) и герцогиня (Лидия Шервуд) стремились к карнавальному смеху, как это и было у Сервантеса. У Козинцева в решающий миг, когда шутка подошла к своему логическому завершению, а ее инициаторы раскрыли себя — ничего не происходит. Лишь легкая улыбка возникает на лице герцога и тут же исчезает, в то время как его свита стоит в неподвижности и тишине. Черные одеяния сменяются на белые, тем самым демонстрируя внутреннюю пустоту «шутников». Разве стоит бороться с ветряными мельницами ради таких людей?

Что у Козинцева, что у Пабста сражение с ветряными мельницами является кульминацией в обеих картинах, в то время как у Сервантеса этот эпизод шел одним из первых в романе. Дон Кихот Пабста верен первоисточнику, и его борьба ни к чему не приводит. Как было сказано ранее, он бессилен перед этим миром. У Козинцева же, наоборот, Дон Кихот достигает своей вершины. Несмотря на всю несправедливость по отношению к нему, Дон Кихот борется с ветряной мельницей, восхваляя человека и предвосхищая золотой век, который скоро придет: «Да здравствуют люди, да погибнут злобствующие волшебники». Дон Кихот побеждает и отправляется со своим оруженосцем в золотую эпоху, в «оттепель», которая пришла к нему на смертном одре вместе с расколдованной Дульсинеей. Алонсо Кихано умер — Дон Кихот будет жить вечно!

Глава II
«ЗЛО — В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ СОЗНАНИИ, СТАНОВЯЩЕМСЯ РАБОМ ЭТИХ ПРЕЗРЕННЫХ МАШИН» — «ДОН КИХОТ» ОРСОНА УЭЛЛСА И «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ УБИЛ ДОН КИХОТА» ТЕРРИ ГИЛЛИАМА

Дон Кихот — насколько же многострадальный рыцарь. Сколько издевок, непонимания и лицемерия приходилось ему терпеть в романе Сервантеса. Какой долгий путь ему пришлось пройти, чтобы стать чем-то большим, чем просто «деревенским сумасшедшим». Приблизительно такой же путь прошли режиссеры Орсон Уэллс и Терри Гиллиам при создании своих версий похождений старого идальго и его оруженосца.

Гиллиам пытался сделать свой фильм в течение 29 лет, в то время как Уэллс, проведя 15 лет в «производственном аду», так и не смог закончить картину, но материалы спустя несколько лет после смерти Уэллса были собраны и смонтированы в фильм 1992 года. Обе картины объединяют не только многолетнее производство, но и тот факт, что действие разворачивается в современности (у Уэллса это середина XX века, у Гиллиама — XXI век). Для них это вечный образ, как было

завещано их кинематографическими предшественниками. При этом, в отличие от Пабста и Козинцева, в версиях 1992 и 2018 гг. за основу берутся образы Дон Кихота и Санчо Пансы из книги Сервантеса. Их вечность для Уэллса и Гиллиама заключается в их неизменчивости по прошествии веков.

Для Орсона Уэллса экранизация романа Сервантеса была, скорее всего, попыткой взглянуть глазами «рыцаря печального образа» на современный мир, который он столь сильно недолюбливал и так же, как Пабст в свое время, постарался «высветить» его пороки. «Гражданин Кейн» (1941) положил начало «разрушению американской мечты», а в дальнейшем «Печать зла» (1958) лишь подведет печальный итог времени и предвосхитит «Новый Голливуд» с его «серой моралью». Уэллс обращался к трагедиям Шекспира и экранизировал роман Франца Кафки «Процесс», и во всех этих произведениях видел отражение современного мира. Уэллс не Дон Кихот, он не борется со злом, а чаще всего в своих фильмах, если говорить о его актерской деятельности, является его оплотом.

У Терри Гиллиама возникает обратная ситуация, так как произведение Сервантеса идеально вписывается и в режиссерский стиль, и в общий антураж его других картин. У него были и «средневековые» картины, в которых присутствовали фантастические допущения, напоминающие фантазии Дон Кихота — «Монти Пайтон и Священный Грааль» (1975), «Бандиты во времени» (1981) и «Приключения барона Мюнхгаузена» (1988). В его фильмах персонажи часто действуют в парах (Джефф Бриджес и Робин Уильямс в «Короле-рыбаке» (1991), Джонни Депп и Бенисио Дель Торо в «Страхе и ненависти в Лас-Вегасе» (1998)), где у одного из героев есть особенное — «нереальное» видение мира. А в таких фильмах, как «Бразилия» (1985) и «Воображариум доктора Парнаса» (2009), фантастические миры являются основополагающими для повествования.

Как уже было сказано, оба режиссера не стремятся к идеализации образа Дон Кихота. Что Франсиско Рейгеро у Орсона Уэллса, что Джонатан Прайс у Терри Гиллиама — это два старых, жалких, побитых временем старика, начитавшихся рыцарских романов и отправившихся в путешествие, которое им явно не по силам. Уэллс с Гиллиамом сохраняют многие отрицательные черты хитроумного идальго, изображая его упрямство, раздражающую «слепоту», а порой даже жестокость по отношению к Санчо. Несмотря на все это, они демонстрируют его благородство и трогательность, которая проступает через его жалкое обличие. Дон Кихот не является мучеником или святым, как у Пабста с Козинцевым, он смешон и глуп, но в процессе повествования его образ, как и в книге, преображается и становится в глазах зрителя чем-то большим, чем просто стариком, облачившимся в доспехи.

Куда более важное место занимает фигура Санчо Пансы у Уэллса и Гиллиама. Санчо в версии 1992 г. (Аким Тамирофф) и 2018 г. (Адам Драйвер) является тем героем, с которым ассоциирует себя режиссер и должен ассоциировать зритель. В прошлых картинах можно было наблюдать определенную безвольность оруженосца в отношениях с Дон Кихотом, так как его видение мира не сильно отличалось от видения его господина, как в фильме Козинцева, или было трактовано личными целями, как у Пабста. У Уэллса, как и у Гиллиама, куда больше внимания уделяется Санчо Пансе, который часто жесток и своенравен по отношению ко всему, но именно это и позволяет ему увидеть мир таким, каков он есть.

У Уэллса в одном из эпизодов картины Санчо отправляется на поиски Дульсинеи. Там он сталкивается со сбежавшим стадом быков, которое чуть не

покалечило его, при этом ранив несколько человек. После этого он попадает на корриду, где люди не бегут от хаоса и жестокости, которое так недавно пугало их. Теперь это вызывает ликование и восхищение, понимание «зла» возводится в абсолют. В другом эпизоде Санчо натыкается на телевизор, где видит взрыв ядерной бомбы, нарезку хроник, связанных с событиями, происходящими во времена холодной войны.

Мир, который так сильно хочет спасти Дон Кихот, погряз в бесконечном хаосе, где никто не замечает тех чудовищных событий, которые происходят в мире, все поглощены карнавалом. Фактически вся Испания, да и весь мир является герцогским замком, в котором уже нельзя ничего изменить. Для Санчо и Дон Кихота фактически не находится места в этой эпохе, они лишние в ней.

Это не столько связано с их позицией и восприятием мира, сколько с теми, кто населяет его. Конфликт, который возникал уже у Пабста и Козинцева, находит свое продолжение в этой картине, но в отличие от своих предшественников, для Уэллса, возможно, есть выход и спасение, которое заключается в полном уходе от мирских проблем. Можно заметить, что в картине преобладают сцены, где фигура Дон Кихота показана на фоне неба, в то время как Санчо призывает своего господина отправиться на Луну.

Дон Кихот является неотделимой частью того пасторального пейзажа, который «рисовал» Сервантес в своем романе. В связи с чем все «подвиги», которые он совершает в фильме, принадлежат миру прошлого: он борется со стадом овец, с группой монахов, сражается с ветряной мельницей. При столкновении с новой реальностью Дон Кихот терпит крах, так как не в силах понять ее. В романе старый идальго отказался от своего звания рыцаря и вернул свое прежнее (обыденное) восприятие мира лишь после поражения в поединке с Сансоном, который заставил его отказаться от всего, чему он так долго был свято верен. В фильме Дон Кихот приходит к этому сам и заключает себя в клетку, из которой его вытаскивает Санчо, возвращая ему веру. Веру в то, что лучший из миров есть, но находится он на Луне.

Последнее, что можно отметить в картине Орсона Уэллса «Дон Кихот», это Дульсинея, чья фигура не возникает в фильме, но о которой постоянно говорит Дон Кихот. Уэллс уравнивает Дульсинею и человечество в одно целое. Дульсинея — совершенство, недостижимое для Дон Кихота в этой реальности. «Рыцарь печального образа» хочет не столько исправить мир, сколько найти Дульсинею, так как для него спасение заключено именно в ней. Мир станет лучше, когда в нем найдется место Дульсинее. Но, как уже было сказано, на земле Дон Кихот сделать уже ничего не может, поэтому его дорога лежит в лучший из миров — на Луну, или точнее будет сказать, в Вечность.

«Человек, который убил Дон Кихота», на первый взгляд, идет тем же путем, что и Уэллс, но на деле является квинтэссенцией всех интерпретаций романа Сервантеса. Позиции Пабста, Козинцева и Уэллса во всех трех фильмах довлели над позицией Сервантеса. Через роман, который для них являлся опорой, они продвигали свои идеи. Гиллиам же, несмотря на то что позволяет себе наибольшие вольности в интерпретации сюжета, а также максимально осовременивает место действия и его действующих лиц, за исключением Дон Кихота, — наилучшим образом передает ключевые моменты и идеи испанского романа.

Первое, с чего стоит начать — это осовременивание, как бы это противоречиво не звучало. Тот временной разрыв между Дон Кихотом с его рыцарскими

наклонностями и эпохой, в которую он жил по прошествии четырех веков, не вызывает смеха или парадокса. Безусловно, он был во времена Сервантеса, но уже на момент XX века, а уж тем более XXI века, трудно уловить разницу между XVI веком, временем действия романа, и XIII–XIV веками, когда было написано большинство из тех книг, которые читал Дон Кихот (в фильме Дон Кихот становится жертвой кинематографа, так как именно после исполнения роли «рыцаря печального образа» в его голове стирается грань между героем и им самим). У Гиллиама этот разрыв есть и вызывает именно те ощущения, которые были у Сервантеса. Ведь помимо смеха, это и невероятно трагическая ситуация в виде того, что Дон Кихот является заложником времени, которое уже как много лет прошло. А за трагичностью следует и бесчеловечность эпохи.

Как уже было упомянуто в начале работы, Сервантес неимоверно бесчеловечен к своему рыцарю. В предыдущих экранизациях жестокость была скорее выражена в непонимании и невосприятии идей Дон Кихота. В то время как в книге особое место уделялось физическим страданиям «рыцаря печального образа».

У Гиллиама Дон Кихот становится жертвой ветряной мельницы. В герцогском замке, помимо окружающей лжи, как было в предыдущих версиях, Дон Кихот становится жертвой шутки с «деревянным конем», на котором он якобы полетел на Луну, чтобы освободить Дульсинею и избавить заколдованных дам от проклятия чародея Мамбрина, как это было в романе Сервантеса. У Гиллиама это не столько карнавальный смех, сколько откровенное безумие и фарс. Вместо герцога — русский олигарх Алексей Мишкин (Хорди Молья). А всепоглощающий хаос приводит к тому, что Дон Кихот погибает от рук своего верного оруженосца.

Дон Кихот и Санчо Панса у Сервантеса — это две фигуры, отражающие два главных течения в литературе Испании: рыцарский и плутовской романы. Безусловно, что Санчо, что Дон Кихот связаны между собой, но как таковое их сближение во взглядах происходит лишь к концу романа. У Дон Кихота возникают черты Санчо и наоборот. На протяжении книги их образы развиваются параллельно, приходя в результате к своей кульминации: у Санчо — это эпизод с губернаторством, у Дон Кихота — последний поединок с Сансоном Карраско.

В предыдущих экранизациях, как было не раз подчеркнуто, разница между Дон Кихотом и Санчо была стерта или не акцентирована, из-за чего терялся огромный пласт в виде их взаимоотношений. В «Человеке, который убил Дон Кихота» на первый план выводится фигура Санчо, который фактически является альтер-эго самого Гиллиама. Исходя из документальной картины «Затерянные в Ла-Манче» (2002), по изначальной задумке Терри Гиллиама, Санчо Панса должен был быть рекламным агентом, но в итоговой версии стал режиссером, который хочет снять фильм о Дон Кихоте.

Мир Санчо — это герцогский замок из фильма Козинцева, люди в нем пусты и безэмоциональны. Ими двигает либо желание наживы, как у главного продюсера картины (Стеллан Скарсгард), или похоть и скука — жена продюсера Джеки (Ольга Куриленко). Именно Дон Кихот привносит в жизнь Санчо эмоции и чувства, хотя тот на протяжении всей картины держится отстраненно от фигуры безумного идальго и его воззрений. При этом у него также в сознании сплетаются вымысел и реальность. В конечном итоге именно эта путаница становится причиной смерти Дон Кихота, который становится жертвой другого Дон Кихота — одновременно кульминация для обоих героев и соединение двух мировоззрений. Смерть, за которой следует воскрешение.

Дон Кихот продолжает жить: только теперь в фигуре Санчо, который, как и некогда его хозяин, берет на себя титул странствующего рыцаря. Несмотря на всю ту жестокость и безумие окружающего мира, фигура Дон Кихота, как и его идеи, продолжают жить. Терри Гиллиам, несмотря на весь тот долгий путь, который он прошел в попытке снять свой злополучный фильм, не отрекается от героя великого романа. Герой продолжает жить в Санчо, в его возлюбленной (Жуана Рибейру) и в режиссере, который так и не решился убить Дон Кихота. Всё бессмысленно без романтика, верящего в законы рыцарства, а значит, он не может умереть. А если же умирает, то его место должен занять кто-то другой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Удивительно осознавать то, что по прошествии стольких столетий в мировом искусстве существуют такие вечные образы и произведения, как «Дон Кихот». Будь то в 1930-е годы во времена зарождения фашизма или в предоттепельную эпоху, во времена холодной войны или в нынешний безумный век, Дон Кихот неизменен. Он вечен вместе со своим преданным оруженосцем Санчо Пансой и с теми идеями, которые они пронесли с собой через всю Испанию. Да и через весь мир.

Для Георга Вильгельма Пабста он, несмотря на все те ужасы реального мира, символизировал надежду; и, подобно Фениксу, в конце картины воскресал роман Сервантеса из пламени. Для Григория Козинцева это был символ приближающейся «оттепели», который в будущем отразится в не менее воинственном Гамлете и в не менее безумном короле Лире. В Дон Кихоте видел себя Орсон Уэллс, который без конца боролся с ветряными мельницами и, увы, потерпел поражение в схватке с ними. А Терри Гиллиам сумел одолеть их и даже по прошествии многих лет не утратил надежду, и не разочаровался в образе странствующего рыцаря.

Ни одну из разобранных здесь экранизаций нельзя назвать точным переложением на экран романа Мигеля де Сервантеса. Да и нужно ли это? Наверное, не найдется того гения, кто бы сумел отразить тот язык, ту манеру и стиль Сервантеса так, чтобы сравниться с ним. Некоторым произведением суждено оставаться только на бумаге. Режиссерам остается лишь выделить самое главное и постараться создать не новое произведение, а новый взгляд на него. Ведь Дон Кихот — это символ прошлого, который из раза в раз становится опорой для настоящего и находит свое место в будущем.

Смейтесь, люди, но быть может,
Вы когда-нибудь поймете,
Что возвышено и свято
В этом жалком Дон Кихоте:
Святы в нем — любовь и вера,
Этой верою согреты
Все великие безумцы,
Все пророки и поэты!

(Д. С. Мережковский)[2]

[2] *Мережковский Д. С.* Собрание сочинений в 4-х т. — Т. 4. — М. : Книжный Клуб Книговек, 2011. — С. 548.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Бутовский Я.* Андрей Москвин, кинооператор. — М. : Эйзенштейн-центр, 2012. — 320 с.: ил.
2. *Гиллиам Т.* Интервью с И. Кристи / Пер. с англ. О. Серебряной и др. — СПб. : Издательская группа «Азбука-классика», 2010. — 512 с.: ил.
3. Дорогами «Дон Кихота»: Судьба романа Сервантеса. — М. : Книга, 1988.
4. *Дмитричев Т.* Расшифрованный Сервантес: необыкновенная жизнь автора «Дон Кихота» / Тимур Дмитричев. — Москва : Эксмо; Яуза, 2022. — 416 с. (Расшифрованная литература).
5. *Зоркая Н. М.* История отечественного кино. XX век. — М. : ООО «Белый город», 2014. — 512 с.: ил.
6. История советского кино. 1917–1967 : в 4-х т. — Т. 4. 1952–1967. — М., Искусство, 1978.
7. *Козинцев Г.* Время и совесть. Из рабочих тетрадей. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981. — 304 с.: ил.
8. *Козинцев Г. М.* Время трагедий. — М. : Плюс-Минус, 2003. — 448 с.: ил.
9. *Козинцев Г. М.* Глубокий экран. — М. : Искусство, 1970. — 256 с.: ил.
10. *Набоков В.* Лекции о «Дон Кихоте» / Владимир Набоков / пер. с англ. И. Бернштейн, М. Дадяна, Г. Дашевского, Н. Кротовской; под общ. ред. М. Дадяна. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 384 с. (Новый культурный код).
11. *Сараскина Л. И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. — М. : Прогресс-Традиция, 2018. — 584 с., ил.
12. *Сервантес М.* Дон Кихот Ламанчский. — Санкт-Петербург : СЗКЭО, 2019. — 1032 с.: ил.
13. *Тучинская А.* Театральность как оппозиция кинореальности. Две статьи о «Дон Кихоте» Шаляпина и Пабста // Киноведческие записки. — № 96.
14. *Унамуно М.* Евангелие от Дон Кихота. Трагическое чувство жизни / М. Унамуно. — М. : Родина, 2024. — 240 с. (Сила мысли).
15. Уэллс об Уэллсе / Пер. с англ., франц.; предисл. К. Разлогова; коммент. Н. Цыркун. — М. : Радуга, 1990. — 448 с.
16. *Фомин В. И.* История российской кинематографии (1941–1968 гг.) / В. И. Фомин. — М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2019. — 736 с.: ил.
17. *Черкасов Н. К.* Четвертый Дон-Кихот. — Л. : Советский писатель. — 155 с.: ил.
18. Черкасов Н. Сборник. — М. : Всероссийское театральное общество, 1976. — 430 с.: ил.
19. *Шаляпин Ф.* Маска и душа / Фёдор Шаляпин / послесловие А. Седых. — М. : ПРОЗАиК, 2013. — 624 с.: ил.
20. *Шварц Е. Л.* Дон Кихот: литературный сценарий / Евгений Шварц. — М. : Агентство ФТМ, Лтд., 2016. — 114 с. (Библиотека драматургии Агентства ФТМ, Лтд.).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Унесенные ветром / Gone with the Wind (1939, реж. Виктор Флеминг, Джордж Кьюкор, Сэм Вуд, США), игр.
2. Война и мир (1965–1967, реж. Сергей Бондарчук, СССР), игр.
3. Дон Кихот / Don Quixote (1933, реж. Георг Вильгельм Пабст, Великобритания, Франция), игр.
4. Дон Кихот (1957, реж. Григорий Козинцев, СССР), игр.
5. Нибелунги: Зигфрид / Die Nibelungen: Siegfried (1924, реж. Фриц Ланг, Германия), игр.
6. Нибелунги: Месть Кримхильды / Die Nibelungen: Kriemhilds Rache (1924, реж. Фриц Ланг, Германия), игр.

7. Носферату, симфония ужаса / Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922, реж. Фридрих Вильгельм Мурнау, Германия), игр.
8. Последний человек / Der Letzte Mann (1924, реж. Фридрих Вильгельм Мурнау, Германия), игр.
9. Безрадостный переулок / Die freudlose Gasse (1925, реж. Георг Вильгельм Пабст, Германия), игр.
10. Ящик Пандоры / Die Büchse der Pandora (1929, реж. Георг Вильгельм Пабст, Германия), игр.
11. Трехгрошовая опера / Die 3 Groschen-Oper (1931, реж. Георг Вильгельм Пабст, Германия), игр.
12. Чертово колесо (1926, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, СССР), игр.
13. Шинель (1926, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, СССР), игр.
14. С.В.Д. (Союз великого дела) (1927, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, СССР), игр.
15. Новый Вавилон (1929, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, СССР), игр.
16. Юность Максима (1934, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, СССР), игр.
17. Возвращение Максима (1937, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, СССР), игр.
18. Выборгская сторона (1938, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, СССР), игр.
19. Дон Кихот Орсона Уэллса / Don Quijote de Orson Welles (1992, реж. Орсон Уэллс, Испания, Италия, США), игр.
20. Человек, который убил Дон Кихота / The Man Who Killed Don Quixote (2017, реж. Терри Гиллиам, США, Испания, Франция, Бельгия, Португалия, Великобритания), игр.
21. Гражданин Кейн / Citizen Kane (1941, реж. Орсон Уэллс, США), игр.
22. Печать зла / Touch of Evil (1958, реж. Орсон Уэллс, США), игр.
23. Процесс / Le procès (1962, реж. Орсон Уэллс, Франция, Италия, ФРГ), игр.
24. Монти Пайтон и Священный Грааль (1975, реж. Терри Гиллиам, Терри Джонс, Великобритания), игр.
25. Бандиты во времени / Time Bandits (1981, реж. Терри Гиллиам, Великобритания), игр.
26. Приключения барона Мюнхгаузена / The Adventures of Baron Munchausen (1988, реж. Терри Гиллиам, Великобритания, Германия (ФРГ), Испания, США), игр.
27. Король-рыбак / The Fisher King (1991, реж. Терри Гиллиам, США), игр.
28. Страх и ненависть в Лас-Вегасе / Fear and Loathing in Las Vegas (1998, реж. Терри Гиллиам, США), игр.
29. Бразилия / Brazil (1985, реж. Терри Гиллиам, Великобритания, США), игр.
30. Воображариум доктора Парнаса / The Imaginarium of Doctor Parnassus (2009, реж. Терри Гиллиам, Великобритания, Франция, Канада), игр.
31. Затерянные в Ла-Манче / Lost in La Mancha (2002, реж. Кит Фултон, Луис Пепе, Великобритания, США), док.
32. Гамлет (1964, реж. Григорий Козинцев, СССР), игр.
33. Король Лир (1970, реж. Григорий Козинцев, СССР), игр.

Номинация
«Музыкальное искусство»

Вторая премия

НЕОМАДРИГАЛИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛОВ 12 МАДРИГАЛОВ И «КАРНАВАЛ»)

МОНОГАРОВА Ксения Владимировна
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

ВВЕДЕНИЕ

В XX веке старинные жанры и формы переживают свое возрождение. Пассакалия, чакона и мадригал получают индивидуальное преломление в творчестве многих современных авторов. Новый музыкальный язык обогащает образно-выразительные возможности данных жанров и их содержание. Особое внимание композиторы уделяют жанру мадригала. К нему обращаются такие композиторы, как П. Хиндемит, И. Стравинский, С. Прокофьев, А. Шнитке, Д. Лигети, Л. Ноно и другие. Среди новаторских сочинений в данном жанре — мадригалы итальянского композитора Сальваторе Шаррино[1].

В пространстве современной музыки Шаррино занимает одно из ведущих положений. Он принадлежит к числу авторов, в творчестве которых концептуальное значение получает эстетика тишины[2]. Практически во всех своих произведениях Шаррино создает тончайшую звуковую ткань, наполненную едва

[1] Сальваторе Шаррино родился на юге Италии в сицилийском городе Палермо в 1947 году. Он начал сочинять в возрасте 12 лет, а в 15 дал свой первый публичный концерт. В 1969 году, окончив обучение в своем родном городе, Шаррино покинул Сицилию и отправился в Рим. Там композитор проходил курс электронной музыки под руководством Франко Эванджелисти в Академии Санта-Чечилия. В этот период он создал ряд музыкально-сценических (одноактная опера «Амур и Психея», зингшпиль «Асперн») и инструментальных произведений (Квинтеттино для кларнета и квартета струнных). В 1977 году, будучи весьма знаменитым композитором, Шаррино переехал в Милан, где стал преподавать в консерватории. К настоящему моменту композитору принадлежит свыше 200 произведений, написанных в различных жанрах — для музыкального и драматического тетра, симфонического оркестра, хора, а также для камерных (вокальных и инструментальных) исполнительских составов.

[2] Феномен тишины актуализировался в середине XX века. Выступив отражением реакции на диссонантную избыточность авангардной музыки, он оказался способен выразить различные художественные концепции. Многоликие образы тишины то «направляют наше внимание на ценность окружающей реальности и значительность того, что происходит ежесекундно» [29, с. 306], то адресуют к «“ускользающему”, “невыразимому” слою жизни» [34, с. 34]. В отечественном музыкознании вопросы тишины получили теоретическое осмысление в работах И. Некрасовой [23; 24; 25], М. Высоцкой [5], М. Переверзевой [29].

уловимыми шорохами, шелестами, отзвуками. Его в равной степени интересует звук и его отсутствие, а также переходы между звучанием и незвучанием, границы восприятия. Композитор стремится побудить реципиента к новому способу слушания, благодаря чему образуется иное осознание реальности. Отечественный исследователь С. Лаврова полагает, что специфику творческого метода Шаррино во многом определяет феномен «слуховой экологии». Композитор апеллирует к природным процессам звуковой среды и призывает освободить ухо от засора, защитить его от глухоты. Экология звука — это, по мысли С. Лавровой, «ответ на шумовую завесу сегодняшней реальности» [17, с. 24].

Особое значение в эстетике Шаррино имеет традиция. Почти каждое его сочинение представляет собой специфический синтез старого и нового. Композитор нередко прибегает к цитированию, потому что традиция для него выступает источником материала, который можно трансформировать и заново переработать. Но прошлое в его музыке всегда носит призрачный характер. «Что остается нам от старых голосов? — задается вопросом Шаррино. — Видим ли мы их лишь прозрачными или можем воспринимать осадок, пусть даже крошечный, оставшийся на дне сосуда?» [цит. по: 57, s. 17].

Традиция нашла своеобразное преломление в мадригалах Шаррино. В 2007 году композитор создал свой первый цикл 12 мадригалов на стихи Мацуо Басё. Через пять лет был написан второй цикл под названием «Карнавал», пьесы которого были обозначены как концертные мадригалы. Оба сочинения выступают отражением неомадригалистских тенденций в творчестве Шаррино.

Проблематика неомадригализма на сегодняшний день остается малоисследованной областью как отечественного, так и зарубежного музыкознания. Термин «неомадригализм» был введен итальянским музыковедом Массимой Милой (на это ссылается немецкий исследователь Хорст Вебер в своей статье «Луиджи Ноно: мадригал и неомадригализм» [4]). Он обозначил целое направление в Италии, представителями которого стали композиторы «поколения 80-х» (то есть родившиеся около 1880-х годов). Прежде всего, это Д. Ф. Малипьеро, который перевел в современную нотацию многие сочинения Монтеверди, Фрескобальди и Меруло. К данному направлению также принадлежали А. Казелла, О. Респиги. Через них неомадригализм был воспринят последующим поколением итальянских композиторов — Л. Даллапикколой, Л. Ноно, Б. Мадерной. Под неомадригализмом зарубежные исследователи понимают прежде всего связь указанных композиторов с традициями старинной музыки, проявляющуюся в выборе текстов для вокальных сочинений, обнаруживающих лирические черты «мадригальной поэтики», в обращении к средствам контрапункта, в семантизации музыкального языка.

Отечественные исследователи почти не используют понятие «неомадригализм», тем не менее вопрос об отношении итальянских композиторов к традиции нередко поднимается в их работах. Так, Е. Дубравская в статье «Малипьеро и Даллапиккола: к истории новой музыки XX века» [9] раскрывает значение исторического прошлого в формировании новаторских идей Даллапикколы и указывает их преемственность от работ Малипьеро, связанных с возрождением наследия Монтеверди. Несмотря на то что оба композитора не писали сочинений в жанре мадригала, в их творчестве, по мнению исследователя, воплотились основные принципы мадригальности. К ним относятся:

- текстовая основа старинного жанра: тяготение к свободному стиху и «прозаическим» тенденциям в новейшей вокальной музыке XX века

оказались созвучны мадригальным vers libres и «прозаической» трактовке классической итальянской поэзии;
- метод музыкального воплощения текста, предполагающий детальное претворение художественного образа, тончайших поворотов поэтической мысли (вплоть до создания изобразительных штрихов — так называемых «мадригализмов»);
- индивидуализация музыкальной формы, свободное последование разделов;
- тщательная разработанность контрапунктической ткани (как особого средства выразительности).

Вопросы неомадригализма частично освещаются на страницах монографии А. С. Рыжинского, посвященной хоровой музыке послевоенного авангарда. В качестве признаков неомадригализма, проявляющихся в хоровой музыке Лигети, исследователь выделяет следующие:
- мотетно-строфический принцип организации формы, подчиненность формообразующего процесса структуре поэтического текста;
- взаимодействие типичных для данного жанра видов фактуры — гомофонно-гармонической и имитационно-полифонической;
- тесная взаимосвязь музыки и слова, приводящая к особого рода звукописи, получившей наименование «мадригализмов» [31, с. 204].

Таким образом, совокупность принципов мадригальности, сформулированных Е. Дубравской, и признаков неомадригализма, выделенных А. С. Рыжинским в творчестве Лигети, можно считать ведущими чертами неомадригалистского направления.

Неомадригалистские тенденции намечаются во второй половине XX века в творчестве композиторов, придерживающихся различных эстетических взглядов и позиций. Помимо Шаррино, можно назвать также Пауля Хиндемита, которому принадлежат 12 мадригалов (1958), Богуслава Мартину, именовавшего мадригалами некоторые из своих камерных пьес, Дьёрдя Лигети, автора вокального цикла «Мадригалы-нонсенсы» (1988). Интерес к старинному мадригалу у Игоря Стравинского был обусловлен вниманием к фигуре Карло Джезуальдо. В 1960 году композитор оркестровал три мадригала Джезуальдо, обозначив их «Памятник к 400-летию Джезуальдо». В хоровом наследии советского и российского композитора А. Шнитке можно увидеть 3 мадригала для сопрано и пяти инструментов (1980 год). В творчестве итальянского композитора Луиджи Ноно имеются произведения, которые непосредственно относятся к жанру мадригала: «Хоры Дидоны» (1958), «Диалектический контрапункт наобум» (1968) и «La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per piu Caminantes con Gidon Kremer» (1998).

Таким образом, во второй половине XX века намечается общая тенденция обращения композиторов к старинному жанру мадригала с целью его обновления. В этой связи изучение указанных сочинений Шаррино находится в русле **актуальных** тем современности.

Объектом настоящей научной работы являются пьесы Шаррино, написанные в жанре мадригала. **Предметом** изучения выступает взаимодействие слова и музыки и особенности музыкальной формы в данных сочинениях.

Цель работы — раскрыть подход Шаррино к жанру мадригала и выявить неомадригалистские черты его творчества.

Задачи:

- охарактеризовать особенности работы композитора с поэтическими источниками;
- показать, каким образом автором решается проблема соотношения текста и музыки;
- раскрыть специфику композиторской техники и вокального стиля Шаррино;
- выявить характерные принципы формообразования и приемы циклического единства.

Степень изученности. Творчество итальянского композитора привлекает неизменный интерес зарубежных ученых. Существует немало трудов, посвященных его музыке. В этих работах освещаются различные аспекты творчества Шаррино, однако наибольшее внимание исследователей сконцентрировано на музыкально-театральных сочинениях композитора, поскольку данный жанр является ведущим у итальянского мастера[3]. Таковы, например, статьи Дж. Винай [62; 63], К. Гай [56].

В отечественном музыкознании крупнейшим специалистом по творчеству Шаррино является С. В. Лаврова. Ее работы посвящены прежде всего выявлению поструктуралистской концептосферы в музыке композитора [13–22]. Вопросы музыкального театра и вокального стиля Шаррино обсуждаются в диссертации и статьях А. Г. Чуповой [42–54].

Из известных нам зарубежных работ, посвященных рассматриваемым в работе сочинениям, отметим статью Джулии Понцио [58] и магистерскую диссертацию Ловорки Иванкович [57]. В центре внимания обоих авторов находится цикл 12 мадригалов, который изучается в контексте разных проблем. Понцио стремится представить семиотический анализ понятия «мадригализм» и его трактовку в эстетике Шаррино. В магистерской диссертации Иванкович мадригалы изучаются в ракурсе композиторского взаимодействия с традицией (в частности, Джезуальдо), однако подробное освещение в работе получают лишь отдельные пьесы (№ 1, 2, 7 и 8). Цикл концертных мадригалов «Карнавал», насколько известно, не рассматривался ни зарубежными, ни отечественными исследователями.

Новизну научной работы определяет ракурс исследования — мадригалы Шаррино впервые изучаются сквозь призму неомадригалистских тенденций. Кроме того, данные сочинения впервые получают подробное аналитическое описание в отечественном музыкознании.

Методология работы опирается на комплексный подход, сочетающий теоретический, сравнительный и герменевтический методы. Теоретической базой исследования послужили труды отечественных и зарубежных ученых, посвященные творчеству Шаррино (прежде всего работы С. В. Лавровой и А. Г. Чуповой), а также вопросам формообразования в вокальной музыке (учебные пособия И. Лаврентьевой, В. Холоповой, Е. А. Ручьевской) и анализу современных композиторских техник (монографии, статьи и учебные пособия М. С. Высоцкой, Т. В. Цареградской, Ю. Н. Холопова, Л. С. Дьячковой, Н. С. Гуляницкой и др.).

---

[3] На сегодняшний день Шаррино создал 15 опер, наибольшую известность из которых получили «Лоэнгрин», «Лживый свет моих очей», «Макбет», «От мороза к морозу», «Врата закона».

Структура работы состоит из введения, двух глав и заключения. В каждой главе предлагается общая характеристика избранных для анализа сочинений, раскрываются принципы работы с поэтическим источником, особенности музыкального языка и формы мадригалов. В заключении даны выводы проведенного исследования.

Глава I
ЦИКЛ 12 МАДРИГАЛОВ

1. Новый вокальный стиль Шаррино и его составляющие

В цикле 12 мадригалов (2007) нашел отражение новый вокальный стиль Шаррино, названный им *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция[4]). Этот стиль сосредоточивается на новом типе артикуляции и представляет собой нечто промежуточное между пением и разговорной речью.

Новый вокальный стиль Шаррино связан с концепцией экологии звука. Композитор утверждал, что «чтобы придумать песню, недостаточно просто сочинить ее для голоса. Сначала необходимо очистить разум, сделать прозрачными те самые интервалы, через которые прошла вся музыка в мире, горы песен, короче говоря, все то, что составляет гигантскую свалку, в которой мы живем. Экология — это рождение сознания, которое позволит совершить обновление. И поэтому экология звука, безусловно, означает возвращение к тишине, но особенно открытие выразительности без банальности и без риторики» (цит. по: [52, с. 12]).

Исследователи творчества Шаррино отмечают, что в его высказываниях довольно часто встречается понятие «риторика». Под этим словом подразумевается комплекс выразительных средств, которые способны вызвать в человеке рефлекторные импульсы, воссоздающие в сознании знакомые образы.

По мнению Шаррино, для языка коммуникативной составляющей между слушателем и музыкальным произведением является взаимодействие слова и музыки. «Для меня пение — это квинтэссенция текста, — писал композитор. — Пение — это слово и музыка вместе… Вокалу нужно придать силу. Если пение не соединено с силой слова, оно не может ничего сказать. Именно это лежит в самом основании театра» (цит. по: [52, с. 13]).

Новый вокальный стиль Шаррино начал формироваться в 1980-е годы. Причины, побудившие композитора к экспериментам, сам он объяснял следующим образом: «К концу 1970-х годов я понял, что использую личный, новаторский стиль для инструментов, позволяющий раскрыть их душу, но я не делал того же для голосов. Голос имел особые характеристики и перенял восточные техники, но его артикуляция была просто имитацией инструментов. Он еще не полностью пробудился к человеческим эмоциям. Именно тогда я почувствовал необходимость сформировать вокальный стиль: я постепенно отменил свой вокальный язык, что привело к нулевой точке, отмеченной “Vanitas” (1981)» (цит. по: [52, с. 12]).

Новый вокальный стиль Шаррино наиболее выразительно заявил о себе в оперных сочинениях 1990–2000-х годов: «Персей и Андромеда» (Perseo e Andromeda, 1990, опера в одном акте, либретто С. Шаррино по одноименному

[4] Русскоязычный перевод предложен в работах А. Г. Чуповой: [49; 52].

рассказу Ж. Лафорга), «Лживый свет моих очей» (Luci mie traditrici, 1996–1998, опера в 2-х актах, либретто С. Шаррино по драме Ф. Страмболи «Предательство во имя чести»), «Черная бесконечность» (Infinito nero, 1998, «экстаз в одном акте», либретто С. Шаррино по фрагментам видений Марии Маддалены де Пацци), «Макбет» (Macbeth, 2002, «три акта без названия», либретто С. Шаррино по одноименной трагедии У. Шекспира), «От мороза к морозу (Холод)» (Da gelo a gelo (Kälte), 2006, «100 сцен с 65 стихами», либретто С. Шаррино по «Дневнику» Идзуми Сикибу), «Врата закона» (La porta della legge, 2006–2008, «круговой квази-монолог», либретто С. Шаррино по притче Ф. Кафки).

Теоретическое осмысление *sillabazione scivolata* осуществилось несколько позже, в 2000-х годах. В программных заметках к 12 мадригалам [59] композитор описывает, как ощутил потребность в новом стиле пения, в котором слово и музыка были бы неразрывно связаны, который одновременно и исходил от традиции, и избавлялся от ее штампов. Здесь же Шаррино выделяет ключевые элементы, определяющие стилистику его вокального языка. К ним относятся:

1. Фигура «messa di voce»[5], определяемая как «напряжение к высшей точке, из которой вспыхивает вокализация или движение» [59]. Шаррино отмечает, что подобный тип артикуляции можно услышать в пении птиц.

По своей сути «messa di voce» представляет старинный прием вокальной техники, который является динамическим украшением долго выдерживаемого звука. Данный прием был характерен для вокального итальянского стиля эпохи бельканто (начало XVII — вторая половина XIX века). Показательно, что сам Шаррино не считает использование «messa di voce» подражанием старинной музыки. Он утверждает, что данный прием присутствовал с самого начала в его музыкальном языке. Приведем пример «messa di voce» в музыке Шаррино:

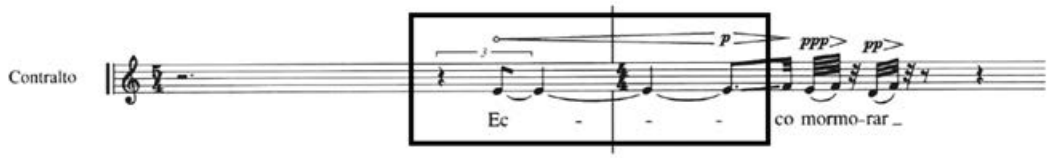


Рис. 1. *С. Шаррино. 12 мадригалов. № 2, партия контральто, т. 1–2. Вокальная фигура «messa di voce»*

2. Фигура, основанная на скольжении звука. По сути, представляет собой особый вокально-исполнительский прием, известный как *portamento* (плавный переход к следующей ноте). Шаррино отмечает, что он особенно характерен для этнической музыки (*рис. 2*).



Рис. 2. *С. Шаррино. «Luci mie traditrici», сцена 2, т. 1–2. Нисходящие portamenti между соседними звуками*

[5] Шаррино нередко использует также написание «messa in voce».

3. Скольжения весьма быстрых слов, оформленные в виде арабеска. Несмотря на точную высотную фиксацию, из-за скорости произнесения они довольно часто создают эффект нетемперированности, ассоциируясь с быстрой речью (*рис. 3*).



Рис. 3. *С. Шаррино. «Luci mie traditrici», сцена 1, т. 7–8. Микротоновые скольжения (арабеск)*

В отношении основных элементов вокального стиля Шаррино как западные, так и отечественные исследователи используют понятия «фигура» и «модуль». Отметим, что первый из указанных терминов принадлежит самому композитору. Шаррино является автором книги «Фигуры музыки от Бетховена до наших дней» [61], в которой широко трактует понятие фигуры. В отечественном музыкознании данный термин рассматривается подробно в работах С. В. Лавровой и А. Г. Чуповой. Вслед за А. Г. Чуповой под вокальной фигурой мы будем понимать «конкретный звуковой объект (в традиционной терминологии — фраза, созвучие), который имеет характерный облик или рисунок, способствующий его слуховой и графической идентификации. То есть “фигура” соединяет в себе выразительный (семантический) и графический (наглядный) компоненты» [49, с. 17].

Таким образом, описанные выше элементы, такие как «messa di voce», скольжения, речевые «арабески», в дальнейшем ходе работы мы будем именовать фигурами. Отметим, что фигуры в вокальном стиле Шаррино достаточно однотипны, прежде всего, с графической точки зрения. В то же время их характерность составляет основу композиторской индивидуальности, благодаря чему вокальный стиль итальянского маэстро невозможно спутать ни с каким другим стилем пения.

Что касается понятия «модуль», то оно относится к композиционной области сочинения. По словам А. Г. Чуповой, «“модуль” является конструктивным элементом, “строительным блоком”, служащим для постройки целого» [49, с. 18]. Содержание модуля определяют фигуры. Модуль может состоять из двух фигур, но довольно часто включает лишь одну, из-за чего понятия фигуры и модуля пересекаются.

Как отмечалось выше, для Шаррино исключительно важна семантическая функция текста. Композитор стремится к тому, чтобы текст понимался слушателем, но при этом вокальная природа должна оставаться доминирующей. Стиль *sillabazione scivolata* принципиально опирается на пение. Однако скорость пропеваемых звуков подчас столь велика, что возникает обманчивый эффект речевого интонирования. Слушатель думает, что текст проговаривается, хотя это не так. Данный эффект нередко усиливается за счет того, что композитор использует нетемперированное глиссандирование или внедряет фигуру *parlando* (быстрое проговаривание звуков). Подчеркнем, однако, что в подавляющем большинстве вокальные фигуры (за исключением фигуры *parlando*) всегда опираются на фиксированную высоту, которая как бы сворачивается в речевое интонирование.

При этом вокальный стиль Шаррино далек от экспрессивной декламации, какую представляет собой, к примеру, *Sprechstimme* Шёнберга.

В заключение отметим, что если в своих операх Шаррино использует как элементы традиционного пения, так и разнообразные формы собственно разговорной речи, то его мадригалы основываются исключительно на новом вокальном стиле.

2. Особенности поэзии Мацуо Басё

Поэтической основой для 12 мадригалов Шаррино избрал японские хокку Мацуо Басё. Как известно, жанр хокку является древним традиционным жанром японской поэзии. Стихи пишутся в форме трехстиший, в оригинале состоящих из семнадцати слогов в одном столбце иероглифов. При сочинении в них выдерживалось правило компоновки слогов 5-7-5 на три строки текста.

Для поэтического жанра хокку характерны простота, лаконичность и отсутствие рифмы. Несмотря на свою предельную краткость, эти стихи вполне самодостаточны и наполнены глубоким смыслом. Автор хокку, как правило, стремился запечатлеть мгновение в его первозданном виде. За основу содержания брались образы природы, чувства человека и в целом всё, что его окружает.

Мацуо Басё (1644–1694) сыграл значительную роль в становлении жанра хокку. Именно его стиль получил название «подлинный». Доктор культурологии Г. В. Зубко в своей книге «Искусство Востока» отмечает, что Басё разработал основные принципы поэтики данного жанра, к которым относились:

1. Фуэкирюко («изменчивость неизменного»);
2. Саби («благородная печаль», «патина»);
3. Хосоми («утонченность»);
4. Каруми («легкость») [11].

Японский поэт обладал умением видеть необычное в обыкновенных вещах. В своих трехстишиях он заострял внимание на двух, подчас несопоставимых, деталях, противопоставление которых раскрывало единство мира, взаимосвязанность природы и человека. Стихи Басё отличались высокой степенью ассоциативности и глубиной смыслового постижения мира. По словам Т. Соколовой-Делюсиной, в окружающих предметах поэт умел увидеть «спрятанную в их временно́м обличье истинную красоту» [55, с. 34], но красоту ускользающую, зыбкую. Именно поэтому его трехстишиям было свойственно некое «послечувствование» — налет затаенной печали, охватывающей человека в момент прозрения истины.

Одно из нововведений Басё — цезура, которая разбивала крохотную хокку на две синтаксически самостоятельные фразы (две строки и одна строка). Таким же приемом нередко пользовались некоторые художники, в картинах которых сочетались отдаленное и близкое, панорамный вид (общий план) и одна деталь (предмет). По мнению исследователей, Басё в своих хокку заострял внимание читателя только на двух деталях, за счет которых складывалась целая картина.

Поэт придавал огромное значение живописной и звуковой гармонии стиха. Показательным в этом отношении выступает трехстишие «Старый пруд!»:

Старый пруд!
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

Здесь природный ландшафт (пруд, лягушка) соединяется со звуковой гармонией, которую репрезентирует слово «всплеск», как бы нарушающее тишину [7, с. 49].

В избранных Шаррино хокку в равной мере синтезируются элементы пейзажности и звуковой составляющей. Форма хокку привлекла внимание композитора прежде всего своей предельной краткостью. В цикле все стихи представлены в переводе на итальянский язык.

3. Особенности организации цикла и принципы работы с поэтическим источником

Мадригалы Шаррино написаны для 5-6 голосов. Исключение составляет мадригал № 11, предназначенный для семи исполнителей. Ансамблевый состав в каждой пьесе уникален: композитор ни разу не повторяет сочетание певческих голосов.

Мадригалы разделены на две книги по шесть пьес в каждой. Вторая книга имеет ремарку «A specchio infedele», которую можно перевести как «неверное отражение» или «кривое зеркало». В нее включены те же самые мадригалы, что и в первой — они опираются на идентичные стихи и музыкальный материал, однако речь не идет о буквальном или варьированном повторе, поскольку текст в зеркальном «двойнике» разрабатывается иначе, а схожие музыкальные элементы по-новому комбинируются или преобразуются.

В парных мадригалах Шаррино меняет количество голосов и их состав (см. *таблицу 1*). Например, пьесы № 1 и № 3 написаны для шести голосов, № 2 и № 4 — для пяти. Их соответствующие «отражения» как бы обмениваются количеством голосов: в мадригалах № 7 и № 9 использовано пять голосов, в № 8 и № 10, напротив, шесть. В отдельных случаях композитор варьирует регистр. Такова пьеса № 7, в которой посредством зеркальных перестановок изменяется тембральная окраска оригинала (мадригала № 1).

Таблица 1

С. Шаррино. 12 мадригалов. Структура цикла и состав голосов

I тетрадь		
№ 1	Quante isole!	S, Ms, C, T, Br, B
№ 2	Ecco mormorar l`onde	S, Ms, C, Ct, B
№ 3	La cicala!	S, Ms, C, Ct, T, B
№ 4	Rosso, cosi rosso	S, Ms, Ct, T, B
№ 5	O lodola	S, S, C, T, Br
№ 6	Sole aito	S, Ms, C, Ct, Br, B
II тетрадь (A specchio infedele)		
№ 7	Quante isole!	Ms, C, T, Br, B
№ 8	Ecco mormorar l`onde	S, S, Ms, Ct, T, B
№ 9	La cicala!	S, S, Ct, T, B
№ 10	Rosso, cosi rosso	S, Ms, Ct, T, Br, B
№ 11	O lodola	S, S, Ms, Ct, T, Br, B
№ 12	Sole aito	S, S, C, Ct, Br, B

Более подробно различие мадригалов первой и второй книг будет представлено далее в анализе пьес.

В мадригалах-двойниках композитор, как отмечалось, по-разному работает с поэтическим источником. Покажем принципы его работы подробнее.

Первый и седьмой мадригалы основаны на коротком трехстишии:

Quante isole!	Сколько островов!
In frantumi	Разбито
Lo specchio del mare	зеркало моря[6]

Отметим, что в итальянском переводе количество слогов, характерное для хокку, не соблюдается (ни по общему масштабу, ни по компоновке). Для Шаррино важную роль играет краткость, лаконичность текста.

Композиция первой пьесы выстраивается из двух разделов. Принцип работы с текстом в каждом из них схожий: Шаррино последовательно вводит строки трехстишия. При этом наибольшая протяженность приходится на первую строку: композитор довольно часто повторяет слово «quante», поэтому репрезентация первой строки занимает 27 тактов. На изложение второй и третьей строк отводится 7 тактов. В завершении раздела (т. 35–37) Шаррино повторяет текст хокку целиком. При этом весь текст укладывается в пространство трех тактов. Во втором разделе подобное обобщение отсутствует, а пропорции в распределении текстовых строк несколько меняются — 23 и 10 тактов. В целом в распределении текста в данном мадригале заметен принцип прогрессирующего сжатия. Наиболее часто в данном мадригале повторяется слово «quante». Созвучное со словом «квант» (мельчайшая неделимая частица чего-либо) оно выступает смысловым концентратом разбитой на осколки зеркальной поверхности моря. В итоге сам способ работы с текстом в данном случае отталкивается от главного образа трехстишия.

В основе мадригалов № 2 и № 8 лежит следующее трехстишие:

Ecco mormorar l'onde	Вот журчат волны
è ritmo	и ритм
Di vento profumato	душистого ветра

По количеству слогов итальянский текст организован симметрично: 7-3-7. Работая с поэтическим первоисточником, Шаррино фактически создает в пьесе симметричную текстовую форму. Как и в предыдущем мадригале, он последовательно вводит сначала первую строку (многократно повторяя ее), а затем вторую и третью вместе взятые. Точно так же на разработку первой строки отводится наибольшее количество тактов, поскольку смысловая синтагма «ecco mormorar» (вот журчат) основывается на приеме ономатопеи. После репрезентации всего трехстишия Шаррино вновь вводит текст, но при этом меняет последовательность слов в синтагме первой строки («Ecco l`onde mormorar») и порядок второй и третьей строк («Di vento profumato E ritmo»). Затем он возвращает исходную последовательность второй и третьей строк и завершает мадригал первой строкой. В итоге образуется концентрическая текстовая форма с центром, в котором

[6] Здесь и далее переводы текстов мадригалов с итальянского выполнены автором научной работы.

перекомбинируются слова и строки. Забегая вперед, отметим, что это симметричное распределение текста не находит адекватного отражения в музыкальном материале, который организуется по своим собственным законам.

В мадригале-двойнике (пьеса № 8) композитор опирается на тот же самый текст, но по-новому компонует слова и строки. В «первоисточнике» акцент был сделан на ономатопейном словосочетании «ecco mormorar» («вот журчат»). В восьмой же пьесе Шаррино довольно часто выпускает глагол «mormormar», соединяя «ecco» с существительным «l`onde» («вот волны»). Благодаря этому внимание слушателя переключается с собственно звукописи (журчания) на образ самих волн.

Мадригалы № 3 и № 9 написаны на следующее хокку:

La cicala!	Цикада!
Assorda nella voce	Тонет в стрекоте
un'aura di campane	звон колоколов[7]

В третьем мадригале Шаррино первоначально концентрирует свое внимание на слове «la cicala» («цикада»), выстраивая композицию на многократном его повторении. Отметим, что к итальянскому артиклю «la» добавлено междометие «ah». Данный возглас типичен для старинных мадригалов. Затем композитор вводит слово «assorda», многократные повторения которого завершаются словосочетанием «nella voce». После этого весь процесс повторяется словно бы заново, но в сокращенном виде. Наконец, в завершении появляется третья строка «un'aura di campane». Слово «un`aura» («аура»), в котором доминируют согласные звуки, ранее уже как бы просачивалось в текст. Так, например, после появления второй строки Шаррино вводит в мадригал отдельные гласные звуки «o», «e», «u», «a» и согласный «n» (например, т. 28–32). То же самое он делает после повторения строк, но на сей раз слияние фонем приводит к репрезентации третьей строки.

Мадригалы № 4 и № 10 написаны на текст краткого трехстишия:

Rosso, cossi rosso	Красное-красное
Il sole fugge	Солнце ускользает
Vento d`autunno	Осенний ветер[8]

Стихотворение рисует картину заката осенней порой. Образ выстраивается на противопоставлении статики и динамики. В первой строке акцентируется внимание на цвете, яркость и насыщенность которого подчеркивается аллитерацией: доминирующее место в словах занимают согласные звуки «r» и «s», звучащие довольно громогласно. Во второй и третьей строках преобладают мягкие гласные звуки. Последняя строка воспринимается как суммирующая образы первых двух. В трехстишии Басё слова отдельных строк перекликаются друг с другом. Так, осень — это пора разноцветных и ярких красок. Слово «красный» в первой строке коррелирует со словом «осенний» в заключительной строке, создавая в воображении багрянец листвы, а глагол «ускользает» («убегает») по-своему соотносится со словом «ветер», поскольку оба слова связываются с понятием движения.

---

[7] В буквальном переводе с ит.: Цикада! Оглушает голосом ауру колоколов.

[8] В. Маркова переводит трехстишие Басё на русский язык следующим образом: Красное-красное солнце / В пустынной дали … Но леденит / Безжалостный ветер осенний.

Четвертый и десятый мадригалы выстраиваются по большей части на чередовании слов первой и второй строк. Текст третьей строки композитор вводит только в самом конце сочинений. Отличие заключается в том, что в четвертый мадригал Шаррино добавляет асемантическое «бормотание», основанное на быстром чередовании согласных звуков M и N, дополнительно создающих эффект «бега».

В основе мадригалов № 5 и № 11 лежит следующее трехстишие:

O lodola	О, жаворонок
Non basta al canto	Недостаточно для пения
Un lungo giorno	Долгого дня

Центральным образом трехстишия выступает маленькая птичка — жаворонок. Песня жаворонка наполнена многочисленным количеством разнообразных «токающих» звуков. Весенняя птица начинает петь с самого раннего утра и до наступления ночи. Басё создает в воображении читателя картину, в которой птице не хватает даже целого дня, чтобы спеть свои песни.

Большую часть пятого мадригала композитор развертывает на вокализе гласного «о». Остальные строки текста вводятся друг за другом в очень стремительном темпе. Показательно, что при первом экспонировании вербального материала Шаррино выпускает слово «lodola» («жаворонок»). Быстрая и мимолетная «вставка» длинных строк призвана подчеркнуть быстротечность времени, как бы его «недостаточность», но все же акцент делается на звучании фонемы «о».

В пьесе № 11 композитор работает с текстом совершенно иначе. Если в пятом мадригале доминировал несемантический материал (вокализация), то здесь внимание сосредоточивается на слове «non basta». Шаррино начинает пьесу со второй строки и преимущественно выстраивает ее на тексте второй и третьих строк. Слово «lodola» используется лишь пару раз, причем погруженное в контекст фонем «а» и «о». Мадригал завершается словом «non basta», что подчеркивает его смысловую значимость.

Таким образом, если в пятой пьесе благодаря доминированию вокализации сосредоточение происходило на пении жаворонка, то в № 11 интерес смещается на категорию времени (его недостаточности).

Основой для мадригала № 6 и № 12 стало краткое трехстишие:

Sole alto	Жаркий полдень
Mare di cicale	Морские цикады
Bevono le rocce	Скалы пьют море

Трехстишие создает в воображении читателя летний, жаркий, знойный день. Особенно на это указывает текст первой строки, который повествует о палящем солнце, так как фраза «sole alto» буквально означает «высокое солнце», то есть относится к самому опасному времени суток, когда легко получить солнечный удар. Вторая и третья строки дополняют эту «жаркую» картину. Басё упоминает звонких цикад и далее рисует морской пейзаж, в котором волны с пеной врезаются в скалы. Полдневный жар столь велик, что кажется, будто скалы жадно пьют море.

Главенствующее место в шестом мадригале отводится вокализации гласного звука «а». Текст строк хокку вводится очень постепенно. Так, на фоне несеман-

тических интонаций в вокальном ансамбле сперва появляются слова из первой строки «sole alto». Затем Шаррино «по капле» просачивает следующую строку. Появляется слово «mare», однако показательно, что композитор «разбивает» его на два слога, между которыми вклинивает 5 тактов несемантического «стрекота» (вокализация гласной а). После этого возникает довольно длинная синтагма «alto mare di cicale bevono», объединяющая вторую строку, а также части первой и третьей строк. Заключительная строка соединяется в одновременности со словом «cicale», которое, точно так же как «mare», разделено на слоги, разъединенные несемантической «вставкой».

В двенадцатом мадригале композитор исключает несемантическую вокализацию. Он чередует поначалу текст первой и второй строк, а в конце мадригала вводит третью строку и чередует ее с первыми двумя. Принцип разъединения слова здесь сохраняется, но между слогами теперь вклиниваются семантически осмысленные синтагмы.

Анализ работы с поэтическим источником показывает, что композитор использует разные способы репрезентации текста. С одной стороны, для Шаррино важной оказывается семантическая составляющая слова. Многократные повторения отдельных слов и синтагм обеспечивают легкость их постижения, а перестановки и разнообразные комбинации слов, принадлежащих разным строкам, создают смысловую стереофонию. С другой стороны, в мадригалах активно используются фонемы. Например, в пьесах № 3 и № 9 гласные и согласные постепенно приводят к семантическому осмыслению. Характерно и использование ономатопейной лексики (звукоподражания), которую можно считать своеобразным мадригализмом, но на уровне вербального языка.

Таким образом, слово трактуется Шаррино двояко. Композитора в равной степени привлекает и его звуковая оболочка (звукоподражательная функция), и его смысловое значение. Нередко мадригалы-двойники как раз и выявляют эти разные подходы композитора к слову (например, в пятой пьесе большее значение приобретает звукоподражательность, тогда как в его «двойнике» акцентируется внимание на семантике).

Одним из важнейших приемов работы с текстом следует признать метод, который сам композитор определяет, как *stillicidio di parole* («просачивание слов»). Данный прием он впервые применил в опере «Infinito nero» (1998) и затем стал использовать в последующих вокальных и музыкально-театральных работах[9]. «Просачивание слов» в работе с текстами мадригалов предполагает повторение отдельных слов, их перекомбинацию, разрывы слов, при этом данные процессы осуществляются в рамках постепенного введения строк японских трехстиший.

[9] Подробнее о приеме просачивания слов см. в работах А. Чуповой: [44; 46; 48]. Исследователь обращает внимание, что данный прием применяется композитором на разных смысловых уровнях. Например, во «Вратах закона» и «Infinito nero» он помогает проникнуть и понять состояние персонажей. В опере «От мороза к морозу» описываемый принцип позволяет постичь «игру смыслов, метафор, эпитетов, скрытых значений и в то же время отражает текущие “капля за каплей” дни, приносящие холод, разочарование и одиночество» (цит. по: [48, с. 7]).

4. Соотношение текста и музыки, специфика композиторской техники

Слово всегда играло значительную роль в старинных мадригалах и, кроме того, интонационная основа нередко связывалась с текстом, образуя мадригализмы (звукопись, отраженную в характерных риторических фигурах). В данном параграфе попытаемся представить, как Шаррино работает с важнейшими элементами своего нового вокального стиля — вокальными фигурами — и каким образом они соотносятся с текстом.

Образ разбитой зеркальной глади является ключевым для первого мадригала[10] и в определенном смысле обусловливает работу композитора с музыкальным материалом. Мадригал написан для шести голосов: трех женских (сопрано, меццо-сопрано и контральто) и трех мужских (тенор, баритон и бас). На протяжении мадригала голоса как бы противопоставляются друг другу как в темброво-регистровом отношении (женские — мужские), так и на интонационном и фактурном уровне. Так, изначально группа женских голосов выстраивается на идентичном вокальном модуле (см. т. 1–3, *рис. 4*), представляющем долгий протянутый звук, приводящий к скользящему portamento, которое вновь сводится к одному звуку[11]. Модуль выстраивается на постепенном *crescendo* от *ppp* до *mp* и последующем *diminuendo*, уходящем в полнейшее беззвучие. По сути, он сконструирован из двух вокальных фигур: messa di voce и микротонового скольжения. Специфичность этого модуля заключается в том, что одну фигуру Шаррино как бы вводит внутрь другой[12].



Рис. 4. *С. Шаррино. 12 мадригалов. Мадригал № 1, т. 1–6*

Внутри рассматриваемого вокального модуля образуется расширение звукового объема: у сопрано — на малую терцию вверх, у меццо-сопрано — на малую секунду вниз и у контральто — на большую секунду вниз. При повторении Шаррино варьирует данный модуль, используя принцип инверсии и перестановки.

---

[10] Текст мадригала см. в § 3.

[11] Л. Иванкович полагает, что данному модулю свойственны изобразительные черты — *glissandi* подобны небольшой волне или легкому бризу, оживляющему зеркальную поверхность спокойного моря [57, s. 30].

[12] В большинстве случаев композитор обычно сцепляет между собой разные фигуры.

Так, меццо-сопрано и сопрано обмениваются материалом, при этом у меццо-сопрано и контральто расширение звукового диапазона осуществляется на те же интервалы, но в обратную сторону (то есть восходящая малая терция заменяется нисходящей, а нисходящая большая секунда — восходящей, см. *рис. 4*).

В дальнейшем изменения модуля становятся более существенными: Шаррино осуществляет транспозиционный сдвиг исходного тона на малую секунду вниз, а также еще больше расширяет звуковой объем глиссандирования, в результате чего появляются новые интервалы — большая терция, тритон и чистая кварта.

В течение мадригала данный модуль также подвергается временны́м сдвигам. Отметим, что в начале мадригала все женские голоса вступали монометрично (см. *рис. 4*). Показательно, что в тот момент, когда в тексте появляется слово «in frantumi» («разбито»), начинается процесс временно́го рассогласования голосов. Так, в т. 28 контральто вступает с запозданием на одну восьмую с точкой, а в т. 31 все женские голоса вводятся поочередно (см. *рис. 5*).



Рис. 5. *С. Шаррино. 12 мадригалов. Мадригал № 1, т. 31–32*

Вокальные фигуры мужских голосов заметно отличаются от женских. Во-первых, они движутся не всегда монометрично. Монолитности женских голосов они противопоставляют полифоническую разновременность. Этот контраст в какой-то степени аналогичен контрасту хоральных и полифонических разделов в мадригалах эпохи Возрождения (особенно у Джезуальдо), только у Шаррино зачастую имеет место единовременный контраст. Во-вторых, в этих партиях представлены различные вокальные фигуры: звуковая точка (см. т. 1, 4, 7 у тенора); messa di voce, переходящая в нисходящее скользящее глиссандирование (т. 9–11 у баритона); messa di voce, завершаемая мелодическим арабеском (т. 18–19 у тенора).

Мадригал состоит из двух разделов (соответственно т. 1–37 и 38–70), отдаленно напоминающих две варьированные строфы (во второй строфе текст

полностью повторяется). Сохраняя последовательность вокальных модулей во втором разделе, Шаррино существенно меняет их диспозицию между голосами. Так, материал, появляющийся в первом разделе у женских голосов, переходит во втором разделе к мужским и наоборот. При этом в одних случаях регистровое положение остается прежним (например, начальный модуль всегда звучит в малой октаве), а в других меняется, так что низкое звучание становится высоким (см., например, messa di voce, переходящая в арабеск, в т. 18–19 и 53–55). Варьирование вокальных фигур, регистровое обращение материала — все это коррелирует с образом разбитой зеркальной поверхности в хокку Басё.

Как уже упоминалось, вторая тетрадь мадригалов представляет собой «двойников» первой тетради. «Двойником» первого мадригала оказывается седьмой, который отличается, прежде всего, по количеству голосов (из первоначального состава исключается сопрано). Музыкальная основа обеих пьес оказывается идентичной за небольшими исключениями. Так, в некоторых случаях композитор сокращает вокальные модули, удаляя начальный тянущийся звук, что приводит к незначительному сокращению пьесы (63 такта вместо 70). Иногда он незаметно варьирует звуковую структуру (например, в т. 5 вместо звука *b* модуль начинается со звука *h*). В самом начале из музыкального текста также исчезают пуантилистические звуки.

В соответствии с идеей «неверного отражения» композитор осуществляет зеркальные перестановки голосов, а именно: то, что раньше (то есть в первом мадригале) звучало у женских голосов, теперь переходит к мужским и наоборот. Стоит подчеркнуть, что регистровое обращение с самого начала оказывается неочевидным, потому что в обеих пьесах женские и мужские голоса вступают в одной и той же октаве. Постепенно, однако, регистровая перестановка становится более ясной, так как «разрыв» между тесситурой голосов к концу мадригала усиливается (вместо одной октавы — две).

Таким образом, композитор предлагает нам взглянуть на тот же самый музыкальный материал в другом темброво-регистровом освещении, данном отраженным как бы в зеркале.

Одним из важнейших выразительных приемов в цикле мадригалов Шаррино становится музыкальная звукопись, которая инициируется поэтическим источником. Избранные для цикла хокку Басё насыщены звуками природы — журчанием волн, стрекотом цикад, пением жаворонка. Текст мадригала № 3 совмещает в себе два образа. С одной стороны, маленькое, но очень громко стрекочущее насекомое — цикада, с другой — звон колоколов. Обе эти сферы объединяет феномен громкого звука.

Контраст в поэтическом источнике выражен на фонетическом уровне через усиление гласных звуков в слове «un'aura». Противопоставление разных типов звучности в мадригале Шаррино осуществляется с помощью различных вокальных фигур и посредством фактуры. Изначально музыкальный материал развертывается полифонически: голоса вступают поочередно с интонационно идентичными, но ритмически варьируемыми мелодическими арабесками, в результате чего возникает подобие имитации (см. *рис. 6*). Эти быстро вспыхивающие вокальные фигуры связаны с образом цикад. На слове «assorda» (с т. 24) происходит резкая смена фактуры, голоса звучат в унисон, мелодическая линия имеет нисходящий характер, а мотив содержит только три звука — по количеству слогов в слове.



Рис. 6. *С. Шаррино. 12 мадригалов. Мадригал № 3, т. 1–2*

Текст третьей строки, связанный с образом колоколов, вводится композитором постепенно, поначалу в фонетическом виде. Голоса вокализуют лишь отдельные гласные звуки и согласный «n», а затем фонемы сливаются в слово «aura». Для данного образа Шаррино использует фигуру «messa di voce». Протянутые звуки то появляются одновременно, то словно бы наплывают друг на друга, соединяясь в мерцающий в динамическом плане кластер (*рис. 7*).



Рис. 7. *С. Шаррино. 12 мадригалов. Мадригал № 3, т. 29–32*

В завершении мадригала у сопрано появляется арабеск, основанный на быстром повторении мелодического мотива, напоминающего благодаря интервальной раскачке колокольный перезвон (*рис. 8*).



Рис. 8. *С. Шаррино. 12 мадригалов. Мадригал № 3, т. 47–50, партия сопрано*

«Двойник» третьего мадригала (№ 9) написан для пятиголосного вокального ансамбля. Композитор исключает из предыдущего состава меццо-сопрано и контральто, «удваивая» партию сопрано. Сравнивая с другими «отражениями», стоит отметить, что эта пьеса более родственна своему первоисточнику. Общие контуры формы остаются прежними, аналогично развивается и фактура: изначально в девятом мадригале преобладает полифонический склад, на слове «assorda» голоса сливаются в унисоне.

С ритмической точки зрения мелодические фигуры не видоизменяются, Шаррино вводит новые элементы, приводящие к некоторому изменению звуковой ауры сочинения. Так, длящийся звук, переходящий в арабеск, он заменяет «репетициями» на одном звуке (*рис. 9*), а нисходящие высотные фигуры арабесков в конце пьесы трансформируются в нисходящие речевые фигуры parlando (*рис. 10*). Благодаря этому усиливается эффект звукоподражательности, поскольку репетиции на одном звуке действительно начинают напоминать стрекотание цикад. Кроме того, возрастает контраст речевого и вокального интонирования, словно бы выявляя различие ритмического стрекота цикад и звенящей ауры колоколов.

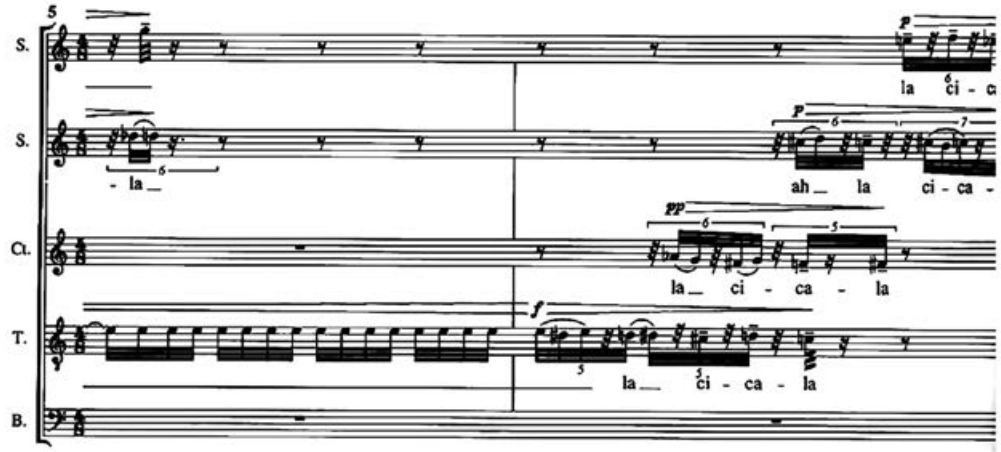


Рис. 9. *С. Шаррино. 12 мадригалов. Мадригал № 9, т. 5–6*

Образ цикад возникает также в мадригале № 6. Пьеса развертывается преимущественно в рамках первой и второй октавы. Концентрация внимания на верхнем регистре неслучайна, поскольку цикады издают довольно высокие звуки. Нижним (мужским) голосам отводится в этом мадригале роль «гармонической» поддержки, которая уплотняет и придает объемный характер всему звуковому пространству. Основу музыкального материала составляют короткие, повторя-

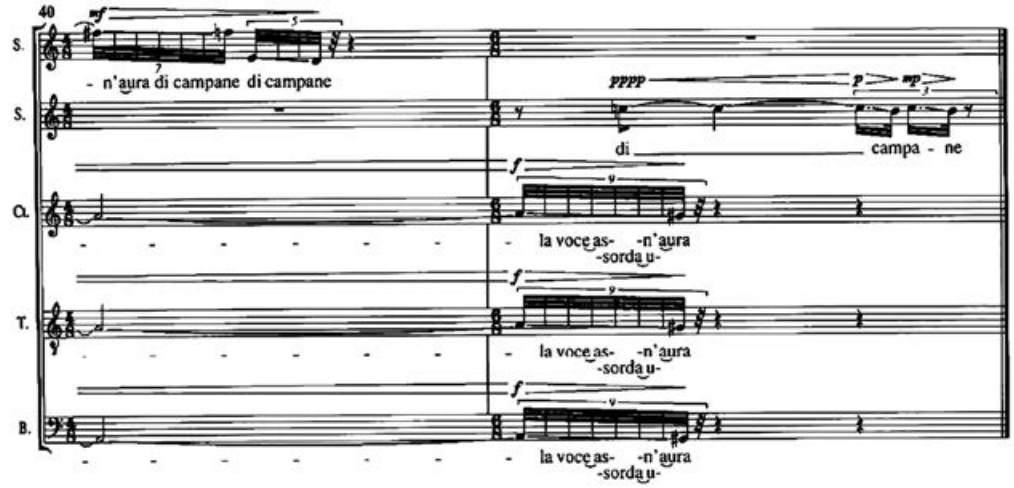


Рис. 10. *С. Шаррино. 12 мадригалов. Мадригал № 9, т. 40–41*

ющиеся секундовые распевы на гласных звуках «*а*» и «*е*», несущие звукоподражательную функцию (см. *рис. 11*). Подобным образом воспроизводится стрекот цикад.



Рис. 11. *С. Шаррино. 12 мадригалов. Мадригал № 6, т. 1–2, партии меццо-сопрано и контральто*

Описанные приемы можно трактовать как своеобразные мадригализмы, которые, напомним, были типичны для итальянских мадригалов эпохи Возрождения.

Музыкальная звукопись обнаруживается и в мадригале № 5. Композиция выстраивается из трех разделов, связанных с вокализацией гласного звука «о». Между звучанием фонемы Шаррино вводит быстро пропеваемый (в течение одного такта) текст всего трехстишия, благодаря чему осуществляется разграничение разделов. Акцент на фонеме неслучаен. Композитор таким образом сосредоточивает внимание на пении жаворонка.

Шаррино использует в пьесе два типа музыкального материала: с одной стороны, это долго выдерживаемые, а затем медленно глиссандирующие звуки в объеме малой или большой секунды; с другой стороны, это высотно стабильные арабески, которые могут по-разному комбинироваться. Вся композиция выстраивается на одновременном соединении двух пластов описанного музыкального материала, который можно трактовать как олицетворение долгого дня и непрекращающегося пения.

В зеркальном «двойнике» пятой пьесы (мадригал № 11) прием вокализации гласных звуков сохраняется, однако, он больше не занимает главенствующее место. Вся музыкальная ткань пронизана точечными звуками, краткость которых

может ассоциироваться с нехваткой дневного времени. Вместе с тем в данной пьесе композитор уделяет внимание не только категории времени, но и пространства. Он вводит фигуру messa di voce, которая мигрирует преимущественно между нижним и верхним регистрами (особенно в самом начале), подчеркивая звуковые границы и создавая таким образом картину перемещения (полета) птицы.

Поэтический источник нередко побуждает Шаррино обращаться к необычным шумовым эффектам. Например, в среднем разделе мадригала № 2 композитор предписывает вместо пения «щелкать пальцами» («schiocca le dita»). Данный прием служит своеобразным «откликом» на текст: «Ecco mormorar l'onde è ritmo di vento profumato» («Вот журчат волны и ритм душистого ветра»). Щелканье появляется на словах «ritmo di vento». Показательно, что при этом на некоторое время фактически вытесняется вокальное интонирование и слушатель погружается в ритм щелкающих звуков.

Интересен способ отражения поэтического слова в мадригале № 4. Напомним, что в этом стихотворении запечатлен холодный осенний день. Ускользающему солнцу, символизирующему исчезающее тепло, противопоставляется холодный (леденящий) ветер. Мадригал написан для пяти голосов: двух женских (сопрано и меццо-сопрано) и трех мужских (контратенор, тенор и бас). Шаррино выстраивает композицию, следуя за текстом. Первоначально репрезентируется материал первой строки. Голоса звучат моноритмично. Раздел выстроен преимущественно на динамических оттенках *f* и *ff*. Такая нюансировка соответствует цветовой насыщенности и аллитерации первой строки.

Характер следующего раздела (Poco piu lento) существенно изменяется. Первоначально композитором вводятся тянущиеся звуки на вздохе «ah». Шаррино делает исполнительскую ремарку «suono afono (non solo fiato)» («глухим звуком (но без дыхания)»). Тихая нюансировка делает их почти неслышимыми. Однако тянущиеся гласные постепенно вытесняются четко артикулируемыми и быстро чередующимися на одном звуке согласными M и N, которые привносят компонент движения в общую звуковую картину. Замена гласных на согласные, переход к более тихой динамике, смена фактуры способствуют уменьшению интенсивности звучания. Показательно, что в данном разделе ведущее значение получает вторая строка текста, связанная с образом ускользающего солнца, а следовательно, и исчезающего тепла.

Следующий раздел «Con slancio» («с импульсом») возвращает исходный материал, но видоизмененный. Моноритмично поданное громогласное «rosso» вместо первоначальных шести тактов сокращено до двух, после чего доминирующее значение получают тянущиеся гласные на вздохах «ah». Пение «suono afono» переходит теперь от низких (мужских) голосов к высоким (женским). При этом если первоначально у певцов преобладает нелабиализованная гласная «а» (т. 28–41), то в дальнейшем акцентируется лабиализованная «о» (т. 41–57). Замена гласной переднего ряда на гласную заднего ряда способствует потемнению колорита звучания[13]. Вздохи появляются на звуках одинаковой высоты и затем микрохроматически соскальзывают вниз — на полтона, тон, а в самом конце — на малую терцию.

Третью строку текста Шаррино вводит в самом конце, в последних тактах мадригала. Музыкальный материал здесь объединяет черты предыдущего. Мо-

[13] Напомним, что гласные заднего ряда называются также «темными».

норитмичность голосов и фактурная форма напоминают о начальном разделе, тогда как появление «глухих» звуков и коротких реплик указывает на второй раздел композиции, связанный со строкой «Il sole fugge». В этом своеобразном композиционном синтезе прослеживается принцип построения хокку, для которого характерно противопоставление двух взаимосвязанных образов и их объединение в третьей строке.

«Отражением» четвертой пьесы стал десятый мадригал. Он написан для двух женских (сопрано, меццо-сопрано) и четырех мужских (контратенор, тенор, баритон и бас) голосов. Как и в предыдущих «двойниках», Шаррино придерживается идеи «кривого зеркала», что сразу заметно в различном темповом обозначении. «Con slancio», использованное в четвертой пьесе, преобразуется в «lentissimo», то есть стремительное движение сменяется более спокойным, а если дословно — «очень медленным» темпом.

По сравнению с четвертой пьесой картина осени представлена здесь более мягкими, «тусклыми» и прозрачными красками. В мадригале-«первоисточнике» яркость слову «rosso» («красный») придавали динамика (*f*), активность затактовых шестнадцатых нот, количественный состав (четыре певца), здесь же данное слово получает более тусклый оттенок благодаря тому, что динамический оттенок *f* сменился на *p*, быстрый темп на умеренный, композитор использует меньшее количество голосов, а исходная фигура portamento скользит в более узком звуковом объеме.

Далее композитор противопоставляет звучание артикля «il» слову «fugge». Для этого он соединяет в один модуль фигуру messa di voce (длящийся звук) и речевой арабеск с микротоновым глиссандированием.

Музыкальная композиция состоит из трех разделов, которые напоминают три варьированные строфы. Наиболее схожи между собой первые две строфы. Начинаясь идентично, они имеют разное продолжение. Первая строфа завершается мелодизированными арабесками, тогда как вторая — речитативным нисходящим глиссандированием. Третья строфа начинается на полтона выше (со звука *es*), но тут же соскальзывает к *d*. Здесь появляются мелодические арабески первой строфы, но звучат они на фоне выдержанных и медленно глиссандирующих звуков, вокализующих фонему «о».

В каждом мадригале Шаррино достаточно индивидуально подходит к композиционной структуре. Бóльшая часть его мадригалов сочетает принципы варьирования со сквозным развертыванием материала, хотя в ряде случаев прослеживаются контуры традиционных форм (например, черты репризной трехчастности в мадригалах № 2 и № 8). Особенность типа композиционной структуры зависит от того, каким образом Шаррино работает с текстом первоисточника, как компонует строки трехстиший. Так, в мадригале № 1 (и соответственно в его зеркальном двойнике — мадригале № 7) композитор разрабатывает сначала первую строку текста, затем добавляет к ней вторую, а затем — третью, после чего весь процесс повторяется с фактурно-регистровыми и интонационными изменениями. В итоге возникает конструкция, отдаленно напоминающая варьированно-строфическую форму. Мадригалы № 3 и № 9 опираются на сквозную композиционную структуру, три раздела которой репрезентируют три строки трехстишия Басё, однако, показательно, что к музыкальному материалу третьей строки рассредоточенно добавляется материал первых двух, что вносит в форму элементы репризности.

Несмотря на различные композиционные нюансы, большинство пьес основывается, с одной стороны, на противопоставлении разных типов музыкального материала, связанных с образами хокку, а с другой — на тенденции к их объединению, что находит отражение в аддитивной логике развертывания, подразумевающей одновременное добавление нового материала к предыдущему.

Глава II
ЦИКЛ «КАРНАВАЛ»

1. История создания и общая характеристика цикла

Вокально-инструментальный цикл «Карнавал» Шаррино написал в 2012 году по просьбе итальянского пианиста Маурициио Поллини. Сочинение состоит из двенадцати частей, одиннадцать из которых сам композитор называет «концертными мадригалами»[14].

Концертные мадригалы вошли в музыкальную практику в XVII веке и связаны в первую очередь с именем Клаудио Монтеверди. Их особенность заключается в использовании партии basso continuo.

Концертные мадригалы установились не сразу. В эпоху барокко существовало два типа композиций: одни могли «по желанию» использовать инструментальную партию, другие писались с обязательным ее участием. Так, уже в Пятой книге мадригалов Монтеверди предусмотрены два варианта исполнения — с basso continuo и без него. Таким образом, мадригалы с включением партии basso continuo первоначально выступали как альтернатива традиционным мадригалам.

Перерождение практики концертирования в концертный стиль произошло тогда, когда инструментальные партии стали обязательным элементом композиции.

Концертные мадригалы обладают рядом общих черт:

а) тяготение к большим вокальным составам — от шести до одиннадцати голосов;
б) обязательный инструментальный ансамбль, включающий две скрипки (как вариант — корнеты), четыре виолы (альтовая, две теноровые, басовая) или тромбоны и basso continuo. Такой инструментарий встречается, например, у Валентини и Марини, с одной стороны, и Монтеверди и Гаспаро Филиппи — с другой;
в) обращение к так называемому «взволнованному стилю» (stile concitato), обусловившему специфическую тематику, связанную либо с аллегорией страсти-войны, либо с военной тематикой как таковой, с обязательными звукоизобразительными элементами, такими как фанфары, барабанная дробь или даже канонада [27, с. 119–126].

«Карнавал» С. Шаррино написан для пятиголосного вокального ансамбля (двух женских (сопрано, контральто) и трех мужских голосов (тенор, баритон, бас)). Инструментальный состав цикла составляют группы духовых (альтовая флейта, бас-флейта, два бас-кларнета, два тромбона), ударных (щелевой барабан, тамтам и большой барабан), струнных инструментов (две виолончели) и фортепиано.

[14] № 11 — инструментальный.

В основу мадригалов положены поэтические фрагменты древних китайских философов и поэтов: отрывки из трактата Чжуан-цзы[15] (IV век до н. э.) с комментариями Го Сяна[16] (III век до н. э.), несколько строк из «Диалогов Конфуция» (гл. XI), отрывки из сочинений Тао Юаньмин[17]. Все они даны в переводе на итальянский язык.

Первые девять мадригалов объединяются общим текстом, сюжет которого последовательно развертывается в каждой пьесе. В программных заметках к сочинению [60] Шаррино указал, что действие происходит в середине XX века на острове Китава (Новая Гвинея). Это место славится строительством парадных лодок с проточенными носами и расширенными формами. Главными героями являются старый скульптор Товитава и его ученик, которому мастер стремится раскрыть секреты своего искусства. Они стоят у воды. Созерцание водной глади позволяет мужчинам очистить разум, создать открытое поле для воображения и погрузиться в сон. В их сознании начинают формироваться различные образы и фигуры, в том числе выступающие проекцией самого скульптора и его ученика. Шаррино указывает, что вода трактуется как «линза мира», проводник в другие миры. Освободив свое воображение, мастер и ученик начинают изобретать. Их видения прерываются появлением фантастического существа — получеловека-полуптицы, которое, по словам композитора, «санкционирует работу мастеров», умножая количество привидевшихся фигур. Таким образом, тематика первых мадригалов связывается с вопросами художественного творчества.

Каждый из девяти мадригалов опирается на краткие двустишия, № 10 и 12 основываются на более масштабных текстах:

Таблица 2

С. Шаррино. «Карнавал». Поэтические тексты[18]

№ 1 Chi vedi là, dolcemente chini? Siamo tu ed io, creatori d'immagini	№ 1 Кого ты там видишь, нежно склонившись? Это мы с тобой, творцы образов
№ 2 Chini dolcemente sull'acqua che spicca dallo rocce	№ 2 Нежно склоняемся над водой, выступающей из скал
№ 3 La nostra mente rapita dal sogno troverà immagini	№ 3 Наш ум, упоенный мечтой, найдет образы
№ 4 Persi nel sogno inventeremo immagini per i nostri amici	№ 4 Потерявшись во сне, мы придумаем образы для наших друзей
№ 5 E ti trasformerai in me diventerai me, il tuo maestro,	№ 5 И ты превратишься в меня, Ты станешь мной, твоим учителем

[15] Чжуан-цзы — китайский философ, живший предположительно в IV веке до н. э. Ему приписывают авторство трактата «Чжуан-цзы».

[16] Го Сян (252–312) — китайский философ, один из создателей «учения о сокровенном» (стань сюэ), первый комментатор трактатов «Чжуан-цзы» и «Ле-цзы».

[17] Тао Юаньмин (365–427) — китайский поэт, автор свыше 150 стихотворений, основной темой которых является уединение и уход от мира.

[18] Перевод выполнен автором научной работы.

№ 6 Persi nel sogno inventeremo immagini l'intuizione mormorerà immagini	№ 6 Потерявшись во сне, мы будем придумывать образы, интуиция будет нашептывать образы
№ 7 Tremante inventerà immagini tremanti; come acqua di sorgente	№ 7 Трепетно мы будем изобретать трепетные образы; как родниковая вода
№ 8 Come acqua che spicca dalie rocce Ed ecco il grido, l'eroe-uccello	№ 8 Как вода, выступающая из скал И вот крик, птица-герой
№ 9 Soffia, schizza intorno eccitato le immagini sognate	№ 9 Она дует, Разбрызгивая приснившиеся образы
№ 10 Lasciar vibrare Suono pieno Stordisce tenue silenzio trasporta i canti tu lascia che il suono baci la sua vibrazione lascia	№ 10 Полный звук Оглушает В мягкой тишине растворяются песни Ты позволяешь звуку Поцелуй, его вибрации Уходят
№ 12 Tao Yamming non sapeva la musica ma Teneva presso di sé un liuto senza corde. Quando provava un sentimento di pienezza (grazie anche al vino) toccava lo strumento per esprimere ciò cui si ispirava il suo cuore	№ 12 Тао Юаньмин не знал музыки, но Он носил с собой лютню без струн. Когда он испытывал чувство полноты (также благодаря вину), он прикасался к инструменту, чтобы выразить то, что вдохновляло его сердце

Как ясно из приведенных текстов, в первых девяти мадригалах Шаррино нередко повторяет в точном или измененном виде отдельные смысловые синтагмы. Например, двустишие второго мадригала начинается со словосочетания, которое было в предыдущей пьесе, начало шестого мадригала является вариантом первой строки четвертого мадригала. Восьмая и вторая пьесы объединяются общей строкой, в которой представлен образ воды, выступающей из скал. Несколько мадригалов объединены общим словом «образы» и т. д. Повторяемость строк отчасти тормозит «сюжетную» направленность текста, возвращая к предшествующим строкам, благодаря чему краткие двустишия наполняются более глубинным смыслом. Такая работа с текстом помогает композитору достичь целостности и единства.

Цикл концертных мадригалов Шаррино назвал «Карнавал». Композитор подтверждает тот факт, что всегда придает заголовкам значительную роль. Название сочинения отсылает к циклическому фортепианному произведению Р. Шумана «Карнавал», созданному в 1834 году. В программных заметках Шаррино сам указывает на связь с шумановским сочинением, которая раскрывается в построении циклически-фрагментарной формы и тематическом единстве, свойственном обоим сочинениям.

Как известно, Шуман называл свой фортепианный цикл «миниатюрными сценами на четырех нотах», подчеркивая принципы единства и многообразия, которые действуют в этом сочинении. Напомним, что цикл выстраивается на звуках *ASCH*, которые одновременно служат и названием городка в Чехии, и аббревиатурой фамилии композитора. Тайна зашифрованного послания заключена в пьесе «Сфинксы», расположенной в середине цикла. Заглавный мотив выступает во многих обличиях — персонажах, в разных голосах и регистрах, меняется его ритм, последовательность звуков.

На принципах единства и многообразия выстраивается и цикл Шаррино, хотя композитор не использует буквенной символики. На основе ограниченного набора вокальных фигур и модулей он создает контрастные образы.

Свой «Карнавал» Шаррино связывает с путешествием Улисса, вернувшимся под обликом чужестранца на родину, в Итаку. И подобно тому, как Улисс воспринимает себя двояко: чужеземец в родной стране и соотечественник в «чужой» (ведь за 20 лет скитаний она неузнаваемо изменилась), так и цикл мадригалов основывается на неоднозначности нашего восприятия: оригинал и маска, сокрытие и обнаружение, переход от я к другому.

В следующих параграфах на примере некоторых мадригалов постараемся проанализировать методы работы с текстом и принципы формообразования.

2. Особенности поэтических текстов и работы с ними

Мадригал № 1 написан на следующие две строки:

Chi vedi là, dolcemente chini?	Кого ты там видишь, нежно склонившись?
Siamo tu ed io, creatori d'immagini	Это мы с тобой, творцы образов

Данное двустишие представляет собой начало развертывания сюжета, представленное в виде обращения мастера к своему подопечному. Наставник смотрит на себя и своего ученика в отражении воды и задает вопрос воспитаннику: «Кого ты там видишь?». Не дожидаясь ответа, учитель говорит, что видит их самих же, но в качестве «творцов образов».

Шаррино выстраивает композицию первого номера, следуя за текстом. В обоих случаях он использует метод аддиции. На протяжении всего мадригала композитор разделяет строки текста на смысловые синтагмы, которые нанизываются друг на друга, «капля за каплей». За счет этого краткому двустишию придается более глубокое и объемное смысловое содержание. Как указывалось выше, подобный метод композитор назвал методом просачивания слов.

Метод просачивания своеобразно претворен в рассматриваемых мадригалах. Так, композиция первого мадригала выстраивается на двух разделах в соответствии с двустишием. Первая часть репрезентирует текст первой строки. Шаррино разделяет его на два словосочетания: «chi vedi là» («кого ты там видишь») и «dolcemente chini» («нежно склонившись»), которые, чередуясь между собой, образуют зеркальные перестановки текста: «Кого ты там видишь, нежно склонившись? / Нежно склонившись, кого ты там видишь?»

Новая строка вводится постепенно, по одной синтагме, которые одновременно сочетаются с предыдущими. Например, между словосочетаниями второй строки «siamo tu ed io» («это мы с тобой») и «creatori d'immagini» («творцы об-

разов») композитор включает часть текста первой строки («dolcemente chini»). Соединение смысловых синтагм двух строк дополняет сюжетную картину. Если объединить словосочетания, то получится строка «это мы с тобой, нежно склонившись». Новая компоновка текста как бы представляет образы мастера и его ученика в отражении воды.

Оставшийся текст строки Шаррино вводит не в виде словосочетания «creatori d'immagini», он разбивает его на два слова и как бы «просачивает» в музыкальную ткань. Впервые «creatori» появляется в 46 такте и соединяется с «dolcemente chini». Если снова сконструировать строку, то получится «творцы, нежно склонившись». Здесь представляется, что уже в отражении не мастер и его ученик, а два творца искусства. Таким образом, краткому двустишию посредством использования принципа просачивания слов придается наиболее яркая образность. Статичный монолог одного человека перерастает в действенный образ творения искусства.

Двустишие второго номера переносит внимание слушателя в мир, который дан в отражении:

Chini dов lcemente sull'acqua che spicca dallo rocce	Нежно склоняемся над водой, выступающей из скал

Краткое двустишие подхватывает сюжетность первого номера, однако теперь творцы находятся в водном зазеркалье, где вода выступает из скал, а не наоборот. Методом аддиции Шаррино присоединяет словосочетание «dolcemente chini» из текста первого мадригала. Однако, придерживаясь идеи образа зеркала, композитор осуществляет перестановку слов, тем самым отзеркаливая их, вследствие чего делается акцент на иную сферу — мир отражения.

Композиция второго мадригала выстраивается согласно строкам двустишия. По сравнению с предыдущим номером метод просачивания слов в этой пьесе не так ярко выражен. Однако первый раздел конструируется, следуя данному композиторскому принципу. Шаррино разъединяет первую строку на два словосочетания: «chini dolcemente» («склонившись нежно») и «chini sull'acqua» («склонившись над водой»). Он добавляет ко второй смысловой синтагме слово «склонившись», что подчеркивает образ отражения. Оставшаяся же часть мадригала экспонирует и развивает текст второй строки. В т. 28–30 и т. 33 в музыкальную ткань проникают слова предыдущей строки. Внедрение словосочетания «sull'acqua» создает звукоподражательный эффект, который ассоциируется с бьющейся о скалы водой.

Двустишие, положенное в основу третьего номера, создает картину полного погружения в мир воображения. Два творца находятся в состоянии поиска образов:

La nostra mente rapita dal sogno troverà immagini	Наш ум, упоенный мечтой, найдет образы

Мадригал состоит из трех разделов. Первые два опираются на данный текст, а третий основан на вокализе. Шаррино меняет порядок слов в тексте, начиная первую строку со слова «rapita» («упоенный»), тем самым акцентируя состояние, в котором пребывают творцы.

Четвертый номер продолжает образ предыдущего мадригала и связан с идеей поиска в воображаемом мире:

Persi nel sogno inventeremo immagini per i nostri amici	Потерявшись во сне, мы придумаем образы для наших друзей

Изложение текста разделяется на две части. Первоначально Шаррино довольно часто повторяет слово «persi» («потерявшись»), которое неоднократно соединяется с другими синтагмами из двустишия. Благодаря этому возникает новое словосочетание «persi inventeremo» («потерявшись, мы придумаем»), позволяющее понять цель нахождения в воображаемом мире. Вплоть до такта 25 (включительно) композитор постепенно вводит новые слова, смешивая их с повторениями предыдущего текста. С т. 26 весь процесс просачивания слов начинается заново. Мадригал завешается словосочетанием «nel sogno» («во сне»), акцентируя таким образом состояние творцов.

Двустишие пятого мадригала представляет собой монолог наставника:

E ti trasformerai in me diventerai me, il tuo maestro	И ты превратишься в меня, Ты станешь мной, твоим учителем

Мастер предвещает своему подопечному, что тот станет таким же, как и он, а именно учителем. Следовательно, в содержании краткого двустишия происходит процесс преображения ученика в мастера, переход из одного «я» в другое.

Шаррино выстраивает композицию мадригала из двух разделов (т. 1–16 и т. 17–24), каждый из которых опирается на все двустишие целиком. Первый раздел открывается длительным соло в партии сопрано (т. 1-9), опирающемся на первую строку текста. В тактах 11–12 Шаррино полностью вводит текст второй строки: «diventerai me, il tuo maestro» («ты станешь мной, твоим учителем»). Во втором разделе (при повторении текста всего двустишия) композитор меняет последовательность смысловых синтагм второй строки. Это приводит к более осмысленному и углубленному понимаю идеи самого двустишия. Так, композитор объединяет отдельные словосочетания обеих строк, которые формируются в новую фразу: «E ti trasformerai in me («И ты превратишься в меня) il tuo maestro» (твоего учителя»). Смена синтагм фактически олицетворяет основной замысел всего номера — идею превращения и трансформации. Вместе с этим в окончании мадригала дважды повторяется словосочетание: «diventerai me» («ты станешь мной»), то есть Шаррино усиливает акцент на словесном уровне.

Двустишие шестого мадригала основано на образе поиска в воображаемом мире:

Persi nel sogno inventeremo immagini l'intuizione mormorerà immagini	Потерявшись во сне, мы будем придумывать образы, интуиция будет нашептывать образы

Данный «сюжет» уже был использован композитором в четвертом номере цикла, текст которого созвучен с текстом рассматриваемого мадригала. В частности, первые строки в обеих пьесах опираются на буквальный повтор: «persi nel sogno inventeremo immagini» («потеряшись во сне, мы будем придумывать образы»). В связи с этим музыкальный материал сочинений также оказывается схожим.

Композиция мадригала выстраивается из пяти разделов согласно специфическому методу работы Шаррино с текстом. Каждый раздел начинается со словосочетания «persi nel sogno» («потерявшись во сне») или со слова «persi», соответствующих первой синтагме, которое в контексте целостной формы мадригала приобретает функцию рефрена. В первом разделе экспонируется все двустишие, но каждая строка представлена различным образом. Первую строку композитор разбивает на две синтагмы и вводит их одновременно у сопрано (вторая синтагма) и тенора, баритона и баса (первая синтагма). При этом доминирующее значение приобретает словосочетание «persi nel sogno», к которому затем добавляется текст второй строки. Во втором разделе Шаррино выпускает словосочетание «inventeremo immagini», соединяя начальную синтагму первой строки и всю вторую строку. Третий раздел опирается целиком на текст первой строки. В четвертом от первой строки остается лишь слово «persi», которое вновь соединяется со второй строкой. В заключительном разделе осуществляется своеобразная текстовая перестановка: то есть сначала излагается вторая строка («l'intuizione mormorerà immagini» / «интуиция будет нашептывать образы») с добавлением в начале слова «persi», а затем вводится текст первой строки (см. *таблицу 3*).

Таблица 3[19]

Разделы мадригала	Текст
1-й раздел (т. 1–9)	inventeremo immagini persi nel sogno / mormorerà, l'intuizione mormorerà, mormorerà immagini, immagini
2-й раздел (т. 10–18)	Persi nel sogno / mormorerà, l'intuizione mormorerà, mormorerà immagini, immagini
3-й раздел (т. 19–26)	nel sogno persi inventeremo immagini nel sogno persi inventeremo immagini
4-й раздел (т. 27–31)	Persi / l'intuizione / persi / l'intuizione mormorerà / persi / immagini mormorerà immagini
5-й раздел (т. 32–46)	Persi nel sogno / l'intuizione mormorerà immagini / persi nel sogno / inventeremo immagini / nel sogno

Как видно из таблицы, композитор работает с текстом как с определенным конструктором, собирая отдельные слова из строк или синтагмы и по-разному их комбинируя, так что в конце мадригала образуется перестановка словосочетаний.

Как показывает анализ, работа с поэтическим источником в «Карнавале» основывается на тех же принципах, которые были разработаны Шаррино в 12 мадригалах. В частности, для композитора в равной степени важными оказываются звучание (фонетика) слов и их семантика. Он точно так же широко пользуется методом просачивания слов. Но теперь данный прием приобретает своеобразную многомерность, потому что воплощается как минимум на двух структурных уровнях: внутри отдельных номеров и между самими мадригалами. В итоге различные перестановки и комбинации строк и слов служат не только для их смыслового постижения (например, неоднократные перестановки синтагм

[19] В таблице различные строки разграничены косой чертой.

в мадригале № 5 выступают олицетворением перехода от одного творческого «я» к другому), но и для создания сюжетного единства целого цикла.

3. Соотношение текста и музыки, специфика композиторской техники

Работа композитора с музыкальным материалом в концертных мадригалах неотъемлемо связывается с поэтическим источником. Рассмотрим ее более подробно на примере отдельных пьес.

№ 1 написан на двустишие в виде монолога мастера, который обращается к своему ученику и предвещает ему, что он тоже станет мастером. В работе с музыкальным материалом Шаррино также закладывает идею перехода от статики к действенности. Каждому словосочетанию или отдельному слову соответствует свой вокальный модуль: тянущийся звук (messa di voce), соединенный с portamento или арабеском. Вариантность фигур связана с вокализацией гласных звуков «*i*», «*a*», «*e*», «*u*» и «*o*».

Мадригал открывается длительным соло в партии баритона (т. 1–17), которое основано на повторяющемся вокальном модуле в объеме секунды и малой терции, включающем несколько разных фигур (*рис. 12*). «Раскачивающиеся» интонации создают эффект вопрошания.



Рис. 12. *С. Шаррино. «Карнавал». № 1, т. 1–3*

Словосочетание «кого ты там видишь» звучит три раза, после чего к нему добавляется остальной текст строки. Слово «dolcemente» выстраивается на варьированном модуле, который сохраняет в себе тянущийся звук, но вместо глиссандирования Шаррино присоединяет арабесковое движение, за счет чего увеличивается интервальный объем вокальной фигуры. С 18 такта монолинейная фактура уплотняется посредством включения остальных ансамблевых голосов (*рис. 13*), вследствие чего подготавливается начало второго раздела (т. 29).

Второй раздел композиции маркирован включением новой вокальной фигуры: на словах «siamo tu ed io» («это мы с тобой») тянущийся звук переходит в речевое интонирование parlando. Кроме того, композитор осуществляет смену фактуры на полифоническую. У тенора и баритона возникают имитации (*рис. 14*). Благодаря этому музыкальная ткань словно бы визуализирует идею умножения образов, которые создает творец.



Рис. 13. *С. Шаррино. «Карнавал». № 1, т. 19–21*

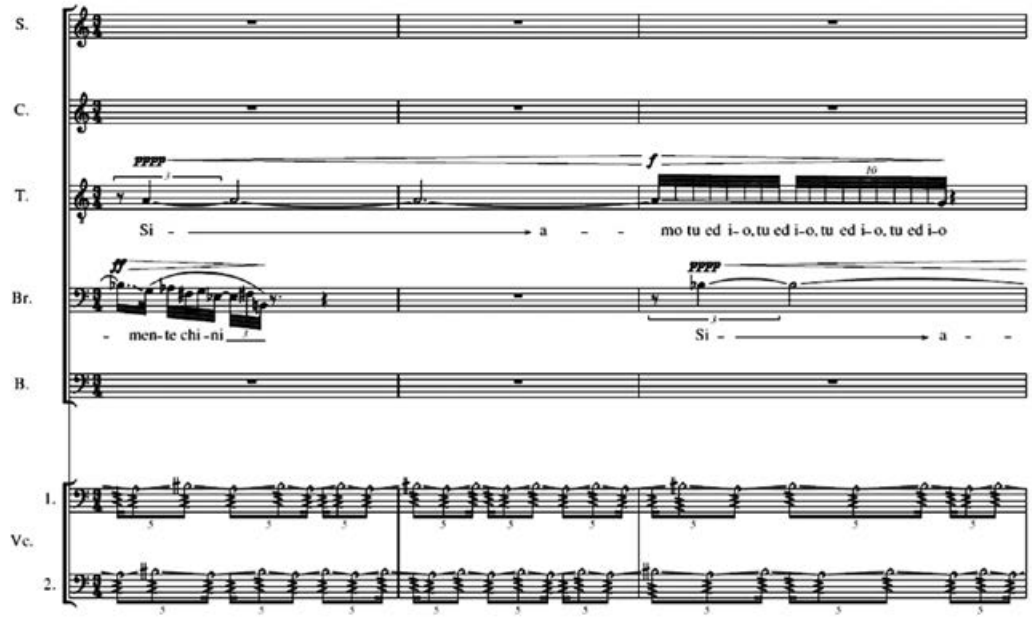


Рис. 14. *С. Шаррино. Карнавал. № 1, т. 29–31*

В такте 55 в арабесковом движении возникает последнее недостающее слово «d'immagini» («образов»). Происходит переход от монодийного к полифоническому изложению всей вертикали, и музыкальная ткань представлена в полном звучании всех голосов.

На протяжении всего мадригала инструментальное сопровождение поручено виолончелям, которые редко прерываются звучанием духовых и ударных инструментов. Струнная группа придерживается тихого и непрерывного движения. Вибрирующие интонации сопутствуют вокалистам и создают ощущение

завороженности и затаенности, которая соответствует раскрытию сокровенной тайны творения искусства.

В первом номере мадригального цикла Шаррино закладывает сюжетную идею первых девяти мадригалов. Постепенное уплотнение монолинейной фактуры осуществляется за счет движения от соло, к которому прибавляются частичные вокальные всплески всех голосов, приводящие к общему звучанию вокального ансамбля. Здесь проецируется мысль о множественности искусства и необъятного пространства для воображения.

Шаррино заканчивает мадригал словосочетанием «tu ed io» («ты и я»), которое озвучивается тянущимся звуком с арабесковым движением. Такое завершение всего номера ассоциируется с полноценным преображением ученика в мастера. Наставник отражается в ученике, а воспитанник — в самом творце.

Схожим образом репрезентируется монолог наставника в пятом номере. Как и в первой пьесе, Шаррино выстраивает композицию мадригала из двух разделов (т. 1–16 и т. 17–24), каждый из которых опирается на все двустишие целиком. В работе с музыкальным материалом итальянский мастер также закладывает идею перехода, трансформации и преображения. В вокальной и инструментальной сфере композитор работает с ограниченным набором вокальных фигур: длящийся звук с арабеском, глиссандирование в объеме секунды или терции, опевание и речевое интонирование parlando. Однако данные фигуры не закреплены за отдельными смысловыми синтагмами, то есть они всегда соединяются с разными словами. Так, например, длящийся звук с арабеском в третьем такте приходится на слова «и ты превратишься в меня». Следующее повторение этой фигуры воспроизводится в абсолютной высотной точности, но уже связывается со словами второй строки: «ты станешь мной» (т. 11). Вместе с тем данная фигура подвергается наиболее частому преобразованию. Так, в т. 14–16 тянущийся звук растягивается до двух тактов, а последующий арабеск увеличивается до шести звучащих нот. Вариантность вокального интонирования «подкрепляется» отсутствием в этой преобразованной фигуре семантически осмысленного текста, она сопровождается вокализом на звуке «*a*», что воспринимается как завершение первого раздела и как первый результат трансформации.

В данном мадригале интересен характер взаимоотношения голоса с инструментами. Ведущая роль в обоих разделах отводится виолончели и альтовой флейте, в партиях которых используются специфические приемы звукоизвлечения. Для струнного инструмента Шаррино дает указание «не менять смычка». Кроме того, партия виолончели записана в нетипичном для нее высоком регистре. Благодаря этому на протяжении всего мадригала звучание виолончели словно бы сближается с интонациями человеческого голоса. Очень ярко это выражено в самом начале, когда исходную фигуру виолончели имитирует сопрано на той же высоте.

Изначально оба инструмента (виолончель и флейта) оказываются автономны, однако в дальнейшем развертывании флейта начинает наиболее интенсивно взаимодействовать с вокальным ансамблем. На протяжении всего первого раздела линия сопрано образует фактически дуэт с флейтой. Так что последняя начинает восприниматься в качестве инструментального «отражения» голоса, так как нередко опирается на идентичный музыкальный материал. Особенно ярко это демонстрируется в тактах 13-14, когда между голосом и инструментом осуществляется имитация на арабесковых секундных интонациях.

При втором проведении (т. 17) сольному звучанию противопоставляется ансамблевое. Флейта теперь выступает лишь в качестве сопровождающего инструмента, но при этом не теряет своего своеобразного звучания, которое выстраивается на схожих интонациях с вокальным ансамблем.

Имитации в инструментальном сопровождении особо ярко представлены в мадригале № 6. В предыдущих пьесах цикла ведущую роль в сопровождении играли деревянно-духовые инструменты (флейты и кларнет) и виолончель. Данный номер не является исключением, однако в шестом мадригале впервые используется полный инструментальный состав. Напомним, что он включает группы духовых (альтовая флейта, бас-флейта, два бас-кларнета, два тромбона), ударных (щелевой барабан, тамтам и большой барабан), струнных (две виолончели) инструментов и фортепиано. Шаррино, впрочем, редко прибегает к совместному звучанию всех инструментов (это происходит лишь в т. 26 и 42). В основном композитор предпочитает использовать различные сочетания инструментов с доминирующей ролью флейт, кларнета, виолончели и тромбона.

Поскольку инструментальные партии по большому счету основываются на тех же вокальных фигурах, что и голоса, то между ними нередко возникают имитации. При этом использование необычных современных исполнительских приемов (вибрато («журчание») флейт, глиссандирующие трели на высоких нотах у бас-кларнета, нетипичное регистровое звучание и «шорох» у верхнего края деки виолончели и т. д.) приводит к тому, что при прослушивании тембры инструментов и голосов оказываются очень схожи между собой, а иногда и почти неразличимы. Такая «тождественность» на имманентно музыкальном уровне служит отражением одной из идей стихов — идеи слияния двух Я (ученика и мастера).

Метод просачивания, который активно используется Шаррино при работе с текстом, ложится и в основу работы композитора с вокальными фигурами, но иногда границы вербального и музыкального разделов могут не совпадать. Примером служит мадригал № 4. Здесь можно выделить две части, которые обрамляются инструментальными фрагментами.

Первая часть включает три раздела, при этом крайние выстраиваются на варьированных вокальных фигурах: триольные опевания и portamenti. Первый раздел основан на неточных дуэтных имитациях между контральто и тенором, контральто и баритоном. Интересно, что при каждой имитации та или иная вокальная фигура подвержена внутреннему изменению. Например, в т. 9–10 фигуры контральто даются в противодвижении к фигурам тенора (*рис. 15*). Триольная фигура представляет собой ракоход, а мотивы portamenti, расширенные в объеме до терции, даются как бы в обращении. Такой принцип интонационной работы прослеживается до такта 18.



Рис. 15. *С. Шаррино. «Карнавал». № 4, т. 8–10*

Средний раздел краток по своей длительности (т. 19–22), однако в нем возникают новые распевные интонации, которых до этого не было (*рис. 16*). Вместе с этим Шаррино меняет и тип вокальной фигуры, которая, по существу, синтезирует фигуры предыдущего раздела в единую целостность. Кроме того, для данного раздела свойственна моноритмичность.



Рис. 16. *С. Шаррино. «Карнавал». № 4, т. 19–20*

Третий раздел основан на вокальных фигурах первого (т. 23–28) и с интонационной точки зрения представляет сжатую репризу.

Вторая часть (т. 29) начинается с двухтактовой имитации между альтовой и басовой флейтой, после чего сразу включается вокальный ансамбль. Тематический материал представляет варьированное изложение первой части, хотя здесь заметно преобладание интонаций среднего раздела с объединением имитаций и монолитности. Вместе с этим в т. 36 Шаррино подключает к певческому ансамблю сопрано, которое по своему материалу контрастирует остальным голосам (*рис. 17*). Его партия строится на новой мелодической фигуре messa di voce, которая переходит в parlando. Таким образом, постепенное включение новых вокальных фигур воплощает принцип просачивания на музыкальном уровне.



Рис. 17. *С. Шаррино. «Карнавал». 4, т. 36–37*

Как упоминалось в первом параграфе, тексты некоторых мадригалов «Карнавала» оказываются созвучными, что побуждает композитора использовать

в разных номерах сходный музыкальный материал. Например, шестой мадригал Шаррино выстраивает на вокальных фигурах, заимствованных из четвертой пьесы. Так, в тактах 3–4 возникает тематический материал, который звучал в тактах 34–35 из четвертого мадригала. Примечательно, что в обоих случаях вокальные фигуры связываются с одним и тем же словосочетанием «persi nel sogno» («потерявшись во сне»), но при появлении слов второй строки Шаррино обновляет интонационный материал. Новые быстро проговариваемые арабески носят звукоизобразительный характер и ассоциируются с шепотом.

Наибольшее сходство между упомянутыми пьесами возникает в третьем разделе (ср. т. 19–23 шестого мадригала и т. 8–12 четвертого). Композитор опирается на идентичные вокальные фигуры, но при этом незначительно варьирует их интонационное содержимое. Например, триольная фигура *cis-h-e* из четвертой пьесы превращается в триоль *cis-h-fis* в шестой. В каких-то случаях интонационная основа остается прежней, но меняется последовательность звуков (например, *h-c-es* становится *es-c-h*) и т. п.

Вокальное интонирование обновляется в заключительном разделе шестого мадригала. На смену быстрым речевым интонациям, господствующим на протяжении большей части номера, приходят тянущиеся звуки с арабесками, которые перемещаются между сопрано и контральто. Благодаря этому создается ощущение расширения временного пространства, что, вероятно, можно уподобить необъятному миру воображения.

Мадригалы № 2 и № 3 обособляются от остальных в смысловом отношении, ибо в их содержание вводится идея «другого» мира: во втором номере слушатель переносится в зазеркалье, а в третьей пьесе происходит погружение в мир воображения.

Композиция второго номера складывается из двух разделов, в каждом из которых присутствует регистровое повышение, так как развертывание материала опирается на движение от низких к высоким голосам ансамбля. Так, начало первого раздела складывается из полифонических «перекличек» баритона и баса в арабесковом движении. Остальные голоса следуют моноритмично и выступают в качестве гармонической поддержки (*рис. 18*). На словах «chini sull'acqua» к со-

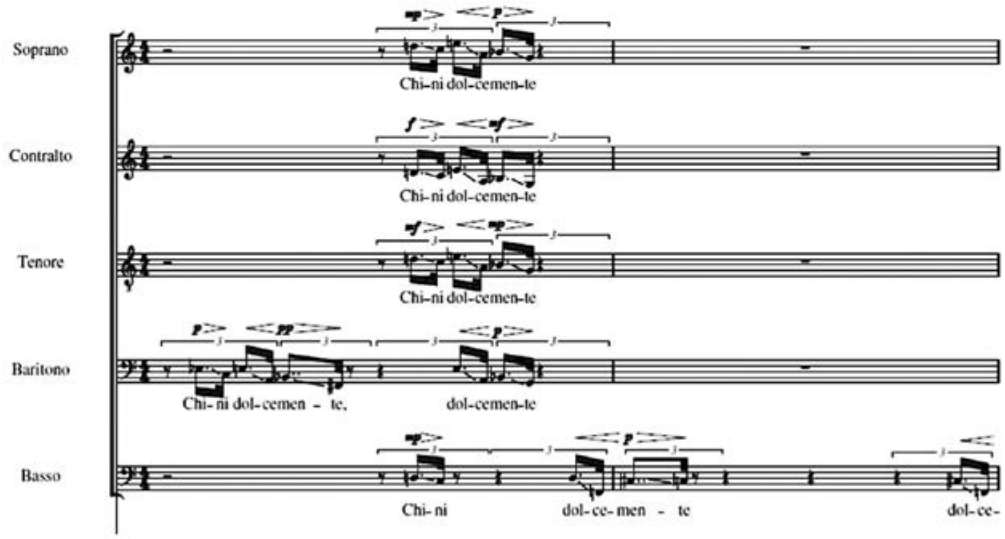


Рис. 18. *С. Шаррино. «Карнавал». № 2, т. 1–2*

лирующим голосам, как отзвук, добавляется сопрано. Шаррино, следуя тексту, придает данному словосочетанию звукоподражательность. В такте 15 слова «над водой» разбиваются на имитации в верхних голосах и ассоциируются со всплеском воды (*рис. 19*).



Рис. 19. *С. Шаррино. «Карнавал». № 2, т. 14–15*

Вторая часть мадригала начинается схоже с первой, однако, в качестве солирующих голосов здесь выступают тенор и баритон. Примечательно, что в ритмическом оформлении начинает часто появляться тянущийся звук, переходящий в арабеск, что создает эффект эха.

Завершение мадригала на словах «che spicca» (т. 38) приводит к объединению двух центральных образов — воды и скал, репрезентированных в разных



Рис. 20. *С. Шаррино. «Карнавал». № 2, т. 38–39*

строках. Голоса движутся моноритмично и охватывают широкий звуковой объем всего вокального ансамбля (*рис. 20*). Реальный и зазеркальный миры стали единым целым, в котором возможна смена ракурса восприятия — то ли скалы выступают из воды, то ли вода из скал.

Как уже упоминалось выше, в третьей пьесе происходит картина полного погружения в мир воображения — два творца находятся в состоянии поиска образов. Мадригал состоит из трех разделов. Первые два опираются на данный текст, а третий основан на вокализе. Шаррино меняет порядок слов в тексте, начиная первую строку со слова «rapita» («упоенный»), тем самым акцентируя состояние, в котором пребывают творцы.

С интонационной точки зрения первые два раздела выстраиваются относительно друг друга по зеркальному принципу. Следуя идее поиска, композитор словно ищет подходящее сочетание голосов, которые вступают друг за другом попарно: контральто и сопрано, контральто и тенор, тенор и баритон.

Изначально в звучании имитаций вокальных партий преобладает нисходящее арабесковое движение, однако на словах «troverà immagini» (т. 11–12) Шаррино изменяет направление интонируемого материала. Вместе с этим в такте 6 у сопрано появляется новая фигура — messa di voce, переходящая в глиссандирующий арабеск (*рис. 21*).



Рис. 21. *С. Шаррино. «Карнавал». № 3, т. 7–8*

Удлиненный распев слова «rapita» на фоне перекличек привносит оттенок замедления, наслаждения и некого одурманивания. Лишь к концу первого раздела Шаррино заменяет имитационное изложение голосов на однотактовое полнозвучие всей вертикали (т. 13).

Второй раздел выстраивается согласно тому же принципу, но пары голосов вступают в обратном порядке. Постепенное регистровое повышение голосов плавно перетекает в заключительный раздел, который представляет собой конечный итог всего поиска.

Каждый из двух разделов имеет краткое инструментальное сопровождение, которое зачастую поручается виолончелям. В основном материал инструментов излагается по принципу имитаций. Так, такты 1–2 представляют собой переклички в партии виолончели. В тактах 3–4 к звучанию струнных постепенно присоединяются басовая флейта, тромбон и большой барабан. Композитор делает авторское указание к исполнению «riverbera la voce» («повторять голос»), что

создает целостное единство между вокальным и инструментальным устройством мадригала.

Третий раздел основывается на исходном музыкальном материале, в котором синтезируются принципы имитации и унисонных интонаций. Шаррино словно складывает из осколков знакомых мелодических фигур некий собирательный образ, который ассоциируется с идеей поиска. Принципиально новое звучание третьего раздела создается за счет десемантизации поэтического слова. Голоса выстраиваются преимущественно в восходящих интонациях на гласном звуке «*a*» (*рис. 22*).



Рис. 22. *С. Шаррино. «Карнавал». № 3, т. 22–24*

Исчезновение слова имеет здесь свой особый смысл: музыка растворяется в пространстве неопредмеченных словом образов. Лишь в т. 25 на мгновение появляется слово «trovera» («находить», «обнаруживать»), что еще раз акцентирует внимание слушателя на поиске творцов.

Обобщим аналитические наблюдения. В каждом мадригале Шаррино опирается на метод просачивания слов, который распространяется не только на сферу поэтического текста, но и на музыкальный материал. В последнем случае данный прием проявляется в виде постепенного подключения новых вокальных фигур.

Во всех мадригалах композитор пользуется ограниченным набором вокальных фигур. Вариантность вокального интонирования, связанная с распевами фонем, выступает отражением процесса трансформации, о котором повествуется в поэтическом источнике. Связь с текстом в то же время осуществляется композитором и более прямолинейно, в традициях старых мастеров — через звукоподражательность.

Большое внимание в «Карнавале» Шаррино уделяет разнообразному взаимоотношению голосов. Отметим, что в отличие от 12 мадригалов, в данном сочинении возникает значительно больше сольных реплик, а сами мадригалы нередко выстраиваются на противопоставлении сольного и ансамблевого звучания. В целом композитор более гибко подходит и к комбинации голосов. Так, наращивание или, наоборот, убывание количества голосов, их тесситурная позиция, смены фактуры — все это вносит важный вклад в смысловое пространство «Карнавала».

С композиционной точки зрения, Шаррино в большей мере придерживается двухчастной структуры, то есть следует строкам двустишия. Исключения

составляют мадригалы № 3, где впервые возникает третья часть, и № 6, которому свойственна многочастность.

Отличием концертных мадригалов от «классического» мадригала является использование инструментального сопровождения. В рассмотренных мадригалах оно очень специфично из-за включения нестандартных приемов игры. Музыкальный материал инструментальных партий нередко основывается на мелодических фигурах вокальных партий. Посредством имитаций и перекличек наблюдается интенсивное взаимодействие между инструментарием и вокальным ансамблем. Интонации двух музыкальных сторон становятся взаимопроникаемыми, что сближает звучание инструмента с человеческим голосом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные в статье циклы выступают воплощением неомадригалистских тенденций в творчестве Шаррино. В завершение попытаемся обобщить признаки, свидетельствующие, с одной стороны, о прочной связи сочинений итальянского маэстро с мадригальными традициями, а с другой — о новом их преломлении.

1. Вербальную основу ренессансных мадригалов составляла высокохудожественная поэзия. Сам термин «мадригал» указывал, прежде всего, на обращение к поэзии высокой традиции, «характер которой, в свою очередь, диктовал музыкальную стилистику той или иной композиции» [26, с. 22]. Мадригальный стих основывался на сочетании семи- и одиннадцатисложников нередко с отсутствием рифмовки (использование так называемых vers libres). «Прозаическая» тенденция свойственна и текстам, которые выбирает Шаррино для своих сочинений. Однако если композиторы эпохи Возрождения предпочитали перекладывать на музыку поэзию своих современников, итальянский маэстро больше склонен к текстам, принадлежащим древним эпохам. Его явно привлекает творчество поэтов Дальнего Востока: оба цикла написаны на стихи японских (Басё) и китайских авторов (Чжуан-цзы, Го Сян, Тао Юаньмин). Их поэтический мир насыщен метафоричностью, а стихи достаточно кратки. Шаррино опирается на переводы текстов на итальянский язык. При этом, как показал анализ, японские трехстишия в итальянской версии оказываются еще более сжатыми (в совокупности в них зачастую используется меньше 17 слогов, характерных для хокку). Именно эти свойства — краткость и смысловая емкость — являются важными для эстетики Шаррино. Отметим, что в своих операх композитор также стремится к предельной лаконичности. Исследуя особенности либретто и принципы работы Шаррино с литературными первоисточниками, А. Чупова выделяет такой характерный для него прием, как «энуклеация драмы». Исследователь подчеркивает: «Предельная сжатость, лаконичность получившегося в итоге текста приводит к тому, что каждое слово в либретто приобретает “стереоскопичность”, наделяется двусмысленностью, становится символичным» [49, с. 215]. Данные слова в полной мере можно отнести и к текстам мадригалов Шаррино. Что касается их тематики, то в отличие от «классического» мадригала, итальянский маэстро в большей степени сконцентрирован не на любовных переживаниях, а на философском осмыслении жизни, природы творчества и т. п.

2. Важнейшей чертой мадригальной поэтики являлась тесная связь слова и музыки. В ренессансных мадригалах художественный образ воплощался в мельчайших деталях. Интонационная чуткость в передаче вербального текста, его образной специфики, элементы звукописи — все это, пожалуй, в наибольшей степени связывает творческий метод Шаррино с мадригальными традициями.

3. Старинный мадригал основывался на взаимодействии разных видов фактуры — гомофонно-гармонической и полифонической. Фактурный контраст во многом был обусловлен претворением противоположных в своей основе аффектов — скорби и радости. Мадригалы Шаррино отчасти сохраняют принцип фактурного контраста, но он не выступает отражением аффектов, а скорее становится дополнительным средством передачи смыслового пространства сочинения.

4. Связь со старинным жанром прослеживается в особенностях архитектонического устройства мадригалов Шаррино. Как известно, музыкальная форма в старинном мадригале обладала большой свободой, ибо определялась «эмоционально-смысловой стороной поэтического текста». Тенденция индивидуализации привела к большому разнообразию музыкальных структур. Так, В. Н. Холопова отмечает, что старинные мадригалы писались в куплетной, куплетно-сквозной, репризной форме, в сквозной или куплетной форме с ритурнелем, в сквозной форме с повторением строк, на эти виды структур могла накладываться мотетная форма [39, с. 233].

В рассмотренных сочинениях Шаррино опирается на индивидуализированные типы формы, в которых подчас угадываются черты форм традиционных: варьированной строфической, трехчастной, сквозной строфической с элементами аддиции. Важнейшими формообразующими принципами у композитора выступают вариантность и сквозное развитие. Однако поэтическая форма, структура и ритмика стиха лишь отчасти определяют стилистику его мадригалов. Композитор очень свободно подходит к претворению текста. Если в старинном мадригале музыка обусловливалась текстом, то в мадригалах Шаррино, скорее, наоборот, текст подчинен музыке. Композитор многократно повторяет слова, строки, по-новому их комбинирует, работает с ними так же, как с музыкальным материалом. Иными словами, слово для Шаррино оказывается не только смысловым, но и композиционным фактором, он «рассматривает текст и его элементы (слово, фразу, предложение) как модульную структуру» [49, с. 217].

Специфика работы с поэтическим источником обусловлена особым принципом, получившим наименование «*stillicidio di parole*» («просачивание слов»). Репрезентация хокку или двустиший китайских поэтов зачастую складывается в проанализированных мадригалах из постепенного добавления отдельных синтагм и слов. Их разнообразная комбинация способствует смысловой объемности поэтического текста, содержание которого определяет, по сути, философская концепция художественного творчества. Аналогичный метод работы Шаррино применяет и к музыкальному материалу (вокальным и инструментальным партиям), в результате чего слово и музыка подчиняются единой композиционной стратегии.

5. В недрах старинного мадригала, как известно, вызревал процесс тематической индивидуальности, создавался новый тип мелодики, ставшей предвестником оперного речитатива. Именно здесь берут начало разнообразные риторические фигуры (anabasis, catabasis, circulatio, fuga, tirata, exclamatio, interrogatio, passus duriusculus, saltus duriusculus, pathopoiia и т. п.), появление которых обу-

словливалось тесной семантической связью слова и музыки. Некую параллель к этим тенденциям представляет новый вокальный стиль Шаррино — *sillabazione scivolata* (скользящая слоговая артикуляция), основанный на промежуточном типе интонирования между речью и пением. Данный стиль опирается на характерные вокальные фигуры, набор которых, с одной стороны, типизирован (одна из фигур — messa di voce — является «наследницей» вокальной техники бельканто), а с другой — предельно ограничен. Весь этот музыкальный материал, подобно вербальной стороне, комбинируется, видоизменяется, просачивается. Фигуры у Шаррино в одних случаях оказываются универсальными, общими для различных текстов, а в каких-то случаях связываются с конкретным текстом (наподобие риторических фигур в старинных мадригалах).

6. Напомним, что мадригальная культура эпохи Возрождения была обусловлена новой концепцией музыкального творчества, нацеленной, по словам Л. С. Дьячковой, «на постижение и звуковое воспроизведение природного мира». Музыка в этот период трактовалась как «искусство звукового моделирования психологических состояний человека и явлений природы» [10, с. 68]. На наш взгляд, эта концепция также оказывается близка эстетике Шаррино. Свою музыку композитор называет натуральной или естественной, а в его творческом методе определяющую роль играет феномен «слуховой экологии». С. Лаврова описывает этот феномен как «моделирование звукового пространства, вызывающего ассоциации с реальностью. Он [композитор] не сочиняет музыку, а средствами музыки описывает определенный психологический опыт» [17, с. 24].

В то же время музыка Шаррино соткана из тишины, шорохов, едва уловимых звуков. Она далека от экспрессивного мелодического стиля ренессансного мадригала. И в этом кроется новизна шарриновского претворения мадригальности. Если в ренессансном мадригале из глубин поэтической мысли и образов текста рождалась в первую очередь музыкальная интонация, то у Шаррино тот же источник стимулирует внутренние принципы работы с музыкальным материалом, создает основу всей музыкальной конструкции.

Неомадригализм Шаррино обусловлен специфическим отношением к традиции, которую композитор рассматривает, по словам Дж. Винаи, как вызов и преодоление. Оба цикла позволяют утверждать, что Шаррино преобразует традицию, дабы на основе извлеченных из нее элементов создать новое измерение — измерение «воображаемой перспективы», образуемой наложением далекого прошлого и современности.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века : энциклопедический словарь. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
2. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б. М. Скуратова. — М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.
3. *Бочихина О.* Сальваторе Шаррино — Морис Равель: инструментальный анаморфоз на примере «ночных» сочинений // Музыкальная академия. — 2022. — № 1. — С. 116–137.
4. *Вебер Х.* Луиджи Ноно: мадригал и неомадригализм // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. — Нижний Новгород, 1999. — С. 156–160.
5. *Высоцкая М.* Топосы тишины в творчестве Фараджа Караева (на материале Постлюдии для фортепиано) // Музыка и время. — 2011. — № 3. — С. 31–35.

6. *Высоцкая М.*, *Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие. — М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. — 439 с.
7. *Григорьева Т. П.*, *Логунова В. В.* Японская литература : Краткий очерк. — М. : Наука, 1969. — 274 с.
8. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию : учеб. пособие. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
9. *Дубравская Е.* Малипьеро и Даллапиккола: к истории новой музыки XX века // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 212–229.
10. *Дьячкова Л.* Гармония в западноевропейской музыке (IX — начало XX века) : учебное пособие / РАМ им. Гнесиных. — М., 2009. — 232 с.
11. *Зубко Г. В.* Искусство Востока : Курс лекций. — М. : Восточная книга, 2013. — 454 с.
12. *Кузнецова М. С.* Эстетика музыкального театра Сальваторе Шаррино на примере оперы «Luci mie traditrici» // Опера в музыкальном театре: история и современность / сост. И. П. Сусидко, Рос. акад. музыки. — М. : РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2016. — С. 374–384.
13. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М. : Музыка, 1978. — 79 с.
14. *Лаврова С. В.* Антириторические фигуры новой музыки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2014. — № 4 (33). — С. 153–165.
15. *Лаврова С. В.* «Логика смысла» новой музыки. Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. — СПб. : Изд-во СПбГУ, 2013. — 305 с.
16. *Лаврова С. В.* История Джезуальдо ди Веноза как оперный сюжет: «Лживый свет моих очей» Сальваторе Шаррино и «Джезуальдо считают убийцей» Лука Франческони // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2019. — № 2. — С. 35–47.
17. *Лаврова С. В.* Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 1 (18). — С. 24-27.
18. *Лаврова С. В.* «Невидимое действо»: закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 1 (60). — С. 136–157.
19. *Лаврова С. В.* Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма : дисс. ... доктора искусствоведения. — СПб., 2016. — 535 с.
20. *Лаврова С. В.* Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX — начала XXI века. — СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. — 230 с.
21. *Лаврова С. В.* «Экология слушания» и эффект «Невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» (Das madchen mit den schwefelholzern) Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (Lohengrin — azione invisibile) Сальваторе Шаррино // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2013. — № 1. — С. 9–20.
22. *Лаврова С. В.* Эффект «бестелесности» в «исследованиях белого» Сальваторе Шаррино: вторая серия парадоксов «Логики смысла» Жиля Делёза как опыт сравнительного анализа // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. — 2012. — № 4. — С. 68-75.
23. *Некрасова И.* Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение // Процессы музыкального творчества. — Вып. 6. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. — С. 265–271.
24. *Некрасова И.* Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х гг. XX века : автореф. дисс. … канд. иск. — М., 2005. — 21 с.
25. *Некрасова И.* О драматургических функциях тишины в современной музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2006. — № 1. — С. 155–158.
26. *Ноговицына К. А.* Madrigale concertato: новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — Т. 6. — Вып. 2. — С. 36-73.

27. *Ноговицына К. А.* Светский вокально-инструментальный концерт в творчестве Бьяджо Марини и его североитальянских современников : дисс. … канд. иск.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2015. — 299 с.

28. *Окунева Е. Г., Иванов А. В.* «Лоэнгрин» С. Шаррино как феномен новой музыкальной драмы // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре : сб. статей. — Ростов-на-Дону : изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. — С. 176–189.

29. *Переверзева М.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика : монография. — М. : Русаки, 2006. — 336 с.

30. *Петрусева Н. П.* «Система координат» в музыке П. Булеза и С. Шаррино: к проблеме эстетического осмысления музыкальной композиции (к 90-летию П. Булеза) // Обсерватория культуры. — 2019. — № 2. — С. 84–90.

31. *Рыжинский А. С.* Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция : монография. — М. : Музыка, 2021. — 326 с.

32. *Сниткова И. И.* «В ожидании Страделлы»: Элиминация главного героя в опере «Ti vedo, ti sento, mi perdo» («Вижу тебя, слышу тебя, теряю себя») С. Шаррино // Опера в музыкальном театре: история и современность : Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 2. — С. 441–450.

33. *Сниткова И. И.* Феномен niente в творчестве Сальваторе Шаррино // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 4 (31). — С. 22–28.

34. Теория современной композиции : учебное пособие. — М. : Музыка, 2005. — 624 с.

35. Формы вокальной музыки : учебник по анализу : для высш. и сред. музык. учеб. заведений. — СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2022. — 608 с.

36. *Холопов Ю.* Гармонический анализ : в 3-х частях. Часть третья. — М. : Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2009. — 196 с.

37. *Холопов Ю.* К единому полю звука: «№ 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. — Kassel : Gustav Bosse Verlag, 1994. — С. 167-175.

38. *Холопов Ю.*, *Кириллина Л.*, *Кюрегян Т.*, *Лыжов Г.*, *Поспелова Р.*, *Ценова В.* Музыкально-теоретические системы : учебник для музыкальных вузов. — М. : Композитор, 2006. — 632 с.

39. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений : учебное пособие. — 2-е изд., испр. — СПб. : Издательство «Лань», 2001. — 496 с.

40. *Цареградская Т. В.* Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис) : автореф. дисс. … доктора иск. — М., 2002. — 48 с.

41. *Цареградская Т.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции : монография. — М. : Композитор, 2018. — 362 с.

42. *Чупова А. Г.* В лабиринтах ментального пространства: «невидимое действо» «Лоэнгрин» С. Шаррино // Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства. К 55-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова : сб. ст. по материалам международной научной конференции (24-27 сентября 2022). — Петрозаводск : Версо, 2023. — С. 242-271.

43. *Чупова А. Г.* Воплощение мифа в «Персее и Андромеде» С. Шаррино // Музыка в системе культуры. — 2023. — № 32. — С. 53–64.

44. *Чупова А. Г.* «Врата закона» С. Шаррино: к проблеме музыкальной адаптации Кафки // Опера в музыкальном театре: история и современность : Материалы международной научной конференции 23-25 октября 2017 г. / сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2019. — С. 275-283.

45. *Чупова А. Г.* Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино / А. Г. Чупова // Opera musicologica. — 2023. — Т. 15. — № 1. — С. 32–65.

46. *Чупова А. Г.* «Infinito Nero» С. Шаррино: к феномену «невидимого действа» // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2020. — № 1. — С. 36–49.

47. *Чупова А. Г.* Концепция «формы окна» и ее репрезентация в творчестве С. Шаррино // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2022. — № 3 (31). — С. 112–134.

48. *Чупова А. Г.* Опера «От мороза к морозу» («Da gelo a gelo») в контексте поэтики музыкального театра Сальваторе Шаррино // Музыковедение. — 2020. — № 5. — С. 29–40.

49. *Чупова А. Г.* Оперы Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов: эстетика, драматургия, композиционная техника : дисс. … канд. иск. — Том 1. — Петрозаводск, 2024. — 251 с.

50. *Чупова А. Г.* «Призрак драмы в призраке другой драмы»: анаморфоз зингшпиля и эффект палимпсеста в «Асперне» С. Шаррино / А. Г. Чупова // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных : Материалы международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 548–560.

51. *Чупова А. Г.* Реинтерпретация Liebestod в опере «Luci mie traditrici» С. Шаррино // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2021. — № 1. — С. 39–67.

52. *Чупова А. Г.* Sillabazione scivolata и модульная мелопея: особенности вокального стиля Сальваторе Шаррино // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2021. — № 3. — С. 10–31.

53. *Чупова А. Г.* Шекспир, ритуал и традиция в «Макбете» С. Шаррино : уничтожить нельзя преобразовать // Опера в музыкальном театре : история и современность : Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. — Том 2. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2023. — С. 209–227.

54. *Чупова А. Г.* «Vanitas vanitatum»: композиторские стратегии смыслообразования в «Vanitas» С. Шаррино // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. — 2019. — № 18. — С. 90–104.

55. Японская поэзия. — СПб. : Северо-Запад, 2000. — 661 с.

56. *Gay C.* Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino. “Luci mie traditrici” e “Lohengrin”: tesi di laurea. — Università di Milano, 2005. — 193 p.

57. *Ivanković L.* Alte Musik in der neuen Musik: Studien zur Rezeption der Musik um 1600 bei Salvatore Sciarrino und Klaus Huber: Masterarbeit der Studienrichtung Musiktheorie. — Graz, 2013. — 97 s.

58. *Ponzio J.* Articulation as musical dimension of text. The relation between word and music in Salvatore Sciarrino’s work // New Semiotics Between Tradition and Innovation. Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS), Sofia 2014, 16–20 September, New Bulgarian University / ed. by Chief Kristian Bankov. IASS Publications & NBU Publishing House, 2017. — P. 601–607.

59. *Sciarrino S.* 12 Madrigali. Nota dell’autore // Salvatore Sciarrino. Official website. — URL: https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/eng/204.html (дата обращения: 12.05.2024).

60. *Sciarrino S.* Carnaval. Nota dell’autore // Salvatore Sciarrino. Official website. — URL: https://salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/218.html (дата обращения: 12.05.2024).

61. *Sciarrino S.* Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi. — Milan : Ricordi, 1998. — 151 p.

62. *Vinay G.* La costruzione dell’arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno. — Torino : Settembre Musica, 2002. — P. 49–65.

63. *Vinay G.* “Reine Illusionen wecken”. Entstehung und Entwicklung von Sciarrinos Musiktheater. Aus dem Italienischen von Eva Franke // Salvatore Sciarrino Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen : herausgegeben von Sabine Ehrmann-Herfort. — Wolke, 2018. — P. 87–99.

Третья премия

ПОЭЗИЯ РИХАРДА ДЕМЕЛЯ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ АВСТРО-НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

КОРЧАГИНА Юлия Павловна
Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки

ВВЕДЕНИЕ

Творчество немецкого поэта Рихарда Демеля (Richard Dehmel, 1863–1920) занимает особое место в культуре рубежа XIX–XX веков. Его достижения в поэзии дали толчок для развития не только литературы, но и музыки. С 1895 года интерес к произведениям Демеля и к самой личности поэта стремительно растет, его открытиями восхищаются многие поэты-современники наряду с огромным числом читателей, а композиторы активно пишут музыку на его стихи (всего насчитывается около пятисот песен). К поэзии Демеля обращались многие музыканты, как малоизвестные, так и знаменитые, это Конрад Анзорге (1862–1930), Оскар Фрид (1871–1941), Пауль Гренер (1872–1944), Энгельберт Хумпердинк (1854–1921), Генрих Каминский (1866–1946), Альма Малер (1879–1964), Йозеф Маркс (1882–1964), Ханс Пфицнер (1869–1949), Макс Регер (1873–1916), Арнольд Шёнберг (1874–1951), Ян Сибелиус (1865–1957), Рихард Штраус (1864–1949), Кароль Шимановский (1882–1937), Людвиг Тюйе (1861–1907), Антон Веберн (1883–1945), Курт Вайль (1900–1950), Александр Цемлинский (1871–1942) и другие.

Темы, которые затрагивает в своих стихах Демель, созвучны его времени, поэт раскрывает на новом уровне проблему межличностных отношений и размышляет о религии, нередко нарушая устоявшиеся нормы морали. Его творчество становится востребованным приблизительно в одно время с идеями Ф. Ницше и открытиями З. Фрейда, их общие искания оказались близки и Демелю. Интерес к фигуре Демеля совпал с периодом модерна, он угасает к началу Первой мировой войны, а после смерти поэта (1920) исчезает почти полностью.

В отечественном музыкознании творчество композиторов на стихи Р. Демеля никогда не рассматривалось комплексно. Упоминания отдельных произведений и их анализ присутствует в монографиях Н. Власовой[1] и Ю. и В. Холоповых[2], а также в диссертации Е. Доленко «Молодой Шёнберг»[3], где подробно рассматри-

[1] *Власова Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. — Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 416 с.; *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. — Москва : Издательство «ЛКИ», 2010. — 527 с.

[2] *Холопова В. Н.*; *Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М. : Советский композитор, 1984. — 319 с.

[3] *Доленко Е. А.* Молодой Шёнберг : дисс. … канд. иск-я. — Москва, 2003. — 538 с.

ваются взаимоотношения Демеля и Шёнберга. Большую ценность представляет переведенная на русский язык монография Сюзанны Попп «Макс Регер. Работа вместо жизни»[4].

Имя Рихарда Демеля неразрывно связано с югендстилем (стилем модерн), основные признаки которого сформулированы в книге Д. Сарабьянова «Стиль модерн»[5]. Существует большое количество музыковедческих исследований австро-немецкого модерна. Понятие «музыкальный югендстиль» подробно рассмотрено Ю. И. Агишевой в диссертации «Югендстиль в музыке»[6], посвященной творчеству Макса Регера и Франца Шрекера, необходимо также упомянуть работу Н. И. Дегтяревой[7], раскрывающей тему оперного модерна.

В отечественном литературоведении творчеству Демеля достойное внимание было уделено в статье В. Седельника «Взлет и падение Рихарда Демеля»[8], до этого имя Демеля можно было найти только в учебниках литературы[9] и в энциклопедиях[10]. Доступны дореволюционные переводы текстов Демеля в сборнике «Новые немецкие поэты» (1910)[11]. Некоторые произведения поэта включены в сборник «Поэты немецкого литературного кабаре»[12].

В немецком музыковедении существует значительное число исследований, посвященных музыкальным сочинениям, созданным на стихи поэта, в том числе в рамках творчества одного композитора. В книге «“Schöne wilde Welt”: Richard Dehmel in den Künsten» («Прекрасный дикий мир»: Рихард Демель в искусстве») содержатся статьи «Рихард Демель как поэт» Бьёрна Шпикермана[13] и «Провидческое в выражении духа времени в поэзии — Рихард Демель и музыка» Альбрехта Дюмлинга[14], материал этих статей послужил основным источником историко-биографической информации для настоящей работы. Необходимо назвать и исследования о камерно-вокальном творчестве отдельных композиторов:

---

[4] *Попп С.* Макс Регер: Работа вместо жизни: Биография / Сюзанна Попп / пер. с нем. В. Шпиницкого. — Москва : Издатель Виктор Шпиницкий, 2023. — 864 с.

[5] *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. — Москва : Искусство, 1989. — 294 с.

[6] *Агишева Ю. И.* Югендстиль в музыке : дисс. … канд. иск-я. — Москва, 2005. — 244 с.

[7] *Дегтярёва Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии : дисс. … докт. иск-я. — СПб., 2010. — 368 с.

[8] *Седельник В. Д.* Взлет и падение Рихарда Демеля / В. Д. Седельник // Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи : Международный сборник научных статей. — Новополоцк, 2017. — С. 223–235.

[9] История литературы Германии XX века. Т. I (1880–1945) : в 2 кн. Кн. 1 : Литература Германии между 1880 и 1918 годами / отв. ред.-сост. Т. В. Кудрявцева, В. Д. Седельник. — М. : ИМЛИ РАН, 2018. — 984 с.

[10] Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М.Топер. — Москва : ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.

[11] Новые немецкие поэты. Сборник стихов / пер. А. Зарницын. — Белая Церковь : Типо-литография Ш. Б. Рапопорта, 1910. — 100 с.

[12] Поэты немецкого литературного кабаре / сост. Г. В. Снежинская. — Санкт-Петербург : Наука, 2008. — 685 с. (Серия «Библиотека зарубежного поэта»).

[13] *Spiekermann Björn.* «Du Mensch, du Tier, sei doch Natur!» Richard Dehmel als Lyriker // «Schöne wilde Welt». Richard Dehmel in den Künsten. Hrsg. von Carolin Vogel für die Dehmelhaus Stiftung. — Göttingen : Wallstein Verlag, 2020. — S. 11–39.

[14] *Dümling Albrecht.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik // «Schöne wilde Welt». Richard Dehmel in den Künsten. Hrsg. von Carolin Vogel für die Dehmelhaus Stiftung. — Göttingen : Wallstein Verlag, 2020. — S. 40–66.

Золтана Романа о Веберне[15], «Шёнберг и поэзия Рихарда Демеля» Вальтера Фриша[16], Петера Андрашке о Цемлинском[17], Элизабет Шмирер о Конраде Анзорге[18], Кристин Гетз о песнях Рихарда Штрауса[19].

Цель работы — представить картину камерно-вокального творчества австро-немецких композиторов на стихи Р. Демеля и выявить особенности воплощения в нем идей поэта.

В соответствии с поставленной целью формулируются **задачи**:

— дать общую характеристику поэзии Р. Демеля;
— сформулировать главные мотивы его творчества;
— охарактеризовать отношение Демеля к музыке и проследить его контакты с композиторами;
— на основе анализа камерно-вокальных сочинений на тексты поэта прояснить причины частого обращения к его творчеству, выявить общность и различие трактовок его стихотворений у разных композиторов, а также сформулировать закономерности в работе над текстами поэта;
— проследить связи музыкального и литературного югендстиля, выявить его черты в избранных песнях;
— сравнить подходы композиторов Австрии и Германии к текстам Р. Демеля.

В данной работе круг композиторов, обращавшихся к поэзии Демеля, ограничен творчеством избранных композиторов Германии и Австрии: Конрада Анзорге, Рихарда Штрауса, Макса Регера, Ханса Пфицнера, Арнольда Шёнберга, Антона Веберна, Александра Цемлинского и Альмы Малер. Выбранные для анализа песни содержат ключевые мотивы творчества Демеля и представляют разные периоды творчества названных композиторов. На их примере можно наиболее полно показать стиль каждого композитора, а также общие закономерности и различия в подходе к текстам Рихарда Демеля.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения, содержит список литературы и приложение (список произведений на тексты Демеля). Первая глава состоит из трех разделов: «Общая характеристика поэтического творчества Демеля», «Демель и музыка» и «Анзорге-ферейн». Вторая глава посвящена анализу камерно-вокальных сочинений по Демелю, здесь рассматриваются как единичные прочтения текстов Демеля, так и работы разных композиторов на один текст.

---

[15] *Zoltan Roman.* From Congruence to Antithesis: Poetic and Musical Jugendstll in Webern's Songs // Art Nouveau and Jugendstil and The Music of the Early 20th Century. Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology. Vol. 13. — Adelaide : University of Adelaide, 1984. — P. 191–202.

[16] *Frisch Walter.* Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. IX. No. 2. November 1986. — P. 137–179.

[17] *Andraschke Peter.* Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen // Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderband 1. Alexander Zemlinsky: Ästhetik, Stil und Umfeld. — Wien : Böhlau, 1995. — S. 145–161.

[18] *Schmierer E.* Konrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende // Musik als Text. Musikwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin. — 1998. — S. 418–424.

[19] *Getz C.* The Lieder of Richard Strauss // The Richard Strauss Companion / edited by Mark-Daniel Schmid. Praeger Westport, Connecticut, London. 2003. — P. 335–381.

1. РИХАРД ДЕМЕЛЬ: ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА

1.1. Общая характеристика поэтического творчества Демеля

На рубеже XIX и XX веков имя Рихарда Демеля было известно каждому. Его стихи обсуждались в прессе, ими вдохновлялись композиторы из разных стран, а сборники его произведений можно было найти в каждом доме Австрии и Германии. Волна интереса к творчеству Демеля не обошла стороной и Россию: в 1912 году в Москве вышло двухтомное собрание его сочинений на русском языке, а отдельные стихотворения поэта печатались до 1914 года в журналах и антологиях, посвященных современной зарубежной поэзии[20]. Известен также факт переписки Демеля с В. Мейерхольдом[21].

Демель считается одним из главных представителей литературного модерна, периода, переходного от натурализма к экспрессионизму. До того, как Стефан Георге (1868–1933), Райнер Мария Рильке (1875–1926) и Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) заняли ведущее место среди поэтов рубежа веков, Демель был одним из самых известных немецкоязычных поэтов; его поэзия и эстетические идеи оказали влияние на младших современников: Густава Фальке (1853–1916), Макса Даутендея (1867–1918) и Гофмансталя.

Творчество Демеля сложно привести к общему знаменателю. Ведущие мотивы в его произведениях — взаимоотношения полов и человек во взаимодействии с природой и обществом. Помимо любовной лирики Демель также писал детские стихи: «Путешествие» («Die Reise»), «Государственное событие» («Staatsereignis»); социально-критические произведения: «Рабочий» («Der Arbeitsmann»), «Песня урожая» («Erntelied»). Творчество поэта эволюционирует от ранних стихов, где литературный язык полон романтических образов, к поздним, где писатель находит свой собственный стиль, в котором на первый план выходит метафоричность высказывания, обусловленная восприятием цвета и света. Сам Демель считал поэтическое слово мощным инструментом влияния, а поэта — пророком, призванным «глаголом» изменять время и людей, способствовать духовному росту человека.[22]

Рихард (Фёдор Леопольд) Демель родился 18 ноября 1863 года в Вендиш-Хермсдорфе (провинция Бранденбург, сегодня Мюнхехофе) в Шпревальде. Его первые стихи были написаны еще в школьные и университетские годы. Дальше, работая в страховой компании, Демель, несмотря на рутинность работы, находил в ней вдохновение, он писал: «Я чувствовал себя певчей птицей, которая обычно только в клетке поет во весь свой голос»[23]. Но главные достижения Демеля в поэзии были инспирированы женщинами. Как часто подчеркивал сам писатель, любовь к первой жене Пауле Оппенгеймер[24] (1862–1918) сделала его поэтом[25]. А встреча в 1894 году с еврейско-немецкой меценаткой Идой Ауэрбах (1870–1942) ознаменовала переход к новому тону повествования в его творчестве,

---

[20] *Седельник В. Д.* Взлет и падение Рихарда Демеля. С. 233.

[21] См. подробнее: *Доленко Е. А.* Молодой Шёнберг. С. 62–64.

[22] *Седельник В. Д.* Взлет и падение Рихарда Демеля… С. 224.

[23] Цит. по: *Ludwig E.* Richard Dehmel. — Berlin : S. Fischer-Verlag, 1913. — S. 125.

[24] Демель женился на Пауле Оппенгеймер в 1889 году.

[25] *Spiekermann Björn.* «Du Mensch, du Tier, sei doch Natur!» Richard Dehmel als Lyriker... S. 25.

изменившему поэтический язык и круг образов и придавшему иной характер традиционным лирическим темам.

Первая мировая война не могла обойти стороной жизнь и творчество Демеля. В 1914 году поэт подписал манифест «К культурному миру!» (известный как «Манифест 93»), а также записался добровольцем и служил на Западном фронте. В том же году он издал сборник воинственных патриотических стихов «Volkesstimme — Gottesstimme. Kriegsgedichte» («Голос народа — голос Бога. Военные стихотворения»)[26]. В начале творческого пути Демель часто подчеркивал свой космополитизм, называя себя «человеком мира», но во время войны он отходит от этой позиции и в его мировоззрении проявляются националистические черты. Будучи в первую очередь художником, Демель ждал изменений в искусстве и человеке, возлагал надежды на войну как толчок к трансформации духа, трактовал завоевание как внедрение истинно верных взглядов в умы всего человечества. В 1919 году был издан военный дневник Демеля «Между людьми и человечеством» («Zwischen Volk und Menschheit. Kriegstagebuch»), прочитав который, можно оценить трансформацию взглядов поэта. В 1920 году Демель в «открытом письме» написал: «…я никогда не был "восторженным приверженцем войны", я рассматривал войну как бесчеловечное безумие, как неразумное бремя звериного или божественного озлобления, от которого, человечество, надеюсь, когда-нибудь избавится, и всегда об этом говорил»[27].

В этом же году Демель умер от осложнений заболевания, полученного на войне. После смерти поэта интерес к его творчеству угас, после Первой мировой войны общество больше не нуждалось в напряженно-сладостной любовной лирике. А во время Второй мировой войны и после нее проблемы, поднимаемые Демелем, перестали быть актуальными.

Интерес к эпохе модерна возрастает на рубеже XX–XXI веков. Для современного мира симптоматично обращение к прошлым эпохам в поисках смысла и ответов на насущные вопросы. Сейчас в Германии поэзия Демеля переживает возрождение, за последнее десятилетие каждый год там выходит как минимум по одной его книге, а научный интерес к его работам возрастает как в литературоведении, так и в музыковедении. Сам поэт говорил о дальнейшей судьбе своего творчества по-разному. Вскоре после своего первого крупного успеха он пишет Д. фон Лилиенкрону: «Что "массы" скажут (сегодня!), конечно, мне все равно. <...> И в будущем широкие массы научатся одобрять меня, как ценят сегодня Гёте, Шиллера, Клейста и т. д.»[28]. Но незадолго до своей смерти Демель спокойнее оценивает свой вклад и говорит своему сыну: «Ну, я утешаю себя тем, что мое "время" придет через 300–500 лет. Надеюсь, тогда вновь почувствуют, что слова поэта нужны не для того, чтобы скоротать время, а для того, чтоб запечатлеть вечность»[29]. Назначенный срок еще не пришел, но дистанция в сто лет помогает по-новому взглянуть на далекую эпоху и ее представителей.

Творчество Демеля пришлось на эпоху модерна, который в Германии получил название югендстиль (Jugendstil), от названия мюнхенского журнала Jugend

---

[26] *Седельник В. Д.* Взлет и падение Рихарда Демеля… С. 224.

[27] Цит. по: *Седельник В. Д.* Взлет и падение Рихарда Демеля… С. 233.

[28] Цит. по: *Björn Spiekermann*. »Du Mensch, du Tier, sei doch Natur!« Richard Dehmel als Lyriker... S. 34.

[29] Цит. по: Ibid. S. 35.

(«Юность»), основанного в 1896 году, а в Австрии — «стиль сецессион». Связь творчества Рихарда Демеля с югендстилем была как внешней, так и внутренней. Рихард Демель вместе с немецким историком искусства Юлиусом Мейер-Грефе и писателем Отто Юлием Бирбаумом в 1894 году основал литературно-художественной журнал Pan, который сыграл решающую роль в формировании югендстиля. Соприкосновение с ним заметно также в плане оформления книг — обложки изданий поэта часто украшают иллюстрации художников югендстиля: Фидуса (то есть Хьюго Хеппенера), Ганса Тома, Йозефа Заттлера. Для заглавной иллюстрации в книге «Женщина и мир» («Weib und Welt») сам Демель предоставил эскиз, который графически воплотил художник Ганс Балушек.



Рис. 1. *Заглавная иллюстрация издания Р. Демеля «Женщина и мир» («Weib und Welt»), художник Ганс Балушек*

Внимание к визуальному определяло и типографский облик текста. В своей первой работе «Искупления» («Erlösungen», 1891) Демель отклонился от многовековой традиции начинать стихотворную строфу с заглавной буквы во избежание искусственных пауз и с целью приближения к устному слову. Кроме того, он был одним из первых авторов, которые выравнивали стихотворение по центральной оси, а не по левому краю, как это было принято раньше. Стремление к особому порядку нашло отражение и на уровне группировки стихов в циклах. В дальнейшем это создавало определенную трудность, так как одно и то же стихотворение могло появиться в разных сборниках и усложнить определение первоисточника песен композиторов, обращавшихся к творчеству Демеля в разные периоды.

Поэтический язык Демеля вобрал в себя тенденции таких направлений, как натурализм, символизм и зарождающийся экспрессионизм. Но главные идеи творчества всегда оставались в рамках югендстиля: это синтез искусств, культ красоты, взаимопроникновение быта (жизни) и искусства и новая интерпретация чувственной стороны человека через единство с природой.

Преодолевая натурализм, поэт ставит искусство выше природы, а красоту — выше реальности. Благодаря этому в произведениях Демеля соединяются прежде разделенные чувства и вещи. Согласно Демелю природа и человек — это единое целое, таким образом никакие человеческие чувства и страсти не должны отвергаться. «Стилизация и абстрагирование» поэтических образов соответствует характерному для югендстиля пониманию жизни. Искусство становится составной частью жизненного плана, оно проникает в быт людей, но одновременно с этим реальная жизнь подвергается эстетизации, общество стремится приблизиться к искусству[30].

Жизненный опыт поэта часто находит отражение в его произведениях. Сложная ситуация в браке с первой женой заложила основу для развития тем любовных отношений, благодаря которым Демель получил широкую известность. Кризис начался с романа между Рихардом Демелем и переводчицей Хедвиг Лахманн и окончательно разрешился только в 1895 году благодаря уходу поэта из семьи к Иде Ауэрбах. Именно в этот период получает свое лучшее и полное раскрытие одна из ключевых тем в творчестве Демеля — тема «изменения души» (Seelenwandlung), которая красной нитью проходит через всю любовную лирику поэта.

«Преображение» или «изменение» в поэзии Демеля предстает в виде философской концепции, в соответствии с которой человек переживает процесс духовного развития и очищения через достижение высшего блаженства любви, приобретающей самые разные формы и выражения. Эта тема зарождается еще в цикле «Искупления» («Erlösungen»), где в любви между мужчиной и женщиной Демель видит решительный переход от любви к себе — к любви к миру. Наиболее полно идею «преображения» поэт изложил в «романе в романсах» «Двое» («Zwei Menschen») и в цикле поэм «Метаморфозы Венеры» («Die Verwandlungen der Venus») (1893/1907). Идея «изменения души» присутствует во всех произведениях Демеля 1890-х годов.

О сборнике «Lebensblätter» («Листы жизни») (1895) он выразился в письме к Вильгельму Шеферу соответствующим образом: «Есть 3 части: мужчина как мужчина по отношению к женщине, мужчина по отношению к течению времени и миру, и мужчина по отношению к жанру в целом»[31]. «Weib und Welt» («Женщина и мир») (1896) — это в значительной степени автобиографическое произведение, вдохновленное увлечением поэта Идой Ауэрбах, с которой он познакомился осенью 1895 года. Этот сборник принес поэту огромную популярность, а вместе с этим и обвинения в богохульстве и безнравственности. 23 июня 1897 года он ответил на них «открытым письмом», в котором раскрыты образы любви и страсти: «Во-первых, не могу согласиться с тем, что беспристрастному уму общее содержание книги может показаться аморальным (unsittlich) — кощунственным или непристойным (gotteslästerlich, unzüchtig). Безусловно, в книге показано, как человек, вопреки своим самым святым принципам, предается чувственным страстям и тем самым доводит себя до самых болезненных эмоциональных потрясе-

[30] *Sichardt Martina.* Zur Bedeutung der Dichtung Richard Dehmels für die Liedkomposition um 1900 // Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Josef Kuckertz . — Laaber : Laaber, 1990. — S. 375 (S. 365–387).

[31] *Björn Spiekermann*. «Du Mensch, du Tier, sei doch Natur!». Richard Dehmel als Lyriker… S. 22.

ний и, в конце концов, позорной смерти. Ясно, что задачей художника не может быть маскировка соблазнительного очарования, которое естественным образом заложено в каждой страсти. Но я верю, что всякий, кто помогает человеческой душе открыть глаза на ее звериные побуждения, служит истинной морали лучше, чем многие моралистические обвинители»[32].

В «Метаморфозах Венеры»[33] («Die Verwandlungen der Venus») из сборника «Но любовь» («Aber die Liebe») Демель избирает богиню для демонстрации любовного чувства, а ее «метаморфозы» — это разные грани любви. Через изменение Венеры происходят перемены и с главным героем (самим автором). Гарри Слохауер описывает путь демелевской Венеры: «Между началом «Venus Anadyomene» (Венеры-Афродиты) и концом «Venus Mea» (Моей Венеры) лежат превращения Венеры от унылой ночи влечения к яркому сиянию утра. Подобно хамелеону, Венера проходит все этапы опыта: от томительных снов мальчика, через почти удушающую тину, через «Venus Universa» (Венеру всеобщую) и «Venus Heroica» (Венеру героическую), до надежной ясности человека, который осознал эволюционную ценность многочисленных ликов богини. Любовь здесь, как и в сборнике «Двое», трудный, но единственно плодотворный путь от брожения и кипения чувственных наслаждений к упорядочению желаний в этосе и космосе»[34].

Не только Демель обращается к образу Венеры как воплощению любовного чувства. У. Шекспир в «Венере и Адонисе» раскрывает естественное противоречие между идеальной и реальной любовью. В поэме ни одной из них не отдается предпочтение, а также ни одна из них не достигается. Шекспир опирался на десятую книгу из «Метаморфоз» Овидия. В этом произведении древнеримского поэта рассказана история любви богини к Адонису, первому смертному любовнику. У Овидия нет конфликта между героями, это очередной сюжет наряду с другими, раскрывающий тему превращений в греческой и римской мифологии. Важно отметить строение «Метаморфоз». Мифы расположены в хронологическом порядке, но не связаны друг с другом общим сюжетом, объединяет их тема из заглавия.

Демель, несомненно, был знаком с творчеством Шекспира, даже переводил его произведения, наряду с работами других писателей разных времен[35]. Обоих поэтов объединяет взгляд на любовь как явление вне категорий морали и нравственности. Но если Шекспир просто «отходит в сторону», не давая собственной

---

[32] Цит. по: *Frisch Walter.* The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908. — Berkeley : University of California Press, 1993. — P. 81.

[33] Venus Anadyomene (Выходящая из моря), Venus Primitiva (первобытная), Venus Pandemos (простая любовь), Venus Socia (социальная), Venus Excelsior (возвышенная), Venus Creatrix (творческая, создательница), Venus Urania (высокая любовь), Venus Religio (религиозная), Venus Madonna, Venus Mater (мать, но в стихотворении только ждет ребенка), Venus Mamma (мать, с ребенком на руках), Venus Natura (природа), Venus Bestia (зверь), Venus Adultera (прелюбодейная), Venus Maculata (пятнистая), Venus Perversa (извращенная), Venus Mystica (мистическая), Venus Idealis (идеальная), Venus Metaphysica (метафизическая), Venus Occulta (скрытая), Venus Vita (жизнь), Venus Mors (смерть), Venus Homo (человек), Venus Sapiens (разумная), Venus Fantasia (фантазия), Venus Regina (королева), Venus Consolatrix (утешительница), Venus Universa (вселенная), Venus Heroica (героическая), Venus Mea (моя).

[34] *Slochower H.* Richard Dehmel der Mensch und der Denker. Eine Biographie seines Geistes im Spiegelbild der Zeit. — Dresden : Carl Reissner Verlag, 1928. — S. 106–107.

[35] *Funke E.* Der Strukturtypus der Lyrik Dehmels // The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 35, No. 1 (Jan., 1936), University of Illinois Press. 1936. — P. 132 (P. 127–135).

оценки, то Демель использует образ Венеры в качестве манифеста своих идей, противостоящих моральным устоям того времени.

Параллель с «Метаморфозами» Овидия, помимо названия, можно обнаружить и в строении цикла, общим является хронологический порядок и отсутствие сюжетной связи стихотворений, которые объединены темой превращений. Хронология Демеля связана с развитием образа любви, а метаморфозы Венеры между собой имеют больше связи, так как изменениям подвержен один персонаж, в отличие от книг Овидия, которые можно характеризовать как тематический сборник[36].

Наиболее важным истоком для «Метаморфоз Венеры» становится общение Демеля с Августом Стриндбергом, Станиславом Пшибышевским и другими членами кружка, базировавшегося в берлинской таверне «Черный поросенок» (Zum schwarzen Ferkel). Эта таверна стала местом встречи писателей и художников (по большей части скандинавских) в период с 1892 по 1895 годы. Несмотря на краткость общения в таверне, оно оказалось плодотворным для всех ее выдающихся посетителей. В стихотворении «Идеальная Венера» («Venus Idealis») Демель упоминает своих друзей из «Черного поросенка», увековечивая Стриндберга, Пауля Шеербарта и Пшибышевского. Поэтов объединяли поиски новых нравственных ориентиров и разрушение старых.

Не обошлось в таверне и без любовных драм «в стиле рубежа веков». Постоянным посетителем «Черного поросенка» — после своего прибытия с художественной выставкой в Берлин в 1892 году — стал Эдвард Мунк. Вскоре он привел в таверну молодую норвежскую писательницу Дагни Юэль, взволновавшую участников кружка. Впоследствии у девушки был кратковременный роман со Стриндбергом и затем недолгий брак с Пшибышевским. Драматические обстоятельства ее смерти (она была убита в 1903 году своим любовником) сохранили интерес к Дагни Юэль до наших дней.

В таверне рождались новые произведения, формировались философские и эстетические взгляды и укреплялись связи художников. Эта часть биографии не могла не оставить след в творчестве Рихарда Демеля[37].

1.2. Демель и музыка[38]

С 1895 года композиторы стали проявлять интерес к поэзии Демеля. Сам поэт был крайне заинтересован в синтезе своего поэтического искусства с искусством музыкальным, а также в личных контактах с музыкантами. К 1913 году насчитывалось около пятисот песен на стихи Рихарда Демеля. Интерес к творчеству Демеля вышел за пределы Австрии и Германии, стихи немецкого поэ-

---

[36] Еще одним известным произведением, в котором фигурирует Венера, является опера «Тангейзер» Р. Вагнера. Произведения Вагнера и Демеля на уровне идей далеки друг от друга и подробно сравнивать их нет необходимости.

[37] См. об этом: *Bernhardt R.* Im Banne des Satanismus. Stanisław Przybyszewski, Peter Hille und andere // Hille-Post. Mitteilungen für die Freunde des Dichters. Nieheim-Erwitzen. Januar 2016. 49. Folge. — S. 14–26.

[38] Основным источником материала для данного раздела послужили статьи Бьёрна Шпикермана и Альбрехта Дюмлинга. См.: *Spiekermann B.* «Du Mensch, du Tier, sei doch Natur!». Richard Dehmel als Lyriker... S. 11–39; *Dümling A.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik... S. 40–66.

та привлекали и композиторов других стран. В России известен один случай обращения к стихам Демеля: в 1922 году Виссарион Шебалин написал два романса «Из Рихарда Демеля», соч. 1. Но вскоре после смерти писателя темы его творчества утрачивают актуальность, и поток вокальной лирики по Демелю иссякает.

Обе жены поэта, Паула и Ида, были хорошими пианистками, и это оказало влияние на отношение Демеля к воплощению своих стихов в музыке. Первые встречи Иды Ауэрбах с Рихардом Демелем состоялись у нее дома во время интеллектуальных вечеров, на которых присутствовали начинающие и знаменитые музыканты и писатели того времени, в том числе и композитор **Конрад Анзорге**[39]. Благодаря личной встрече поэта и композитора в 1895 году Анзорге положил на музыку несколько стихотворений Демеля, это событие также заложило основу их долгой дружбы. Поэт очень ценил эти песни и, как отмечала Ида Демель, выучил их наизусть: «Он не мог спеть верно ни одного такта. Но когда он был счастлив, увлечен природой, он устремлялся в поля и пел песни Анзорге»[40]. Поэт и сам объективно оценивал свои музыкальные возможности; в письме от 1889 года он пишет: «Между прочим, несмотря на мою любовь к музыке, я совершенно немузыкален»[41]. В другом месте он признался: «…вряд ли я запоминаю простую последовательность тонов основных мотивов, не говоря уже о сопровождающих аккордах и гармонической структуре»[42].

Переписка Рихарда Демеля и Конрада Анзорге представляет большой интерес, особенно в отношении их творческого взаимодействия. Она становится наиболее содержательной с середины 1899 по 1900 г., когда Демель вместе с Идой Ауэрбах (на тот момент еще не женой) путешествует по Европе, (до того друзья ограничивались письменным назначением личных встреч). В этот период в письмах появляется описание произведений обоих творцов, а также ответная реакция и комментарии. Анзорге вел переписку и с Идой, она консультировала его и писала свои замечания как пианистка. В одном из ответных писем Анзорге читаем: «Многоуважаемая госпожа Изи. Вы оказались правы во всем: басовый ключ должен стоять в начале 8 последних тактов (в правой руке), следовательно, 3 терции в этом такте уже «обасовлены». — Точно так же *B* выдерживается в пятом такте от конца. И на “gingst” в басу берется *E*».[43]

---

[39] Конрад Анзорге (1862–1930) — немецкий пианист, композитор и педагог. Анзорге окончил среднюю школу в Ландсхуте и учился в Лейпцигской консерватории с 1880 по 1882 год. С 1885 по 1886 год он был учеником Ференца Листа в Веймаре, которого сопровождал в Рим в 1886 году. После концертных туров по Америке (1887 г.) в 1891 г. он поселился в Веймаре, где женился на Маргарете Вегелин, которая впоследствии прославилась как пианистка и учитель игры на фортепиано. В 1895 году он переехал в Берлин. В 1898–1903 гг. Анзорге был учителем в Консерватории Клиндворта-Шарвенки, а в 1918 году был назначен профессором. В 1920 году он вел специальный класс по игре на фортепиано в Немецкой академии музыки и исполнительских искусств в Праге.

[40] *Dümling A.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik... S. 50.

[41] Ibid. S. 47.

[42] Ibid. S. 47.

[43] *Eike Rathgeber, Christian Heitler, Manuela Schwartz* (Hg.). Conrad Ansorge (1862–1930). Ein Pianist des Fin de siècle in Berlin und Wien / Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 12. Wien : Böhlau Verlag, 2017. — S. 281–282. (758 S.)

Интересно письмо Анзорге к Демелю с просьбой по поводу текста «Арфы»: «Теперь слушай: могу ли я спросить тебя открыто, чтобы ты не воскликнул: Осел! — Я уже давно очень хочу положить на музыку твою «Арфу» (балладу). Ты должен лишь ответить мне на следующий вопрос: не мог бы ты изменить для музыки третью и предпоследнюю строфу? Итак, от "Как жаждал я руки" — до — "Лишь одно наслаждение мне осталось: наслаждение мира". То есть: изменить не смысл, но внешний облик. Что в искусстве слова находит сильное и меткое образное выражение (например, бродил между богом и зверем), для музыки малопригодно, по меньшей мере в моем восприятии (если из 2 строф выйдет 1, это вовсе не повредит протяженности музыки).

Но, пожалуйста, не пойми это превратно. Прими во внимание то обстоятельство, что если я сочиняю что-то, я должен пропустить все это в слове через мою музыкальную кровь. Если нет, пошли мне это письмо назад как "unacceptable" [неприемлемое]. В остальном у меня иногда или даже часто возникает желание видеть тебя. Я так сказать одинок в Берлине: общение без подтекста (ohne Unter- und Hintergrund)!»[44].

И ответ Демеля: «Изменить «Арфу» абсолютно невозможно; в течение двух дней я постоянно пробовал это, но ничего не получилось. Именно в этом месте по моему ощущению заключен "смысл" в чувственном выражении. Речь не идет о том, чтобы прокламировать какое-то мировоззрение, но удовлетворить мое самолюбие; если я здесь приглушу, таким будет и все стихотворение. Может быть, ты просто вычеркнешь разные строки; я ничего не имею против, если это тебе окажется кстати. Или попробуй сам соединить две строфы; может быть тебе придет в голову какое-нибудь образное выражение, которое позволит сделать это. Тогда напиши мне (по адресу: Beringer, Mannheim, S. 6.9) точный текст, и если он покажется мне хоть сколько-нибудь пригодным, я и сам к нему приложу руку, окропив его демелевской кровью. Как ты видишь, ради любви к тебе я готов быть жертвенным агнцем»[45].

В декабре 1895 года через своего коллегу Отто Юлиуса Бирбаума он послал стихотворение «Stiller Gang» («Тихий путь») **Рихарду Штраусу**, который сразу же положил его на музыку. На стихи Демеля написаны опусы 31, 37 и 39. В марте 1898 года поэт прислал ему первую треть своей пантомимы «Люцифер» и прокомментировал: «Все это требует музыки, и, по-моему, ты единственный, кто может это сочинить»[46]. В 1899 году Рихард Штраус обращается к стихотворению «Notturno» в жанре оркестровой песни. Личная встреча с Демелем произошла 23 марта 1899 года, когда поэт в своей квартире в Берлин-Панков принимал Рихарда Штрауса с женой Паулиной и писателей Пауля Шеербарта и Вильгельма Шефера. После 1901 года Штраус больше не обращался к стихам Демеля, но продолжал интересоваться его творчеством. 17 октября 1910 года во время чтения лекции в Данциге Демель заметил среди публики Штрауса, стоящего у колонны, и смог найти ему свободное место в переполненном зале. А чуть позже, в январе 1911 года, поэт попросил у композитора два места в ложе на дрезденскую

---

[44] *Eike Rathgeber, Christian Heitler, Manuela Schwartz* (Hg.). Conrad Ansorge (1862–1930). Ein Pianist des Fin de siècle in Berlin und Wien. — S. 282–283.

[45] Ibid. S. 283–284.

[46] Цит. по: *Dümling A.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik... S. 51.

премьеру «Кавалера розы». Либретто для этой оперы было написано Гуго фон Гофмансталем, с которым композитор впервые встретился в квартире Демеля.

Примерно в 1898 году Рихард Демель обратился к **Густаву Малеру** и прислал ему несколько своих стихов. Малер отказался положить их на музыку ввиду своей большой загруженности в качестве директора Венской придворной оперы. Тем не менее на следующий год он пригласил поэта к себе в венскую квартиру (Rennweg, 5). 13 марта 1905 года Малер дирижировал своей Пятой симфонией в Гамбурге, где ее слушали Ида и Рихард Демель. Симфония была встречена с непониманием широкой гамбургской публикой, но произвела чрезвычайно сильное впечатление на Иду Демель. За два дня до этого концерта Густав Малер пригласил обоих Демелей к себе в гостиницу (Оберштрассе, 131). Вероятно, именно тогда Ида Демель говорила с ним о его отношении к поэзии, которую можно положить на музыку. Позже она отметила, что Малер всегда называл «варварством», «когда музыканты желают положить на музыку прекрасные стихи. Это как если бы мастер вырезал мраморную статую и какой-то художник захотел нанести на нее краску. Он, Малер, положил на музыку только некоторые стихи из «Волшебного рога мальчика». <...> Это не завершенные стихи, а каменные глыбы, из которых каждый может сделать свое»[47]. Хотя Малер не сочинил ни одной песни на стихи Демеля, его жена Альма, которая любила по вечерам читать своему мужу из тома «Zwei Menschen», обратилась к поэту в четырех песнях[48].

Общение с **Арнольдом Шёнбергом** оказалось более плодотворным. Произведением на стихи Демеля, получившим большую известность и исполняемым по сей день, стала шёнберговская «Просветленная ночь» («Verklaete Nacht»). Струнный секстет, написанный по одноименному стихотворению, не содержал опубликованной программы, скорее всего это было связано с провокационной темой самого стихотворения.

Шенберг мог познакомиться с творчеством поэта еще в венском рабочем хоре, которым руководил с 1896 года. Йозеф Шой (Josef Scheu, 1841–1904), австрийский композитор, основатель и директор венского рабочего хора, который и предложил Шёнбергу место первого дирижера, к этому времени уже положил на музыку социально-критическую поэму Демеля «Рабочий» («Der Arbeitsmann»). Еще одной точкой соприкосновения поэта и композитора было творчество Александра Цемлинского, учителя и друга Шёнберга, который в 1896 году написал трехчастный женский хор «Первоцвет» («Aurikelchen») на слова Демеля.

Сам Шенберг впервые обращается к поэзии Демеля в 1897 году. В сентябре этого года он пишет «Девичью весну» («Mädchenfrühling») и «Всё ж нет!» («Nicht doch!»), затем в 1899 году появляются еще четыре песни[49] и «Просветленная ночь» ор. 4. После 1899 года наблюдается спад интереса к творчеству Демеля. В период с 1903 по 1905 г. написана «Всё» («Alles») ор. 6 (8 Lieder), а с 1905–1906 гг. только фрагменты песен, в это время Шёнберг предпочитает Демелю Стефана Георге. Последнее обращение к стихам Демеля (в процессе написания оратории «Лестница Иакова») датируется 1912 годом, но так и не получает продолжения.

---

[47] *Dümling A.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik... S. 55.

[48] Ibid. S. 55.

[49] Список произведений см. в *Приложении 1*.

О большом значении поэзии Демеля для творчества композитора, несмотря на то что его стихи более не были положены на музыку, становится ясно из письма поэту. В декабре 1912 года Шёнберг пишет: «Благодаря Вам я впервые почувствовал необходимость искать в лирике некий новый тон. Вернее, я нашел его, не ища, — нашел, отразив музыкально то, что было пробуждено во мне Вашими стихами. <...> Мои первые опыты песен на Ваши стихи содержат больше из того, что развилось у меня впоследствии, чем некоторые гораздо более поздние сочинения. Вы поймете, что поэтому я питаю к Вам искреннее и в особенности благодарное уважение»[50].

В том же письме к Демелю композитор обращается с просьбой написания либретто оратории «Лестница Иакова»: «<…> я давно уже хочу написать оратории о том, как человек наших дней, человек, прошедший через материализм, социализм, анархию, бывший атеистом, но все же сохранивший крупицу старой веры (в виде суеверия), как этот современный человек спорит с Богом (вспомните также «Иаков борется» Стриндберга), а в итоге находит Бога и становится религиозным. <…> А главное: язык, образ мыслей, способ выражения должны быть такими, какие свойственны человеку наших дней; содержанием должны быть проблемы, мучающие нас с Вами. <…>

Первоначально я собирался написать текст сам, но теперь уже не решаюсь. <…> При этом меня не оставляла мысль: «Молитва человека наших дней», и я часто думал: если бы только Демель!..

Есть ли возможность, что Вы заинтересуетесь чем-то в таком роде? Скажу сразу: если Вы сочтете это возможным, то было бы не только излишне, но даже во вред делу при создании поэтического произведения как-то учитывать, что я намереваюсь положить его на музыку. Оно должно быть написано совершенно свободно, как если бы возможность его музыкального воплощения вообще не предусматривалась. Ибо я в состоянии прочувствовать каждое слово Демеля и поэтому могу воссоздать его произведение в музыке таким, каково оно есть»[51].

В ответном письме Демель отказался писать новый текст, но прислал уже готовый, под названием «Праздник творения» («Oratorium natale»), созвучный некоторым религиозным идеям Шёнберга, но не вошедший в текст «Лестницы Иакова».

Помимо песен для голоса и фортепиано на стихи Демеля, композиторы обращались и к другим жанрам для воплощения текстов поэта. Цемлинский сочиняет «Первоцвет» («Aurikelchen») для женского хора a cappella и Фантазии для фортепиано, Op. 9 (ок. 1900), написанные на четыре коротких текста Демеля[52]. Обращение к инструментальным жанрам продолжает романтическую традицию, так, «Просветленная ночь» Шёнберга развивает идею симфонической поэмы, но меньшим составом. Рондообразная структура (ABACA) секстета соответствует пяти частям стихотворения, где каждый абзац рисует новый этап развития событий[53]. Музыкальный материал отражает эти изменения и главная идея произведения — преображение — подчеркнута ясным и светлым завершением. Композитор

---

[50] Письмо от 13 декабря 1912 года. См. Шёнберг Арнольд. Письма / сост. Эрвин Штайн. — Санкт-Петербург : Композитор, 2008. — С. 64.

[51] Там же. С. 64–66.

[52] Список см. в *Приложении 1*.

[53] *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга… С. 96–107.

писал о длинной коде: «Все [темы] были заново изменены, как бы прославляя чудеса природы, превратившие эту ночь трагедии в ночь преображенную»[54].

В 1902 году Рихард Демель и **Ханс Пфицнер** познакомились на концерте, где исполнялись произведения композитора. Накануне Пфицнер отправил поэту записку: «Уважаемый господин! Возможно, вам будет приятно узнать о новом сочинении по вашему прекрасному стихотворению; поэтому позвольте мне послать вам копию этой песни»[55]. Пфицнер вспоминал встречу с поэтом: «Перед концертом я пил чай с [Демелем]. Я до сих пор помню эту возможность побеседовать с Демелем о его стихотворении «Мать Венера», положенном мною на музыку»[56]. Их общение было кратковременным, как и сотрудничество, Пфицнер обратился к стихам поэта всего в трех своих песнях.

С **Максом Регером** Демель познакомился лично в 1908 году. Регер сочинял на стихи Демеля в период с 1899 по 1904 г. и поддерживал с ним связь по переписке. Сначала Регер, как и многие другие композиторы, поддался очарованию поэта. По воспоминаниям Адальберта Линдлера, первого (после родителей) учителя Макса Регера, в 1899 году ученик увлекся современной литературой, у Регера имелись сочинения Золя, Демеля, Ницше, Бирбаума, Ибсена и многих других, чье творчество, по представлениям учителя, только разжигало вольные взгляды на Бога, мир, мораль и свободу[57].

Но, несмотря на неоднократное обращение к стихам Демеля, Регер не проникся идеями и взглядами Демеля (как, к примеру, Конрад Анзорге) и в 1902 году писал Эльзе фон Беркен (жене), что Демель «очень талантлив, но к сожалению, у него отсутствует самокритика»[58]. Вероятно, взгляды на жизнь у них не совпадали, Демель для Регера был слишком своенравен и откровенен, чего композитор не мог себе позволить, хотя всегда стремился к свободе (в годы учебы он старался выделиться из толпы, всегда порицал филистерство и не терпел чиновничества).

В 1904 году Вильгельм Риттер фон Выметаль, председатель венского Общества Анзорге, организовал исполнение скрипичной сонаты ор. 72, а затем в 1905 году — целый вечер, посвященный сочинениям Регера. Накануне концерта и после успешного исполнения на этом вечере песен Регера Выметаль отправил две открытки Рихарду Демелю, которые подписал и Макс Регер, впервые вступив в контакт с поэтом[59]. Но их личная встреча состоялась лишь в 1908 году в Гамбурге, после чего Регер начал переписку с Демелем[60]. После этого поэт отправил ему книгу «Женщина и мир» и рекомендовал стихи «Победитель» («Sieegerin») и «Песня на ночь» («Gesang vor Nachtsung»), отметив, что всегда хотел, чтобы Регер написал на них свои песни. Демель также упомянул «Мессу жизни» («Messe des Lebens»), текст которой намеревался прислать, но Регер ответил: «Я работаю

---

[54] *Dümling A.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik… S. 43.

[55] Цит. по: *Tavianini M. A.* Text, context, and reception history of the Richard Dehmel poems “Venus Mater” and “Wiegenlied” and their lieder settings by Hans Pfitzner and Richard Strauss. Doctoral essay. Coral Gables, Florida. 2006. — P. 76–77 (120 p.).

[56] Ibid. P. 77.

[57] *Попп С.* Макс Регер: Работа вместо жизни... С. 102.

[58] Там же. С. 578.

[59] Там же. С. 354.

[60] Там же. С. 554–555.

на глубине десяти тысяч миль; работаю как дикарь. Я напишу вам, как только у меня появится немного “воздуха”»[61]. После этого текст не был отправлен.

По случаю кончины Детлефа фон Лилиенкрона Демель обратился к Регеру за помощью в сборе средств и получил от него незамедлительный отклик. Они продолжили общение, и 26 января 1910 года Демель вместе с Максом Клингером[62] провел вечер у Регера[63].

В 1910 году на Третьем дармштадском фестивале камерной музыки играли фортепианный квартет ор. 113 Регера, на концерте присутствовал Демель и по свидетельству Вилли фон Беккерата (в письме Густаву Офюльсу) поэт был воодушевлен музыкой Регера[64].

Когда Рихард Демель обрел популярность на музыкальных и литературных вечерах, песни по Демелю перемежались с чтениями его стихов. О подобном мероприятии Альбан Берг пишет своему учителю Шёнбергу в письме 1912 года: «Я ищу утешение в одном Dehmel Matinee, где также поются твои песни (на стихи Демеля)»[65].

После смерти Рихарда Демеля композиторы заметно реже стали обращаться к его творчеству. В 1920-е годы на его стихи пишут песни лишь Ханс Пфицнер и Армин Кнаб. В 1934/35 году детские песни для своих двух дочерей на стихи Рихарда и Паулы Демель (первой жены композитора) сочинил пианист Вальтер Гизекинг.

1.3. Анзорге-ферейн

На рубеже веков многие культурные открытия совершались за пределами большой сцены, в небольших обществах и ассоциациях, культивировавших определенные виды искусства. Разнообразные литературные и музыкальные мероприятия были неотъемлемой частью светской жизни. Важным «мостом» между культурами Германии и Австрии, а точнее, Берлина и Вены, стала Der Wiener Ansorge-Verein (Венская Ассоциация Анзорге, далее в тексте — Анзорге-ферейн).

Она была основана в 1903 году Паулем Штефаном, Вильгельмом Выметалем и Феликсом Фишером. Имя Конрада Анзорге было выбрано по причине большой заинтересованности Выметаля творчеством этого композитора. Целью организации стала популяризация берлинского модерна в Вене. Программы вечеров были сформированы с учетом возможного неприятия консервативной элитой новых веяний. Незнакомые имена перемежались с общепризнанными, музыкальные вечера сменялись поэтическими, и даже имя Анзорге служило в какой-то степени «громоотводом», так как его произведения не были слишком вызывающими, а сам композитор часто выступал в качестве пианиста, чем несомненно покорял публику. Рихард Демель завоевал признание в Австрии еще в 1890-х, и включение

---

[61] *Dümling A.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik… S. 57.

[62] Макс Клингер (1857–1920) — немецкий художник, график и скульптор, яркий представитель символизма и модерна.

[63] *Попп С.* Макс Регер: Работа вместо жизни... С. 578.

[64] Там же. С. 604.

[65] *Dümling A.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik... S. 59.

его произведений и живых выступлений являлось скорее свидетельством приверженности ассоциации современным художественным течениям. Музыкальная составляющая этих творческих встреч постепенно становилась все меньше, ее потеснили лекции о культуре и искусстве, встречи с известными людьми, а также чтение литературных произведений, созданных в разное время (естественно, современных было больше). С сезона 1907/1908 организация была переименована в «Общество искусства и культуры»[66].

Несмотря на «литературоцентризм»[67], Анзорге-ферейн оставалась местом бытования камерной музыки, здесь звучали произведения Шёнберга, Регера, Анзорге, Малера, Цемлинского, К. Вайгля, Веберна, Пфицнера и других. Интересна аннотация, напечатанная в газете «Новая музыкальная пресса» (Neue Musikalische Presse): «Ферейн был создан; он носит имя композитора Конрада Анзорге, к которому изначально были обращены наши взоры <...>. Каталогизация его работ будет нашей следующей задачей, но не единственной. Мы намерены пропагандировать все великое в наших концертах, литературных вечерах и сценических представлениях. Кто нам помогает? Мы уже не настолько глупы, чтобы верить в чудеса в эти прозаические времена, но мы никогда не будем достаточно разумны, чтобы сложить оружие. Все, кто ненавидит скуку и поверхностность в делах искусства, должны объединиться; ни один из них не является ни слишком великим, и ни слишком ничтожным, чтобы не внести свой вклад. Наши мероприятия начнутся этой осенью. Первоначально запланированы:

1. Концерт из произведений Анзорге;
2. Вечер песен Анзорге-Маршалька-Пфицнера;
3. Вечер песен Анзорге-Гутхейля-Штрайхера-Цемлинского;
4. Вечер из произведений Шёнберга;
5. Вечер песен по Гёте <…>;
6. Вечер Рихарда Демеля;
7. Вечер Фридриха Ницше;
8. Литературный вечер Стефана Георге и его школы;
9. Клавирабенды с произведениями Анзорге, Шуберта, Листа, Шопена и полным циклом сонат Бетховена;
10. Вечер камерной музыки с Vigilien-квартетом Анзорге ор. 13;
11. Драматический вечер;
12. Авторские вечера.

Мероприятия 3, 6 и 11 пройдут совместно с ассоциацией художников «Хаген». Годовой членский взнос составляет четыре кроны, разовый вступительный взнос — две кроны»[68].

В 1911 году Анзорге-ферейн перестала существовать как самостоятельная организация и вошла в состав Академического союза искусств и литературы (Akademischer Verband für Kunst und Literatur). За годы работы Анзорге-ферейн подготовила почву для развития современного искусства и оказала огромное влияние на ее представителей.

---

[66] Подробнее см.: *Eike Rathgeber, Christian Heitler, Manuela Schwartz* (Hg.). Conrad Ansorge (1862–1930). Ein Pianist des Fin de siècle in Berlin und Wien... S. 385–386.

[67] *Власова Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество… С. 96.

[68] Цит. по: Conrad Ansorge (1862–1930). Ein Pianist des Fin de siècle in Berlin und Wien... S. 397–398.

2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ НА СТИХИ Р. ДЕМЕЛЯ

В Германии стихи Демеля получают свои первые музыкальные воплощения в творчестве Конрада Анзорге и Рихарда Штрауса, затем к произведениям поэта обращаются Макс Регер и Ганс Пфицнер.

Конрад Анзорге был человеком своего времени, его композиторский и исполнительский стиль соответствовал эстетике эпохи рубежа XIX–XX веков (возвращение к простой песне, с одной стороны, и дальнейшее развитие песни в направлении ее симфонизации — с другой). Виртуозный пианист, чьим именем были названы творческие встречи (Ansorge-Verein), покорил слушателей-современников сдержанным, отрешенным стилем игры и собственной интерпретацией произведений Л. ван Бетховена и Ф. Шуберта, а также Р. Шумана, И. Брамса, Ф. Листа и Ф. Шопена. Главным жанром в творчестве композитора стала песня, ее черты пронизывают и инструментальную музыку Анзорге. В его наследии насчитывается около 100 песен, 60 из которых опубликованы, а также Реквием для мужского хора, тенора и оркестра, восемь опусов для фортепиано, два струнных квартета, струнный секстет, соната для виолончели и фортепиано, симфония «Орфей», концерт для фортепиано и произведение для оркестра с текстом Фридриха Гёльдерлина. На тексты Демеля было написано двенадцать песен[69].

Музыкальное творчество Анзорге было тесно связано с современными литературными течениями: он работал с Р. Демелем, С. Пшибышевским, Д. фон Лилиенкроном, С. Георге и Ф. Эверсом. Результатом этих контактов стали песни на слова популярных поэтов рубежа веков. Судьбой многих деятелей искусства того времени стало полное забвение после 1920-х годов. Рихард Демель активно поддерживал Анзорге, отдавал предпочтение его песням и считал единственным композитором, способным подобающим образом положить стихи на музыку. Анзорге — единственный, кто «совершенно оригинально выражает то, что живет в нас, в терминах новых чувств, которые могут быть выражены только музыкальными средствами; другие более или менее эклектичны, а тот, кто не является таковым, за исключением Анзорге [Рихард Штраус], в сущности, кажется мне переодетым литературным натуралистом с романтическими наклонностями»[70].

Рихард Штраус писал песни для голоса и фортепиано на стихи Демеля в период с 1895 года по 1901 год. Затем, в 1918 и 1933 годах, он оркестровал часть песен, поскольку сочинения для оркестра имели больший резонанс и могли исполняться в симфонических концертах. Обращение Штрауса к поэзии Демеля продиктовано в большей степени модой, чем приверженностью идеям поэта. Сам композитор говорил о подходе к тексту следующее: «Многие песни обязаны своим происхождением тому обстоятельству, что композитор ищет стихотворение, которое будет соответствовать прекрасной мелодической идее и поэтически-музыкальной атмосфере»[71]. И описывал сам процесс работы: «Я открываю книгу

---

[69] Полный список произведений на стихи Р. Демеля представлен в *Приложении 1*.

[70] Письмо Вилли Зайберту от 11 декабря 1900 г. Цит. по: *Schmierer E.* Konrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende // Musik als Text. Musikwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998. — S. 418.

[71] Цит. по: *Getz C.* The Lieder of Richard Strauss… P. 337.

стихов; я небрежно переворачиваю листы; одно из стихотворений приковывает мое внимание, и во многих случаях, прежде чем я внимательно его прочитаю, ко мне приходит музыкальная идея. Я сажусь, и через десять минут песня готова»[72]. Такой подход характерен и для песен по Демелю, неудивительно, что сам поэт оценивал его песни ниже песен Анзорге. Демель вкладывал свою философию (созвучную современным течениям и взглядам многих творцов) в каждое свое стихотворение, даже если какие-то ранние произведения выбивались из концепции, он перерабатывал их или заново составлял циклы стихов так, чтобы они соответствовали ей.

В песнях Р. Штрауса находят наиболее заметное проявления черты модерна. Югендстиль в творчестве Штрауса был подробно рассмотрен Кристин Гетз, она подытожила рассуждения Нормана Дель Мара (издавшего полную хронологию произведений Штрауса) и Людвига Финшера[73]. Первый только обозначил связь Штрауса с поэтами югендстиля, второй же обнаружил проникновение литературного стиля в песенное творчество композитора, «предположил, что два аспекта югендстиля — конструктивизм и орнаментальное письмо — сошлись в песнях Штрауса»[74]. Конструктивизм[75], по Финшеру, «включает такие характеристики, как музыкальное усиление аспектов поэтической формы, постоянное развитие отдельных мотивов и пристальное внимание к общей музыкальной архитектуре»[76]. Однако Гетз заключает, что декламационный стиль и архитектоника музыкального материала, хотя и пересекаются с югендстилем, но являются результатом индивидуальных стилевых поисков композитора, уходящих то в песенные традиции начала XIX века, то в декламационные приемы современной оперы[77]. Характерное для югендстиля обращение к образу новой женственности можно наблюдать в опере «Саломея»[78]. Однако многогранное творчество Штрауса нельзя заключить в рамки только одного стиля. Таким образом, работая на тексты Демеля, Штраус остался верен себе, выбирал подходящие произведения для своих художественных целей и задач, при этом не погружаясь целиком в идейный мир поэта.

Макс Регер обращается к жанру песни вслед за Р. Штраусом, в числе его первых работ «Helle Nacht» («Светлая ночь») op. 37,1 (1899) на текст Демеля. В 1899 году Регер посещает дом Эльзы фон Беркен. Вдохновляемый любовным чувством, он сначала транскрибирует оркестровые песни Штрауса, а затем сам обращается к первоисточникам и сочиняет свои собственные песни, по-иному прочитывая тот же самый текст. Пытаясь выразить свои чувства, он (как и Р. Штраус) обращается к текстам Бирбаума, Лилинкрона, Фальке, Демеля и Моргенштерна[79]. О поэтах-современниках Регер говорит: «Какие чудесные, действительно поэти-

---

[72] Цит. по: Ibid.

[73] Ibid. S. 338–340.

[74] Ibid. P. 339.

[75] В отечественном искусствоведении «конструктивизм» — это прежде всего направление в изобразительном искусстве 1920–1930-х годов, в то время как в данном источнике под термином подразумевается рациональный и структурный подход к тексту.

[76] *Getz C.* The Lieder of Richard Strauss... P. 339.

[77] Подробнее об этом: *Getz C.* The Lieder of Richard Strauss.

[78] *Агишева Ю. И.* Югендстиль в музыке… С. 59–62.

[79] *Попп С.* Макс Регер: Работа вместо жизни... С. 230.

ческие образцы самого высочайшего уровня создали такие наши новонемецкие поэты, как Д. фон Лилиенкрон, Ю.-О. Бирбаум, Р. Демель. <…> Нахожу, что наша современная лирика <…> стала намного чувствительнее! И намного тоньше!»[80]. Изначально Регер планировал издать десять песен на стихи разных поэтов, написанных в это время, с посвящением своей возлюбленной, но после ее отказа расформировал цикл и поместил песни в два опуса — 35 и 39[81]. Еще одна песня на слова Демеля, написанная в том же году, помещена в опус 43 под номером 6 (Wiegenlied), вероятно, о ней чуть позже Выметаль напишет в открытке Демелю (об этом ниже).

Регер сам сформулировал причину обращения к жанру песни: «Наш путь в песне — это тончайшая интерпретация самого сокровенного лирического настроения!»[82].

В опусе 51 (1900) Регер снова обращается к тексту Демеля, он пишет «Wiegenlied» («Колыбельную» («Träume, träume…»)) и помещает ее под номером 3. Этот опус посвящен Хуго Вольфу, этим обращением к коллеге по цеху Регер преследует цель противопоставить свое творчество и заявить о своей позиции[83]. Первое отличие — использование текстов современных поэтов, это снова Бирбаум, Фальке, Демель, Моргенштерн и другие. Регер не следует заданной в литературном тексте форме, что скорее роднит его с Вольфом, а вот работа с музыкальным текстом отличается большей сложностью языка. В песнях он активно пользуется контрапунктическим и модуляционным развитием, а вокальная и фортепианная партии меньше зависят друг от друга[84]. «Колыбельная» по Демелю может быть противопоставлена и одноименному произведению Рихарда Штрауса, который обратился к тексту годом ранее (1899).

Успех концертной практики в качестве концертмейстера (играл чужие и свои произведения) побудил Регера писать больше песен. В 1902 году появляется ор. 62, где под вторым номером выходит песня «Лесное блаженство» («Waldseligkeit») на слова Демеля. Регер оценил свой новый опус в письме издателю: «теперь я совершенно достиг способности исчерпывающим образом воплощать в песнях все мыслимые психологические процессы»[85].

Песенный ор. 66 (1902), куда композитор поместил две песни на слова Демеля — «Die Liebe» («Любовь», № 7) и «Jetzt und immer» («Теперь и всегда», № 11), содержит посвящение: «Моей возлюбленной Эльзе ко дню нашей свадьбы». Оба текста несут в себе идею слияния и связи душ, если в первом описано чувство идеалистической любви, то во втором раскрывается тема «вневременности отношений»[86].

Последним завершенным произведением на стихи Демеля стал хор a cappella «Eine gantz neu Schelmweys» («Совершенно новый Шельмвейсс») из ор. 83 (6), написанный в 1904 (с 1–8 номера), хотя сам цикл «Десять песен для мужского хора» пополнялся в 1909 (№ 9) и 1912 (№ 10) годах.

---

[80] Там же. С. 235.

[81] Там же. С. 232.

[82] Там же. С. 234.

[83] Там же. С. 252.

[84] Там же. С. 252–253.

[85] *Попп С.* Макс Регер: Работа вместо жизни… С. 279.

[86] Там же. С. 299.

Ханс Пфицнер написал более ста песен на стихи разных поэтов и только три из этого списка написаны на слова Рихарда Демеля. Обращение Пфицнера к поэзии Демеля относится к самым поздним, в 1920-е годы мало композиторов писали песни на его стихи, «бум» Демеля пришелся на рубеж веков. Пфицнер не остался в стороне, написав «Venus mater» в 1901 году, но на этом остановился: остальные песни на тексты Демеля были созданы уже после смерти поэта. Сам композитор не раз высказывался о проблеме музыки и слова, указывая на их созвучие и в то же время независимость друг от друга. Вот что он пишет в «Новой эстетике»: «Но третья область заключает в себе идею вокальной музыки, которая имеет глубокое обоснование и представляет собой тот же идеал. В искусстве есть случаи, когда один и тот же дух вытекает из двух разных источников и сливается вместе, образуя структуру, в которой слово и тон едины, а настроение гармонично, как в чистом созвучии. Но все должно исходить из глубоких источников, особенно из музыки; не из духа стихотворения рождается оно; оно должно исходить из своей области и независимо, по-своему вызывать в воображении то же настроение, которое выражает стихотворение; это может произойти совершенно самостоятельно, до знакомства со стихотворением, или его можно коснуться нежно, как волшебной палочкой»[87].

Композиторы **Нововенской школы** обращаются к поэзии Демеля преимущественно в ранний период творчества. Произведения на стихи поэта написаны в традициях романтической гармонии и только готовят переход к атональности. Ранний период в творчестве нововенцев совпадает с эпохой модерна, который как противоречивое и многокомпонентное направление можно рассматривать в качестве переходного этапа к новому искусству авангарда. Появляется дополнительный стимул проследить эволюцию от позднеромантических средств музыкального языка к новой музыке, постепенному разрушению романтических установок, которые преобразуются в экспрессионистские.

Шёнберг пишет произведения на стихи Демеля в период с 1895 по 1905 г., Веберн — с 1899 по 1908 г., в творчестве Альбана Берга законченных произведений по Демелю нет. Среди многочисленных юношеских песен Альбана Берга (а также его более поздних песен) есть только один пример обращения к стихам Р. Демеля. Берг планировал написать оркестровую песню на текст «Nach einem Regen» («После дождя»), но она осталась неоконченной.

Шёнберг обращается к разнохарактерной любовной лирике Рихарда Демеля. Все избранные стихотворения не объединены общими образами света и ночи, как это происходит у Веберна (об этом ниже). Песни представляют ранний период творчества композитора, здесь можно наблюдать переход от позднеромантического музыкального языка к экспрессионизму, где стираются грани тональности. В работе «Молодой Шёнберг» Е. А. Доленко отмечает слияние в песнях стиля поэтического текста Демеля с музыкальным стилем Шёнберга как с внутренней стороны, так и с внешней. Второе нечасто встречалось в песнях композитора на тексты других поэтов. Шёнберг в статье «Отношение к тексту» говорит, что увлеченный первыми словами стихотворений, он писал музыку, не задумываясь о развитии сюжета первоисточника[88]. Тем не менее в песнях по Демелю хоро-

---

[87] Цит. по: *Danuser Hermann* (Hg.). Musikalische Lyrik. T. 2 : Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart — außereuropäische Perspektiven. — Laaber : Laaber-Verl., 2004. — S. 165 (448 S.).

[88] *Арнольд Шёнберг.* Стиль и мысль : Статьи и материалы / сост. и пер. с нем. Н. Власовой и О. Лосевой. — М. : Композитор, 2006. — С. 24–31 (528 с.).

шо прослеживается драматургия. «Буквальной» работой на поэтический текст стала «Просветленная ночь», к которой позже (в 1950 году) композитор издал программные пояснения. Исходя из них можно определить стилистическую принадлежность секстета модерну[89].

Веберн написал восемь песен на стихи Демеля. Проанализировав все тексты, можно выявить основные мотивы творчества поэта, которым Веберн отдает предпочтение. Они характерны как для романтических сюжетов, так и для югендстиля, некоторые темы приближаются к экспрессионизму, который формируется позднее:

1) вечер и ночь — в это время человек воссоединяется с природой, отдаляется от своих привычных дел и сосредоточен на душевных переживаниях;
2) свет и сияние (чаще луны и звезд, реже — солнца), также огонь, все это как источник энергии;
3) тема любви: блаженство, восторг, страсть, наслаждение, мучение, греза, одиночество, томление;
4) единение человека с природой, красота и метафоричность природных явлений, и их неразрывная связь с человеком;
5) пророческое, обращенность к высшим мирам, характерная и для символизма, и для экспрессионизма, надреальный мир, достигаемый посредством полноты жизнеощущения: чем острее и больше человек чувствует, тем ближе к той реальности он становится;
6) преображение, вознесение понимается как пророческое средство преодоления материального, природного начала.

А. Цемлинский обращался к текстам Демеля в период 1896–1907 годов, соответствующий пику популярности поэта. За это время были написано семь песен, «Фантазии на стихи Рихарда Демеля»[90] для фортепиано, трехчастный женский хор «Первоцвет», а также неоконченные произведения и сохранившиеся фрагменты[91]. Сочинения на стихи Демеля совпали с душевными переживаниями композитора. Цемлинский пишет первые песни в период, когда Альма Шиндлер (впоследствии Малер) становится его ученицей и возлюбленной, любовное томление композитора находит отклик в поэзии Демеля. Цемлинский выбирает для своих песен небольшие по объему стихотворения, что позволяет ему работать с несколькими краткими мотивами, развивая их на протяжении всего произведения и возвращаясь к исходным формам. Фантазии для фортепиано представляют собой лирические пьесы, отличаются более свободной и масштабной работой с поэтическим текстом. Четыре избранных стихотворения интерпретируются свободно, часто они дают импульс к выражению эмоционального состояния или обрисовывают пейзаж.

Альма Малер пишет четыре песни на стихи Р. Демеля: «Хвалебный гимн» («Lobgezang») и «Тихий город» («Die stille Stadt») в период 1900–1901 гг., в период с 1901 по 1911 гг. «Лесное блаженство» («Waldseligkeit») и «Натиск» («Ansturm»)[92]. За время творческой активности Альма Малер написала чуть более сотни песен,

---

[89] *Доленко Е. А.* Молодой Шёнберг... С. 187–207.

[90] Подробнее см.: *Власова Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество (глава 2).

[91] Подробнее об этом: *Andraschke Peter.* Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen.

[92] *Rode-Breymann S.* Die Komponistin Alma Mahler-Werfel. — Hannover, 1999. — S. 96.

различные инструментальные пьесы и начало оперы. Однако до нас дошли лишь четырнадцать песен из ее творческого наследия, которыми мы можем располагать при оценке ее композиторского таланта. Произведения на тексты Демеля не выбиваются из общей картины ее камерно-вокальных сочинений, избранные стихи соответствуют любовной тематике, которой Альма Малер явно отдавала предпочтение.

2.1. Аналитические очерки

В настоящем разделе собраны аналитические очерки о песнях по Демелю, принадлежащих разным авторам. Многие из них в той или иной степени соприкасаются с югендстилем — как на уровне текста, так и его музыкального воплощения. К настоящему времени в музыковедении сложились устойчивые представления о музыкальном югендстиле. Его основные черты можно сформулировать следующим образом:

— культ красоты;
— двойственность, представленная в гармонии и формообразовании;
— непредсказуемость и изменчивость пространства;
— тщательная выделка деталей, по аналогии с линиями в изобразительном искусстве югендстиля;
— поиск новых средств выражения;
— преобладание в образной сфере тем и мотивов двоемирия;
— образы сада/парка (т. е. «искусственной» природы);
— переосмысление образов женщины и любви[93].

Указанные характеристики в разной степени прослеживаются в представленных ниже сочинениях.

Арнольд Шёнберг. «Возвышение» («Erhebung», 1899)

Эта песня, небольшая по размеру и устремленная к концу, полна энергии, возвышенного пафоса. Объем стихотворения и его наполненность одним ярким чувством определили музыкальное развитие песни. В стихотворении передано состояние торжества любви, душевный подъем и экстаз, переживаемый главным героем. Шёнберг не стремится к детализации каждой строчки поэтического текста. Музыкальные развитие строится на материале первых тактов (тт. 1–5), который постепенно изменяется в звуковысотном и ритмическом отношении (*рис. 2*). Общее мелодическое движение наполнено постоянными спадами и подъемами, волнообразная мелодика вокальной партии нередко дублируется в аккомпанементе, в то время как басовая линия в сопровождении дана встречным движением, в стиле Брамса. Динамическое движение двумя волнами сопровождается диминуированием длительностей и направляется к ff тт. 20 (*рис. 3*) на слове «Солнце» («Sonne») — в вокальной партии здесь достигается самая высокая нота — затем спадает к финальному аккорду A-dur (т. 24). С такта 17 часто меняется размер, нарастает напряжение, и в конце основная тема подчеркнуто проходит в среднем голосе фортепианной партии соло. Движение к концу резко замедляется, завершение песни наступает неожиданно, последний аккорд звучит светло и просто (*рис. 3*).

[93] См. подробнее: *Агишева Ю. И.* Югендстиль в музыке... С. 55–69.

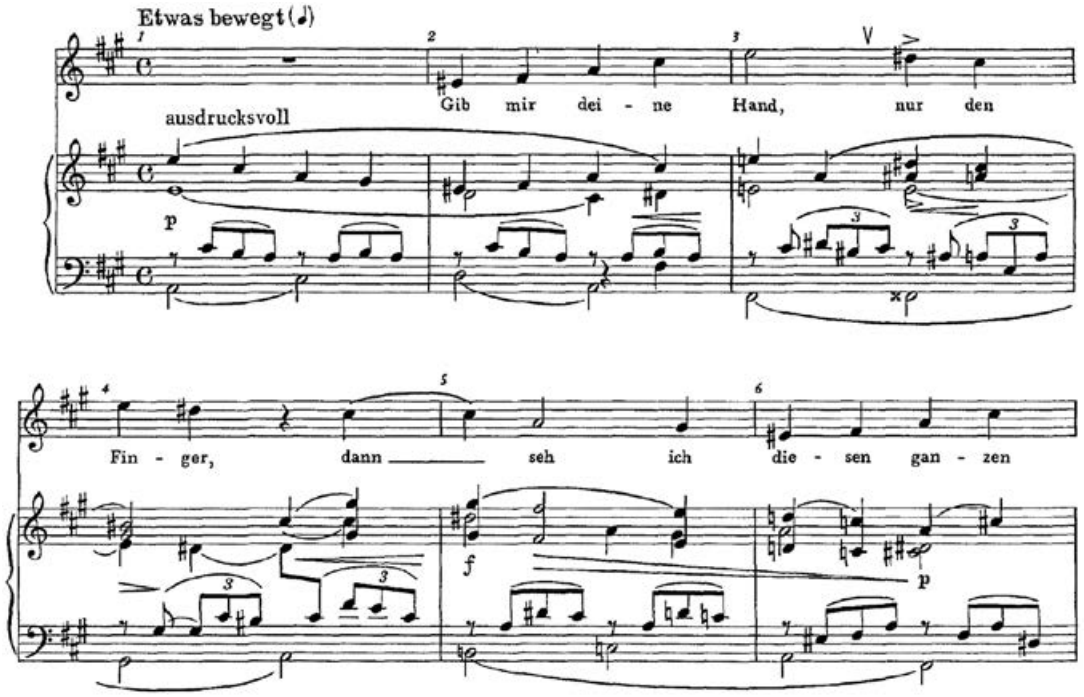


Рис. 2. *А. Шёнберг, Возвышение, такты 1–6*



Рис. 3. *А. Шёнберг, Возвышение, такты 18–24*

Александр Цемлинский. «Морские глаза» («Meeraugen», 1899)

Песня Цемлинского «Морские глаза» (№ 3) из Пяти напевов ор. 7 посвящена Альме Шиндлер (Малер). Любовное чувство в стихотворении сравнивается с бушующим морем. Главный герой говорит о глазах возлюбленной, они глубокие как море, в них что-то темное, глубокое и тяжелое ищет покой. Герой предлагает найти успокоение через блаженство любви, для этого нужно пережить бурю. Здесь снова появляется мотив трансформации через любовь, преображение печали в радость.

В песне Цемлинский работает с одним мотивом, из которого вырастает весь музыкальный материал, он основан на встречных нисходящих и восходящих хроматических движениях. Работа ведется в трех пластах: вокальная партия, мелодия сопровождения и бас. Мелодия сопровождения отчасти дублирует вокальную партию, иногда они дополняют друг друга, в то время как басовая линия противопоставлена им, разделена на две составляющих — выдержанный бас (звук *f*) и противоположно направленная мелодия. В средних голосах постоянно присутствует встречное движение, которое символизирует образ круга и постоянного вращения.

Каждая строфа песни начинается с основного мотива. В первом разделе с его таинственными красками представлен портрет любимого человека и его чувств, хроматическое движение лишь однажды (т. 10) прерывается ярким и светлым Es-dur'ным трезвучием на слове «suchten» («искали») (*рис. 4*).



Рис. 4. *А. Цемлинский, Морские глаза, такты 1–10*

Вторая строфа начинается с крещендо, рисуя любовные порывы и бурю, которая «разразилась» (т. 25, «die Stürme los») на *ff* в кульминации, сопровождаемой учащенной пульсацией аккордов шестнадцатыми секстолями. С 27 такта начинается третий раздел. Сохраняющаяся в партии фортепиано аккордовая пульсация шестнадцатыми приводит к последней кульминации на *f*, где на слове «Seligkeit» («блаженство») в вокальной партии появляется самая высокая нота (*a* второй октавы) затем следует эмоциональный спад, постепенно движение возвращается

к четвертям, останавливается на половинках и основной хроматический мотив получает разрешение в одноименный F-dur.

Макс Регер. «Любовь» («Die Liebe», 1902)

В оригинальном тексте «Venus Universa» («Венера Вселенная») описан путь от блаженства любви и растворения друг в друге до потери возлюбленной и душевных метаний от созерцаемой смерти. Душа, покидая тело любимой, становится звездой, как и мириады других «неудавшихся, застрявших, томящихся, тонущих». Это пугает живого человека, но это единственный путь для души. Ревущий глас (жизнь) сменяется тишиной сумрачного потока (смерть).

К этому стихотворению, кроме Макса Регера, никто из композиторов больше не обращался. Регер берет только две первые строфы из произведения, отчего песня получает новое название. Композитор сосредоточился на теме всепоглощающей и объединяющей любви. Он выбирает подходящую часть стихотворения, меняет слово «grenzenlos» («безграничный») в начале второй строфы на «liebevoll» («любовный», «ласковый»), которое больше подходит идее композитора. Выбранный для песни фрагмент является в поэтическом первоисточнике лишь этапом трансформации героя, сосредоточившись на нем, Регер приближается к демелевской концепции любви.

Песня написана в размере 12/8. В медленном темпе (Ziemlich langsam, sehr ausdrucksvoll (nie zu langsam)) триольность, заложенная в метре, передает легкое раскачивание, естественный сердечный ритм. Развитие песни приобретает форму волны с кульминацией в точке золотого сечения. Подход к ней происходит постепенно, длительности становятся короче, динамика возрастает, темп ускоряется. После кульминации плавный, но быстрый динамический и ритмический спад, который возвращает слушателя к начальным образам песни, приносит успокоение и замыкает форму произведения.

Регер соблюдает деление на строфы, песня состоит из двух разделов, примерно равных друг другу, но фразы соответствуют предложениям, а не строкам. Музыкальный материал второго раздела закладывается в конце первого, явным разграничением становится цезура в вокальной партии и снижение динамики в партии фортепиано до *ppp*.

Общее настроение произведения плавно меняется от молитвенного благоговения к бурному излиянию чувств. Песня начинается с небольшого вступления аккордового склада, где тема проходит сначала в основной тональности Es-dur, затем — в E-dur и снова возвращается в основную. Вступление вокальной партии ритмически не совпадает с сопровождением, таким образом передается ощущение парения, возвышения над землей (*рис. 5*). Первая строфа стихотворения поделена Регером на две части: «Du sahst durch meine Seele» («ты взирала через мою душу»), где последнее слово «душа» подчеркнуто динамически (небольшое крещендо) и мелодически (подъем до *e* второй октавы), и «in die Welt» («на мир»), которое выделено новой тональностью — Des-dur. Следующая фраза звучит в D-dur, в голосе достигается *fis* второй октавы, на новой вершине распевается «Deine Seele» («твоя душа»). Далее в тексте возникает образ «потока взглядов», что приводит к постепенному изменению музыкального материала: он становится подвижнее, длительности дробятся, в гармонии преобладает не-

устойчивость и минорные краски. Небольшая разрядка напряжения приходится на слова «es ruhten Welt» («спокоен мир»), где звучит C-dur, вновь появляются аккорды восьмыми длительностями. Фраза «Du in Mir gesellt» («ты и я слились») становится третьей кульминацией с новой вершиной (*g* второй октавы), уменьшенные гармонии разрешаются в тонику основной тональности и завершают первый раздел (*рис. 6*). Примечательно, что кульминации голоса и фортепиано не совпадают, в то время как вокальная партия мелодически спускается к *des* на слове «gesellt», в партии сопровождения в этот момент происходит подъем, который пойдет на спад уже без голоса, заканчивая мысль. Это вершина, итог развития всего первого раздела. Регер акцентирует внимание на образе слияния двух влюбленных.



Рис. 5. *М. Регер, Любовь, такты 1–3*



Рис. 6. *М. Регер, Любовь, такты 8–10*

После небольшого проигрыша фортепиано в D-dur начинается второй раздел. Тональность вскоре растворяется в стремительных сменах красок. Регер пользуется всем арсеналом гармонического развития, уменьшенными и увеличенными аккордами он держит в напряжении, а «простыми» гармониями подсвечивает наиболее важные места текста. Второй раздел начинается в тихой динамике, постепенно возрастая. Подъем заметен и в фортепианной партии, которая «со второй попытки» охватывает все регистры. В вокальной партии появляются шестнадцатые длительности, которые устремлены вверх, усиливая мелодические подъемы. В первой фразе большим распевом акцентируется «liebevoll» («любовно») (*рис. 6*). Вторая фраза «Erleuchtung fluteten, Erleuchtung tranken» («свет затопляли, свет вкушали») дана с возрастающим напряжением, темп ускоряется, в голосе двумя волнами завоевывается верхний регистр, динамика поднимается до *f*, в партии сопровождения сгущаются краски, усложняется гармонический язык и появляются триольные шестнадцатые. На слове «tranken» («вкушали») в вокальной партии нисхождение по малому минорному аккорду, у фортепиано восходящим движением тридцать вторыми длительностями через уменьшенные гармонии достигается тоника основной тональности (*рис. 7*). Следующая строка текста становится кульминацией всей песни. «Слияние мыслей» в фортепианной партии представлено восходящим «кружением», в основе которого (в басу) движение по хроматизму, которое приводит к *ff*, где кружение распадается на изложенную аккордами мелодию и аккомпанемент поднимающихся шестнадцатых. В вокальной партии на фортиссимо достигнута самая высокая нота (*a* второй октавы). В 15 такте фраза закругляется (секста вниз, секунда вверх), динамика в сопровождении идет на спад, и после двух попыток подняться в партии



Рис. 7. *М. Регер, Любовь, такты 12–13*

фортепиано возникает тема вступления. После цезуры на фоне «успокоенного» материала сопровождения звучит «In Deiner Seele ruhte Meine Welt» («в твоей душе покоился мой мир»), поначалу еще взволнованно, но постепенно замедляясь и затихая. На «Welt» («мир») приходится Es-dur'ное трезвучие, фортепиано завершает песню мягкими нисходящими аккордами в среднем регистре (*рис. 8*).



Рис. 8. *М. Регер, Любовь, такты 17–18*

Посвятив своей невесте цикл песен, куда вошла «Любовь», Регер, находясь в своей стихии, получил возможность выразить свои восторженные, порывистые и вместе с тем нежные чувства. Рассмотренное произведение является прекрасным образцом песенной лирики, тонко передает идеи Р. Демеля и открывает слушателям внутренний мир композитора.

Антон Веберн. «Ночная молитва невесты» («Nachtgebet der Braut», 1903)

«Ночная молитва невесты» — это произведение-состояние. Невеста в молитве рассказывает о своих чувствах к возлюбленному, ее слова полны любовного томления и страсти. В стихотворении переданы грезы девушки о возлюбленном, мечты о любви, которая приведет их в экстаз, «сверхземной жар» («überirdischem Erglühn»). Любовное томление близко скрябинскому пониманию, здесь встречаются образы пламени, полета, мечты, а само томление имеет очищающее действие для души. Страсть здесь выступает средством преодоления материального мира. В тексте большую роль играют образы света: «солнечный поцелуй» («Sonnenkuß»), «пламя» («Flammen»), «солнце» («Sonne»). Противоположностью дневным явлениям выступает ночь, чья роль не менее важна. Ночной мир противопоставляется дневному — «О, мир света, мир наслаждения! О, ночь страсти, мир мучения!» («O Welt des Lichtes, Welt der Wonne! O Nacht der Sehnsucht, Welt der Qual!»). Ночь позволяет отстраниться от внешнего мира и погрузиться в грезы.

Если зрелому творчеству Веберна свойственна отстраненность в выражении чувств, в ранних песнях такой подход еще не сформировался. Обозначение «очень взволнованно и страстно» («Sehr erregt und leidenschaftlich») передает общий тон произведения, открыто заявляя о его характере.

Форма песни похожа на оркестровую сцену, как отмечают В. Н. и Ю. Н. Холоповы[94]. Музыкальный материал песни подробно иллюстрирует оттенки настрое-

[94] *Холопова В. Н.*; *Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество… С. 25.

ний. Томление передано постоянным присутствием секундовых нисходящих интонаций, широкие взлеты подчеркивают гимническое возвышенное начало. Есть и связь с Вагнером[95]: в т. 20 появляется Тристан-аккорд — h-d-f-a (с разницей в звуке «a», в оригинале у Вагнера это «gis»), а вместе с ним в вокальной партии скачок на септиму на словах «mich brennt» («я в огне»). Аккорд узнаваем и вызывает ассоциацию со знаменитым любовным томлением. Другим «говорящим» аккордом является увеличенный септаккорд, с его помощью передан образ пламени: «Flammen, Flammen» в т. 34–36 и позже, уже без текста, в т. 66, 70–71. Образы света сопровождаются тремолирующими аккордами или октавой в басу: т. 37 — «(Flammen) wiedersprühn», т. 42, «Erglühn», т. 61 и далее: «Sonne, Sonne» (*рис. 9–11*). В целом гармонический язык произведения выдержан в рамках позднеромантических традиций, преобладают краски уменьшенного и малого минорного аккордов. В такой неустойчивой гармонии трезвучия звучат особенно убедительно и даже патетически. Сопровождение песни похоже скорее на оркестровое, чем на фортепианное, представлено в основном аккордовыми последовательностями, а мелодия у фортепиано здесь часто дублирует вокальную. Лишь



Рис. 9. *А. Веберн, Ночная молитва невесты, такты 37–39*



Рис. 10. *А. Веберн, Ночная молитва невесты, такты 41–43*

[95] Там же. С. 25.

дважды фортепианная партия солирует: в начале песни и в тактах 43–48, после кульминации (т. 42) для небольшой разрядки и подготовки нового и заключительного раздела, где звучат лишь восторженные возгласы: «O Welt des Lichtes», «Welt der Wonne!» и так далее. Как бы в изнеможении от избытка чувств, переданных в вокальной партии, сопровождение угасает, через поступенное движение вниз приходя к трезвучию основной тональности на pp.

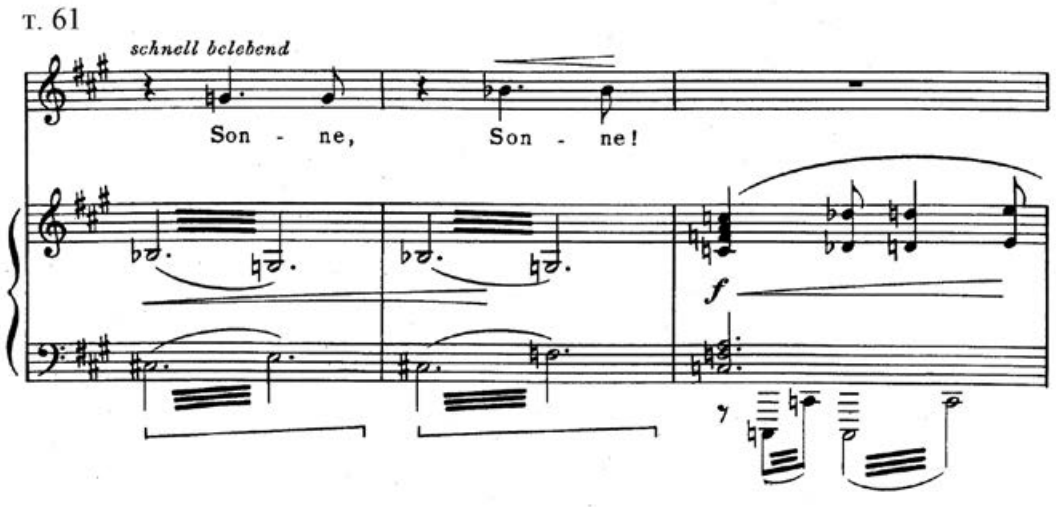


Рис. 11. *А. Веберн, Ночная молитва невесты, такты 61–63*

Рихард Штраус, Макс Регер, Конрад Анзорге и Альма Малер. «Лесное блаженство» («Waldseligkeit», 1900–1902, 1911)

Стихотворение было очень популярно среди композиторов, которых привлекала картина ночного леса и тема любви. Александр Цемлинский написал фортепианную фантазию (op. 9, № 2) и поместил стихотворение в подзаголовок, остальные композиторы выбрали жанр песни — это Конрад Анзорге, Альма Малер, Рихард Штраус, Макс Регер, Ганс Галь (1915), Йозеф Маркс (1911) и другие.

В этом коротком стихотворении Демеля смысл всех его восьми строчек весьма туманно и загадочно раскрывается в последнем слове. Произведение проводит читателя через несколько планов: общий, ближний и внутренний. Сначала возникает образ вечернего леса, который постепенно приобретает человеческие черты, деревья «блаженно слушают» и «нежно касаются». Затем среди ветвей появляется главный герой, он совсем один в лесу. Внутренний план — это мечты героя о возлюбленной, наедине с собой его мысли полностью принадлежат ей. Читатель проходит путь от обобщенной картины леса к внутренним переживаниям героя.

Песня Штрауса (op. 49 № 1, 1900–1901) проникнута тихой атмосферой нарисованного поэтом леса и целиком выдержана в одном настроении. Композитор свободно работает с текстом, повторяя в конце «ganz nur», тем самым уравнивая последнюю строчку с остальными, нарушая оригинальное строение стихотворения. Темп песни умеренный, динамика тихая, развивается от ppp и доходит только до p. Триольная пульсация в размере 4/8 в партии фортепиано проходит через все произведение, только в последних пяти тактах движение замедляется.

Песня состоит из двух разделов и начинается со вступления (четыре такта), после которого из-за такта с кварты вступает голос (*рис. 12*). В первом разделе главенствует основная тональность (Ges-dur). В вокальной партии много крупных длительностей, постепенное движение к самой высокой ноте (*g* второй октавы)

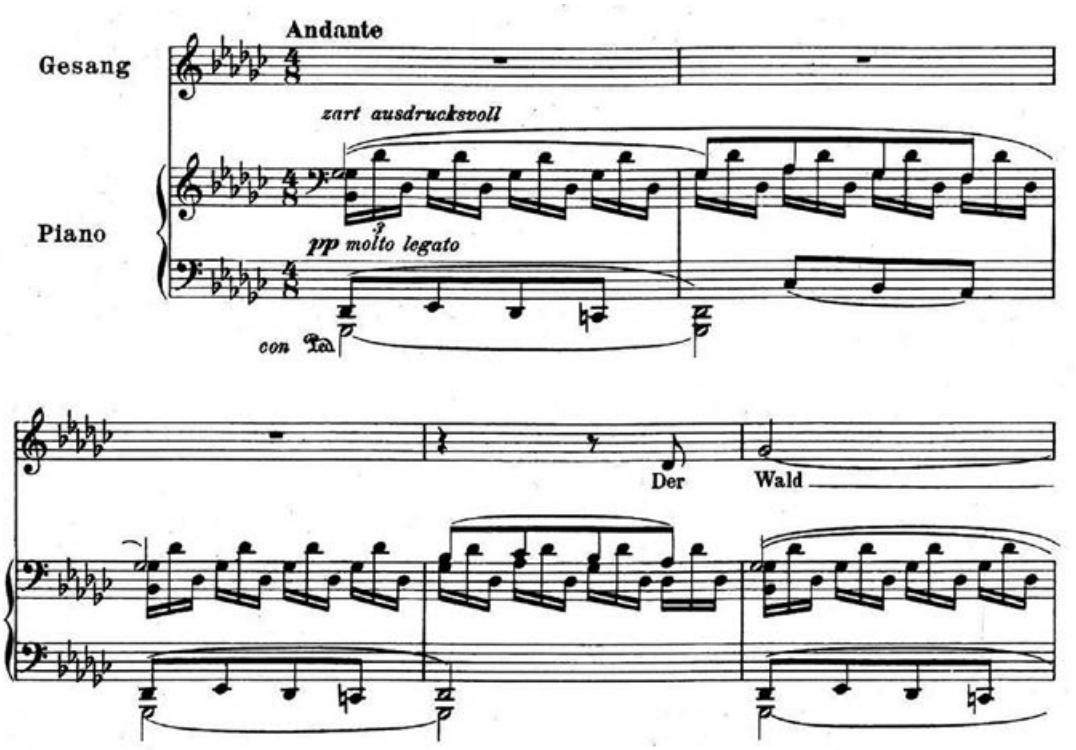


Рис. 12. *Р. Штраус, Лесное блаженство, такты 1–5*



Рис. 13. *Р. Штраус, Лесное блаженство, такты 26–31*

приводит к кульминации, а после идет медленный спад. Второй раздел (с такта 26) меньше первого, он также начинается в Ges-dur, но активно развивается гармонически (*рис. 13*). Вокальная партия задерживается на *d*, а затем *e* первой октавы. В этом разделе главная кульминация всей песни, она снова на *g* второй октавы, но подход к ней быстрее, в фортепианной партии в правой и левой руках в унисон вверх проходят триольные фигурации, которые разрешаются в тонику, представленную аккордом и охватывающим от самого низкого до самого высокого регистра арпеджио шестнадцатыми (*рис. 14*). В вокальной партии нет долгого поступенного движения к вершине.

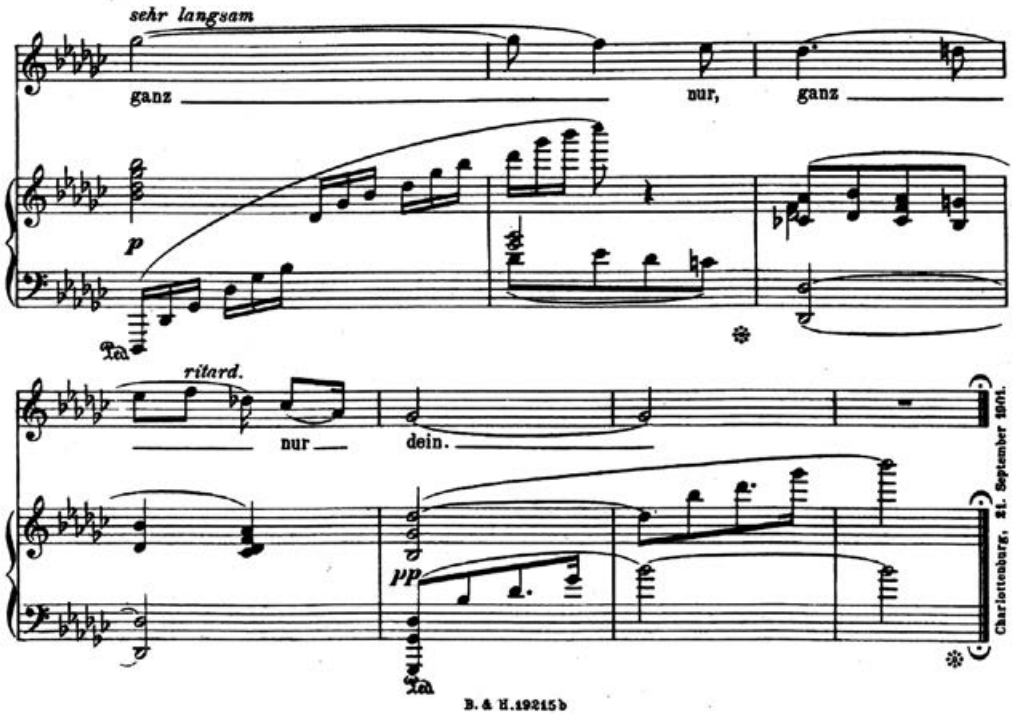


Рис. 14. *Р. Штраус, Лесное блаженство, такты 39–45*

Отдельного внимания заслуживают крупные длительности, которые акцентируют внимание на определенных словах: в первой строчке текста «лес» («Wald») «шумит» («rauschen»), вторая строчка целиком «к деревьям близится ночь» («Bäumen naht die Nacht»), «блаженно слушают» («selig lauschen»), «касаются» («berühren»), «одинок» («allein»), «наедине с собой» («mein eigen») и в конце повторенный дважды «я только» и «твой» («ganz nur», «ganz nur Dein»).

В песне преобладают пасторальные образы, без драматизации личных переживаний героя, об этом говорит размеренное развитие материала, долгие остановки на одном звуке в вокальной партии и отсутствие ярких кульминаций. Скрытое в первоисточнике эмоциональное содержание уступает место лесной картине. Штраус в полной мере не раскрывает чувственной стороны текста и трактует его в пасторальном ключе.

Песню Макса Регера (op. 62 № 2, 1902) можно сравнить с маленькой импрессионистской зарисовкой, ее размер всего 18 тактов, и она выдержана в одном настроении. Авторские указания: «очень нежно, выразительно (но не вяло)», «на левой педали», «очень изысканно», «очень нежно»; динамика, которая от трех пиано долго поднимается до *f* и стремительно (за шесть тактов) приходит

к *pppp,* и тональность Des-dur передают тонкое чувство любви на фоне ночного пейзажа. Оригинальный текст практически не изменен, Регер лишь повторяет последнюю строчку стихотворения дважды. Форма стихотворения отражена в форме песни, она состоит из двух разделов, которые соответствуют двум строфам: тт. 1–8 и тт. 9–18, но деление на строки не соблюдается.

Разделение партий голоса и фортепиано на мелодию и сопровождение отсылает к песенным традициям Шуберта. Фортепиано передает шум леса, который динамически поддерживает голос, а также эмоционально следует тексту. Ровное аккордовое движение восьмыми длительностями визуально похоже на статичные деревья, а арпеджиато, дополненное портато (каждый звук аккорда должен звучать внятно), рождает ассоциацию с шелестом листьев (*рис. 15*). Непрерывное движение аккордов, которые одновременно неподвижны и действенны, напоминает звучание эоловой арфы. Этот инструмент воплощает собой переменчивость природы в ее постоянстве. Интересно, что Регер в ор. 75 обратился к стихотворению «Эолова арфа» Германа Лингга, где также в партии фортепиано воплотил статику и движение.



Рис. 15. *М. Регер, Лесное блаженство, такты 1–2*

Вокальная партия выражает человеческие чувства. В мелодии чередуются скачки и плавное движение. Распевы отдельных слов встречаются нечасто, можно выделить смысловые акценты «блаженно слушают» («selig lauschen») в тактах 5–7 и «Я только твой» («ganz nur Dein») в тактах 13–16.

Песня начинается небольшим вступлением фортепиано из-за такта в основной тональности на доминантовом басу, на левой педали и на ppp. После вступления голоса (также из-за такта) активизируется гармоническое развитие: отклонения в тональности A-dur — т. 3, C-dur — т. 5, es-moll — т. 6. Фраза «блаженно слушают» подчеркнута распевом es-moll'ного септаккорда (движение начинается со слов «als ob sie», захватывая диапазон от *d* первой октавы, до *ges* второй на слове «selig»), затем идет движение по хроматизму на «lauschen». В сопровождении басовая линия спускается на *es* (малой октавы) и *b* (большой) — это самые низкие звуки в первом разделе. Это первая кульминация песни, после нее совершается модуляция в тональность доминанты (As-dur), завершая первый раздел.

Второй раздел начинается в D-dur, затем появляется Fis-dur, по звукам гаммы которого поднимается вокальная партия. На фразе «da bin ich ganz allein» (тт. 10–11) в голосе небольшая кульминация («da bin» — «вершина»), а в партии сопровождения мажоро-минорное мерцание, слово «allein» («один») окрашено

уменьшенным септаккордом. Следующая строчка текста — «da bin ich ganz mein eigen» («я наедине с собой») — подчеркнута g-moll, на «eigen» достигается динамическая вершина (т. 12). Но настоящая кульминация в такте 13 («ganz nur Dein») — это тихая кульминация (*subito p*), здесь в голосе тритоновым скачком появляется самая высокая нота (*b* второй октавы), а в сопровождении звучит доминанта основной тональности, в конце такта в басу появляется (на данный момент самый) низкий звук (*as* большой октавы). Затем в 14 такте повторяется последняя фраза, голос спускается в первую октаву, и мелодия заканчивается на *as*, с которого начиналась вокальная партия песни. Здесь у фортепиано звучит небольшой завершающий раздел на тонике. Песня заканчивается на *pppp*, последней звучит *des*, достигая контроктавы.

В вокальной партии первого раздела все строки поэтического текста начинаются со слабой доли, они часто сливаются в единый текст, без цезур. Во втором разделе первые две строки стихотворения тоже объединены, третья строка отделена небольшой паузой и вступает на вторую долю в такте, а вот последняя, самая главная строка всего произведения дважды начинается на первую долю, причем во второй раз она появляется после четвертной паузы, что делает ее еще весомее.



Рис. 16. *М. Регер, Лесное блаженство, такты 12–14*



Рис. 17. *М. Регер, Лесное блаженство, такты 15–17*

Сложные гармонические сочетания в песне тонко отражают движения души, с их помощью наиболее полно раскрывается смысл. Спокойствие пасторальной картины первого раздела нарушается на словах «блаженно слушают», так природа приобретает человеческие черты. Второй раздел передает переживания героя, «я один» благодаря уменьшенному септаккорду звучит напряженно, а фраза «я наедине с собой» омрачена минором (*рис. 16*). Последняя фраза, где «твой» появляется после долгого распева и разрешается в тонику, проводит слушателя от томления к долгожданному просветлению и затем повторяется для закрепления этого чувства (*рис. 17*).

Регер писал об этом опусе: «теперь я совершено достиг способности исчерпывающим образом воплощать в песнях все мыслимые психологические процессы»[96].

Анзорге в своей песне (ор. 17, № 2, 1902) подходит к музыкальному воплощению текста сквозь призму вторичного восприятия. Он не становится соавтором, не пытается детально воплощать ход событий и подает материал от первого лица, выводя внутренние переживания на первый план, в то время как поэту удается держать дистанцию намного дольше, благодаря большей условности средств литературного языка. Композитор сразу обращается к лирике чувств, не останавливаясь на изображении картины леса.

Уже указание темпа и характера «медленно, с самой нежной преданностью» раскрывает замысел автора текста. Размер 3/4 и триольная пульсация передают состояние трепета, которое сохраняется на протяжении всего произведения. Песня выдержана в динамике *p* и *pp*, динамическая и звуковысотная кульминация



Рис. 18. *К. Анзорге, Лесное блаженство, такты 1–6*

[96] Цит. по: *Попп С.* Макс Регер: Работа вместо жизни… С. 279.

приходится на коду (тт. 16–18), на крещендо звучность достигает *f* в такте 17 и довольно быстро затихает, растворяется и замирает.

В песне прослеживается простая двухчастная форма с кодой на словах «ganz nur Dein…» (тт. 16–21). С первых тактов песня приобретает таинственный характер. Первая часть гармонически более сложная, она начинается с тонического трезвучия, который во втором такте переходит в тонический секундаккорд, в третьем такте звучит гармоническая субдоминанта и после нее эллипсис, который состоит из доминантовых септаккордов. В этом разделе передан трепет и волнение героя в обстановке ночного леса (*рис. 18*).

Во второй части — со слов «Und unter ihren Zweigen» — совершается переход от внутренних скрытых переживаний к их выражению «вслух». Этот раздел готовится тоническим трезвучием (мелодия начинается из-за такта), после которого идет натуральная субдоминанта (такт 9), за которой следуют отклонения в далекие тональности d-moll и b-moll (*рис. 19*). В коде чувства героя открываются миру, в кульминации возвращается основная тональность (*рис. 20*).

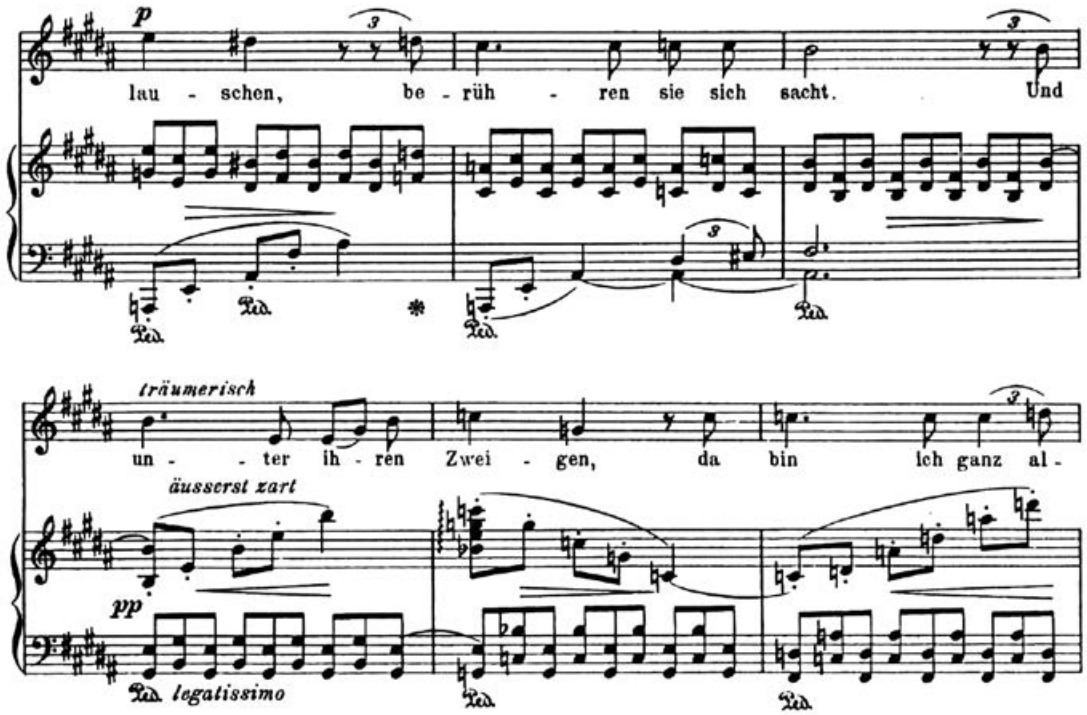


Рис. 19. *К. Анзорге, Лесное блаженство, такты 7–12*

Вокальная партия состоит из скачков в пределах терции, кварты и квинты (единожды и в рамках движения по звукам аккорда), а также из плавных хроматических подъемов и спадов. Здесь расставлены смысловые акценты, слова «selig» («блаженно»), «eigen» («с собой») и «ganz» («только» [твой]) распеваются, в то время как остальной текст нотирован в основном восьмыми и шестнадцатыми.

Партия фортепиано несамостоятельна, она выступает в качестве гармонического сопровождения и скрыто дублирует вокальную партию. Фактура ее состоит из двух элементов: одноголосная мелодическая линия (в первом разделе это бас, во втором — мелодия правой руки) и ритмическое и одновременно гармоническое заполнение (в первом разделе в правой руке, во втором в левой).

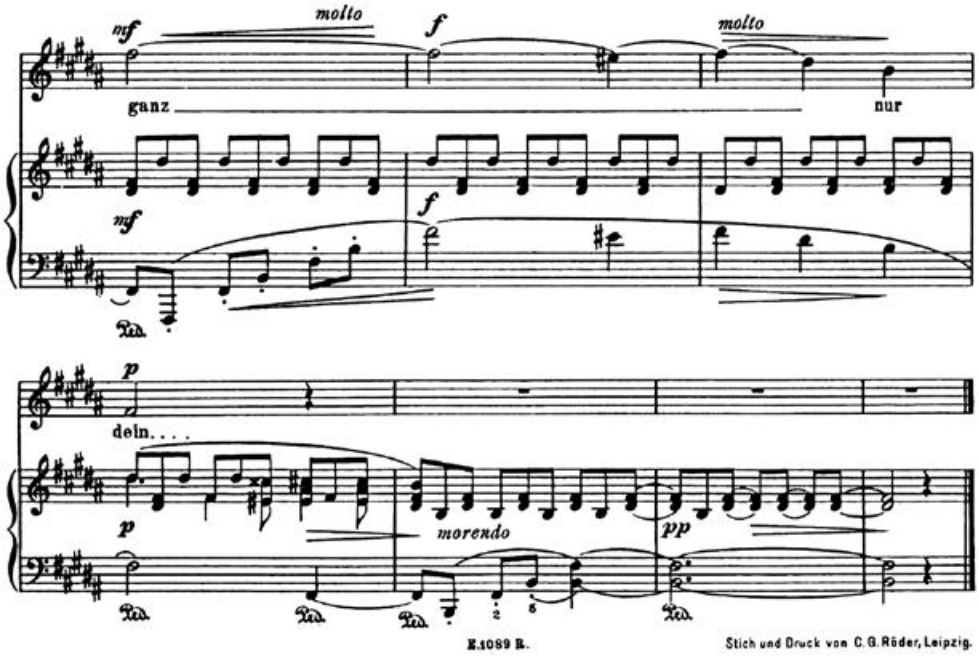


Рис. 20. *К. Анзорге, Лесное блаженство, такты 16–22*

Камерность и краткость песни соответствует характеру поэтического текста, гармонический язык выражает сложные чувства героя, погружая слушателя в мир эмоциональных переживаний. Лес в песне Анзорге уходит на второй план, это отличает ее от первоисточника. В стихотворении Демеля читатель наблюдает картину леса, в которую постепенно проникают человеческие эмоции, а во второй строфе предстает сам герой, у Анзорге же в песне сюжет сразу подается через призму чувств влюбленного человека со свойственным ему смятением и трепетом.

Альма Малер обратилась к стихотворению «Блаженство в лесу» в сборнике «Четыре Песни» (№ 2). Точная дата написания этого произведения неизвестна[97], сам сборник был опубликован в 1915 году. Двухчастная форма песни соответствует строению стихотворения, однако последняя строка повторяется трижды. Строки стихотворения отделены друг от друга паузами, лишь две последних звучат без цезуры, что можно объяснить формой самого первоисточника. У Демеля в конце меняется не только количество слогов (три вместо семи/шести), но и вместо ямба появляется хорей, что естественно объединяет строки. Если не брать во внимание повторение, то Альма Малер больше всех остальных композиторов приближается к сохранению формы стиха в музыке.

В песне представлено два образа — лес и чувства поэта, они показаны соответственно в первом и втором разделах. В соответствии с указанием «таинственно, нежно» песня начинается с тихого триольного взлета у фортепиано, басовая линия которого постепенно спускается по полутонам в пунктирном ритме. Песне свойственна тональная неустойчивость, постоянная смена мажорных и минорных красок, закрепление тональностей встречается редко и на короткое время, их функция — расставление смысловых акцентов. Уже в первом такте, несмотря на один бемоль при ключе, триольный ход можно трактовать как гармонический g-moll (от пятой ступени к первой), либо как дважды гармонический D-dur

[97] *Rode-Breymann S.* Die Komponistin Alma Mahler-Werfel... S. 135.

(движение от первой ступени к четвертой). В пользу g-moll выступает и начало вокальной партии: из-за такта появляется скачок на терцию *g – b*.

Вокальная партия совершает быстрый подъем от *g* первой октавы в первом такте к *f* второй на слове «rauschen» («шуметь») в третьем такте, там же отчетливо появляется c-moll, в басу октава *c* в низком регистре. Слово «Nacht» («ночь») в 5 такте подчеркивается доминантой к Ces-dur (разрешение появляется на третью долю), в вокальной партии к этому слову приводит скачок на кварту вверх (*рис. 21*). Во всем разделе мелодия изложена преимущественно четвертными длительностями, это помогает передать спокойное состояние вечернего леса.



Рис. 21. *А. Малер, Лесное блаженство, такты 1–3*

Фортепианная партия первого раздела постепенно переключается с звукоизобразительной функции (тт. 1–3) на сопровождающую и обратно (тт. 7–9), таким образом открывая и завершая весь раздел. Затем (тт. 10–12) меняется размер (3/4) и в партии сопровождения звучит интерлюдия, которая готовит следующий раздел: появляется указание «интимно» («innig»), новый ритмический рисунок и гармоническое движение в сторону диезных тональностей. Новое указание и ритмический рисунок сохраняются во втором разделе.

После четвертной паузы в партии сопровождения начинается новый раздел. В голосе появляется движение восьмыми длительностями, которые придают мелодическому подъему активность, но затем сменяются на четверти и половинки, подражая ранее заданному ритмическому рисунку сопровождения. Второй раздел подчеркнут новой тональностью, отчетливо возникает H-dur, до этого в 13 такте звучит доминанта C-dur, которая после паузы получила разрешение на полтона ниже. В вокальной партии половинными длительностями выделено слово «Zweigen» («ветвями»). Последние строки стихотворения «da bin ich ganz mein eigen:



Рис. 22. *А. Малер, Лесное блаженство, такты 20–22*

ganz nur Dein!» («я наедине с собой, я только твой!») окрашены новыми средствами в сопровождении: в басу органный пункт на доминанте A-dur, движение восьмыми по полутонам вверх (в начале песни было только вниз), в правой руке аккорды поддерживают вокальную партию, которая изложена четвертями. Второе повторение «Я только твой» (*рис. 22*) продолжается эллиптической цепочкой, приводящей к последней фразе, с которой начинается кода песни.

На последнем восклицании «Я только твой!» взрыв глиссандо по черным клавишам на форте, в его основе лежит доминанта к Des-dur (*рис. 23*). Фортепианная постлюдия в первой своей части (тт. 26–29) продолжает линию голоса, постепенно мелодически и динамически опускается, только в 29 такте на два форте звучит доминантовый нонаккорд к Des-dur, но повторяется (звучит большой увеличенный септаккорд) на *subito pp*. В тактах 30–33 возвращается начальный триольный мотив, который постепенно спускается, в предпоследнем такте ритм становится спокойнее и в конце звучит Des-dur'ный септаккорд, закрепленная ранее новая тоника.



Рис. 23. *А. Малер, Лесное блаженство, такты 22–30*

Песня Альмы Малер довольно подробно передает все эмоциональные повороты стихотворения, даже последний возглас, который отличается явным накалом чувств, переданным гармонией и динамикой, идеально дополняет камерную картину леса со скрывающимся среди ветвей взволнованным героем. Вероятно, широкий эмоциональный диапазон Альмы Малер и Рихарда Демеля во многом совпадали. Альма передает весь спектр чувств, скрывающийся в поэтическом первоисточнике, приближаясь к жанру «стихотворения с музыкой».

Большая популярность «Лесного блаженства» среди композиторов объясняется многогранностью представленного образа природы и чувств главного героя. Каждый из представленных выше композиторов трактует стихотворение по-своему и расставляет свои акценты. Для Штрауса главным становится изображение ночного леса, для Регера — передача тонких душевных изменений, для

Анзорге — внутреннее волнение главного героя, его трепет и порывистость, для Альмы Малер — подробное отражение всех деталей стихотворения в музыке.

Ханс Пфицнер. «Тихий город» («Die stille Stadt», 1922)

Стихотворение построено по типичной для Демеля трехчастной схеме, где совершается переход от природы к человеку через среднее пространство. Первая строфа посвящена образам уходящего дня и наступающей ночи, вторая — городу с его архитектурой (то есть пространству, освоенному человеком), а третья — путнику (человеку и его чувствам).

К этому тексту обратились Ганс Пфицнер, Альма Малер, Ян Сибелиус, Людвиг Тюйе и еще восемь композиторов, имена которых сейчас малоизвестны.

В песне **Пфицнера** передано загадочное и неопределенное туманное состояние природы, в конце оно трансформируется в светлое и трепещущее. Произведение выдержано в тихой динамике. Три строфы стихотворения служат основой для строения песни. Пфицнер развивает основную тему (*рис. 24*), состоящую из трех мотивов, появляющихся друг за другом: пульсация на *fis* восьмыми длительностями, к концу такта охватывающая две октавы, мотив в среднем голосе в партии фортепиано (*d*, *h*, *c*, *a*) и мотива в вокальной партии (*f*, *a*, *e*, *g*). С этой темы начинаются все три строфы, но каждый раз она получает новое развитие. Примечательно, что в конце песни (тт. 41–42) все три мотива объединяются в партии фортепиано (*рис. 25*).



Рис. 24. *Х. Пфицнер, Тихий город, такты 1–3*

Музыкальная ткань по своей структуре напоминает сочинение Ш. Гуно на прелюдию C-dur из первого тома ХТК И. С. Баха, где мелодия как бы рождалась из арпеджио. Песня Пфицнера выглядит как произведение для фортепиано и вполне могла бы существовать без вокальной партии.

Тем не менее в условиях жанра песни разумнее трактовать дублирование голоса как его мелодическую поддержку в партии сопровождения. Вокальная мелодия сочетает в себе ариозность и речитативность, она имеет небольшой диапазон, а мелодические обороты очень просты и удобны. Композитор часто пользуется риторическими и изобразительными фигурами: основной мотив — это мотив креста, первый раздел передает состояние таинственного покоя закругленными интонациями, «туман» («Nebel») подчеркнут синкопой, «оседание» тумана показано дважды (такты 19–20 и 23–24) нисходящим движением, а его цепенящее воздействие — частым повторением одного звука с подъемом на секунду в конце, «огонек» («Lichtlein») показан скачком на квинту вверх (самый широкий интервал) и возвращением обратно.

В фортепианной партии есть небольшие интерлюдии, которые завершают предыдущий раздел, готовят материал нового или просто связывают их. Первая интерлюдия за счет нисходящего движения басовой линии готовит следующее за ней изображение города, поглощенного туманом. Во второй и третьей в партии фортепиано, наоборот, задерживается образ оцепенения, выход из которого слушатель получает только при появлении источника света.

Регистровые контрасты наделяются особым значением, так, например, городская среда обозначена проведением темы вокальной партии у фортепиано в малой (первый раздел) и большой октаве (второй раздел), природа (первый раздел) — во второй октаве, а «огонек» (*рис. 25*) и «хвалебный гимн» («Lobgesang») (*рис. 26*), которым посвящен весь третий раздел, — в третьей октаве.



Рис. 25. *Х. Пфицнер, Тихий город, такты 30–33*



Рис. 26. *Х. Пфицнер, Тихий город, такты 38–45*

Еще одним важным средством выразительности становится гармония. Строфы начинаются одинаково, в e-moll, но затем модулируют в другие тональности. Первый раздел окрашен мажорными и минорными красками, во втором

заполняющий весь город туман показан минорными тональностями, а третий — в большей степени мажорными.

Удивительным образом Пфицнеру удается передать настроение стихотворения своим языком, обретенным после работы над «Палестриной». Сохранена камерность и таинственность, однако привычного для поэзии Демеля накала страстей здесь нет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный в работе сравнительный анализ песен австро-немецких композиторов на стихи Рихарда Демеля, рассмотренные в ней основные творческие принципы Демеля, его музыкальные воззрения, особенности восприятия его поэзии позволяют сделать вывод о степени влияния поэта на музыкальную культуру в целом и на каждого композитора в частности. Выявленные общие темы в камерно-вокальной музыке рубежа веков также свидетельствуют о проблемах общества того времени и массовой рефлексии на тему свобод разного порядка — нравственных, социальных, политических.

Для своих песен австрийские композиторы выбирают стихотворения лирического характера, нередко символистской направленности. Практически все избранные композиторами поэтические тексты связаны с темой любви, которая предстает как преображение. Композиторы Германии не придерживаются общей концепции в выборе текстов. Рихард Штраус выбирает стихи исходя из личных предпочтений, не отталкиваясь от идей Демеля. Конрад Анзорге, напротив, тщательно работает с каждым стихотворением поэта, в его песнях философия Демеля «переведена» на язык музыки. Это объясняется их тесной связью как в творчестве, так и в жизни. Макс Регер и Ханс Пфицнер приближаются к эстетическим концепциям поэта, но остаются верны своему индивидуальному стилю.

Тема любви становится общей для камерно-вокального творчества всех рассмотренных композиторов. Для стиля модерн характерны, с одной стороны, образы роковой, разрушительной и страстной любви, с другой — идеальной, преображающей и возвышающей. В творчестве Демеля эти образы сливаются, композиторы опираются на его концепцию, но расставляют акценты в соответствии с индивидуальным стилем каждого. Особняком стоят Рихард Штраус и Ханс Пфицнер, в их песнях лирика менее всего соответствует демелевским идеям. В песне «Лесное блаженство» Штрауса акцент смещен на воплощение образов природы, в то время как в поэзии Демеля они не выходят на первый план, а всегда подаются в синтезе с человеческими чувствами. Пфицнер в «Тихом городе» избегает прямого показа эмоций главного героя, в песне отсутствует свойственная Демелю экспрессивность выражения.

Композиторы чаще всего прибегают к детальному воплощению текста в музыке, подробно останавливаются на переменах душевных состояний, отражают малейшие оттенки настроений. Форма песен промежуточная между строфичной и сквозной. Произведения К. Анзорге, М. Регера, А. Веберна и А. Малер по жанру приближаются к стихотворению с музыкой. Композиторы стремятся к детальному отражению слова и сохранению стиха, мелодическая линия вокальной партии чаще подчиняется поэтическим законам (приближается к речи), в песнях

отсутствует опора на определенный жанр, форма разрушается изнутри, а роль фортепианной партии возрастает[98].

Для интерпретации текста избираются особые средства выразительности: позднеромантический гармонический язык благодаря своей красочности и напряженности, функциональной и ладовой неопределенности нередко приближается к импрессионизму и экспрессионизму, о чертах последнего свидетельствует также мелодика инструментального характера, усложнение ритма, насыщенность фактуры и многоуровневые динамические изменения. В музыкальном языке прослеживаются и черты модерна, такие как орнаментальность, арабесочность, изобилие артикуляционных средств, взаимопроникновение рельефа и фона (мелодии и сопровождения).

В песнях по Демелю отразился индивидуальный стиль каждого композитора. В песнях Веберна, для которых композитор выбирает близкие по содержанию тексты, можно проследить эволюцию музыкального языка, здесь заметно движение от классических норм к их разрушению, от детального следования за текстом к обобщенной передаче его содержания посредством чисто музыкальных символов. Шёнберг охватывает более широкий круг сюжетов, но так же, как и Веберн, стремится к выходу за пределы тональности. В рамках творчества Шёнберга песни по Демелю отражают ранний этап, работа в камерно-вокальном жанре становится подготовкой к одному из знаковых произведений композитора — «Просветленной ночи». Цемлинский в своих песнях демонстрирует детальную мотивную работу, которая свойственна всем его произведениям. Он избирает лирические сюжеты, связанные с любовными переживаниями разного характера, от нежных первых признаний к страстному и необузданному возмущению. Альма Малер выступает как пример композитора-любителя, ее работа с текстами показывает другую сторону композиторского творчества. Сюжеты Демеля, к которым она обращается, не слишком выделяются в ее песенном наследии, это говорит об универсальности избираемых ею тем. На примере песен на стихи Демеля в творчестве Макса Регера также прослеживается эволюция стиля от использования опыта композиторов уходящей эпохи к обретению индивидуальных средств выражения. Регер приходит к передаче тонких психологических нюансов посредством усложнения гармонического языка. В этом он близок А. Веберну, однако Регер не порывает с тональностью. Песенное творчество Рихарда Штрауса, в отличие от остальных, не эволюционирует в период обращения к поэзии Демеля.

Проблематика, затронутая в исследовании, обширна, материал огромен и крайне разнообразен. Тема вряд ли может быть исчерпана в рамках данной работы. Представляют интерес примеры обращения к поэзии Демеля композиторов других национальных школ, хотя они не столь многочисленны, а также произведения композиторов второго ряда. Актуальным остается вопрос о более поздних сочинениях на тексты Демеля. Наконец, более подробно должен быть проработан и литературно-художественный контекст эпохи рубежа веков, а поэтическое творчество Демеля сопоставлено с наследием других знаковых для вокальной музыки того периода поэтов — Р. М. Рильке и С. Георге. Сказанное свидетельствует о том, что исследование может быть продолжено.

---

[98] *Карачевская М. А.* М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества : дисс. … канд. иск-я. — Москва, 2010. — С. 147 (336 с.).

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Агишева Ю. И.* Югендстиль в музыке : дисс. ... канд. иск-я.— Москва, 2005. — 244 с.
2. *Векслер Ю. С.* «Лестница Иакова» Арнольда Шёнберга: на пути к «музыке будущего» // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра : Сб. статей. — Москва : Московская консерватория, 2002. — С. 93–100.
3. *Власова Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. — Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — 416 с.
4. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. — Москва : Издательство «ЛКИ», 2010. — 527 с.
5. *Дегтярёва Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии : дисс. … докт. иск-я. — СПб., 2010. — 368 с.
6. *Денисова Г. А.* Жанр Orchestergesang в Австрии и Германии конца XIX — начала XX веков: эстетика и композиторская практика : дисс. … канд. искуствоведения. — Екатеринбург, 2017. — 208 с.
7. *Доленко Е. А.* Молодой Шёнберг : дисс. … канд. иск-я. — Москва, 2003. — 538 с.
8. История литературы Германии XX века. Т. I (1880–1945) : в 2 кн. Кн. 1 : Литература Германии между 1880 и 1918 годами / отв. ред.-сост. Т. В. Кудрявцева, В. Д. Седельник. — М. : ИМЛИ РАН, 2018. — 984 с.
9. История немецкой литературы : в 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Балашова и др. — Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1962–1968. Т. 4 : 1848–1918 / Редколлегия : Р. М. Самарин и И. М. Фрадкин. — М., 1968. — С. 614.
10. *Карачевская М. А. М. Ф.* Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества : дисс. … канд. иск-я. — Москва, 2010. — 336 с.
11. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь / А. П. Квятковский ; науч. ред. и сост. И. Б. Роднянская ; Рос. гос. гуманитар. ун-т. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Изд. центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2013. — 587 с.
12. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. — М. : Музыка, 1978. — 77 с. (Серия «В помощь педагогу-музыканту»).
13. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга 3 / МГК имени П. И. Чайковского. — М., 2003. — 451 с.
14. Новые немецкие поэты : Сборник стихов / пер. А. Зарницын. — Белая Церковь : Типо-литография Ш. Б. Рапопорта, 1910. — С. 100.
15. *Попп С.* Макс Регер: Работа вместо жизни : Биография / Сюзанна Попп, пер. с нем. В. Шпиницкого. — Москва : Издатель Виктор Шпиницкий, 2023. — 864 с.
16. Поэты немецкого литературного кабаре / сост. Г. В. Снежинская. — Санкт-Петербург : Наука, 2008. — 685 с. (Серия «Библиотека зарубежного поэта»).
17. *Ручьевская Е. А.* Анализ вокальных произведений : учебное пособие. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.
18. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. — Москва : Искусство, 1989. — 294 с.
19. *Седельник В. Д.* Взлет и падение Рихарда Демеля / В. Д. Седельник // Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи : Международный сборник научных статей. — Новополоцк, 2017. — С. 223–235
20. *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. — М. : Композитор, 2015. — 355 с.
21. *Холопова В. Н.*; *Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М. : Советский композитор, 1984. — 319 с.
22. *Шёнберг А.* Стиль и мысль : Статьи и материалы / сост. и пер. с нем. Н. Власовой и О. Лосевой. — М. : Композитор. 2006. — 528 с.

23. *Шёнберг Арнольд.* Письма / сост. Эрвин Штайн. — Санкт-Петербург : Композитор, 2008. — 462 с.

24. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. — Москва : ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.

25. *Andraschke Peter.* Alexander Zemlinskys Dehmel-Kompositionen // Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderband 1. Alexander Zemlinsky : Ästhetik, Stil und Umfeld. — Wien : Böhlau, 1995. — S. 145–161.

26. *Beaumont Antony.* Alexander Zemlinsky. Biographie. Aus dem Englischen von Dorothea Brinkmann. — Wien : Paul Zsolnay Verlag, 2005. — *784 S.*

27. *Bernhardt R.* Im Banne des Satanismus. Stanisław Przybyszewski, Peter Hille und andere // HILLE-POST. Mitteilungen für die Freunde des Dichters. Nieheim-Erwitzen, Januar 2016, 49. Folge. 2016. — *44 S.*

28. *Danuser Hermann* (Hg.). Musikalische Lyrik. T. 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart — außereuropäische Perspektiven. — Laaber : Laaber-Verl.; 2004. — *448 S.*

29. *Dümling Albrecht.* Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik — Richard Dehmel und die Musik // «Schöne wilde Welt». Richard Dehmel in den Künsten. Hrsg. von Carolin Vogel für die Dehmelhaus Stiftung. — Göttingen : Wallstein Verlag, 2020. — S. 40–66.

30. *Eike Rathgeber, Christian Heitler, Manuela Schwartz* (Hg.). Conrad Ansorge (1862–1930). Ein Pianist des Fin de siècle in Berlin und Wien / Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 12. — Wien : Böhlau Verlag, 2017. — *758 S.*

31. *Frisch Walter.* The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908. — Berkeley : University of California Press, 1993. — 328 p.

32. *Frisch Walter.* Music and Jugendstil // Critical Inquiry. Autumn 1990. — P. 138–161.

33. *Frisch Walter.* Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. IX. No. 2. November 1986. — P. 137–179.

34. *Fritz Horst.* Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. — Stuttgart : J. B. Metzler, 1969. — 311 S.

35. *Funke E.* Der Strukturtypus der Lyrik Dehmels // The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 35, No. 1 (Jan., 1936), University of Illinois Press. 1936. — P. 127–135.

36. *Gerlach Reinhard.* Die Dehmel-Lieder von Anton Webern: Musik und Sprache im Übergang zur Atonalität // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1970. — S. 45–100.

37. *Gerlach Reinhard.* Die Handschriften der Dehmel-Lieder von Anton Webern. Textkritische Studien // Archiv für Musikwissenschaft. 1972. 29. Jahrg. H. 2. — S. 93–114.

38. *Getz C.* The Lieder of Richard Strauss // The Richard Strauss companion / edited by Mark-Daniel Schmid. PRAEGER Westport, Connecticut London. 2003. — P. 335–381.

39. *Ludwig E.* Richard Dehmel. S. Fischer-Verlag, Berlin. 1913. — *147 S.*

40. *Rode-Breymann S.* Die Komponistin Alma Mahler-Werfel. — Hannover, 1999. — 158 S. (Prinzenstraße Doppelheft 10).

41. *Schmierer E.* Konrad Ansorge. Ein Liedkomponist der Jahrhundertwende // Musik als Text. Musikwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin. Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1999. — S. 418–424.

42. *Schmierer E.* 18. Klavierlieder // Richard Strauss Handbuch. Hrsg. von Walter Werbeck. Metzler, Bärenreiter, 2014. — S. 326–347.

43. *Sichardt Martina.* Zur Bedeutung der Dichtung Richard Dehmels für die Liedkomposition um 1900 // Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Josef Kukkertz. — Laaber : Laaber, 1990. — S. 365–387

44. *Spiekermann Björn.* «Du Mensch, du Tier, sei doch Natur!» Richard Dehmel als Lyriker // «Schöne wilde Welt». Richard Dehmel in den Künsten. Hrsg. von Carolin Vogel für die Dehmelhaus Stiftung. — Göttingen : Wallstein Verlag, 2020. — S. 11–39.

45. *Tavianini M. A.* Text, context, and reception history of the Richard Dehmel poems "Venus Mater" and "Wiegenlied" and their lieder settings by Hans Pfitzner and Richard Strauss. Doctoral essay (in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts). — Florida : Coral Gables, 2006. — 120 P.

46. *Zoltan Roman.* From Congruence to Antithesis: Poetic and Musical Jugendstll in Webern's Songs // Art Nouveau and Jugendstil and The Music of the Early 20th Century. Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology. Vol. 13. — Adelaide : University of Adelaide, 1984. — P. 191–202.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список произведений на стихи Рихарда Демеля

К. Анзорге

Пять песен op. 10, 1895–96 (№№ 2, 3, 6, 7, 8): «Тайна» («Geheimnis»); «Тихая прогулка» («Stiller Gang»); «Дай мне» («Gib mir»); «Затем» («Dann»); «Ночь за ночью» («Nacht für Nacht») из «Восьми песен» (Acht Lieder nach Gedichten von Richard Dehmel, Arno Holz, Fr. Nietzsche).

Две песни op. 15, 1901 (№№ 1, 3): «Тихий вечер» («Stimme des Abends») и «Идеальный ландшафт» («Ideale Landschaß») из «Пяти песен» (Fünf Lieder nach Gedichten von Dehmel, Evers, Max Dauthendey, Liliencron).

Пять песен на стихи Р. Демеля op. 17, 1902 (Fünf Lieder nach Gedichten von Richard Dehmel): «Натиск» («Ansturm»); «Лесное блаженство» («Waldseligkeit»); «В море» («Auf See»); «Вознесение» («Himmelfahrt»); «Последняя просьба» («Letzte Bitte»).

Р. Штраус

«Тихая поступь» («Stiller Gang») op. 31, 1895 (№ 4) из «Четырех песен» (Vier Lieder von Carl Busse und Richard Dehmel).

«Ты — свет очей» («Mein Auge») op. 37, 1898 (№4) из «Шести песен» (Sechs Lieder) (переработана для оркестра в 1933 году).

Четыре песни op. 39, 1898 (№№ 1, 3, 4, 5): «Тихая песня» («Leises Lied»); «Рабочий» («Der Arbeitsmann») (переработана для оркестра в 1918 году); «Свободен» («Befreit») (переработана для оркестра в 1933 году) и «Песня моему сыну» («Lied an meinen Sohn») из «Пяти песен» (Fünf Lieder).

Две песни op. 41, 1899 (№№ 1, 3): «Колыбельная» («Wiegenlied»); (переработана для оркестра в 1900 году) и «На берегу» («Am Ufer») из «Пяти песен» (Fünf Lieder).

Две песни op. 49, 1901 (№№ 1, 3): «Лесное блаженство» («Waldseligkeit») (переработана для оркестра в 1918 году) и «Колыбельная песенка» («Wiegenliedchen») из «Восьми песен» (Acht Lieder).
«Ноктюрн» для голоса и оркестра («Notturno») op. 44,1 (1899).

М. Регер

«Светлая ночь» («Helle Nacht») op. 37, 1899 (№ 1) из «Пяти песнопений для среднего голоса и фортепиано» (Fünf Gesänge für eine Stimme).

«Колыбельная» («Wiegenlied») op. 43, 1899 (№ 5) из «Восьми песен для высокого и среднего голоса и фортепиано» (Acht Lieder für eine hohe und eine mittlere Stimme) (переработана для оркестра в 1916 году).

«Колыбельная» («Wiegenlied») op. 51, 1900 (№ 3) из «Двенадцати песен для высокого и среднего голоса и фортепиано» (Zwölf Lieder für eine hohe und eine mittlere Stimme).

«Лесное блаженство» («Waldseligkeit») op. 62, 1902 (№ 2) из «Шестнадцати песнопений для высокого и среднего голоса и фортепиано» (Sechzehn Gesänge für eine hohe und eine mittlere Stimme).

Две песни op. 66, 1902 (№№ 7, 11): «Любовь» («Liebe») и «Теперь и всегда» («Jetzt und immer») из «Двенадцати песен для среднего голоса и фортепиано» (Zwölf Lieder für eine mittlere Stimme).

«Совершенно новый Шельмвейсс» («Eine gantz neu Schelmweys») op. 83, 1904 (№ 6) из «Десяти песнопений для мужского хора» (Acht Gesänge für Männerchor)

Х. Пфицнер

«Мать Венера» («Venus mater») op. 11, 1901 (№ 4) из «Пяти песен» (Fünf Lieder) (позже еще была переработана для голоса и оркестра).

«Тихий город» («Die stille Stadt») op. 29, 1922 (№ 4) из «Четырех песен» (Vier Lieder nach Gedichten von Hölderlin, Rückert, Goethe, Dehmel).

«Рабочий» («Der Arbeitsmann») op. 30, 1922 (№ 4) из «Четырех песен» (Vier Lieder nach Gedichten von Lenau, Mörike, Dehmel).

«Притча» («Gleichnis») op. 38, 4-я часть из «Das dunkle Reich» («Царство Тьмы») для солиста, хора и оркестра (1929).

А. Веберн

Две песни из цикла «Восемь ранних песен» (Acht frühe Lieder) для голоса и фортепиано, 1901–04: «Дальний всплеск» («Tief von fern», 1901); «Взгляд исподлобья» («Aufblick», 1903).

«Пять песен на стихи Рихарда Демеля» (Fünf Lieder nach Gedichten von Richard Dehmel) для голоса и фортепиано, 1906–08: «Идеальный ландшафт» («Ideale Landschaft») (1906); «На берегу» («Am Ufer») (1908); «Вознесение» («Himmelfahrt») (1908); «Ночная робость» («Nächtliche Scheu») (1907); «Светлая ночь» («Helle Nacht») (1908).

Одна песня из «Трех поэм для сопрано и фортепиано» (Drei Gedichte für Singstimme und Klavier), 1899–1903: «Ночная молитва невесты» («Nachtgebet der Braut», 1903).

А. Шёнберг

Три песни из цикла «Четыре песни» op. 2 (4 Lieder) (1899): «Ожидание» («Erwartung»), «Просьба Иисуса» / «Подари мне свой золотой гребень» («Jesus bettelt» / «Schenk mir deinen goldenen Kamm»), «Возвышение» («Erhebung»).

Песня «Предостережение» («Warnung») из цикла «Шесть песен» op. 3 (6 Lieder).

Секстет «Просветленная ночь» («Verklärte Nacht») op. 4. (1899).

Песня «Всё» («Alles») из цикла «Восемь песен» op. 6 (Acht Lieder) (1903).

Три песни из цикла «Семь ранних песен» (Sieben frühe Lieder) (1895): «Девичья весна» («Mädchenfrühling») (№ 3), «Все ж нет!» («Nicht doch!») (№ 5), «Мужская тревога» («Mannesbangen») (№ 6).

А. Цемлинский

Две песни из op. 7, ок. 1899 г. (№№ 2, 3), «Послание» («Entbierung») и «Морские глаза» («Meeraugen»).

«Фантазии на стихи Рихарда Демеля» (Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel) для фортепиано, Op. 9 (1898), написанные на четыре коротких текста Демеля: «Голос вечера» («Stimme des Abends»), «Лесное блаженство» («Waldseligkeit»), «Любовь» («Liebe») и «Песенка жуку» («Käferlied»).

Трехчастный женский хор Aurikelchen (1896).

Пять песен на стихи Р. Демеля (1907): «Прелюдия» («Vorspiel»), «Натиск» («Ansturm»), «Последняя просьба» («Letzte Bitte»), «Переправа» («Stromüber»), «В море» («Auf See»).

«Повсюду цвели майские цветы» («Maiblumen blühten überall»), для сопрано и стр. секстета (1899, не окончено).

А. Малер

Песня «Тихий город» («Die stille Stadt») из цикла «Пять песен» (5 Lieder) (издано в 1910).

Две песни из цикла «Четыре песни» (4 Lieder): «Лесное блаженство» («Waldseligkeit») и «Натиск» («Ansturm») (издано в 1915).

Песня «Хвалебная песня» («Lobgezang») из цикла «Пять песнопений» (5 Gesänge) (издано в 1924).

Номинация
«Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»

Первая премия

СТАНОВЛЕНИЕ КОММЕМОРАТИВНОЙ ФУНКЦИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ УТИЛИТАРНОГО НАЗНАЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ МУЗЕЙНЫХ ПРАКТИК

ШИПУНОВ Артём Николаевич
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность настоящего исследования обусловлена существующей в современной российской культуре проблемой, которую мы обозначаем как фрагментарная (неполная) публичная рецепция коммеморативной функции архитектурных объектов утилитарного назначения.

В культурном ландшафте России представлено значительное число объектов, назначением которых является намеренное увековечение памяти или коммеморация. Однако если для некоторых из них данная функция является основной, то для других — лишь одной из нескольких. По сути, на сегодняшний день можно говорить о существовании в российской культуре феномена «утилитарных монументов» — особого типа сооружений, одновременно решающих материально-практические и коммеморативные задачи. Традиционными и, вследствие этого, наиболее распространенными из них являются памятники-ворота (триумфальные арки или их вариации), однако также существуют памятники-мосты, памятники-вокзалы и множество иных представителей интересующей нас группы объектов наследия. Фактически коммеморативная функция может быть, при желании, придана любой постройке, изначально не предназначавшейся для решения данной задачи. Для этого в мировой культуре был исторически выработан ряд специальных механизмов.

Вместе с тем, как будет подробно показано далее, в наши дни далеко не все соотечественники, по ряду причин, воспринимают утилитарные монументы непосредственно в качестве объектов коммеморативного назначения. Вследствие этого рассматриваемые сооружения утрачивают одну из своих первоначальных социальных ролей, перестают быть активными участниками процессов межпоколенческой передачи знаний и представлений о прошлом, а также осмысления и интерпретации в рамках научных исследований и творческой рефлексии.

Исправить сложившееся положение дел, согласно нашей гипотезе, может актуализация утилитарных монументов в контексте публичных социокультур-

ных практик, фактически представляющая собой принудительное возобновление их использования в качестве объектов коммеморативного назначения. Базовым институтом, ответственным за осуществление данной деятельности, в свою очередь, может стать музей, исторически сложившийся как особая культурная форма, уполномоченная обществом «для сохранения, актуализации и трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия»[1].

Степень научной разработанности проблемы. Настоящее исследование выполнено на стыке двух направлений научной мысли: memory studies, изучающего феномен публичной памяти, и науки о наследии, музеологии, специализирующейся на вопросах сохранения и интерпретации реликвий прошлого. Вследствие этого литература по интересующей нас проблематике может быть подразделена на две базовые группы.

На сегодняшний день феномен утилитарных монументов еще не получил должного осмысления в российской гуманитарной науке. Однако сам факт существования памятников, которые в дальнейшем будут именоваться нами «полифункциональными», был отмечен рядом исследователей. В числе прочих, это Е. И. Кириченко, в двухтомном труде которой «Запечатленная история России. Монументы XVIII — начала XX в.», увидевшем свет в начале 2000-х гг., высказывается справедливое предположение о том, что практики увековечения памяти архитектурно-художественными средствами в России исторически были значительно шире, чем создание монументов, ограничивающихся выполнением исключительно коммеморативной функции. Также заслуживает упоминания В. В. Лапин, в своих работах рассматривавший в качестве разновидности памятников не только монументальные сооружения, но и корабли как особую группу памятных объектов.

Вместе с тем в исследовательском поле может быть обнаружено значительное число трудов, в которых памятные сооружения анализируются в контексте иных проблем. В частности, это работы К. Г. Сокола, А. В. Святославского, Ю. Р. Савельева и С. А. Еремеевой, посвященные социальной обусловленности монументального строительства в Российской империи и зарубежных государствах до начала XX в., а также обобщающая коллективная монография «Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы», подготовленная на базе Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва. Все эти публикации представляют определенный интерес в контексте настоящего исследования.

Ряд рассматриваемых нами вопросов затронут в текстах, посвященных увековечению памяти об определенных лицах и событиях прошлого. Причем это могут быть работы как строго научного характера, например, статьи «Каменная летопись» Великой Отечественной войны» Т. И. Семёновой или «К истории архитектурного увековечения блокады и обороны Ленинграда» В. Г. Басса, так и научно-популярные издания, в частности, книги «По местам боевой славы» Г. Н. Караева, Ю. Н. Яблочкина и Т. И. Воробьёва или «Гранитная летопись» Б. В. Некрасова.

---

[1] Словарь актуальных музейных терминов / Авт.-сост. М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова и др. // Музей. — 2009. — № 5. — С. 55.

Отдельно следует упомянуть справочники, посвященные монументам определенных регионов, например, выдержавшую несколько переизданий работу «Памятники Ленинграда» Б. Н. Калинина и П. П. Юревича или классический труд А. М. Соколова «Станции Ленинградского метро».

Кроме того, некоторые примечательные наблюдения по заявленной теме были обнаружены нами в исследованиях, посвященных творческому наследию отдельных мастеров. В этом ряду упомянем книгу «Архитектор Александр Александрович Яковлев (ст.)» О. В. Орельской и И. М. Яковлевой, посвященную крупнейшему нижегородскому зодчему XX в., автору знаменитой Чкаловской (Волжской) лестницы, которая будет неоднократно упомянута на страницах настоящей работы.

Проблематика актуализации и интерпретации культурного наследия была подробно раскрыта в трудах ряда ведущих специалистов отечественной музеологии: М. Е. Каулен, Е. Н. Мастеницы, С. А. Пиляка и др. В то же время нельзя не отметить, что в большинстве из этих исследований анализировались конкретные примеры включения в современные социокультурные практики архитектурных сооружений различного назначения (военных, гражданских и культовых построек), утративших или рискующих утратить свою первоначальную функцию. Такая узкая и в значительной степени претендующая на новизну заявленной проблематики тема, как актуализация утилитарных монументов в качестве сооружений коммеморативного назначения, на сегодняшний день практически выведена за рамки научного дискурса.

Источниковая база исследования. В процессе изучения интересующего нас феномена мы опирались на широкий круг эмпирических материалов, однако, в первую очередь, это были непосредственные натурные наблюдения, выполненные нами в разное время в Санкт-Петербурге, Москве, Волгограде, Нижнем Новгороде и ряде других городов России. Кроме того, при разработке практической части исследования мы обращались к неопубликованным материалам, обнаруженным нами в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга.

Целью исследования является определение базовых принципов актуализации коммеморативной функции архитектурных объектов коммеморативного назначения в контексте музейных практик.

Задачи исследования:

- эмпирически обосновать наличие коммеморативной функции у группы архитектурных объектов материально-практического назначения;
- выявить ключевые особенности функционирования утилитарных монументов в социокультурном пространстве России;
- проанализировать способы и формы интеграции объектов культурного наследия в музейную среду, реализуемые в современной практике;
- разработать практические рекомендации по музейной интерпретации утилитарных монументов.

Объект исследования: утилитарные монументы как особый историко-культурный феномен.

Предмет исследования: базовые принципы актуализации коммеморативной функции архитектурных объектов утилитарного назначения в контексте музейных практик.

Теоретико-методологическая основа исследования. В рамках настоящей работы были использованы следующие общенаучные методы: системный метод

применен при анализе культурного ландшафта России как системы, подсистемой которой является группа объектов коммеморативного назначения; структурно-функциональный метод — для выявления механизмов придания утилитарным архитектурным объектам коммеморативной функции; метод сравнительного анализа — в процессе дифференциации интересующего нас типа памятников от общего числа коммеморативных сооружений; типологический метод — при составлении перечня наиболее распространенных в отечественной культуре разновидностей утилитарных монументов; метод моделирования — при разработке базовых положений итогового проекта. Помимо этого, в силу междисциплинарного характера исследования, были использованы некоторые специализированные методы различных гуманитарных наук. В частности, метод анализа источников был применен для выявления свидетельств адекватного восприятия коммеморативной функции объектов утилитарного назначения, а семиотический метод — в целях раскрытия информационного потенциала ряда памятников.

Научная новизна исследования определяется следующим:

— коммеморативное назначение архитектурных объектов рассмотрено в качестве самобытного историко-культурного феномена;
— выдвинуто, а также обосновано в теории и на конкретных примерах концептуальное понятие «утилитарный монумент»;
— проанализированы особенности публичной рецепции утилитарных монументов в отечественной культуре;
— сформулированы базовые принципы актуализации коммеморативной функции архитектурных объектов утилитарного назначения.

Научно-практическая значимость исследования. В рамках работы были выявлены и концептуально обоснованы такие понятия, как «коммеморативная функция» и «утилитарный монумент». В дальнейшем представляется перспективным их использование специалистами различных областей гуманитарного знания при проведении новых научных изысканий, посвященных истории монументального строительства и практикам намеренного увековечения памяти (коммеморации).

Разработанные в процессе исследования принципы интерпретации коммеморативной функции архитектурных объектов утилитарного назначения могут получить широкое практическое применение при разработке музейных экспозиционно-выставочных и культурно-образовательных проектов.

Структура исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, приложений и списка литературы из 50 наименований.

Глава I
УТИЛИТАРНЫЕ МОНУМЕНТЫ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

1.1. Увековечение памяти как функция архитектурных объектов

Культурный ландшафт России обширен и крайне неоднороден. Фактически он представляет собой сложную развивающуюся систему, структурными элементами которой являются отдельные, концептуально родственные группы архитектурных сооружений. Критериями их дифференциации при этом могут

выступать различные параметры: время создания, художественно-стилистическое решение и т. п. Одним из традиционных подходов к типологизации архитектурного наследия следует признать функциональный, предполагающий подразделение различных зданий и сооружений в соответствии с их назначением или, по определению классика отечественной искусствоведческой мысли А. В. Иконникова, «комплексом решаемых архитектурой разносторонних задач, материально-практически и информационных»[2].

Исторически, как в науке, так и в быту, под функциями архитектурных объектов, в первую очередь, подразумевается их материально-практические (утилитарные) назначения. Классическим примером подобной трактовки может служить опубликованный в 1900-х гг. фундаментальный семитомный труд Г. В. Барановского «Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века», в структуре которого были выделены отдельные разделы, посвященные «архитектуре исповеданий» (культовым и мемориальным сооружениям), «общественным зданиям», постройкам для «выставок, зрелищ, спорта и т. п.», а также «жилищам и службам»[3].

Вместе с тем, как с предельной ясностью показала практика XX в., функциональность произведений зодчества не исчерпывается возможностями их прикладного использования. Архитектура также решает широкий спектр иных общественных задач, вследствие чего обретает множество новых назначений. Одной из функций архитектуры, по нашему глубокому убеждению, подтверждаемому многочисленными примерами, является коммеморативная. Под коммеморацией в современной гуманитаристике, согласно определению М. Л. Шуб, понимается «совокупность публичных коллективных практик, направленных на формирование ценностей и моделей поведения через ритуально оформленное удержание и воспроизведение (повторение) в актуальной культуре значимых для группы, символически выраженных представлений о прошлом»[4] или, используя удачную и лаконичную формулировку А. В. Святославского, «культура намеренного увековечения памяти»[5]. Здания и сооружения, выполняющие данную функцию, традиционно именуются в русской письменной и устной речи словами «памятник» или «монумент», чаще всего употребляемыми как синонимы. При этом указанные термины имеют несколько устоявшихся интерпретаций, вследствие чего

---

[2] *Иконников А. В.* Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. — Москва : Стройиздат, 1986. — С. 12.

[3] См.: *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. I. Архитектура исповеданий / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1902. — XXII, 500 с.; Т. II. Общественные здания: A. Просветительные учреждения; B. Органы государственного управления / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1908. — XXI, 731 с.; Том II. Общественные здания: C. Профессиональные учреждения; D. Разные учреждения / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1908. — XX, 297, 316 с.; Т. III. Выставки, зрелища, спорт и т. п. / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1903. — XVIII, 502 с.; Т. IV. Жилища и службы / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1904. — 775 с.

[4] *Шуб М. Л.* Феномен коммеморации: опыт культурологического анализа практик публичного поминовения (на примере наименования улиц Челябинска) / М. Л. Шуб // Обсерватория культуры. — 2018. — 15 (2). — С. 162.

[5] *Святославский А. В.* История России в зеркале памяти. Механизмы формирования исторических образов / А. В. Святославский. — Москва : Древлехранилище, 2013. — С. 17.

нам представляется необходимым сделать относительно них ряд концептуальных уточнений.

Памятниками или монументами в современной русскоязычной традиции могут именоваться как объекты, умышленно созданные (или преобразованные) для решения коммеморативных задач посредством своих конструктивных или художественных особенностей, так и те, что приобрели в сознании части общества тесную, но не зафиксированную в их облике связь с определенными лицами или событиями прошлого в процессе своего бытования. Второй вариант, в числе прочего, присутствует в названии федерального закона № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации»[6]. В настоящем исследовании мы рассматриваем только архитектурные сооружения, увековечивающие память согласно своему назначению, т. е. те, для которых коммеморация выступает одной из функций.

Кроме того, означенные термины могут быть использованы в качестве синонимов понятия «произведения монументального искусства». Применительно к проблематике данной работы эту трактовку также нельзя признать удовлетворительной. Монументальность представляет собой эстетическое качество произведений искусства, достигаемое «высокой мерой художественного обобщения, придающей им величие, масштабное звучание, общественную значимость, глубину содержания»[7]. В свою очередь, коммеморативность мы можем детерминировать как способность тех или иных публичных объектов относительно долгое время удерживать (увековечивать) в сознании аудитории определенные представления о прошлом (исторические факты и их интерпретации). Не вызывает сомнений, что мастера разных эпох, создававшие сооружения, выполняющие коммеморативную функцию, нередко стремились придать им величественное, общественно значимое воплощение. Однако сама по себе монументальность никогда не выступала фундаментальным критерием интересующего нас назначения. Более того, в истории мирового искусства можно обнаружить множество примеров коммеморативных сооружений, имеющих далеко не самые выразительные художественные решения.

Определившись с терминологией, представляется возможным перейти к рассмотрению других аспектов заявленной темы.

Проанализировав значительное число памятников, расположенных в различных регионах России, мы пришли к выводу, что все они могут быть подразделены на два условных типа в соответствии с количеством выполняемых ими функций. К объектам первого из них относятся те, для которых намеренное увековечение памяти выступает основным назначением, целью их существования. В дальнейшем мы будем называть их «монофункциональными». Таковыми являются:

— Отдельные стелы, обелиски, колонны и иные мемориальные «столпы», к примеру, такие известные монументы, как Александровская колонна

---

[6] Федеральный закон № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25 июня 2002 г. // Министерство культуры Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://culture.gov.ru/documents/ob-obektakh-kulturnogo-naslediya-pamyatnikakh-istorii-i-kultury-narodov-rossiyskoy-federatsii-73/ (дата обращения: 05.07.2024). — Загл. с экрана.

[7] Архитектура : Терминологический словарь / Сост. Ф. Р. Хаялина. — Оренбург : ИПК ГОУ ОГУ, 2008. — С. 74.

на Дворцовой площади (1834 г., архитектор О. Монферран, скульптор Б. И. Орловский и др.) или обелиск «Городу-Герою Ленинграду» на площади Восстания (1983–1985 гг., архитектор В. С. Лукьянов, скульптор А. С. Чаркин и др.) в Санкт-Петербурге.

— Отдельные скульптурные изваяния, обособленные в пространстве и обладающие внутренней цельностью, позволяющей воспринимать их как самодостаточные элементы архитектурно-градостроительной среды, например, петербургские памятники Петру I на Сенатской площади (1768–1782 гг., скульптор Э. М. Фальконе, архитектор Ю. М. Фельтен и др.) или А. С. Пушкину на площади Искусств (1957 г., скульптор М. К. Аникушин, архитектор В. А. Петров).

— Комбинации вышеназванных объектов, формирующие разнообразные комплексы и ансамбли, такие как мемориал «Молитва перед боем» в Тосненском районе Ленинградской области (2021 г., скульпторы А. С. Коробцов и С. А. Щербаков, архитектор К. Е. Фомин), состоящий из стелы со скульптурным изображением лика Христа Спасителя и статуи князя Александра Невского.

Монофункциональные памятники возникли в мировой культуре еще на заре человеческой цивилизации. Одним из древнейших скульптурных монументов, сохранившихся до наших дней, является созданный примерно в XXVI в. до н. э. Большой сфинкс в Гизе. По мнению большинства специалистов, изучавших данный монумент, он был посвящен одному из фараонов Древнего Египта, вероятно, правителю IV династии Хефрену, хотя высказываются и альтернативные точки зрения. В XXV в. до н. э. в Шумере была создана «Стела коршунов», фрагменты которой ныне хранятся в Лувре. Этот памятный «столп», как становится ясно из помещенных на нем текстов и изображений, должен был сохранить в веках память о победе лагашского царя Эаннатума над правителями соседних городов Уммы и Описа.

В русскую культуру «монофункциональные» монументы пришли в Новое время. Начало этому процессу было положено за некоторое время до старта масштабных общественно-политических преобразований, охвативших Московское государство в царствование Петра I. Как указывает А. В. Лаврентьев, еще в 1682 г. в Москве на Красной площади был воздвигнут каменный столп с текстом жалованной грамоты стрельцам, являвшийся памятником «политической реабилитации» участников произошедшего ранее в том же году стрелецкого бунта. Лаврентьев называет данное сооружение «первым гражданским монументом России»[8]. Непосредственно в Петровскую эпоху в Летнем саду в Санкт-Петербурге была установлена скульптурная композиция «Мир и изобилие» (1722 г., скульптор П. Баратта), увековечившая подписание Ништадтского мира, завершившего Великую Северную войну 1700–1721 гг. Вероятно, это был первый в отечественной культуре скульптурный памятник.

Объекты рассмотренного нами типа имеют четко зафиксированное в их облике (посредством художественных или конструктивных решений) историко-мемориальное посвящение, которое они транслируют в окружающее пространство. Вместе с тем они не обладают значительным внутренним полезным объе-

[8] *Лаврентьев А. В.* Старейшие гражданские монументы Москвы. 1682–1700 гг. / А. В. Лаврентьев // Люди и вещи. — Москва : Археографический центр, 1997. — С. 187–188.

мом, вследствие чего не могут быть использованы по какому-либо иному назначению, кроме коммеморативного. В этом плане второй выявленный нами тип памятников противоположен первому. Его представителями являются сооружения, выполняющие коммеморативную функцию наравне с решением других задач, в первую очередь, материально-практического (утилитарного) характера. В дальнейшем мы будем именовать подобные сооружения «полифункциональными» или «утилитарными» памятниками (монументами).

Одними из первых полифункциональных монументов по времени появления, на наш взгляд, следует признать памятники-гробницы. Возникшие в глубокой древности как результат одновременной реализации двух потребностей — в изъятии из повседневной жизни останков умершего человека и сохранении памяти о нём — в настоящее время они являются неотъемлемым элементом практически любой развитой культуры. Время в той или иной форме сохранило до наших дней множество выдающихся примеров памятников-гробниц: от пирамид древнеегипетских фараонов и усыпальницы античного правителя Мавсола в Галикарнасе (IV в. до н. э., архитекторы Сатирос, Пифей Приенский и др.), до мавзолея В. И. Ленина на Красной площади в Москве (1930 г., архитектор А. В. Щусев и др.). Все они представляют собой одну из разновидностей утилитарных памятников *(рис. 1)*.

Еще один представитель типа утилитарных монументов, также имеющий все основания претендовать на лавры первенства, это памятники-храмы, появившиеся на свет как форма выражения благодарности людей некой мистической сущности (богу) за то или иное историческое достижение. В античном мире классическим примером такого сооружения можно считать храм Ники Аптерос, построенный в V в. до н. э. древнегреческим архитектором Калликратом на Афинском Акрополе. Основной темой данного святилища, выраженной посредством решенных в скульптурных формах мифологических, исторических и аллегорических сюжетов, являлись победы афинян, совершенные под покровительством богини Афины. С течением времени практика возведения памятников-храмов в честь крупных военных побед и знаковых событий мирской жизни получила широкое распространение в христианской культуре. В России одним из образцовых примеров подобных сооружений может быть назван Сампсониевский собор в Санкт-Петербурге (1728–1740 гг., архитектор П. А. Трезини), увековечивающий память о победе войск Петра Великого над шведами в Полтавской баталии, случившейся 27 июня (8 июля) 1709 г. — в день поминовения Русской православной церковью Св. Сампсона Странноприимца (*рис. 2*).

Третьей разновидностью утилитарных монументов, дошедшей до наших дней из глубины веков, стали памятники-ворота, возникшие в результате придания коммеморативной функции обычным городским воротам. Образцы подобных сооружений можно встретить в наследии многих древних цивилизаций, однако наивысшее развитие концепт памятников-ворот получил в культуре Древнего Рима, отмеченной глубоко проработанной традицией торжественной встречи победоносных войск. Именно на Апеннинском полуострове в I в. до н. э. — IV в. н. э. было выработано несколько канонических форм триумфальной арки, ставших в Новое и Новейшее время прототипами для десятков аналогичных сооружений по всему миру, от Парижа и Барселоны до Пхеньяна и Нью-Йорка. В России одним из наиболее известных примеров памятников-ворот являются Нарвские триумфальные ворота, расположенные на площади

Стачек в Санкт-Петербурге (1827–1834 гг., архитектор В. П. Стасов, скульпторы С. С. Пименов, В. И. Демут-Малиновский, П. К. Клодт и др.). Они были воздвигнуты в память о подвигах русской гвардии в Отечественной войне 1812 г. и Заграничном походе 1813–1814 гг. Интересной деталью из истории бытования данного сооружения, особо примечательной в контексте настоящего исследования, является то, что рассматриваемые ворота, изначально создававшиеся с целью выполнения коммеморативной функции, долгое время сохраняли и свое утилитарное назначение, являясь, по сути, контрольно-пропускным пунктом на въезде в столицу Российской империи[9] (*рис. 3).*

Помимо памятников-гробниц и памятников-ворот в отечественной культуре Нового и Новейшего времени получили широкое распространение и некоторые иные разновидности утилитарных монументов. В числе прочих, это памятники-мосты, такие как Бородинский мост в Москве (1912 г., архитектор Р. И. Клейн и др.), сооруженный к столетию победы над Наполеоном в 1812 г. и представляющий собой «своеобразный памятник русским воинам, стоявшим насмерть на Бородинском поле»[10] (*рис. 4).*

В XX в. в результате активного развития железных дорог широкое распространение получила практика придания коммеморативной функции публичным элементам данного вида транспорта. Образцовым примером памятника-вокзала следует признать вокзал в городе Пушкине (1946–1950 гг., архитекторы Е. А. Левинсон, А. А. Грушке и др.) — историческом пригороде Санкт-Петербурга. Это сооружение было возведено в месте, непосредственным образом связанном с биографией А. С. Пушкина. Более того, его строительство совпало по времени с широко отмечавшимся 150-летием со дня рождения поэта. Все это предопределило памятное посвящение рассматриваемого объекта. Как отмечалось в ленинградской архитектурной печати начала 1950-х гг., вокзал из обычного транспортного сооружения превратился в «архитектурный памятник мемориального значения, связанный с именем основоположника литературного русского языка и родоначальника реализма в русской поэзии и прозе»[11]. Вариацией описанного явления, сформировавшейся и обретшей популярность в советский период отечественной истории, стали памятники-станции метрополитена. В числе таковых можно, в частности, упомянуть пять из восьми станций первой очереди ленинградской подземки, созданных в конце 1940-х — середине 1950-х гг.: «Площадь Восстания» (архитекторы Б. Н. Журавлёв, И. И. Фомин и др.), «Пушкинская» (архитекторы Л. М. Поляков, А. С. Гецкин и др.), «Технологический институт» (архитекторы А. М. Соколов, А. К. Андреев и др.), «Балтийская» (архитекторы М. К. Бенуа, А. И. Кубасов, Ф. Ф. Олейник и др.) и «Автово» (архитекторы Е. А. Левинсон, А. А. Грушке и др.). Указанные сооружения увековечивают память об Октябрьской революции 1917 г., пребывании А. С. Пушкина в Царском Селе, великих русских учёных и изобретателях XVI–XX вв., ратных и революционных подвигах русских военных моряков, а также героической обороне Ленинграда 1941–1944 гг.

---

[9] *Раскин А. Г.* Триумфальные арки Ленинграда / А. Г. Раскин. — Ленинград : Лениздат, 1977. — С. 136.

[10] *Смирнов А. А.* Москва — героям 1812 года / А. А. Смирнов. — Москва : Московский рабочий, 1981. — С. 114.

[11] *Пилявский В. И.* Вокзал в городе Пушкине / В. И. Пилявский // Архитектура Ленинграда. — 1951. — № 8. — С. 13.

При этом фактически коммеморативная функция была придана им еще на этапе конкурсного проектирования, будучи закрепленной в положении о конкурсе, принятом исполкомом Ленинградского городского совета депутатов трудящихся 14 июля 1947 г.[12] *(рис. 5)*

Перечисленные разновидности полифункциональных памятников являются, исходя из наших наблюдений, наиболее часто встречающимися, однако далеко не единственными в культурном ландшафте России. Фактически коммеморативная функция может быть, при желании, закреплена за любой постройкой, также имеющей утилитарное назначение: жилым или общественным зданием, заводским цехом, стадионом, шлюзом и т. д. Намеренное увековечение памяти может осуществляться даже такими экстравагантными видами сооружений, как лестница-набережная, ярким примером чего является Чкаловская (Волжская) лестница в Нижнем Новгороде (1943–1949 гг., архитекторы А. А. Яковлев, Л. В. Руднев, В. О. Мунц и др.), представляющая собой памятник героям Великой Отечественной войны[13]. Имя знаменитого летчика В. П. Чкалова, погибшего еще в 1938 г., не должно ввести нас в заблуждение. Название долгое время являлось неофициальным, возникшим по воле случая и лишь со временем было окончательно зафиксировано в названии постройки как общеупотребимое *(рис. 6)*.

В дополнение к изложенному выше необходимо отметить, что коммеморативная функция может придаваться утилитарному сооружению, «фиксироваться» в его облике посредством различных механизмов, исторически выработанных мировой художественной культурой. К ним относятся:

— Нанесение на объект текстов памятного содержания. Примером такого решения может служить уже упоминавшаяся нами ранее станция метро «Автово» в Санкт-Петербурге, под куполом надземного вестибюля которой помещена надпись: «Слава в веках героическим защитникам Ленинграда, в битвах отстоявшим город-герой» (*рис. 7)*.
— Интеграция в структуру художественного оформления объекта декоративных деталей памятного содержания. Ими могут быть любые монументально-декоративные формы: круглая скульптура или рельеф, мозаика, живопись, граффито и т. д. (*рис. 8)*
— Включение в структуру объекта вещественных реликвий, связанных с увековечиваемым лицом или событием. Частным случаем реализации данного механизма может быть названа ограда Спасо-Преображенского собора в Санкт-Петербурге (1832–1833 гг., архитектор В. П. Стасов), составленная из трофейных артиллерийских орудий, захваченных русскими войсками в период войны с Турцией 1828–1829 гг. *(рис. 9)*

При этом необходимо подчеркнуть, что все вышеназванные коммеморативные элементы должны являться не диссонирующими инородными вставками, наподобие мемориальных досок, а неотъемлемыми частями общей художественной программы оформления того или иного хозяйственного сооружения. Только

---

[12] *Авдеев В. Г.* Проектирование Петербургского метрополитена. Конец XIX — начало XXI века / В. Г. Авдеев // Петербургский метрополитен: из прошлого в будущее. — Санкт-Петербург : Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2013. — С. 12.

[13] *Орельская О. В.*, *Яковлева И. М.* Архитектор Александр Александрович Яковлев (ст.) / О. В. Орельская, И. М. Яковлева. — Нижний Новгород : Кварц, 2018. — С. 95–100.

в таком случае последнее имеет право в полной мере именоваться утилитарным памятником.

Еще одним механизмом придания тем или иным постройкам коммеморативной функции, несколько отличающимся от описанных выше, является памятное поименование того или иного объекта. В качестве примера можно упомянуть не сохранившийся до наших дней стадион имени С. М. Кирова на Крестовском острове в Ленинграде — Санкт-Петербурге (1932–1950 гг., архитектор А. С. Никольский и др.). При этом необходимо различать практики коммеморативного именования самих объектов и размещающихся в них организаций. Так, имя Н. К. Крупской в советскую эпоху носил непосредственно Ленинградский государственный институт культуры — образовательное учреждение, но не какое-либо из зданий, где размещались его подразделения.

Подводя итог первой части работы, отметим следующее. На основании обобщения теоретического материала, касающегося проблем функции в архитектуре и реализации практик коммеморации, нами был сделан вывод, что одной из социальных функций архитектурных объектов может являться намеренное увековечение памяти (коммеморативная функция). Сооружения, выполняющие данную функцию, были при этом идентифицированы как памятники (монументы). В результате рассмотрения монументов, формирующих культурный ландшафт России, с точки зрения их функциональности, было установлено, что указанные объекты могут быть подразделены на два типа: «монофункциональные» и «полифункциональные» или «утилитарные» памятники. Отличительной особенностью первого из них является то, что для его представителей выполнение коммеморативной функции является основной задачей. Объекты второго типа имеют сложную функциональность, сочетающую несколько назначений, в том числе намеренное увековечение памяти. В дополнение к этому были определены некоторые наиболее распространенные в отечественной культуре разновидности утилитарных памятников, в частности: памятники-гробницы, памятники-ворота, памятники-мосты и т. д. В финальной части исследования были выявлены некоторые базовые механизмы придания различным утилитарным сооружениям коммеморативной функции. Полученные результаты ставят перед нами ряд новых исследовательских проблем. Одной из них является выяснение потенциала публичной рецепции утилитарных памятников именно как коммеморативных сооружений. Рассмотрению данного вопроса будет посвящен следующий параграф настоящей главы.

1.2. Потенциал публичной рецепции утилитарных монументов

Одну из наиболее многочисленных тематических групп памятников в культурном ландшафте России на сегодняшний день составляют коммеморативные сооружения, посвященные героям и событиям Великой Отечественной войны. Многие из них относятся к полифункциональному типу. Вероятно, старейшим из подобных объектов является 1-й Ленинградский путепровод (Мост Победы), расположенный в Москве на Ленинградском шоссе над путями Рижского направления Московской железной дороги. Он был воздвигнут по проекту инженера Н. И. Ермолина, архитектора Д. Н. Чечулина и скульптора Н. В. Томского еще в 1943 г. Памятное назначение данного элемента транспортной инфраструктуры столицы закреплено в его облике посредством двух скульптур советских воинов,

мужчины и женщины, а также двух рельефных картушей, на которых изображены достопримечательностей Москвы и Ленинграда в обрамлении воинских атрибутов (знамен, штыков, снарядов и т. п.) *(рис. 10)*.

В контексте настоящей работы примечательна реакция одного из создателей Моста Победы, известного отечественного ваятеля Н. В. Томского, на засвидетельствованную им публичную рецепцию своего творения: «Знаете, когда я был безмерно счастлив? В утро перед Парадом Победы в 1945 году я шел по мосту, а к центру двигались войска. Колонны, завидев мост, переходили с марша на строевой шаг, держа равнение на монументы воинов — защитников Москвы, командиры отдавали памятнику честь, а в люках танков были видны отдающие честь командиры экипажей. Представляете, здесь, на Ленинградском мосту победители приветствовали монументы Победы! Вот в чем была символика, вот в чем моя авторская гордость и человеческая радость»[14]. Позитивные переживания, испытанные прославленным мастером в процитированном эпизоде, несомненно, стали результатом совокупности множества предпосылок. Однако мы рискнем предположить, что как минимум одной из них являлись имевшиеся у Томского до описанной сцены сомнения в том, что широкая аудитория воспримет его работу адекватно авторскому замыслу, то есть признает памятник-мост именно как памятник. Подобные опасения, если они действительно существовали, не были бы беспочвенны.

Восприятие утилитарных памятников аудиторией непосредственно в качестве объектов коммеморативного назначения может быть сильно ограничено или не происходить вовсе. Гипотетическими предпосылками подобного развития событий может стать несколько факторов.

Во-первых, разительный контраст между модусами эмоциональной рефлексии различных назначений одного и того же архитектурного объекта. В человеческом сознании монофункциональные монументы традиционно ассоциированы с чувствами возвышенного, патетического характера, к тому же нередко имеющими строго ритуализованный характер. В то же время сооружения материально-практического назначения понимаются как часть обыденного, приземленного. Вследствие данной противоположности порой еще на интуитивном уровне может произойти непризнание за тем или иным утилитарным сооружением самого права именоваться памятником.

Во-вторых, наличие в окружающем культурном ландшафте значительного числа объектов, совпадающих с утилитарными памятниками по своей материально-практической функции, но не имеющих вместе с тем коммеморативного назначения. Причем количество подобных сооружений всегда будет превалирующим. В результате полифункциональный объект может быть трактован как один из рядовых представителей общей группы аналогов, не являющихся монументами.

В-третьих, изменение социокультурного контекста. Появление, а тем более широкое распространение утилитарных монументов в том или ином обществе чаще всего обусловлено наличием совокупности специфических предпосылок внешнего характера, имеющих свойство утрачиваться с течением времени. Таким образом, один и тот же архитектурный объект может пониматься представителями разных поколений неравнозначно.

---

[14] Мост Победы: памятник немеркнущей славе // Район Сокол: вчера, сегодня, завтра. — Москва : Деловая книга, 2008. — С. 81–84.

Иллюстрацией последнего тезиса можно считать метаморфозы, имевшие место в отечественных коммеморативных практиках середины 1940-х — первой половины 1950-х гг. В это время в СССР велось интенсивное восстановление народного хозяйства, разрушенного в период Великой Отечественной войны. Кроме того, государство ставило перед населением множество новых задач, направленных на удержание завоеванного статуса сверхдержавы. Вследствие этого, созданию не приносящих очевидную прикладную пользу монофункциональных монументов зачастую не уделялось большого внимания. Однако в те же годы коммеморативное назначение регулярно придавалось вводимым в строй общественно значимым сооружениям утилитарного характера. К примеру, память о героях и подвигах 1941–1945 гг. была увековечена уже упомянутыми нами Чкаловской (Волжской) лестницей в Нижнем Новгороде, станцией метро «Автово» в Санкт-Петербурге, а также рядом построек Волго-Донского судоходного канала (1947–1952 гг., архитектор Л. М. Поляков, скульптор Г. И. Мотовилов и др.), в частности, маяком у входа в 1-й шлюз в районе Волгограда[15] и «триумфальной аркой» 13-го шлюза в поселке Пятиморск Волгоградской области[16], и множеством иных полифункциональных памятников, воздвигнутых в различных частях страны *(рис. 11)*. Однако с течением времени ситуация изменилась и в последующие десятилетия для практик коммеморации военной истории в Советском Союзе стало нормой преимущественное использование монофункциональных монументов.

Подтверждения наших предположений обнаруживаются в исследовательском поле отечественной гуманитарной науки, где долгое время сосуществуют две полярные точки зрения относительно вопроса о том, какие именно разновидности объектов имеют право именоваться монументами. Сторонники первой из них, как отмечают авторы коллективной монографии «Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы», подготовленной Южным филиалом Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, предлагают широкую трактовку понятия памятника, включающую «монументальные скульптурные композиции, триумфальные арки и колонны, надгробные сооружения, здания-монументы, мемориалы, градостроительные фрагменты и даже, по мнению некоторых исследователей, целые города»[17]. В ряду приверженцев данной позиции можно обнаружить таких классиков отечественного искусствоведения, как Е. И. Кириченко, причислявшая к кругу объектов, выполняющих функцию увековечения памяти, ансамбли императорских и дворянских усадеб, дворцовые и общественные здания, храмы-памятники, а также центры обеих столиц России (Москвы и Санкт-Петербурга)[18]. Однако в целом подобные взгляды не пользуются большой популярностью. Гораздо чаще в научной и научно-популярной литера-

---

[15] Волго-Донской судоходный канал : путеводитель. — Волгоград : ООО «Арт линия», 2013 — С. 6–9.

[16] Там же. С. 44.

[17] Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы. / В. В. Бондарь, А. Н. Еремеева, Т. Ю. Юренева и др.; отв. ред. А. Н. Еремеева. — Москва : Институт Наследия, 2022. — С. 29.

[18] *Кириченко Е. И.* Запечатленная история России. Монументы XVIII — начала XX в. Кн. 1 : Архитектурный памятник / Е. И. Кириченко. — Москва : Жираф, 2001. — С. 7.

туре, например, в работах кандидата географических наук К. Г. Сокола[19], встречается вторая точка зрения, согласно которой монументами являются только те объекты, для которых увековечение памяти выступает основным назначением. При этом для отдельных текстов второй группы характерна некоторая произвольность интерпретаций. Так, в статье Т. И. Семёновой «Каменная летопись» Великой Отечественной войны», посвященной архитектурной коммеморации битвы за Ленинград 1941–1944 гг., автором были проигнорированы практически все утилитарные памятники, подходящие под тематику исследования, за исключением «памятника-вокзала в виде гигантского надолба», воздвигнутого в 1974 г. на железнодорожной станции Ладожское озеро (архитектор В. И. Бершадская и др.)[20] (*рис. 12).*

Следует отметить, что выявленная нами амбивалентность была свойственна отечественному научному и научно-популярному дискурсу еще в советскую эпоху. Одними из последовательных приверженцев второй из выделенных выше точек зрения в то время являлись искусствоведы Б. Н. Калинин и П. П. Юревич — авторы популярного справочника «Памятники Ленинграда», впервые опубликованного в 1959 г., а впоследствии получившего расширенные переиздания в 1965 и 1979 гг.[21] В своих книгах эти исследователи уделяли внимание только монофункциональным монументам, делая исключение лишь для некоторых «проверенных временем» разновидностей утилитарных памятников, таких как триумфальные ворота. При этом первая точка зрения в те же годы была представлена в трудах других специалистов, в основном представителей научно-популярного направления. Так, в военно-историческом путеводителе «По местам боевой славы» за авторством Г. Н. Караева, Ю. Н. Яблочкина и Т. И. Воробьёва, выпущенном в 1962 г., в числе памятников защитникам Ленинграда 1941–1944 гг. была упомянута уже не раз фигурировавшая на страницах настоящей работы станция Ленинградского метрополитена «Автово»[22]. Этот почин поддержал писатель Б. В. Некрасов, опубликовавший в 1971 г. сборник очерков «Гранитная летопись», в котором, в ряду памятников воинской славы города на Неве разных эпох, были упомянуты станции метро «Автово», «Балтийская» и «Фрунзенская», а также «пушечная» ограда Спасо-Преображенского собора[23].

---

[19] См.: *Сокол К. Г.* Монументы империи: описание двухсот наиболее интересных памятников императорской России / К. Г. Сокол. — Москва : Геос, 1999. — 234 с.; *Сокол К. Г.* Монументальные памятники Российской империи : каталог / К. Г. Сокол. — Москва : Вагриус Плюс, 2006. — 429 с.

[20] *Семёнова Т. М.* «Каменная летопись» Великой Отечественной войны / Т. М. Семёнова // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 5. — Санкт-Петербург, 2000. — С. 336.

[21] См.: *Калинин Б. Н.*, *Юревич П. П.* Памятники Ленинграда : справочник / Б. Н. Калинин, П. П. Юревич. — Ленинград : Лениздат, 1959. — 331 с.; Памятники Ленинграда и окрестностей : справочник / Б. Н. Калинин, П. П. Юревич. — 2-е изд., доп. перераб. — Ленинград : Лениздат, 1965. — 434 с.; Памятники и мемориальные доски Ленинграда : справочник / Б. Н. Калинин П. П. Юревич. — 3-е изд., доп. и перераб. — Ленинград : Лениздат, 1979. — 519 с.

[22] *Караев Г. Н.*, *Яблочкин Ю. Н.*, *Воробьёв Т. И.* По местам боевой славы: Ленинград и Ленинградская область / Г. Н. Караев, Ю. Н. Яблочкин, Т. И. Воробьёв. — Ленинград : Лениздат, 1962. — С. 448.

[23] *Некрасов Б. В.* Гранитная летопись: Памятники боевой славы в Ленинграде / Б. В. Некрасов. — Ленинград : Лениздат, 1971. — С. 126, 190, 238.

Приведенные примеры характеризуют исторически сложившееся отношение к интересующей нас проблеме исключительно в отечественном гуманитарном научном сообществе, вследствие чего их, безусловно, нельзя считать достаточными для формирования исчерпывающего представления о потенциале публичной рецепции утилитарных памятников более широкими слоями российского социума. Однако, отталкиваясь от современного представления о науке как одной из подсистем культуры, детерминируемой господствующими в обществе представлениями о том или ином фрагменте действительности[24], мы считаем допустимым рассматривать полученные результаты в качестве репрезентативных и использовать их для обоснования более общих выводов.

Основываясь на изложенном, представляется возможным заключить, что потенциальное выполнение утилитарными монументами своей коммеморативной функции может быть существенно ограничено в силу неоднозначности их публичной рецепции. Следствием этого, в свою очередь, становится деактивация одной из базовых социальных ролей данных объектов, их «выпадение» из процесса межпоколенческой передачи знаний и представлений о прошлом, а также из научной и творческой рефлексии. Исправить сложившееся положение дел, на наш взгляд, должна актуализация, фактически представляющая собой принудительное возобновление использования полифункциональных памятников по их коммеморативному назначению. Она может быть реализована в рамках социокультурных практик, претворяемых в жизнь специализированными институтами, в силу своей миссии заинтересованными в данном вопросе. Под таковыми мы, в первую очередь, понимаем музеи, являющиеся, согласно принятому в современной науке определению, культурной формой, исторически выработанной человечеством «для сохранения, актуализации и трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия»[25].

Резюмируя данную часть исследования, обратим внимание на следующие моменты. Отталкиваясь от заключений, сделанных в первом разделе работы, нами был проанализирован потенциал публичной рецепции утилитарных памятников. Основываясь на умозрительном допущении, согласно которому существует потенциальная ограниченность публичной рецепции утилитарных памятников в качестве объектов коммеморативного назначения, нами был рассмотрен ряд гипотетических предпосылок складывания подобного явления. По результатам анализа комплекса отечественных гуманитарных исследований, посвященных вопросам архитектурного увековечения памяти, было установлено, что в российском и советском общественном дискурсе долгое время сосуществуют две противоположные точки зрения на интересующую нас проблему. Согласно первой из них, более широкой по своим концептуальным положениям, монументами являются коммеморативные сооружения во всем их разнообразии. Вторая точка зрения является более избирательной и предполагает рассмотрение в качестве памятников только тех объектов, для которых коммеморативная функция является основной. На сегодняшний день она доминирует в отечественной культуре. Таким образом, основываясь на принципе социокультурной детерминированно-

[24] *Александров И. Ю.* Наука как подсистема культуры (в контексте исследований межкультурных коммуникаций) / И. Ю. Александров // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2008. — Т. 180. — С. 217–245.

[25] Словарь актуальных музейных терминов… С. 55.

сти науки, нами были подтверждены вводные гипотезы. Итоговым тезисом данного раздела стало предположение о необходимости и возможности повторной активации коммеморативного назначения полифункциональных монументов посредством их концептуальной интерпретации и трансляции в рамках публичных практик, осуществляемых специализированными институтами публичной памяти, каковыми, в нашем понимании, выступают музеи.

Глава II
АКТУАЛИЗАЦИЯ КОММЕМОРАТИВНОЙ ФУНКЦИИ УТИЛИТАРНЫХ МОНУМЕНТОВ В КОНТЕКСТЕ МУЗЕЙНЫХ ПРАКТИК

2.1. Способы интеграции утилитарных монументов в музейную среду

В предыдущей части исследования было постулировано, что проблема ограниченного восприятия полифункциональных памятников может быть решена посредством их актуализации как объектов коммеморативного назначения в контексте музейных практик. Исходя из этого, первоочередной представляется задача определения тех механизмов, посредством которых интересующая нас разновидность объектов наследия может быть интегрирована в музейную среду. Эта проблема требует особого рассмотрения в силу того, что выявленные нами ранее особенности функционирования утилитарных монументов не всегда позволяют осуществить интересующую нас процедуру в рамках устоявшихся и обоснованных как на теоретическом, так и на административно-правовом уровнях механизмов.

На сегодняшний день в отечественной гуманитарной науке наиболее распространенным и фактически общепринятым является определение понятия «актуализация наследия», изложенное в «Словаре актуальных музейных терминов», опубликованном в 2009 г. Интересующий нас термин трактован там как «деятельность, направленная на сохранение и включение культурного и природного наследия в современную культуру путем активизации социокультурной роли его объектов и их интерпретации»[26]. Одновременно с этим указано, что «в качестве приоритетного или единственно возможного способа» актуализации наследия рассматривается его музеефикация. При этом понятие «музеефикация» определяется «Словарем…» как «процесс преобразования историко-культурных и природных объектов в музейные объекты»[27], а его неотъемлемыми этапами являются «выявление, исследование, консервация, реставрация, экспозиционная интерпретация» и дальнейшее использование объектов культурного наследия в качестве объектов музейного показа.

В фундаментальном учебном пособии «Музеефикация историко-культурного наследия России» за авторством одного из наиболее авторитетных современных отечественных музейных теоретиков М. Е. Каулен процесс музеефикации описан метафорически: «музейная среда создается вокруг представляющего музейный интерес объекта и внутри него, обволакивает, накрывает его, как невидимая глазу стеклянная сфера, создавая условия для его материального и духовного хране-

[26] Словарь актуальных музейных терминов... С. 49.

[27] Там же. С. 55.

ния, выявления его ценности, включения в актуальную культуру»[28]. На практике определяющим критерием означенного «обволакивания» традиционно выступает сугубо формальное закрепление за учреждением-музеем права управления тем или иным объектом культурного наследия в своих уставных целях. Без осуществления вышеназванной процедуры не представляется возможным реализация музеем таких важных этапов музеефикации, как консервация и реставрация, а следовательно, и выполнение функции документирования явлений и процессов в природе и обществе посредством сохранения определенного объекта наследия. При этом закрепление может быть реализовано на административно-правовом уровне в рамках двух принципиально различных подходов.

Первый из них предполагает передачу объекта культурного наследия в пользование учреждению-музею как объекта имущественных отношений.

Второй допускает включение объекта культурного наследия в состав собрания учреждения-музея как музейного предмета.

Посредством обоих подходов на сегодняшний день музеефицировано значительное число монофункциональных памятников, а также некоторые полифункциональные. Приведем несколько примеров.

Объектом музейного значения выступает Турецкая баня в Екатерининском парке Царского Села (1850–1852 гг., архитектор И. А. Монигетти и др.), представляющая собой особого рода памятник-реликвию (трофей) Русско-турецкой войны 1828–1829 гг. В настоящее время она находится в ведении Государственного музея-заповедника «Царское Село», но не включена в собрание данного учреждения как музейный предмет[29] *(рис. 13)*.

Музейным предметом, соответствующим всем необходимым для этого юридическим требованиям, являются Нарвские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге. С конца 1930-х гг. они включены в коллекцию городских памятников Государственного музея городской скульптуры. Ворота внесены в учетную документацию данного учреждения и даже зарегистрированы в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации[30].

В свете изложенного выше важно отметить, что музеефикация традиционно применяется, в первую очередь, к тем объектам наследия, которые, в силу стечения обстоятельств, утратили свое утилитарное назначение. Подобная логика работает и в случае с полифункциональными памятниками. Ни Турецкая баня, ни Нарвские ворота, упомянутые ранее, в наши дни не выполняют своей материально-практической функции. Однако в контексте данного исследования речь, в первую очередь, идет об объектах, продолжающих использоваться в своих хозяйственных целях, но утративших возможность в полной мере реализовывать свою коммеморативную функцию. Указанный факт делает невозможным преобразование большинства утилитарных монументов в объекты музейного

---

[28] *Каулен М. Е.* Музеефикация историко-культурного наследия России : учебное пособие / М. Е. Каулен. — Москва : Этерна, 2012. — С. 13.

[29] Турецкая баня // Государственный музей-заповедник «Царское Село» [Электронный ресурс]. — URL: https://tzar.ru/objects/ekaterininskypark/landscape/turkish (дата обращения: 05.07. 2024).

[30] Нарвские Триумфальные ворота // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7533429 (дата обращения: 05.07.2024).

показа посредством рассмотренных в предыдущих абзацах подходов. Механизм, позволяющий разрешить сложившееся противоречие, можно обнаружить в современной музейной практике.

На сегодняшний день деятельность различных музеев, в особенности больших и малых музеев местной истории, сопряжена с включением в сферу их научных интересов окружающего культурного ландшафта, в том числе объектов наследия, сохраняющихся в их естественной среде бытования без какого-либо формального закрепления их за учреждением. При этом интерпретация в данном случае осуществляется как бы в двух измерениях. Ее первоначальный этап, представляющий собой выявление, обобщение и анализ суммы источников, позволяющих осмыслить сущность того или иного сооружения, происходит в пространстве музея. Однако трансляция его результатов осуществляется in situ, по месту расположения объекта наследия.

Ярким примером может служить опыт петербургского муниципального музея «Невская застава». Данное учреждение представляет собой относительно редкий для музейного сообщества России тип музеев одного исторического района — Невской заставы, старинной пролетарской окраины Санкт-Петербурга. Он был открыт в 1967 г. как народный музей историко-революционного профиля, однако, с течением времени изменил свою принадлежность на общеисторическую. Вследствие этого, в сфере его деятельности постепенно оказалось все многообразие культурного наследия юго-востока города на Неве. В том числе многочисленные постройки, которые, в силу различных причин, не могли подвергнуться формальной музеефикации. При этом с момента основания и до начала 2020-х гг. единственным архитектурным объектом, находящимся в ведении этого музея, было небольшое двухэтажное деревянное здание на Ново-Александровской ул., 23, в котором в 1890-е гг. на заседаниях революционного кружка, проходивших на квартире рабочего В. А. Шелгунова, присутствовал и выступал В. И. Ленин[31].

В 2017 г. музеем «Невская застава» был подготовлен и осуществлен проект «ДК в разрезе», посвященный истории возведения и бытования здания Дворца культуры имени Н. К. Крупской, одного из старейших сооружений аналогичного типа Ленинграда — Санкт-Петербурга, отмечавшему в те дни свое девяностолетие. Проект включал стендовую выставку, развернутую в пространстве рассматриваемой постройки, а также серию тематических лекций и экскурсий. При этом все означенные мероприятия проходили непосредственно на территории упомянутого выше Дворца культуры, никоим образом не закрепленного за музеем «Невская застава» с формальной точки зрения[32]. На официальных площадках музея, в свою очередь, была проведена вся научно-исследовательская часть проекта, а также происходило его публичное продвижение и относящиеся к нему мероприятия организационного характера, например, набор экскурсионных групп. Таким образом, учреждение-музей вышло за определенные на административно-правовом уровне границы здания-музея, привнеся, хотя бы и в ограниченном

[31] *Шилов В. В.* Народный музей революционной истории Невской заставы : путеводитель / В. В. Шилов. — Ленинград : Лениздат, 1987. — 92 с.

[32] Открытие выставки «ДК в разрезе» состоится 3 ноября // Администрация Санкт-Петербурга [Электронный ресурс] — URL: https://www.gov.spb.ru/gov/terr/nevsky/news/123011/ (дата обращения: 05.07.2024). — Загл. с экрана.

формате, музейную среду в пространство официально не музеефицированного сооружения *(рис. 14)*.

На основании приведенного выше примера, а также иных аналогичных по своему характеру проектов, реализуемых многими музеями в различных уголках России, представляется весьма дальновидным высказывание Е. Н. Мастеницы — одного из крупнейших современных российских музеологов-теоретиков, специализирующихся на вопросах работы с культурным наследием: «Процесс интерпретации в музейном пространстве начинается с выявления предметов и объектов музейного значения в реальном мире и не прекращается никогда»[33]. Более того, мы считаем правомочным утверждать, что процесс интерпретации может представлять собой синтез работы с интерпретационными материалами в музейном пространстве и с подлинным объектом наследия в открытой среде. При таком подходе раскрытие информационного потенциала объекта, сохраняющегося in situ, будет происходить в процессе научно-фондовой и научно-исследовательской работы, осуществляемой в музее. Однако последующая деятельность по интерпретации объекта наследия как объекта музейного показа будет перенесена на натуру посредством организации временных выставок, а также проведения различных культурно-образовательных программ (экскурсий, квестов и т. п.). Как показывает опыт музея «Невская застава», таким образом сформулированный М. Е. Каулен принцип «обволакивания» музейной средой объекта наследия может быть в определенной мере реализован без формального закрепления памятника за учреждением-музеем.

В рамках подобного синтетического подхода к работе с наследием также может быть особым образом осуществлена «хранительская» функция музея по отношению к объекту культурного наследия. Выступая с авторитетной экспертной позиции, учреждение может инициировать в уполномоченных органах процесс постановки того или иного памятника на государственную охрану, а также его консервацию или реставрацию.

Резюмируя изложенное, мы можем утверждать, что на сегодняшний день в отечественной музейной практике сложилось два ведущих способа актуализации объектов культурного наследия:

— «формальная» музеефикация, подразумевающая комплексный и завершенный процесс превращения выявленного объекта музейного значения в музейный объект или предмет и, вследствие этого, сопряженная со всеми соответствующими бюрократическими процедурами;
— «неформальная» музеефикация, подразумевающая включение объекта музейного значения в сферу деятельности музея, а следовательно, раскрытие его информационного потенциала и интерпретацию как объекта музейного показа, без формального превращения в музейный объект.

Применительно к проблеме интерпретации утилитарных памятников как объектов коммеморативного назначения в настоящее время представляется более перспективным использование второго, «неформального» способа. Подтверждением этого может служить опыт Государственного музея городской скульптуры

[33] *Мастеница Е. Н.* Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности / Е. Н. Мастеница // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 50. — С. 17.

в Санкт-Петербурге. Данное учреждение было основано в 1932 г. как «заповедник-музей надгробных памятников», расположившийся на территории старинного Лазаревского кладбища Александро-Невской лавры. Однако уже в 1939 г. его задачи были значительно расширены вследствие постановки на учет значительного числа коммеморативных сооружений, расположенных непосредственно на улицах, площадях и набережных, а также в садах и парках города на Неве[34]. На сегодняшний день в состав фондов музея, преимущественно, входят монофункциональные памятники, однако имеется несколько исключений, например, уже неоднократно упомянутые на нами Нарвские ворота. Вместе с тем сфера научных интересов данного учреждения не ограничивается предметами из его коллекций. Музей ставит перед собой более масштабную цель сохранения, изучения и популяризации всей совокупности монументов Северной столицы. В том числе, насколько возможно, тех утилитарных памятников, которые, в силу обозначенной выше причины (продолжающееся функционирование по своему материально-практическому назначению), не могут быть полноправно включены в музейное собрание.

В 2023 г. автором настоящей работы, являющимся научным сотрудником Государственного музея городской скульптуры, была разработана экскурсия «Город двух оборон: военное наследие Нарвской заставы», посвященная истории увековечения памяти о двух ключевых сражениях за город на Неве XX в.: обороне Петрограда 1919 г. и обороне Ленинграда 1941–1944 гг. Местом проведения маршрута была выбрана Нарвская застава — исторический рабочий район Санкт-Петербурга, также известный тем, что в годы как Гражданской, так и Великой Отечественной войн его территория оказывалась в непосредственной близости от линии фронта. Вследствие этого, память о героях обоих конфликтов весьма масштабно увековечена в данной локации, образуя там своеобразный мемориальный синтез. В числе прочих здесь расположен такой важный для темы данного проекта памятник, как станция метро «Автово». Примечательно, что он одновременно является монументом обеим оборонам, о чем будет подробнее сказано в дальнейшем *(рис. 15)*.

В процессе подготовки экскурсии, осуществлявшейся, преимущественно, на материалах из фондов и научной библиотеки Государственного музея городской скульптуры, нам удалось не только отобрать нужные для составления корректного повествования сведения, но и разработать базовые принципы интерпретации, позволяющие в полной мере раскрыть информационный потенциал утилитарного монумента как коммеморативного сооружения. В дальнейшем концептуальные наработки рассматриваемого проекта были использованы, в том числе, при подготовке настоящего исследования. Сама экскурсия, включающая посещение и осмотр станции метро «Автово», неоднократно проводилась с большим успехом, в том числе в рамках фестиваля «Наследие окраин», организованного Комитетом по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга, а также посвященного восьмидесятилетию снятия блокады Ленинграда музейного форума «Дневные звёзды», инициированного Государственным мемориальным музеем обороны и блокады Ленинграда.

---

[34] *Нетунахина Г. Д., Удимова Н. И.* Музей городской скульптуры. Городские памятники. Некрополь Александро-Невской лавры. Литераторские мостки : Краткий путеводитель / Г. Д. Нетунахина, Н. И. Удимова. — Ленинград : Лениздат, 1963. — С. 12–15.

Суммируя изложенное выше, обозначим следующие основные положения. На сегодняшний день в теории и практике музейной работы традиционно выделяются два основных подхода к включению формально архитектурного объекта в музейную среду. Первый из них предполагает закрепление того или иного сооружения за учреждением-музеем в качестве объекта имущественных отношений, второй — в качестве музейного предмета. Некоторые утилитарные монументы подверглись музеефикации подобным образом, однако для значительной части интересующей нас группы построек она не применима в ближайшей перспективе в силу их продолжающегося использования по своему материально-практическому назначению. Вместе с тем в современной музейной практике широкое распространение получил неформальный способ музеефикации наследия, подразумевающий включение объекта в сферу деятельности музея без административно-правового закрепления. Этот подход представляется нам наиболее перспективным при разработке потенциальных проектов музейной интерпретации полифункциональных памятников. Данное положение подтверждается практическим опытом автора настоящей работы, выявившего в процессе подготовки тематической историко-мемориальной экскурсии на базе Государственного музея городской скульптуры базовые принципы интерпретации утилитарного монумента в качестве коммеморативного сооружения. Указанные наработки будут изложены в финальной части исследования.

2.2. Принципы музейной интерпретации коммеморативной функции утилитарных монументов

Из приведенного в предыдущей части работы определения понятия «актуализация наследия» следует, что его фундаментальной составляющей выступает процесс интерпретации, реализуемый в контексте различных направлений музейной работы. В статье «Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности» Е. Н. Мастеница разъясняет, что интерпретация и актуализация объектов культурного наследия происходит на этапе экспозиционно-выставочной и затем культурно-образовательной деятельности, которым предшествует раскрытие информационного потенциала памятников на уровне научно-фондовой и научно-исследовательской работы. При этом результатом интерпретации «могут выступать учетная документация, каталог, экскурсия, квест, экспозиция, выставка и т. д.»[35].

В контексте проблематики настоящего исследования первый этап потенциала представляется необходимым разделить на несколько стадий. Их последовательное выполнение, согласно имеющемуся у нас опыту, позволит в полной мере раскрыть информационный потенциал утилитарного памятника как коммеморативного сооружения.

Первоочередной стадией корректной интерпретации утилитарного монумента следует считать его натурное изучение, выявление в нем элементов, ответственных за осуществление коммеморативной функции. Данные действия позволят на первичном уровне атрибутировать назначение объекта и отталкиваться от этого в дальнейшей работе. Как указывалось ранее, элементами, придающими зданию памятное назначение, могут являться название, тематические

[35] *Мастеница Е. Н.* Указ. соч. С. 17.

посвятительные надписи, декоративные детали, а также фрагменты-реликвии, интегрированные в структуру объекта и определяющие его общую художественную программу.

Рассмотрим данный тезис на примере уже известной нам станции метро «Автово». Название этого сооружения не несет в себе памятного посвящения, а лишь маркирует географическую локализацию постройки — историческую местность Автово на юго-западе Санкт-Петербурга. А вот художественно-декоративная программа станции в полной мере раскрывает его коммеморативную функцию. Фасад ее наземного вестибюля, исполненный в неоклассицистических формах, в районе входной зоны украшен двумя барельефами, созданными бригадой скульпторов под руководством В. И. Ингала: «Оборона Петрограда в 1919 году» и «Оборона Ленинграда в 1941–1943 годах». На фризе под внутренней частью купола помещена надпись «Слава в веках доблестным защитникам Ленинграда, в битвах отстоявшим город-герой». В кассовом зале, находящемся в переходе между наземной и подземной частями станции расположено скульптурное панно «Защитники Ленинграда» В. И. Гордона и Р. Р. Бельского. Наконец, в торце посадочной платформы находится мозаичное панно «Победа», изображающее женщину с ребенком на руках — архетипическую аллегорию продолжения жизни, выполненное по эскизу художников В. А. Воронецкого и А. К. Соколова. Менее значительные элементы убранства также решены в виде воинских атрибутов (как традиционных, например, мечей и штандартов, так и более детально воспроизводящих артефакты периода Великой Отечественной войны), а также характерных для неоклассического искусства символов славы, порожденных еще античной культурой: лавровых и пальмовых ветвей и венков. Подлинных исторических реликвий в убранство станции не интегрировано.

Вторая стадия предполагает подтверждение авторского видения исследуемого объекта как коммеморативного сооружения. Его успешная реализация позволит окончательно постулировать факт памятного назначения постройки. На данной стадии должна быть проведена значительная исследовательская работа, включающая изучение публикаций в периодической печати и архивных материалов. Ее результатом, при идеальном стечении обстоятельств, станет обнаружение авторизованных цитат создателей памятника, в которых недвусмысленно описывалось бы его назначение.

В случае со станцией «Автово» таковым может выступить уже фигурировавшее на страницах настоящей работы положение о конкурсе на проекты станций первой очереди Ленинградского метрополитена от 14 июля 1947 г., содержащее прямое указание на то, что в облике интересующей нас постройки «следует отразить оборону города Ленинграда». Кроме того, в Центральном государственном архиве литературы и искусств Санкт-Петербурга нами была обнаружена прямая цитата архитектора Е. А. Левинсона, в которой он утверждает, что проектируемое им сооружение призвано отразить «героику обороны Ленинграда на ее переднем крае, месте сооружения станции “Автово”»[36].

Третьей стадией, закономерно проистекающей из предыдущей, следует считать рассмотрение объекта в контексте аналогичных ему по своим качествам образцов наследия той же эпохи. Это предоставит возможность понять место

[36] ЦГАЛИ СПб. — Ф. 347. Оп. 2. Д. 10. Л. 5.

интересующего нас памятника в системе коммеморативных практик своего времени. Настоящая стадия может потребовать широты знаний и знакомства с культурным наследием других регионов страны.

В частности, в процессе интерпретации станции «Автово» как утилитарного памятника необходимо иметь в виду, что практически одновременно с ней проектировались и возводились такие полифункциональные памятники, как Чкаловская (Волжская) лестница в Нижнем Новгороде, а также сооружения Волго-Донского канала в Волгограде и Пятигорске. Рассмотренные в совокупности, эти постройки позволяют более корректно представить картину монументального строительства в Советском Союзе в первые десятилетия после окончания Великой Отечественной войны. Картину, для которой утилитарные памятники являлись нормой, а не исключением из правил.

Четвертой стадией должно стать выявление свидетельств адекватной рецепции коммеморативной функции утилитарного монумента, имевших место в прошлом, а возможно, даже сохраняющихся по сей день среди определенной прослойки общества. Благодаря этому в дальнейшем представляется возможным продемонстрировать части аудитории, не принимающей полифункциональный монумент в его памятном назначении, их оторванность от общего дела с последующим восстановлением сопричастности. В данном случае также предстоит осуществить масштабную исследовательскую работу. В частности, необходимо выполнить поиск отзывов об объекте в современной периоду его постройки и позднейшей печати, упоминаний о нем в научной и научно-популярной литературе, а также иных свидетельств, например, примеров воспроизведения изображения рассматриваемого сооружения на тематических поздравительных открытках.

Применительно к станции «Автово» подобными материалами являются не только уже фигурировавшие н страницах нашего исследования сочинения Г. Н. Караева, Ю. Н. Яблочкина и Т. И. Воробьёва «По местам боевой славы» и Б. В. Некрасова «Гранитная летопись», но и ряд других текстов. В частности, это опубликованный в 1957 г. путеводитель «Станции Ленинградского метро» за авторством А. М. Соколова. В нем дана следующая характеристика интересующего нас объекта: «В годы Великой Отечественной войны в районе Автова проходил передний край героической обороны Ленинграда. Мужественной борьбе города-героя против фашистских захватчиков посвящена архитектура расположенной здесь конечной станции метро первой очереди»[37]. Кроме того, свидетельством адекватной рецепции в данном случае может считаться поздравительная открытка ко Дню Победы, датированная 1972 г., на которой воспроизведено изображение мозаики «Победа» со станции «Автово». Данный артефакт был обнаружен нами в фондах Государственного музея-заповедника «Петергоф»[38]. Однако наибольшей удачей следует признать зафиксированные нами в процессе натурных наблюдений частные и немногочисленные, но все же имевшие место прецеденты возло-

---

[37] *Соколов А. М.* Станции Ленинградского метро / А. М. Соколов. — Ленинград : Госстройиздат, 1957. — С. 115.

[38] Проспект Стачек, 90. Станция метро «Автово». Мозаичное панно «Победа», открытка // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32831329 (дата обращения: 05.07.2024). — Загл. с экрана.

жения цветов на станции «Автово». Люди, совершавшие означенные действия, несомненно, видели в объекте транспортной инфраструктуры еще и памятник героям Великой Отечественной войны.

Наконец, пятой стадией является дешифровка семиотических значений коммеморативных элементов памятного сооружения. Она является обязательной при интерпретации как полифункциональных, так и монофункциональных монументов в силу того, что знания и представления о прошлом, как и традиции их публичной трансляции посредством художественных форм, в целом имеют свойство трансформироваться с течением времени. Реализация данной стадии позволит понять, что и как пытались донести до потомков люди прошлого, создавая то или иное коммеморативное сооружение.

Станция «Автово» является показательным примером принципов и форм увековечения памяти о Великой Отечественной войне, существовавших в 1940–1950-е гг., однако в дальнейшем потесненных традициями и подходами, укоренившимися в советской культуре начиная с середины 1960-х гг. Вероятно, наиболее значимой из черт, отличающих содержательную часть коммеморативного послания, содержащегося в облике станции, является представление о Великой Отечественной войне и непосредственно битве за Ленинград 1941–1944 гг. как продолжении национально-освободительной борьбы народов СССР, начатой в 1917 г. и пережившей первую «горячую фазу» в период Гражданской войны и иностранной интервенции. Данная идея транслируется парными барельефами на фасаде, а также надписью под куполом, содержащей упоминание почетного звания «Город-герой». Как указывают современные исследователи, символический концепт городов-героев, долгое время являвшийся неофициальным, зародился в советской культуре еще в 1920–1930-е гг.[39] Первоначально он использовался для обозначения населенных пунктов страны, удостоенных высших государственных наград (Почетного революционного Красного знамени ВЦИК и ордена Красного Знамени) за подвиги своих жителей и защитников, совершенные в годы Гражданской войны. Одним из таких населенных пунктов был Петроград — Ленинград, ставший в 1919 г. первым советским городом-орденоносцем[40]. Таким образом, как уже упоминалось выше, станция метро «Автово» является одним из редких памятников, увековечивших Северную столицу как дважды город-герой, прославленный в двух великих оборонах XX в.

Реализовав перечисленные выше стадии и тем самым интерпретировав утилитарный монумент в соответствии с его коммеморативным назначением на уровне научно-фондовой и научно-исследовательской работы, следует перейти к публичной презентации результатов проделанной работы. В нашем случае таковой стала экскурсия «Город двух оборон: военное наследие Нарвской заставы», однако, гипотетически, это также может быть выставка, каталог, музейно-педагогическая программа или иной другой продукт музейной деятельности.

Подытоживая изложенное в настоящем разделе, обратимся к ключевым положениям, выдвинутым нами ранее. В процессе исследования нами было установлено, что на сегодняшний день в процессе музейной интерпретации объектов культурного наследия выделяется два основных этапа. Первый из них

---

[39] *Попов А. Д.* «Созвездие вечной славы»: города-герои Советского Союза в географическом и символическом пространстве / А. Д. Попов // Новое прошлое. — 2019. — № 2. — С. 72.

[40] Город-герой // Ленинградская правда. — 1939. — № 136. — С. 1.

предполагает раскрытие информационного потенциала в рамках научно-фондовой и научно-исследовательской работы, второй — трансляцию полученных результатов посредством различных публичных проектов: экспозиций и выставок, экскурсий, лекций, каталожных изданий и т. п. Применительно к проблематике активации социальной роли утилитарных монументов как коммеморативных сооружений нами было предложено осуществлять первый из вышеназванных этапов посредством пяти стадий концептуального осмысления. Их последовательная реализация, на наш взгляд, сможет обеспечить корректное раскрытие всех необходимых для понимания коммеморативной функции памятника граней его информационного потенциала. В дальнейшем предложенные нами принципы могут получить широкое практическое применение и использоваться при разработке значительного числа новых проектов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе выполнения настоящей работы нами был изучен широкий спектр исторических источников, теоретических материалов и сведений прикладного характера, относящихся к интересующей нас проблематике. На основании полученной информации были последовательно решены все поставленные перед началом исследования задачи.

Наличие коммеморативной функции у группы архитектурных объектов материально-практического назначения было обосновано на конкретных примерах из истории мировой и отечественной архитектуры. Было установлено существование двух типов коммеморативных сооружений: монофункциональных, то есть тех, для которых намеренное увековечение памяти является основной задачей, и полифункциональных, т. е. одновременно выполняющих несколько различных функций, в том числе коммеморативную. Кроме того, нам удалось продемонстрировать широту проникновения идеи утилитарного памятника в российскую и зарубежную культуру, а также рассмотреть наиболее распространенные, с древнейших времен до наших дней, разновидности сооружений, относящихся к данному типу (памятники-ворота, памятники-мосты, памятники-вокзалы и т. д.), и определить базовые механизмы придания постройкам материально-практического характера памятного назначения.

Проанализировав ключевые особенности функционирования утилитарных монументов в социокультурном пространстве России, мы выяснили, что на сегодняшний день в отечественной науке и культуре существует два принципиально различных модуса понимания феномена памятника. Первый из них допускает рассмотрение в качестве мемориальных сооружений всех архитектурных объектов, имеющих своим назначением коммеморацию. Второй предполагает более строгую демаркацию. В рамках него в качестве монументов рассматриваются только монофункциональные коммеморативные сооружения. Второй подход в настоящее время получил большее распространение, вследствие чего мы считаем возможным говорить о наличии проблемы фрагментарной публичной рецепции утилитарных памятников, следствием которой становится деактивация одной из базовых социальных ролей интересующих нас объектов наследия, их «выпадение» из процесса межпоколенческой передачи знаний и представлений о прошлом, а также из научной и творческой рефлексии.

Исправить сложившуюся ситуацию, в нашем представлении, может актуализация, фактически представляющая собой принудительное возобновление использования полифункциональных памятников по их коммеморативному назначению. Ее осуществление возможно посредством включения утилитарных памятников в социокультурные практики, реализуемые специализированными социальными институтами, ответственными за сохранение и интерпретацию культурного наследия, и обеспечение процесса передачи знаний и навыков из поколения в поколение. В первую очередь таковыми являются музеи.

Круг вопросов, касающихся актуализации утилитарных памятников музейными средствами, был изучен нами как в теории, так и на практике. В процессе исследования удалось установить, что в настоящее время в отечественном музейном деле рядом учреждений (к примеру, музеем «Невская застава» в Санкт-Петербурге) активно реализуется практика «неформальной» интеграции объектов архитектурного наследия в музейную среду, представляющая собой включение того или иного сооружения в сферы научно-исследовательской и культурно-образовательной деятельности учреждения-музея без административно-правового закрепления за ним статуса музейного имущества или музейного предмета («формальная» музеефикация). Была обоснована перспективность применения данного способа актуализации наследия при работе с полифункциональными памятниками, сохраняющими свое хозяйственное назначение и, в силу этого, не подходящими для традиционных форм музеефикации.

В заключительной части работы нами были выдвинуты базовые рекомендации относительно принципов интерпретации утилитарных монументов в рамках музейных практик, сформулированные в виде стадий раскрытия их информационного потенциала на этапе научно-фондовой и научно-исследовательской работы. Ими являются: выявление посредством натурного изучения элементов полифункционального коммеморативного сооружения, ответственных за решение задач по увековечению памяти; подтверждение авторского видения исследуемого объекта как коммеморативного сооружения; рассмотрение объекта в контексте аналогичных ему по своим качествам образцов наследия той же эпохи; выявление свидетельств адекватной рецепции коммеморативной функции утилитарного монумента, имевших место в прошлом, а возможно, даже сохраняющихся по сей день среди определенной прослойки общества; дешифровка семиотических значений коммеморативных элементов памятного сооружения. Последовательное выполнение данных мероприятий, на наш взгляд, должно дать результаты, трансляция которых в рамках разнообразных практик музейной работы с аудиторией позволит возродить в сознании широких слоев населения понимание утилитарных монументов как объектов коммеморативного назначения. Выведенный нами алгоритм применим к любой разновидности утилитарных памятников, вследствие чего в дальнейшем нами допускается его активное использование различными учреждениями.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Авдеев В. Г.* Проектирование Петербургского метрополитена. Конец XIX — начало XXI века / В. Г. Авдеев // Петербургский метрополитен: из прошлого в будущее. — Санкт-Петербург : Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2013. — С. 5–28.

2. *Александров И. Ю.* Наука как подсистема культуры (в контексте исследований межкультурных коммуникаций) / И. Ю. Александров // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2008. — Т. 180. — С. 217–245.

3. Архитектура : Терминологический словарь / Сост. Ф. Р. Хаялина. — Оренбург : ИПК ГОУ ОГУ, 2008. — 202 с.

4. *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. I. Архитектура исповеданий / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1902. — XXII, 500 с.

5. *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. II. Общественные здания: A. Просветительные учреждения; B. Органы государственного управления / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1908. — XXI, 731 с.

6. *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Том II. Общественные здания: C. Профессиональные учреждения; D. Разные учреждения / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1908. — XX, 297, 316 с.

7. *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. III. Выставки, зрелища, спорт и т. п. / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1903. — XVIII, 502 с.

8. *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. IV. Жилища и службы / Г. В. Барановский. — Санкт-Петербург : Издание редакции журнала «Строитель», 1904. — 775 с.

9. *Басс В. Г.* К истории архитектурного увековечения блокады и обороны Ленинграда / Басс В. Г. // Оборона и блокада Ленинграда: архитектурный конкурс на концепцию нового музейно-выставочного комплекса. — Санкт-Петербург : Балтикум, 2018. — С. 123–131.

10. Волго-Донской судоходный канал : путеводитель. — Волгоград : ООО «Арт линия», 2013. — 64 с.

11. Город-герой // Ленинградская правда. — 1939. — № 136. — С. 1.

12. Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы / В. В. Бондарь, А. Н. Еремеева, О. Н. Маркова, Т. Ю. Юренева ; отв. ред. А. Н. Еремеева. — Москва : Институт Наследия, 2022. — 168 с.

13. *Еремеева С. А.* Памяти памятников. Практика монументальной коммеморации в России XIX — начала XX в. / С. А. Еремеева. — Москва : РГГУ, 2015. — 530 с.

14. *Иконников А. В.* Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. — Москва : Стройиздат, 1986. — 288 с.

15. *Калинин Б. Н., Юревич П. П.* Памятники Ленинграда : справочник / Б. Н. Калинин, П. П. Юревич. — Ленинград : Лениздат, 1959. — 331 с.

16. *Калинин Б. Н., Юревич П. П.* Памятники Ленинграда и окрестностей : справочник / Б. Н. Калинин П. П. Юревич. — 2-е изд., доп. перераб. — Ленинград : Лениздат, 1965. — 434 с.

17. *Калинин Б. Н., Юревич П. П.* Памятники и мемориальные доски Ленинграда : справочник / Б. Н. Калинин, П. П. Юревич. — 3-е изд., доп. и перераб. — Ленинград : Лениздат, 1979. — 519 с.

18. *Караев Г. Н., Яблочкин Ю. Н., Воробьёв Т. И.* По местам боевой славы: Ленинград и Ленинградская область / Г. Н. Караев, Ю. Н. Яблочкин, Т. И. Воробьёв. — Ленинград : Лениздат, 1962. — 468 с.

19. *Каулен М. Е.* Музеефикация историко-культурного наследия России : учебное пособие / М. Е. Каулен. — Москва : Этерна, 2012. — 430 с.

20. *Кириченко Е. И.* Запечатленная история России. Монументы XVIII — начала XX в. Кн. 2 : Архитектурные ансамбли и скульптурный памятник / Е. И. Кириченко. — Москва : Жираф, 2001. — 384 с.

21. *Кириченко Е. И.* Запечатленная история России. Монументы XVIII — начала XX в. Кн. 1 : Архитектурный памятник / Е. И. Кириченко. — Москва: Жираф, 2001. — 352 с.

22. *Лаврентьев А. В.* Старейшие гражданские монументы Москвы. 1682–1700 гг. / А. В. Лаврентьев // Люди и вещи: Памятники русской истории и культуры XVI–XVIII вв., их создатели и владельцы. — Москва : Новое время : Археографический центр, 1997. — С. 187–188.

23. *Мастеница Е. Н.* Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности / Е. Н. Мастеница // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 50. — С. 14–22.

24. *Мастеница Е. Н.* Интерпретация культурного наследия в музее: гуманитарный дискурс / Е. Н. Мастеница // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2011. — Сентябрь. — С. 6–9.

25. Мост Победы: памятник немеркнущей славе // Район Сокол: вчера, сегодня, завтра. — Москва : Деловая книга, 2008. — С. 81–84.

26. Нарвские Триумфальные ворота // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7533429 (дата обращения: 05.07.2024). — Текст: электронный.

27. *Некрасов Б. В.* Гранитная летопись: Памятники боевой славы в Ленинграде / Б. В. Некрасов. — Ленинград : Лениздат, 1971. — 295 с.

28. *Нетунахина Г. Д., Удимова Н. И.* Музей городской скульптуры. Городское памятники. Некрополь Александро-Невской лавры. Литераторские мостки : Краткий путеводитель / Г. Д. Нетунахина, Н. И. Удимова. — Ленинград : Лениздат, 1963. — 252 с.

29. *Орельская О. В., Яковлева И. М.* Архитектор Александр Александрович Яковлев (ст.) / О. В. Орельская, И. М. Яковлева. — Нижний Новгород : Кварц, 2018. — 237 с.

30. Открытие выставки «ДК в разрезе» состоится 3 ноября // Администрация Санкт-Петербурга [Электронный ресурс]. — URL: https://www.gov.spb.ru/gov/terr/nevsky/news/123011/ (дата обращения: 05.07.2024). — Текст: электронный.

31. *Пилявский В. И.* Вокзал в городе Пушкине / В. И. Пилявский // Архитектура Ленинграда. — 1951. — № 8. — С. 13–21.

32. *Пиляк С. А.* Интерпретация материального культурного наследия в контексте музея / С. А. Пиляк // Идеи и идеалы. — 2020. — Т. 12. — № 3. Часть 2. — С. 337–351.

33. *Попов А. Д.* «Созвездие вечной славы»: города-герои Советского Союза в географическом и символическом пространстве / А. Д. Попов // Новое прошлое. — 2019. — № 2. — С. 70–87.

34. *Порецкина Э. Н.* Стойкости и мужеству героев: Памятники и мемориальные доски Ленинграда, посвященные Победе в Великой Отечественной войне : справочник / Э. Н. Порецкина. — Ленинград : Лениздат, 1985. — 112 с.

35. Проспект Стачек, 90. Станция метро «Автово». Мозаичное панно Победа», открытка // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32831329 (дата обращения: 05.07.2024). — Текст: электронный.

36. *Раскин А. Г.* Триумфальные арки Ленинграда / А. Г. Раскин. — Ленинград : Лениздат, 1977. — 232 с.

37. *Савельев Ю. Р.* Власть и монумент. Памятники державным правителям России и Европы. 1881–1914 / Ю. Р. Савельев. — Санкт-Петербург : Лики России, 2011. — 296 с.

38. *Святославский А. В.* История России в зеркале памяти. Механизмы формирования исторических образов / А. В. Святославский. — Москва : Древлехранилище, 2013. — 588 с.

39. *Семёнова Т. М.* «Каменная летопись» Великой Отечественной войны / Т. М. Семёнова // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 5. — Санкт-Петербург, 2000. — С. 324–342.

40. Словарь актуальных музейных терминов / Авт.-сост.: М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова и др. // Музей. — 2009. — № 5. — С. 47–68.

41. *Смирнов А. А.* Москва — героям 1812 года / А. А. Смирнов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Московский рабочий, 1981. — 174 с.

42. *Сокол К. Г.* Монументальные памятники Российской империи : каталог / К. Г. Сокол. — Москва : Вагриус Плюс, 2006. — 429 с.

43. *Сокол К. Г.* Монументы империи: описание двухсот наиболее интересных памятников императорской России / К. Г. Сокол. — Москва : Геос, 1999. — 234 с.

44. *Соколов А. М.* Станции Ленинградского метро / А. М. Соколов. — Ленинград: Госстройиздат, 1957. — 118 с.

45. Турецкая баня // Государственный музей-заповедник «Царское Село» [Электронный ресурс]. — URL: https://tzar.ru/objects/ekaterininskypark/landscape/turkish (дата обращения: 05.07. 2024). — Текст: электронный.

46. Федеральный закон № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25 июня 2002 г. // Министерство культуры Российской Федерации [Электронный ресурс]. — URL: https://culture.gov.ru/documents/ob-obektakh-kulturnogo-naslediya-pamyatnikakh-istorii-i-kultury-narodov-rossiyskoy-federatsii-73/ (дата обращения: 05.07.2024). — Текст: электронный.

47. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 347. Оп. 2. Д. 10.

48. *Шилов В. В.* Народный музей революционной истории Невской заставы : Путеводитель / В. В. Шилов. — Ленинград : Лениздат, 1987. — 92 с.

49. *Шипунов А. Н.* Ленинградские пантеоны Великой Отечественной войны / А. Н. Шипунов // Триумф Победы в зеркале искусства : Сборник научных статей XXVI царскосельской конференции. — Санкт-Петербург : Русская коллекция, 2020. — С. 668–671.

50. *Шуб М. Л.* Феномен коммеморации: опыт культурологического анализа практик публичного поминовения (на примере наименования улиц Челябинска) / М. Л. Шуб // Обсерватория культуры. — 2018. — 15 (2). — С. 161–169.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. *Мавзолей В. И. Ленина в Москве. Общий вид. Архитектор А. В. Щусев и др. 1930*



Рис. 2. *Сампсониевский собор в Санкт-Петербурге. Общий вид. Архитектор П. А. Трезини и др. 1728–1740*



Рис. 3. *Нарвские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге. Общий вид. Архитектор В. П. Стасов и др. 1827–1834*



Рис. 4. *Бородинский мост в Москве. Общий вид. Архитектор Р. И. Клейн и др. 1909–1912*



Рис. 5. *Станция метро «Автово» в Санкт-Петербурге. Общий вид. Архитекторы Е. А. Левинсон, А. А. Грушке и др. 1947–1955*

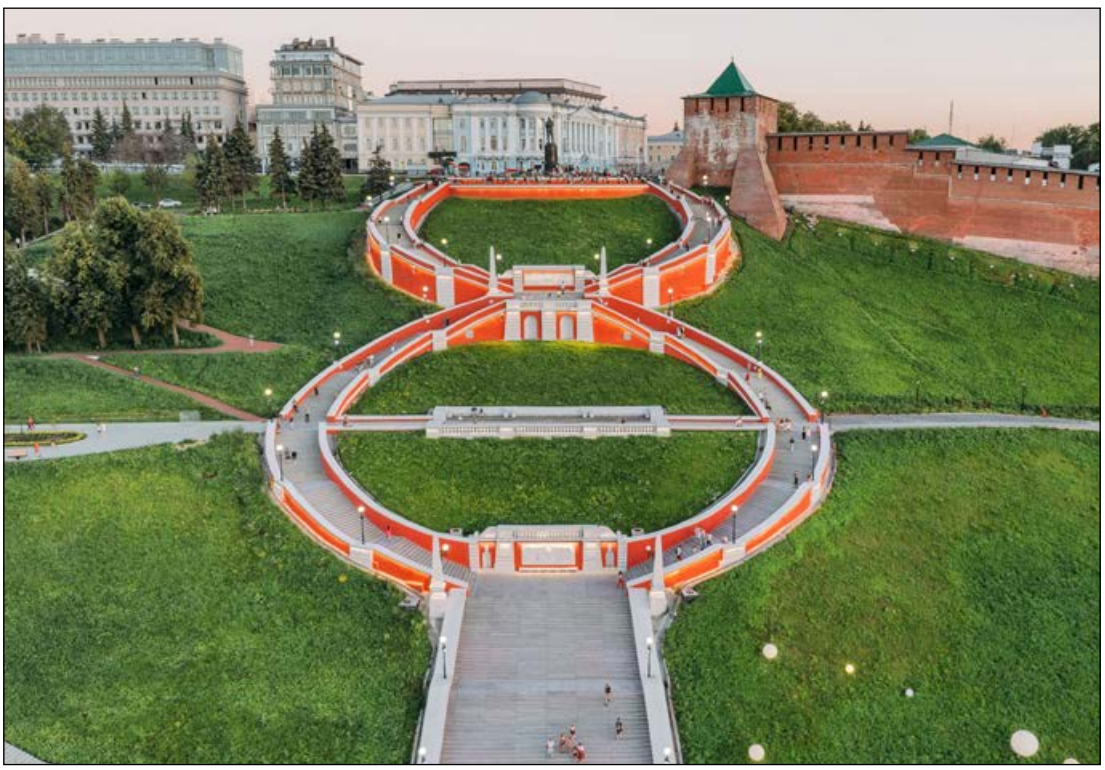


Рис. 6. *Волжская лестница в Нижнем Новгороде. Общий вид. Архитектор А. А. Яковлев-ст. и др. 1949*



Рис. 7. *Станция метро «Автово» в Санкт-Петербурге. Надпись под куполом наземного вестибюля. 1955*



Рис. 8. *Станция метро «Автово» в Санкт-Петербурге. Барельеф «Защитники Ленинграда». Скульпторы В. И. Гордон и Р. Р. Бельский. 1955*



Рис. 9. *Ограда Спасо-Преображенского собора в Санкт-Петербурге. Архитектор В. П. Стасов. 1832–1833*



Рис. 10. *Мост Победы (1-й Ленинградский путепровод) в Москве. Фрагмент декоративного оформления. Скульптор Н. В. Томский. 1943*



Рис. 11. *13-й шлюз Волго-Донского судоходного канала в п. Пятиморск Волгоградской обл. Архитектор Л. М. Поляков и др. 1952*



Рис. 12. *Здание вокзала на железнодорожной станции Ладожское озеро в Ленинградской обл. Архитектор В. И. Бершадская и др. 1974*



Рис. 13. *Павильон «Турецкая баня» в Екатерининском парке Царского Села. Архитектор И. А. Монигетти. 1850–1852*



Рис. 14. *Проект «ДК в разрезе». Вводный стенд выставки во Дворце культуры имени Н. К. Крупской, подготовленной специалистами музея «Невская застава». 2017*



Рис. 15. *Научный сотрудник Государственного музея городской скульптуры А. Н. Шипунов во время проведения экскурсии «Город двух оборон: военное наследие Нарвской заставы». На фоне — станция метро «Автово». 2023*

Вторая премия

ВОСТОЧНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ОРУЖИЯ АЛЕКСАНДРА II

АРЛЮК Глеб Викторович
Государственный художественно-архитектурный
дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село»

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к собиранию вооружения был присущ многим представителям дома Романовых. Предметы, носившие утилитарный характер, — охотничьи ружья, холодное оружие — обязательная принадлежность мундира, а также высокохудожественные изделия оружейного искусства собирались в значительные коллекции и размещались в императорских резиденциях.

Крупной коллекцией оружия обладал Пётр I[1]. Анна Иоанновна и Елизавета Петровна — страстные охотницы — заказывали предметы вооружения у русских и западноевропейских мастеров[2]. Пётр III собирал огнестрельное охотничье оружие и, получив резиденцию в Ораниенбауме, создал там Рюст-камеру, перевезя свое собрание западноевропейских ружей из Германии и пополняя его в том числе и работами русских мастеров[3].

Интерес к оружию не обошел и Екатерину II. В период ее правления Россия одержала ряд важных побед, в первую очередь в войнах с Османской империей, и как следствие побед — трофейное, богато декорированное восточное оружие поступало в собрание императрицы[4].

Павел Петрович, будущий император Павел I, 6 августа 1783 г. получил в подарок от матери Гатчинский дворец вместе с крупной коллекцией огнестрельного оружия, принадлежавшей покойному Григорию Орлову, часть предметов которой ранее была в собрании отца Павла Петровича, императора Петра III. К этой коллекции Павел присоединил свое личное собрание предметов вооружения[5].

Активное пополнение оружейного собрания императорских коллекций связано с двумя самодержцами — Николаем I и его сыном Александром II. Одним же из мест хранения оружия, принадлежавшего августейшим особам, было Царское Село. Коллекция оружия Николая I, которая хранилась в Царскосельском Арсенале, без преувеличения, стала одной из самых крупных в мире. Это собра-

---

[1] *Тихомирова Е. В.* Оружие коллекции Петра I. — М., 1995. — С. 8–12.

[2] *Ефимов Ю. Г.*, *Зайченко М. Г.*, *Образцов В. О.* Эрмитаж. Арсенал. Искусство 1:1. — СПб., 2015. — С. 12.

[3] *Ефимов Ю. Г.* Ораниенбаумская Рюст-Камера и предметы из нее, находящиеся в Гатчинском дворце / Забытый император : Материалы научной конференции. — СПб., 2002. — С. 18–27.

[4] *Бардовская Л. В.*, *Введенский Г. Э.*, *Файбисович В. М.* Царскосельский Арсенал. — СПб., 2000. — С. 6–7.

[5] *Родионов Е. А.* Коллекция оружия Гатчинского дворца. Т. I / Оружие России, Османской империи и стран Дальнего Востока : Научный каталог. — СПб., 2012. — С. 15–16.

ние изучалось и публиковалось еще в годы своего формирования: ее описанию были посвящены труды хранителей Царскосельского арсенала К. И. Седжера[6], а потом Ф. А. Жиля[7]. Позже, после перемещения коллекции в Эрмитаж, изучением коллекции и ее каталогизацией занимался виднейший русский оружиевед Э. Э. Ленц[8]. В советское время ряд работ по коллекции Николая I подготовили хранители этого собрания, известные ученые Л. И. Тарасюк[9] и Ю. А. Миллер[10]. Ныне ряд подробных статей и каталогов выставок по этой коллекции подготовлены и изданы современными исследователями, научными сотрудниками Государственного Эрмитажа Ю. Г. Ефимовым, М. Г. Зайченко, Вс. Н. Образцовым. Однако научные работы о коллекции Александра II фактически отсутствуют.

Объектом данного исследования является восточная коллекция оружия Александра II. Многие из предметов собрания являются уникальными памятниками оружейного искусства: изготовлены именитыми мастерами из булатной или дамасской стали, декорированы в различных ювелирных техниках, дополнены арабографичными надписями. Ряд предметов отражают важные этапы развития Российской империи: военные трофеи — свидетельства побед русского оружия, дары от иностранных делегаций — историю дипломатических отношений. Многие предметы связаны с отношениями внутри дома Романовых — подарки от членов императорской семьи.

Целью данного исследования является введение в научный оборот коллекции восточного оружия Александра II.

Для достижения цели были определены следующие **задачи**:

— определить предпосылки возникновения интереса к коллекционированию оружия цесаревичем Александром Николаевичем;
— охарактеризовать этапы формирования и выявить источники пополнения собрания;
— выявить места расположения коллекции, дать характеристику интерьера;
— проанализировать архивные источники, связанные с бытованием предметов;
— дать количественную и качественную характеристику коллекции;
— проанализировать художественное оформление предметов.

Необходимость изучения этих важных для истории России артефактов, вкупе с отсутствием в оружиеведческой литературе систематического описания рассматриваемого собрания, составляют **актуальность** данного исследования, поскольку это способствует более глубокому пониманию процессов, происходивших в отечественной внутри- и внешнеполитической жизни.

---

[6] *Седжер К. И.* Каталог редкого, старинного и восточного оружия, хранящегося в Собственном Его Императорского Величества Арсенале в Царском Селе. — СПб., 1840.

[7] *Жиль Ф. А.* Царскосельский музей с собранием оружия, принадлежащего государю императору. — СПб., 1860.

[8] *Ленц Э. Э.* Императорский Эрмитаж : Указатель Отделения средних веков и эпохи Возрождения. Ч. 1. — СПб., 1908.

[9] *Тарасюк Л. И.* Старинное огнестрельное оружие в собрании Эрмитажа. Европа и Северная Америка. — Л., 1971.

[10] *Миллер Ю. А.* Художественное оформление холодного оружия Турции: XVII–XVIII вв. : Труды Государственного Эрмитажа. Т. II. — Л., 1958.

Глава I
ФОРМИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ

Для понимания возникновения у цесаревича Александра Николаевича интереса к коллекционированию оружия следует уделить внимание истории собрания оружия его отца Николая I и дяди, великого князя Михаила Павловича *(рис. 1, рис. 2, рис. 3).*

25 июня 1796 г. в Царском Селе родился Николай — третий сын великого князя Павла Петровича. Воспитывался он вместе с младшим братом Михаилом в Гатчинском дворце, где хранилась коллекция оружия, принадлежавшая Г. Г. Орлову и приумноженная Павлом I.

Когда Николаю было 15 лет, русские войска в ходе Русско-турецкой войны 1806–1812 гг. одержали победу в сражении при крепости Рущук, состоявшемся 22 июня 1811 г. Вскоре граф А. Ф. Ланжерон, получивший за эту победу звание генерала от инфантерии, прибыл в Гатчинский дворец и в ходе визита преподнес Николаю Павловичу трофейную саблю, принадлежавшую одному из турецких военачальников, оборонявших крепость[11]. Именно этот подарок — сабля — сделал Николая Павловича фанатичным собирателем оружия и в будущем определил увлечение оружием его сына Александра Николаевича. С годами коллекция динамично пополнялась подношениями генералов, сановников и членов императорской семьи. Важным источником для пополнения коллекции служили военные трофеи русско-персидских и русско-турецких войн. В 1826 г. коллекция пополнилась оружием, добытым в арсенале Ардебиля, в 1828 — предметами, взятыми в ходе взятия крепости Варна[12]. Иногда приобретались целые коллекции: так, например, в 1831 г. за 65 000 рублей была приобретена коллекция польского оружия, принадлежавшая художнику А. О. Орловскому[13]. Западноевропейское оружие покупалось на аукционах: к примеру, в 1827 г. русский генеральный консул в Париже К. К. Лабенский приобрел на аукционе несколько предметов для коллекции императора, а в 1833 им же на аукционе после смерти антиквара Монфора в Париже были приобретены предметы на сумму свыше 4000 франков.

Коллекция оружия Николая I стала без преувеличения одной из самых больших в мире. Необходимо отметить, что важную роль в ее формировании, описании и изучении, особенно с того момента, как Николай Павлович стал императором (1825) и весь груз государственных дел лег на его плечи, сыграл Карл Иванович Седжер — библиотекарь и первый хранитель арсенала Николая Павловича. Седжер подбирал экспонаты, ездил за границу для приобретения предметов

---

[11] Ныне сабля хранится в Государственном Эрмитаже (инв. № В.О.-3). Опубл.: *Ленц Э. Э.* Императорский Эрмитаж : Указатель Отделения средних веков и эпохи Возрождения. Ч. 1. — СПб., 1908. — С. 107. № А. 4; Художественное оружие из собрания Государственного Эрмитажа : Каталог выставки в центре «Эрмитаж-Казань». — СПб., 2010. Кат. 205; «Сжимая рукоять меча…». Воинская культура и оружейные традиции Ближнего Востока : Каталог выставки в центре «Эрмитаж-Сибирь». — СПб., 2019. Кат. 72.

[12] *Ленц Э. Э.* Императорский Эрмитаж : Указатель Отделения средних веков и эпохи Возрождения. Часть 1. — СПб., 1908. — С. 5.

[13] Там же. С. 7.

и командировался в действующую армию для подбора трофеев[14]. Вместе с тем он руководил всеми перемещениями предметов, которых в связи с увеличением собрания и изменением статуса владельца было несколько.

Когда Николай Павлович был великим князем, местом размещения собрания был Аничков дворец в Санкт-Петербурге, подаренный 21 июня 1817 г. Александром I Николаю по случаю бракосочетания. Коллекция располагалась в одном из помещений первого этажа дворца[15]. В июне 1827 г., уже после воцарения Николая I, основная ее часть была перемещена в Александровский дворец в Царском Селе. В то время в Александровском парке (летней императорской резиденции по проекту архитектора А. Менеласа) продолжались работы по перестройке павильона «Монбижу». Образцом для нового здания стал английский неоготический замок Кренбурн Тауэр в Виндзорском парке. Отделка павильона была закончена архитектором А. А. Тоном в 1834 г. уже после смерти Менеласа. Тогда же Николай I приказал называть «Монбижу» Арсеналом и переместил во вновь отделанный павильон свое собрание оружия.

В Арсенале, помимо хранения и пополнения коллекции, шла настоящая исследовательская работа, итогами которой стал ряд важных и серьезных изданий: «Каталог редкого, старинного и восточного оружия, хранящегося в Собственном Его Императорского Величества Арсенале в Царском Селе», автором которого был К. И. Седжер[16]; альбом «Muse´e de Tzarskoe´ Se´lo ou collection d'armes de Sa Majeste´ l'Empereur de toutes les Russie»[17], комментарии к которому были написаны Ф. А. Жилем, и его же труд «Царскосельский музей с собранием оружия, принадлежащего государю императору»[18]. В 1885 г. по указу императора Александра III коллекция была перевезена из Царскосельского Арсенала в Императорский Эрмитаж, где хранится и поныне.

Параллельно с собранием Николая Павловича пополнялась коллекция его младшего брата — великого князя Михаила Павловича. С детских лет братья были близки, воспитывались и путешествовали вместе, и неудивительно, что Михаил разделил увлечение брата оружием. Главным отличием собраний августейших братьев были территориальные оружейные предпочтения. Николая I часто называли «последним рыцарем Европы», что отчасти отражалось и на составе его коллекции: хотя предметы, связанные с Востоком, занимали важную ее часть, более всего он любил западноевропейские доспехи, мечи и огнестрельное оружие. Михаил, наоборот, хотя и имел в собрании средневековые доспехи и другие предметы европейского происхождения, предпочитал собирать

---

[14] Подробно о К. И. Седжере см: *Зайченко М. Г.* Чарльз Седжер — первый хранитель Царскосельского Арсенала // Книжные памятники. Авторы, издатели, владельцы : Сборник научных статей. — СПб., 2004. — С. 77–86.

[15] Подробно о бытовании коллекции в Аничковым дворце см.: *Зайченко М. Г.* История Арсенала Аничкова дворца // Аничков дворец. Памятник российской истории : Материалы конференции. — СПб., 1997. — С. 39–48.

[16] *Седжер К. И.* Каталог редкого, старинного и восточного оружия, хранящегося в Собственном Его Императорского Величества Арсенале в Царском Селе. — СПб., 1840.

[17] Подробно о создании альбома см.: *Зайченко М. Г.* История создания альбома Muse´e de Tzarskoe´ Se´lo ou collection d'armes de Sa Majeste´ l'Empereur de toutes les Russie // Книжные памятники. Авторы, издатели, владельцы : Сборник научных статей. — СПб., 2004. — С. 64–77.

[18] *Жиль Ф. А.* Царскосельский музей с собранием оружия, принадлежащего государю императору. СПб., 1860.

трофейные боевые и богато декорированные восточные предметы холодного и огнестрельного оружия.

В 1825 г. Александр I дарит Михаилу Павловичу вновь построенный по проекту К. И. Росси дворец, получивший название «Михайловский», а в 1826, после смерти Елизаветы Алексеевны, Михаил получает и Каменноостровский дворец. В этих двух дворцах разместилась коллекция оружия великого князя: западноевропейское и современное — в Каменноостровском, восточное — в Михайловском[19].

Коллекция Михаила Павловича, как и брата Николая, пополнялась подарками членов императорской семьи (так, в 1832 г. великий князь Александр Николаевич подарил ему богато отделанное ружье[20]), дарами приближенных (к примеру, поднесенная кавказская сабля с таушированной золотом надписью «Город Ахалцих 1833»[21]), а также военными трофеями (в Русско-турецкую войну 1828–1829 гг. Михаил Павлович командовал гвардией во время осады крепости Браилов, по взятии которой коллекция пополнилась саблей и крепостными ружьями[22]).

28 августа 1849 г. великий князь Михаил Павлович скончался в Варшаве. Это событие стало потрясением для всей императорской семьи, а Николай I произнес: «Я потерял не только брата и друга, но и такого человека, который один мог говорить мне правду и говорил ее, и еще такого, которому одному я мог говорить правду»[23].

В духовном завещании Михаил Павлович определил дальнейшую судьбу своего собрания: «…Арсенал Санкт-Петербургского моего дворца прошу Его Императорское Высочество Государя наследника Цесаревича Великого князя Александра Николаевича принять от меня как залог дружбы и душевной моей Его Высочеству преданности»[24]. Достаточно обширную коллекцию было решено разместить в Александровском дворце, что потребовало внесения некоторых изменений в интерьерах дворца. Перевозкой и устройством предметов оружейного собрания в новом помещении руководил занявший после кончины К. И. Седжера место хранителя Царскосельского арсенала Ф. А. Жиль. Об этом свидетельствует его рапорт «О некоторых исправлениях в угловой зале Александровского дворца, для перемещения в оную библиотеки его величества и о назначении зала, занимаемого библиотекою, для Арсенала Наследника Цесаревича»[25].

---

[19] *Зайченко М. Г.* Судьба оружейной коллекции Великого Князя Михаила Павловича // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого Дома : Сборник трудов международной научной конференции. — СПб., 2001. — С. 53.

[20] Там же. С. 55.

[21] Ныне сабля хранится в Государственном Эрмитаже (инв. № В.О.-210). Опубл.: *Ленц Э. Э.* Императорский Эрмитаж : Указатель Отделения средних веков и эпохи Возрождения. Часть 1. — СПб., 1908. — С. 127. № А. 415; *Miller Y.* Kaukasiske våben fra Eremitagemuseet, Skt. Petersborg // Vaabenhistoriske Aarbøger. Nr. 45. 2000. — С. 112, 133, 323 (Nr. 47); «Сжимая рукоять меча…». Воинская культура и оружейные традиции Ближнего Востока : Каталог выставки в центре «Эрмитаж-Сибирь». — СПб., 2019. Кат. 128.

[22] *Зайченко М. Г.* Судьба оружейной коллекции Великого Князя Михаила Павловича... С. 54.

[23] *Корф М. А.* Записки. — М., 2003. — С. 483.

[24] По выписке из духовного завещания вел. князя Михаила Павловича о передаче арсенала и др. распоряжениях (РГИА. Ф. 522. Оп. 1. Д. 380. Л. 7–9).

[25] По рапорту действительного статского советника Жиля (РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 117. Л. 1–3).

Интерес к оружию Александр Николаевич перенял у отца и дяди, но в его собственном собрании не были представлены средневековые латы и западноевропейское оружие того периода — коллекцию составляли восточные и кавказские предметы. Возможно, на собирательский вкус наследника престола повлияло пристрастие Михаила Павловича к оружейной ориенталистике. Александр был очень близок и дружен с дядей. Михаил Павлович, не имевший сыновей, относился к племяннику буквально по-отечески.

Так великий князь Александр Николаевич, будущий Александр II, стал владельцем крупной коллекции оружия своего дяди, значительно увеличив тем самым свою личную, меньшую по численности.

На состав личной коллекции цесаревича Александра Николаевича проливает свет хранящаяся в архиве Государственного Эрмитажа «Опись оружию Собственного Арсенала его императорского высочества наследника цесаревича»[26], составленная в 1840-е гг. В ней, помимо названий и кратких описаний предметов, есть графа, сообщающая, от кого и когда предметы были получены. Также в описи есть небольшой раздел, озаглавленный «Между пирамидами», в котором зафиксировано наличие в этом пространстве четырех маленьких пушек, две из которых поступили «от Натальи Васильевны Тауберг в 1824 году», и двух ядер, «найденных на Бородинском поле» и «привезенных из путешествия в 1837 году»[27]. Эти предметы запечатлены на акварели, выполненной художником Э. П. Гау (*рис. 4*), и действительно располагаются между пирамидами. На той же акварели, при сверке с описаниями в описи, определяется еще ряд предметов вооружения. Таким образом, сопоставив содержание описи и акварель Гау, можно с уверенностью сделать вывод, что в 1840-е гг. собственная коллекция оружия Александра Николаевича располагалась в бильярдной[28] комнате Зимнего дворца.

Анализируя опись коллекции цесаревича, можно отметить, что в подавляющем большинстве она состояла из подарков членов императорской семьи, главным дарителем из числа которых был император Николай I (52 предмета). Чаще всего одаривали по случаю дня рождения и на Рождество. Отдельно упомянем предметы, приобретенные цесаревичем лично, — их 37 (всего 10 % от общего количества). За редким исключением, они были привезены наследником из путешествия по России 1837 г. и заграничного путешествия 1838–1839 гг. Крупную группу составляют подношения приближенных, а также военные трофеи. Также в описи значатся около 30 форменных и фехтовальных шпаг и сабель.

Что касается типов оружия, то по описи числится 121 предмет огнестрельного (преобладают охотничьи ружья, меньшая часть — турецкие и черкесские ружья и пистолеты) и свыше 230 образцов холодного оружия (подавляющее большинство — восточные и кавказские предметы). Отметим, что если к 26 годам (1822) в коллекции Николая Павловича числилось 2243 предмета[29], то Александр Николаевич в 27-летнем возрасте (1845) имел в своем личном арсенале всего 375 единиц[30]. Исходя из этих цифр, можно заключить, что коллекционирование

---

[26] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-В. 1840-е. Ед. хр. 156. Л. 2–45.

[27] Там же. Л. 35.

[28] Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий / Под общей редакцией Б. Б. Пиотровского. — Л., 1989. — С. 115, 253–254.

[29] *Зайченко М. Г.* Чарльз Седжер — первый хранитель Царскосельского Арсенала... С. 78.

[30] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-В. 1840-е. Ед. хр. 156. Л. 45.

оружия для наследника несомненно являлось увлечением, но не столь страстным, как у его отца и дяди.

Глава II
ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ СОБРАНИЯ

Помимо апартаментов в Зимнем дворце цесаревичу Александру Николаевичу принадлежали комнаты на первом этаже Зубовского флигеля Большого Царскосельского дворца.

Во второй трети XIX в. России начался новый этап обращения к декоративно-прикладному искусству и архитектуре Турции и арабских стран. Ближневосточные изделия прикладного искусства становятся составной частью убранства многих интерьеров. На мужской половине дворцов и особняков создаются комнаты в восточном стиле, служившие кабинетами, гостиными или курительными. Наследник престола не только следовал, но и задавал модные тенденции, в частности, в интерьере. В ноябре 1851 г. В. Д. Олсуфьев, управляющий двором наследника цесаревича, в рапорте главноуправляющему Царскосельскими дворцовыми управлениями А. Я. Захаржевскому сообщает: «Государь Наследник Цесаревич предполагает малиновую комнату на половине его Императорского Высочества в Царскосельском Большом Дворце устроить в восточном вкусе»[31].

Устройство интерьера было поручено художнику Генриху фон Майеру из Мюнхена. Выбор именно этого мастера не был случаен — Майер был придворным художником Баварского герцога Максимилиана — супруга двоюродной сестры цесаревны Марии Александровны. Художник сопровождал герцога в поездке на Восток и опубликовал серии литографий, посвященных восточному быту[32].

Азиатская (или Турецкая) комната Большого Царскосельского дворца была создана в 1851–1852 гг. Художнику Майеру удалось создать подлинную атмосферу Востока в интерьере: все стены были затянуты коврами, вдоль стен установлены низкие диваны с бархатными подушками, потолок выполнен в классической восточной стилистике, отдельно стоит отметить светильники, выполненные по проекту Майера[33]. Сам интерьер был наполнен восточными предметами: столиками, кумганами, кальянами, опахалами, а в центре комнаты был устроен восточный фонтан. Также в Азиатской комнате разместили восточные надписи, выполненные на металлических пластинах в золоченой оправе, составление которых было поручено служившему в Санкт-Петербургском университете профессору кафедры тюркской филологии шейху Мухаммеду Айяду Тантави. Не умаляя значимости прекрасных росписей, восточных тканей и светильников, главным элементом декора в интерьере была коллекция оружия: на стенах размещались

---

[31] Об устройстве малиновой комнаты на половине Государя Наследника Цесаревича в Старом Дворце в восточном вкусе (РГИА. Ф. 487. Оп. 5. Д. 2044. Л. 1).

[32] *Тоесева А. В.* К вопросу об устройстве Азиатской комнаты в Большом Царскосельском дворце // Россия — Восток. Контакт и конфликт мировоззрений : Сб. науч. ст. XV Царскосельской конференции. — СПб., 2009. — С. 188.

[33] Подробнее о светильниках Азиатской комнаты см.: *Григорович Н. С.* Ансамбль светильников Азиатской комнаты // Александр II и Царское Село : каталог выставки. — СПб., 2000. — С. 84–85.

свыше 250 предметов, сгруппированных в 13 симметричных композиций, называемых «трофеями».

Азиатская комната стала не только самым нарядным помещением на половине великого князя, а затем императора Александра II, но и одним из наиболее ярких и цельных художественных интерьеров Большого дворца.

В мае 1852 г. работы были окончены, Александр Николаевич высоко оценил устройство нового интерьера и пожаловал Генриху фон Майеру бриллиантовый перстень стоимостью 250 рублей серебром, а шейху Мухаммеду Айяду Тантави — изумрудный перстень стоимостью 180 рублей серебром[34].

Ансамбль Азиатской комнаты вскоре после создания был запечатлен на акварели художника Э. П. Гау (*рис. 5*). Еще одним важным иконографическим источником является цветная фотография (автохром) части интерьера, выполненная А. А. Зеестом в 1917 г. (*рис. 6)*

Ключевым письменным источником по коллекции оружия, находившейся в Азиатской комнате, является опись, озаглавленная как «Chambre Turque de S. A. I. Monseigneur le Cesarevitch Grand Duc Héritier» («Турецкая комната Его Императорского Высочества Великого Князя Цесаревича»)[35] *(рис. 7)*. Опись была составлена в 1852 г. после окончания отделки интерьера и дополнялась по мере поступления новых предметов вплоть до 1861 г. Автором описи следует считать хранителя Царскосельского Арсенала Ф. А. Жиля. Составлением переводов надписей на восточном оружии занимался исследователь Средней Азии, филолог-ориенталист Петр Иванович Демезон. Известно, что для перевода на французский язык турецких и персидских надписей, нанесенных на оружие, хранившееся в Царскосельском Арсенале, в начале 1840-х гг. были привлечены известнейшие ориенталисты своего времени — Христиан Данилович Френ и Петр Иванович Демезон[36]. По окончании работы Николай I повелел наградить ученых[37]. В 1851 г. Х. Д. Френ скончался, и для перевода надписей на оружии, но уже Азиатской комнаты, был приглашен барон Демезон.

Опись, написанная от руки тушью, составлена в виде описания 13 трофеев; каждый предмет в ней пронумерован и имеет краткое описание; восточные надписи представлены на языке оригинала и дополнены переводом на французский язык; в некоторых случаях указаны имена дарителей и даты.

В начале описи есть карандашная запись, являющаяся пояснением к нумерации: все предметы имеют номера трех типов — *A*, *B* и *C*: номера типа *A* обозначены как «коллекция», к номерам типа *B* нет пояснения, а номера типа *C* обозначены как вооружение, полученное «после воцарения» Александра Николаевича. Здесь нужно отметить, что по мере составления описи предметы были промаркированы с помощью щитков (в коллекции оружия ГМЗ «Царское Село» сохранилось

---

[34] К вопросу об устройстве Азиатской комнаты в Большом Царскосельском дворце // Россия — Восток. Контакт и конфликт мировоззрений : сб. науч. ст. XV Царскосельской конференции. — СПб., 2009. — С. 192.

[35] Chambre Turque de S. A. I. Monseigneur le Cesarevitch Grand Duc Héritier. Далее — Опись 1852–1861 (ГМЗ «Царское Село» : Рукописные материалы. Инв. № ЕД-129-XV).

[36] *Жиль Ф. А.* Царскосельский музей с собранием оружия, принадлежащего Государю Императору. — СПб., 1860. — С. 7.

[37] О награждении академика Френа за перевод надписей на восточном оружии Царскосельского Арсенала (РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 435. Л. 1–3).

несколько металлических щитков сердцевидной формы с номерами, написанными краской, которые были привязаны к нескольким предметам из Азиатской комнаты). Щитки трех типов — с красной окантовкой и белым фоном, с синей окантовкой и белым фоном, и щитки с красным фоном. При изучении архивной информации — счетов по устройству Восточной комнаты — обнаружилась запись: «…№ 86. 250 оловянных щитов с живописью — 18 рублей серебром…»[38]. При детальном изучении акварели Гау можно заметить, что к каждому предмету привязан сердцевидный щиток *(рис. 8)*.

В ходе изучения описи возник вопрос, откуда поступили и кому принадлежали предметы, обозначенные в описи 1852–1861 гг. литерой *B*? Эти предметы имеют сквозную нумерацию, вне зависимости от типа оружия.

В Архиве Государственного Эрмитажа удалось выявить переписку адъютанта цесаревича Александра Николаевича полковника А. В. Адлерберга с хранителем Царскосельского Арсенала Ф. А. Жилем за 1852 г.[39] В одном из писем Адлерберг пишет: «…препровождая при сем к Вашему Превосходительству, при описи, оружие, выбранное художником Майером, из Собственного Его Императорского Высочества арсенала, для вновь отделываемой комнаты в Царскосельскомъ дворце»[40]; далее в письме следует опись передаваемых предметов с номерами, кратким описанием и указанием, когда и от кого предметы были получены. Всего удалось выявить три таких письма (от 19 марта, 26 апреля и 5 июня 1852 г.) с описью предметов. В ответных письмах Жиль сообщает о получении оружия и как историк-оружиевед отмечает: «Имею честь присовокупить, что некоторые оружия, поименованные в той описи, показаны ошибочно, как то № 90 Турецкая сабля вместо персидской… № 124 старинное ружье — черкесское…»[41]. При соотнесении номеров предметов из переписки с Описью 1852–1861 гг. обнаружилось полное соответствие с номерами типа *B*. Таким образом, можно сделать вывод, что предметы, обозначенные в Описи 1852–1861 гг. литерой *B*, составляли лишь часть (отобраны были далеко не все предметы, о чем говорят лакуны в номерах с литерой *B*) личной коллекции цесаревича Александра Николаевича, хранившейся в Зимнем дворце. Предметы были отобраны художником Г. фон Майером для отделки интерьера и тремя партиями перевезены в Царское Село.

Что касается предметов с номерами типа *C* — это небольшая группа предметов, поступивших после оформления Азиатской комнаты. Точные даты поступления вещей этой группы в интерьер неизвестны, но, исходя из пометок в описи, становится ясно, что они появились там в промежуток между 1853 и 1861 гг. и были либо перевезены из Зимнего дворца, либо помещены в комнату сразу после поднесения. Также следует упомянуть, что в 1860–1861 гг. происходит инвентаризация пригородных дворцов Петергофа, Гатчины и Царского Села. Ревизия имущества проходила с 29 апреля 1860 по 30 марта 1861 г. Вероятно, именно тогда предметы этой группы были внесены в опись, хотя могли находиться в интерьере уже несколько лет, но при этом не фиксировались в инвентаре. К тому моменту Александр уже был императором, поэтому, возможно, с целью прикрыть

---

[38] Об отделке в восточном вкусе малиновой комнаты на половине Государя Наследника Цесаревича в Царскосельском Большом Дворце (РГИА. Ф. 522. Оп. 1. Д. 456. Л. 15).

[39] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1852. Ед. хр. 13. Л. 16–19, 20–24, 46–56.

[40] Там же. Л. 16.

[41] Там же. Л. 27.

халатность хранителя, предметы этой группы обозначены в начале описи как «полученные после воцарения Александра».

Как отмечалось выше, номера типа *А* обозначены составителем Описи 1852–1861 гг. как «коллекция». Под этим подразумевалась коллекция дяди Александра Николаевича — Михаила Павловича, полученная после его кончины в 1849 г. Стоит отметить, что в описи предметы с номерами типа *А* имеют последовательную нумерацию в каждом типологическом ряду. Характер построения нумерации соответствует использованной К. И. Седжером в «Каталоге редкого, старинного и восточного оружия…»[42]. Седжер числился в штате двора Михаила Павловича[43], его квартира, в которой он прожил с 1828 г. до кончины, располагалась в Михайловском дворце[44]. Обоснованным выглядит предположение, что, занимаясь коллекцией великого князя, Седжер составил ее опись. В процессе исследовательской работы в фонде «Собственные ЕИВ библиотеки и Арсеналы» в архиве Государственного Эрмитажа была обнаружена опись на французском языке: «Catalogue des Armes et objets de Munition de L'Arsenal de son Altesse Imperial monsenigneur le Grand Duc Michel»[45] («Каталог оружия и боеприпасов из Арсенала Его Императорского Высочества Великого Князя Михаила»). Косвенным источником, указывающим на ее существование, помимо вышеизложенного предположения, было использование в работе Э. Э. Ленца[46] при описании ряда предметов из коллекции Императорского Эрмитажа номеров с литерами М. П., несомненно относившихся к коллекции Михаила Павловича. Отметим, что до сегодняшнего дня эта опись не была выявлена и не была введена в научный оборот.

При соотнесении с номерами типа *А* Описи 1852–1861 гг. было выявлено полное соответствие, что доказывает, что предметы, отмеченные в Описи 1852–1861 гг. литерой *А*, происходят из собрания великого князя Михаила Павловича, переданной цесаревичу Александру Николаевичу. В выявленной описи рядом с номером предмета и кратким описанием во многих случаях указан источник и время поступления предмета в коллекцию. Эта информация позволяет установить более точную датировку предметов и связывает предметы с конкретными историческими личностями и событиями.

Таким образом, выявление и анализ архивных документов позволил выяснить происхождение предметов из восточной оружейной коллекции императора Александра II.

Еще одним важным источником является опись, составленная Д. В. Григоровичем и опубликованная в 1888 г.[47] В ней зафиксированы самые ценные предметы, находившиеся в Большом Царскосельском и Александровском дворцах, а также в парковых павильонах. Отдельным разделом в описи значится «Вос-

---

[42] *Седжер К. И.* Каталог редкого, старинного и восточного оружия, хранящегося в собственности Его Императорского Величества арсенале в Царском Селе. — Т. 1. — СПб., 1840.

[43] *Зайченко М. Г.* Судьба оружейной коллекции Великого Князя Михаила Павловича... С. 54.

[44] Там же.

[45] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1824. Ед. хр. 136.

[46] *Ленц Э. Э.* Императорский Эрмитаж : Указатель Отделения средних веков и эпохи Возрождения. Часть 1. — СПб., 1908.

[47] *Григорович Д. В.* Царское Село: Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. — СПб., 1888.

точная комната». По сути, эта опись Азиатской комнаты является переведенным на русский и отредактированным вариантом Описи 1852–1861 гг., где помимо собственной сквозной нумерации в отдельной графе отражены номера по предыдущей описи. Описания в ней носят более «музейный» характер: указаны размеры предметов, представлено описание материалов и техник, примененных при изготовлении предмета.

Следующий документ — это более поздняя, уже музейная опись, выполненная в 1927 г.[48] Она повторяет вышеуказанные инвентари, но при этом дополнена детальным описанием сохранности предметов. Основная ценность данной описи заключается в том, что при маркировке вещей первыми музейными номерами в опись были внесены и старые, что позволило соотнести предметы из всех описей.

Таким образом, подводя итог обзору письменных источников, можно заключить, что в Азиатской комнате находилась часть коллекции оружия Александра II, состоявшая из предметов вооружения из собрания, наследованного от великого князя Михаила Павловича, оружия из личного собрания Александра II, хранившегося до создания комнаты в Зимнем дворце, и небольшой группы предметов, размещенных в Азиатской комнате после ее оформления. Сопоставив номера, описания и изображения на акварелях одного времени, можно с уверенностью определить точное расположение каждого предмета в интерьере на 1861 г., а также, после изучения описей и архивных материалов, выявить происхождение многих предметов коллекции.

Нужно отметить, что оставшиеся предметы восточного вооружения из личной коллекции Александра Николаевича и бывшей коллекции Михаила Павловича после смерти Николая I в 1855 г. были переданы в Царскосельский Арсенал, где была обустроена Албанская комната. Это упоминает в своем каталоге коллекции Арсенала его хранитель Ф. А. Жиль: «Восточное оружие, составлявшее собственную коллекцию Государя до восшествия Его на престол и которое не было выбрано для Турецкой комнаты большого Царскосельского дворца, заняло место в означенном арсенале, вместе с оружием, наследованным от Великого Князя Михаила Павловича. По этому случаю устроена особая, так называемая Албанская комната»[49]. Как отмечалось выше, в 1885 г. по решению Александра III все уникальное собрание Царскосельского Арсенала было передано в Императорский Эрмитаж, где хранится и поныне. Предметы же, украшавшие стены Азиатской комнаты, остались в Царском Селе.

В 1911 г. в своем путеводителе по Царскому Селу С. Н. Вильчковский составил достаточно подробное описание Азиатской комнаты, интерьер которой оставался неизменным со времен правления Александра II: «Все стены ее и амбразуры двух окон покрыты коллекцией восточного оружия; вдоль стен идут низкие диваны; в середине комнаты небольшой восточный фонтан; полы покрыты персидскими коврами; двери богато орнаментированы в восточном вкусе; в амбразуре второго окна вделан скрытый в стене, небольшой письменный стол. Коллекция оружия принадлежала Императору Александру II и составляла

[48] Опись вещей восточной комнаты в Екатерининском дворце (ГМЗ «Царское Село» : Рукописные материалы. Инв. № ЕД-30-XV).

[49] *Жиль Ф. А.* Царскосельский музей с собранием оружия, принадлежащего Государю Императору. — СПб., 1860. — С. 3.

как бы продолжение того собрания, что хранилось в Царскосельском арсенале. Кроме оружия, здесь имеется и множество других восточных предметов, как то: бокалов, подносов, чаш, зеркал, курительниц и тому подобн. Всего здесь собрано около 450 вещей»[50].

В 1918 г. Екатерининский дворец стал музеем, интерьер Азиатской комнаты сохранялся без изменений. Началась работа по составлению описей предметов, к которой привлекли и специалиста в области оружия В. И. Рдултовского (1876–1939)[51]. Благодаря его экспертной помощи была начата работа по составлению первой музейной описи оружия Азиатской комнаты, оконченная в 1927 г.

В 1930-е гг. в составе коллекции произошли некоторые изменения. В 1934 г. из Азиатской комнаты в Государственный Эрмитаж были переданы несколько богато декорированных предметов, среди которых можно выделить персидскую булатную саблю-шамшир, являющуюся «прекрасным образцом работы придворных иранских оружейников и ювелиров конца XVIII в.»[52]. Сабля украшена эмалями с изображением юноши с соколом и девушки; рукоять и детали ножен инкрустированы алмазами, рубинами и шпинелью. В 1939 г. один из грузинских кинжалов-кама коллекции Азиатской комнаты был похищен «из-за недосмотра смотрительницы». Пропажа обнаружилась в ходе сверки количества предметов 31 января 1939 г.[53]

Отметим, что вплоть до 1941 г. на первом этаже Зубовского флигеля, в некогда жилых покоях Александра II, экспонировалась выставка «Комнаты Александра II», в целом сохранившая подлинную обстановку императорских комнат. О теперь уже музейных интерьерах, в том числе и об Азиатской комнате, писал в своем путеводителе А. М. Кучумов[54] *(рис. 9)*.

Годы Великой Отечественной войны оставили тяжелый отпечаток в истории Азиатской комнаты. В первые дни войны был поднят вопрос об эвакуации музейных предметов, так как город Пушкин оказался под угрозой оккупации. Почти все оружие, находившееся в данном интерьере, было изготовлено и декорировано с использованием драгоценных металлов, зачастую камней — такие предметы эвакуировались в первую очередь. Экспонаты первой, второй и третьей очередей были отправлены в г. Горький, где разместились в здании Областного краеведческого музея. Однако к октябрю 1941 г. Горький превратился в прифронтовой город, участились налеты вражеской авиации. 8 ноября предметы из пушкинских дворцов-музеев были погружены в вагоны и отправлены в Томск, а оттуда — в Новосибирск[55].

Отделка Азиатской комнаты была уничтожена в пожаре 1944 г. А. М. Кучумов в одном из писем к А. И. Зеленовой описывает, что осталось от интерьера: «…В Турецкой на месте исчезнувшего камина изразцовая плита. Видимо, арийская кухня. Ниша окна превращена в тамбур — сделан выход в парк.

---

[50] *Вильчковский С. Н.* Царское Село. — СПб., 1911. — С. 138–139.

[51] ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Ф. 3. Ед. хр. 139. Л. 286.

[52] *Образцов В. Н.* Оружие Востока в собрании Эрмитажа. — СПб., 2015. — С. 96.

[53] ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Ф. 5. Ед. хр. 915. Л. 25–26.

[54] *Кучумов А. М.* Комнаты Александра II : Путеводитель. — Л., 1935.

[55] *Лемус В. В.* Историческая справка об эвакуации музейных ценностей из г. Пушкина. 1941–1945. Л. 20 (ГМЗ «Царское Село». Рукописные материалы. Инв. № 1316).

Комната сильно закопчена. Штукатурка потолка рухнула. Украшения с дверей все сорваны…»[56].

В декабре 1944 г. музейные предметы, эвакуированные в Новосибирск, были возвращены сначала в Ленинград, а потом помещены в Центральное хранилище музейных фондов пригородных музеев. Начиная с 1958 г., в связи с восстановлением Екатерининского дворца, спасенные музейные ценности начали возвращаться в родные стены. Среди этих бесценных экспонатов была и почти полностью сохранившаяся коллекция оружия Азиатской комнаты; исключение составили только луки, которые не эвакуировали. Долгое время эти предметы, периодически экспонируясь на выставках, хранились в фондах Екатерининского дворца.

24 августа 2016 г. в музее-заповеднике «Царское Село» открылся для посетителей отреставрированный павильон «Арсенал», более 70 лет находившийся в полуразрушенном состоянии. В нем разместилась экспозиция «Царскосельский Арсенал. Императорская коллекция оружия». Было принято решение на втором этаже поместить большую часть коллекции Александра II, где она экспонируется поныне.

1 августа 2018 г., к 200-летию со дня рождения императора Александра II, в Зубовском флигеле Екатерининского дворца открылась выставка «Александр II в Царском Селе. “Наконец я дома…”». В помещении бывшей Азиатской комнаты представлены подлинные предметы: богато декорированное турецкое и персидское холодное оружие, которое когда-то украшало эти стены. Оставшаяся часть коллекции хранится в собрании музея-заповедника «Царское Село».

Глава III
ХАРАКТЕРИСТИКА КОЛЛЕКЦИИ

Обращаясь к характеристике оружия из собрания ГМЗ «Царское Село», необходимо отметить, что большую его часть составляют образцы вооружения Османской империи. В культуре народов, ее населявших, оружие было не только средством нападения и защиты, но и признаком состоятельности и могущества. О социальном статусе человека можно было судить по качеству и богатству декора его оружия. Неизменным атрибутом знатного вельможи в Турции была сабля. В восточной коллекции оружия Александра II было свыше 45 сабель и шашек, большая часть которых изготовлена в Османской империи.

Одним из центров оружейного производства в Османской империи была ее столица Стамбул. Наряду с ним славились сабли, созданные мастерами Эрзерума и Трапезунда. Среди сабель восточного собрания Александра II, помимо предметов, изготовленных мастерами исконно турецких земель, встречаются и такие, которые были выполнены кузнецами покоренных османами территорий. Пятисотлетнее владение османами землями от Балкан до Ирана привело к созданию на этих территориях самобытной культуры, вобравшей в себя лучшие традиции искусства покоренных народов. Мастера-клиночники и ювелиры завоеванных стран трудились над изготовлением и украшением вооружения. Синтез культур сформировал турецкое оружие и его выразительную орнаментику.

---

[56] *Кучумов А. М.* Статьи, воспоминания, письма. — СПб., 2004. — С. 100.

Главным видом длинноклинкового оружия в Османской империи является сабля. Получив распространение еще среди сельджукских племен в IX–X вв., этот вид оружия эволюционировал, сформировав к XVII в. два основных типа уже османских сабель: палу и клих. К XVIII в. основным видом турецкой сабли стал килидж. Этот тип вобрал в себя преимущества и конструктивные особенности более ранних турецких сабель: ширина клинка и массивный выступающий обух — черты палы; широкая, явно выраженная елмань — расширение последний трети клинка, служащее для усиления рубящего удара, зачастую обозначенная золоченым элементом орнамента, — от клиха. Эти сабли имели простую гарду с крестовиной и массивную рукоять с отверстием для темляка. Ножны имели прорезь, скрытую подвижной пластиной для упрощения вынимания клинка. В Турции было принято носить саблю на перевязи. Клинки изготавливались из простой или булатной стали.

В коллекции представлены редкие образцы турецкого холодного оружия, изготовленные из булатной стали разных сортов. Надписи и орнамент на клинках выполнялись двумя вариантами таушировки: инкрустацией одного металла в другой, когда резцом по поверхности стали вырезались пазы, в которые вставлялась золотая или серебряная проволока, после чего поверхность полировалась; и созданием заштрихованного поля в месте будущей надписи или орнамента, в которое наносился другой металл[57]. Оба метода инкрустации иногда можно видеть на одном предмете *(рис. 10)*. Данная сабля происходит из коллекции великого князя Михаила Павловича, к нему она попала как трофей Русско-турецкой войны 1828–1829 гг.[58] В данном предмете обращает на себя внимание декоративное оформление: на правой стороне клинка в четырехугольнике арабские литеры, повторяющиеся четыре раза и составляющие слово «Фатах» [«дарующий победу» — одно из имен Аллаха]; над ним в шестиконечном картуше таушированная золотом арабская надпись: «Работы Али»; на левой — таушированный золотом квадрат, расчерченный на клетки, в которых четыре раза повторены цифры 6, 5, 1, 2, соответствующие арабским буквам, составляющим слово «Вахаб» [«щедрый» — одно из имен Аллаха]. На стыке елмани и обуха золотом таушировано дата создания по хиджре — 1235 [1820].

Часто на клинках османского оружия можно встретить надписи религиозного толка, заключенные в фигурные картуши, — суры и аяты из Корана. Важной деталью, позволяющей с большей точностью датировать турецкое оружие, является наличие тугры (личного знака) османского султана, в годы правления которого изготовлен предмет. На примере сабли (*рис. 11*) мы можем увидеть на правой стороне клинка таушированную золотом надпись в виде полной 110-й суры из Корана. На клинке отсутствуют надписи, указывающие на год производства и имя мастера, но на крестовине есть тугра 30-го османского султана Махмуда II (1808–1839), что позволяет датировать предмет.

Рукояти отдельных образцов выполнены из экзотических (на европейский взгляд) материалов — моржового клыка и рога носорога, буйвола; встречаются также сабли с каменными рукоятями. Стоит обратить внимание на орнаментальное убранство рукоятей и ножен сабель из коллекции Александра II — в основном

---

[57] *Миллер Ю. А.* Художественное оформление холодного оружия Турции: XVII–XVIII вв. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. II. — Л., 1958. — С. 167–178.

[58] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1824. Ед. хр. 136. Л. 4.

это варианты растительного, реже геометрического орнаментов, выполненных гравировкой или чеканкой. Часто встречается орнамент из сложно переплетенных стеблей, с включением цветов (часто тюльпанов), побегов, заключенных в картуши в виде арок или раковин. Турецкое оружие отличает, в частности, от персидского полное отсутствие антропоморфных и зооморфных изображений. Причина этого в направлениях ислама, исповедуемых в Турции и Персии. Персы исповедуют ислам шиитского толка. Это течение отличает запрет на изображения, которые могут быть приняты верующими за идолов; в тех же случаях, когда изображение не может быть воспринято как объект поклонения (например, на рукояти и ножнах оружия), изображения допускаются. Турция исповедует ислам суннитского толка, который более ортодоксален, и поэтому запрет на изображения не имеет исключений.

Меньшую, но не менее значимую часть коллекции длинноклинкового оружия составляют сабли, изготовленные в Персии.

Многие века персидские клинки считались эталоном для мастеров-оружейников всего мира. Персидские кузнецы не только нашли универсальную форму клинка — узкого, с плавным изгибом, без долов и елмани, но и постоянно экспериментировали с составом металла. Рукояти персидских сабель монтировались из двух костяных щечек с отогнутым в сторону лезвия навершием. Такой тип персидской сабли получил название «шамшир» (перс. «сабля»). Важнейшим преимуществом шамшира является линзовидная в сечении форма клинка, оказавшаяся наиболее приспособленной к нанесению рубяще-режущего удара.

Особой славой и уважением пользовались клинки мастера Ассада Уллы из Исфагана. Он работал в начале XVII в. и был личным оружейником персидского шаха Аббаса I — Аббаса Великого. В коллекции Александра II одна из сабель-шамшир по совокупности признаков, а также по мнению авторитетнейшего оружиеведа Э. Г. Аствацатурян, может быть отнесена к авторству великого мастера *(рис. 12)*. Сабля выполнена из высшего сорта булатной стали «Кирк Нардубан» (встречается название «Лестница Мухаммеда»). По исполнению ее можно отнести к классической персидской оружейной школе: шамширный клинок высокого качества, рукоять персидской формы и материала. Декоративное оформление сабли аскетично, но включает в себя помимо клейма мастера восточный знак — квадрат «бедух»[59]. Этот таушированный золотом квадрат включает в себя четыре арабские цифры: 2, 4, 6, 8. Этот знак любили на Востоке и изображали не только на оружии, но и на печатях для писем. Считалось, что такие послания находятся под божественной защитой. Сам по себе квадрат являлся божественным символом. Равенство его сторон символизирует бессмертие, а прямые углы — божественную силу[60]. Сабля была подарена Александру II императрицей Марией Александровной 29 августа 1859 г.[61] 25 августа 1859 г., во время взятия аула Гуниб войсками под командованием генерал-адъютанта А. И. Барятинского, был пленен имам Шамиль, что положило конец организованному сопротивлению

---

[59] Слово «бедух» происходит от имени аравийского купца Бедуха, который за свое благочестие получил благословение Аллаха и богатство.

[60] *Эгертон Э.* Индийское и восточное оружие. От державы Маурьев до империи Великих Моголов. — М., 2007. — С. 93.

[61] *Chambre Turque de S. A. I.* Monseigneur le Cesarevitch Grand Duc Héritier (ГМЗ «Царское Село». Рукописные материалы. Инв. № ЕД-129-XV). С. 124.

на северо-восточном Кавказе в годы Кавказской войны (1817–1864). Возможно, императрица решила поздравить мужа с завершением важного этапа военного противостояния таким подарком.

Шамширы получили распространение во всех странах Ближней и Средней Азии. В Османской империи оружейники сами начали изготавливать клинки этого типа, дополняя их классической турецкой массивной рукоятью. Одна из сабель-шамшир османского производства, помимо своих качественных показателей, выделяется историей попадания в коллекцию *(рис. 13)*. Сабля была «взята в сражении при Курук-Дере 24 июля 1854 г. и прислана генерал-адъютантом князем Бебутовым»[62]. В ходе Крымской войны 24 июля 1854 г. на Кавказском фронте состоялось Кюрюк-Даринское сражение. Под командованием генерал-лейтенанта князя В. О. Бебутова русские войска нанесли поражение превосходящим по численности втрое турецким войскам под командованием Мустафы Зарифа-паши. Получив весть о победе русской армии, Николай I произнес: «Князь Бебутов хочет удивить меня победой, я же удивлю его наградой». За эту победу 9 августа 1854 г. Бебутов получил высшую награду Российской империи — орден Св. Андрея Первозванного[63]. Отметим, что данная сабля являет собой истинный пример турецкого офицерского боевого холодного оружия с клинком высокого качества без каких-либо украшений и рукоятью, обернутой тесьмой во избежание скольжения.

В собрании Александра II представлены великолепные образцы холодного оружия, выполненные мастерами Черкесии, Дагестана, Грузии и других кавказских народов.

Распространенные на Северном Кавказе сабли с длинным клинком и мощным штыковым концом были рассчитаны на прокалывание кольчуги. Наряду с ними существовала потребность и в более легком оружии, и по мере распространения огнестрельного оружия саблю вытесняет сформировавшаяся к XVIII в. как оригинальный тип длинноклинкового оружия шашка. Отметим, что этот тип вооружения распространился не только на Северном Кавказе (в частности, в Дагестане), но и в Закавказье.

Шашка (от адыгского/черкесского «сэшхуэ» — «большой» или «длинный нож») — длинноклинковое холодное оружие с небольшим изгибом. Согласно кабардинской формуле, «шашка должна быть легкая, как перо, упругая, как лоза, острая, как бритва»[64]. Поверхность клинков имела ребра жесткости — долы. У пяты клинка помещались изображения, надписи и клейма. Рукоять шашки не имела крестовины для защиты руки. Способ ношения шашки составляет одну из ее особенностей: она подвешивалась лезвием вверх, для чего портупейные кольца располагались на выгнутой стороне ножен.

Одним из ярчайших предметов коллекции является шашка, изготовленная «Его Императорского Величества оружейником Геурком Элиазаровым» *(рис. 14)*. Клинок булатной стали, однолезвийный, с небольшим изгибом, с одним долом вдоль обушка; возле рукояти на одну пятую клинка таушированный золотом растительный орнамент. Обушок вызолочен; на нем, у рукояти, надпись: «Е. И. В. ОРУЖЕЙНИКЪ ГЕУРКЪ». Рукоять стальная, с раздвоенной головкой,

---

[62] *Григорович Д. В.* Царское Село: Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. — СПб., 1888. — С. 428.

[63] *Шишов А. В.* Полководцы кавказских войн. — М., 2001. — С. 329–366.

[64] *Аствацатурян Э. Г.* Оружие народов Кавказа. — СПб., 2004. — С. 52.

покрыта золотой таушировкой с композицией в виде цветочной ветви с изгибающимися стеблями и сильно закрученными листьями в вазоне. Шашка была «поднесена Его Императорскому Высочеству Цесаревичу Александру Николаевичу в Варшаве в августе 1849 г. Кавказским наместником князем Воронцовым»[65].

Изделия семьи Элиазаровых отличались, помимо высоких художественных качеств, использованием для клинков булатной стали, по своим свойствам не уступающей персидской. Неудивительно, что в феврале 1831 г. в мастерскую Элиазаровых в Тифлисе из Златоустовской оружейной фабрики для изучения рецептов булатной стали и обмена опытом по изготовлению и украшению холодного оружия были командированы два ведущих мастера — Василий Южаков и Карл Вольферц[66].

Среди клинкового холодного оружия из коллекции Александра II стоит выделить изделия, выполненные русскими мастерами. Одним из центров производства «белого» оружия в России был Златоуст. Само место — Южный Урал, богатый полезными ископаемыми и с существующими металлургическими заводами — располагало к появлению оружейной фабрики. Златоустовская оружейная фабрика, официально открытая 15 декабря 1815 г., стала крупным государственным предприятием, выпускавшим холодное наградное и строевое оружие. По решению императора Александра I для обучения и повышения квалификации русских мастеров были приглашены лучшие оружейники из Золингена, Клингенталя, Эльберфельда — признанных центров изготовления холодного оружия. Среди специалистов, прибывших в Россию, стоит особо выделить Вильгельма Николаса Шафа — именно его ученики, русские мастера Иван Бушуев, Иван Бояршинов и Петр Тележников, стали крупными мастерами-новаторами и передовыми специалистами Златоустовской оружейной фабрики[67]. Расцвет производства приходится на время, когда фабрикой управлял П. П. Аносов (1799–1851) — генерал-майор, инженер и ученый-металлург. Одно из важнейших достижений Аносова — разработка технологии изготовления булатной стали в России. Помимо собственных экспериментов с составом сталей, Аносов направлял мастеров фабрики к лучшим оружейникам Персии, Бухары и Кавказа. К середине 1830-х гг. на Златоустовской фабрике была окончательно разработана и внедрена технология выплавки высококачественной булатной стали. Известно, что первые образцы были отправлены императору Николаю I, за что 20 января 1837 г. полковнику Аносову было объявлено «удовольствие Его Императорского Величества, за поднесенные первые образцы русского булата, две сабли и шашку, которые найдены Его Величеством прекрасными»[68].

Две сабли из коллекции изготовлены в Златоусте. Одна из них была подарена цесаревичу Александру Николаевичу «Государем императором Николаем I

---

[65] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1852. Д. 13. Л. 18.

[66] *Куликовских С. Н.* Деятельность Златоустовской оружейной фабрики по становлению и развитию производства украшенного холодного оружия в России : дисс. … канд. историч. наук : 07.00.02 / С. Н. Куликовских. — Челябинск, 2002. — С. 97.

[67] *Суханов И. П.* Шаф и сыновья. Немецкие оружейные мастера на службе Российской империи. — СПб., 2020. — С. 11–18.

[68] *Приходько Н. Ю., Тихомирова Е. И.* Секреты мастеров Златоуста: искусство уральских оружейников XIX–XXI веков. — М., 2012. — С. 9–23.

24 декабря 1837 года»[69], другая происходит из коллекции Михаила Павловича. Вероятно, Николай I, получив богато декорированное булатное златоустовское оружие, одну из сабель подарил брату, а сопоставив даты изготовления сабель — 1836 г. с объявлением «удовольствия Его Императорского Величества…» от 20 января 1837 г., можно с уверенностью заключить, что данные предметы являются первыми образцами русского булата. Одна из этих сабель (*рис. 15*) имеет высокохудожественное декоративное оформление и редкую форму: клинок волнообразный «пламенеющий», у острия раздвоен. По форме тип данной сабли можно назвать Зу-л-факар — в исламской традиции так принято изображать меч пророка Мухаммеда.

Сабля явно предназначалась для подарка наследнику цесаревичу Александру Николаевичу. Анализируя ее оформление, можно проследить посыл, с которым она создавалась: восточный по форме клинок, украшенный православным крестом, державной символикой, вензелем цесаревича и девизом, подразумевает, что по восшествии на престол император будет крепко удерживать в своей руке (как единый клинок) многочисленные народы Российской империи разных национальностей и разных вероисповеданий, а опорой власти и развития страны будут верные армия и флот.

Важную часть коллекции Александра II составляет собрание самого известного вида турецкого клинкового оружия, ставшего для других народов символом воинственности армии Османской империи, — ятаганов.

Появившись в XVI в., наибольшее распространение и массовость ятаган получил во второй половине XVIII столетия. Особую популярность это оружие имело у янычар — турецкой регулярной пехоты. Необузданной силы янычар опасались даже турки, жившие в тех городах, где стояли казармы. Это привело к тому, что в XVIII в. янычарам было запрещено выходить из казарм с оружием — при выходе в город они могли иметь только нож[70]. Нож стал увеличиваться в размерах, постепенно превратившись в ятаган.

Ятаган имеет однолезвийный клинок от 50 до 75 см с двойным изгибом, позволяющий наносить рубящие, режущие и колющие удары. Костяная или металлическая рукоять ятагана заканчивается раздвоенным расширением (так называемыми «ушами»), не дающим оружию выпасть из рук при рубящем ударе.

Среди всех видов османского клинкового оружия именно на ятаганах можно наблюдать самое большое число надписей, содержащих изречения из Корана, имена мастеров и владельцев оружия, а также даты изготовления предмета. На клинке одного из ятаганов коллекции (*рис. 16*) мы можем прочесть надпись: «Да будет власть твоя вечной, о, владыка. Да будет сердце врагов твоих всегда рассечено лезвием меча и секиры. Работы Мустафы. Владелец Магомет». Надписи выполнялись таушировкой: для стамбульского типа характерна таушировка золотом по заштрихованному полю, для малоазиатского — серебром; восточно-анатолийские ятаганы имеют гравированные надписи и орнамент. Среди религиозных надписей на клинках ятаганов коллекции (*рис. 17*) часто встречаются имена спящих: Ямлиха, Максалина, Марнуш, Сазануш, Маслина, Дабарнуш, Кафататайюш, а также собаки Китмир. Эти имена встречаются в Коране в суре «Пещера». Асхаб Ал-Кахф (араб. «обитатели пещеры») — в мусульманской тео-

[69] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-В. 1840-е. Ед. хр. 156. Л. 10.

[70] *Введенский Г. Э.* Янычары. История, символика, оружие. — СПб., 2003. — С. 118.

логии молодые люди, спрятавшиеся вместе с собакой в пещере, чтобы уберечь свою веру в единого Бога во время преследований. Согласно Корану, молодые люди обратились к Аллаху с просьбой смилостивиться над ними и направить на верный путь. Аллах услышал просьбу и усыпил их на 309 лет, которые показались им как «день или часть дня». Очнувшись, они послали одного из «обитателей пещеры» купить пропитание и так обнаружили себя людям.

Коранический рассказ является вариантом христианского сказания о «семи спящих отроках эфесских», распространенного на Ближнем Востоке до утверждения ислама. Освященное Кораном сказание получило широкое распространение в мусульманском мире[71]. Имена спящих отроков и их собаки часто встречаются на восточных клинках, их имена отождествлялись со спасением и божественным заступничеством.

Общим элементом для ятаганов всех типов является фигурная накладка на пяте клинка, которая декорировалась чеканкой, гравировкой, иногда инкрустировалась кораллами. Ножны ятаганов изготавливались из дерева и оковывались серебряными листами или обтягивались бархатом или кожей. Верхняя часть ножен большинства ятаганов декорирована филигранными поясками; наконечник выполнялся в виде головы дракона. Центральная часть ножен украшалась чеканным растительным орнаментом в виде сложно переплетенных побегов, ветвей с цветами и плодами. Необходимо отметить, что в декоре многих ятаганов можно увидеть элементы влияния европейских стилей, в частности рококо: стилизованные раковины, букеты в вазах и даже гирлянды из роз *(рис. 18)*. Этот ятаган был «подарен Ея Императорским Высочеством Государыней Цесаревной Марией Александровной 24 декабря 1849 г.» супругу к Рождеству[72]. Отметим, что в коллекции представлены все основные территориальные типы ятаганов — стамбульские, восточно-анатолийские, малоазиатские, а также ятаганы, произведенные, судя по архивным документам, в Османском Египте и Алжире.

Такой вид оружия, как кинжалы, в коллекции Александра II представлен предметами, изготовленными в Османской империи, Персии и на Кавказе.

В XVIII в. в Турции существовали кинжалы двух видов: изогнутые и прямые. Наибольшей популярностью пользовались изогнутые кинжалы-ханджары, клинки и ножны которых украшались чеканным серебром.

Клинок одного из кинжалов данного типа (*рис. 19*) ромбический в сечении, на обеих сторонах клинка таушированные золотом надписи в окружении растительного орнамента в виде ветвящихся побегов. Надпись на правой стороне: «Работы Шейха Аббаса»; на левой: «Владелец этого кинжала Ассад Ага». Рукоять серебряная, вызолоченная, с гравировкой в виде цветочных композиций. Ножны деревянные, покрыты сплошным серебряным вызолоченным листом, с гравировкой: вверху в виде цветочных гирлянд, внизу в виде букета. Наконечник ножен кинжала выполнен в форме бутона.

Персидские мастера Средневековья известны созданием ножей и кинжалов, получивших широкое распространение в странах Средней и Ближней Азии, в Турции, а также на Руси. Основной тип иранских кинжалов, представленный в коллекции, — персидский вариант ханджара. Для них характерны изогнутые

---

[71] *Пиотровский М. Б.* Асхаб ал-кахф // Ислам : энциклопедический словарь. — М., 1991. — С. 24.

[72] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1852. Д. 13. Л. 24.

двухлезвийные клинки с ребром жесткости по центру; костяные и каменные рукояти катушечной формы и деревянные, обтянутые кожей или бархатом ножны. Примером такой работы является персидский ханджар (*рис. 20*), подаренный великому князю Михаилу Павловичу на именины 8 ноября 1835 г.[73] В этом предмете привлекает изысканное оформление рукояти — она инкрустирована рубинами, сапфирами, адулярами и шпинелью в золотых кастах.

Нельзя не упомянуть и о более экзотических кинжалах. На 18-й день рождения 17 апреля 1836 г. наследник цесаревич Александр Николаевич получил в подарок от дяди редкий индийский кинжал[74] *(рис. 21)*. Кинжалы типа «джамадхар» (санскр., хинди — клинок, зуб или язык бога смерти; также встречается название «катар») — распространенные только в Индии традиционные тычковые кинжалы. Получили распространение с XVI в., использовались как одиночное оружие, иногда как кинжалы для левой руки вместе с тальваром. Металлические детали ножен и рукоятей украшались в пришедшей из Персии технике таушировки золотом — «кофтгари»[75].

Кавказское оружие с коротким клинком — кинжал-кама — имеет давнюю традицию. Издавна они использовались и как оружие, и как хозяйственный предмет обихода. Начиная с подросткового возраста, мужчины на Кавказе носили кинжалы, его высоко ценили и не жалели средств на украшение. Кинжал стал частью национального костюма. Высокая востребованность этих предметов способствовала активному производству, увеличению количества мастеров.

Кавказские кинжалы имели свои характерные черты. Их клинок прямой, двухлезвийный, его поверхность разделена долами, число которых колебалось от одного до четырех. Долы не только уменьшали вес клинка и увеличивали его прочность, но и придавали ему декоративность.

Многие клинки имели надписи, содержавшие имена мастеров, владельцев, даты изготовления, иногда — изречения. Рукояти кинжалов делались из разных материалов — кости, рога, железа, серебра. Ножны изготавливались двух типов. Наиболее распространенными были ножны, сделанные из двух дощечек, обтянутых бархатом или кожей. Прибор — устье и наконечник — производился из серебра или железа. Другой тип ножен представлял собой железный или серебряный футляр с впаянной в него обоймицей[76]. Характерным украшением ножен являлась чеканка, гравировка и чернение.

Большая часть кинжалов-кама коллекции Александра II изготовлены в первой четверти XIX в. в Тифлисе — крупнейшем центре производства кинжалов Закавказья. Эти кинжалы имеют свои отличительные черты: картуши с орнаментом, выполненным таушировкой золотом, или декоративные прорези у пяты клинка, травленые долы по центру клинка, небольшие цельные костяные рукояти общекавказской формы, а также орнаментальное оформление серебряных деталей монтировки. Один из кинжалов коллекции, выполненных в Тифлисе, выделяется помимо внушительных размеров (общая длина 72,0 см) и высококачественной стали клинка, тонкостью декоративного убранства. На клике предмета можно прочесть таушированные золотом слова: «Два раза не бью» *(рис. 22)*. Кинжал был

---

[73] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1824. Ед. хр. 136. Л. 19.

[74] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1852. Д. 13. Л. 23.

[75] *Носов К. С.* Традиционное оружие Индии. — М., 2011. — С. 220–224, 354.

[76] *Аствацатурян Э. Г.* Оружие народов Кавказа. — СПб., 2004. — С. 7–10.

преподнесен наследнику Александру Николаевичу генерал-лейтенантом князем В. О. Бебутовым в 1851 г.[77]

Отдельно следует упомянуть о еще одной важной части коллекции оружия Александра II — восточном огнестрельном оружии.

Ввиду высокого развития на Востоке кузнечного ремесла ручное огнестрельное оружие развивалось быстрыми темпами. Восточные стволы, выполненные из дамасской стали, были лучшего качества, чем западноевропейские. Многие ружейные стволы в коллекции Александра II изготовлены из дамасской стали и украшены золотой насечкой; приклады сделаны из дерева и декорированы серебряными и медными накладками и вставками, либо пластинами слоновой кости и перламутра. Основными техниками отделки ружей были гравировка по стали, серебряная и золотая таушировка, зачастую — инкрустация камнями и кораллами. Ружья, богато украшенные резным или чеканным серебром, кораллами и альмандинами, производились в городе Трапезунде, по названию которого стали называться трапезундскими. Ложу кремнево-ударного карабина (*рис. 23*) украшают 234 граната-альмандина, замок и ствол покрыты таушировкой золотом.

Среди огнестрельного оружия кавказская кремнево-ударная винтовка (*рис. 24*) является трофеем Кавказской войны, причем добытым при непосредственном участии цесаревича Александра Николаевича. 26 октября 1850 г. наследник цесаревич находился в путешествии на Кавказе. Сопровождаемый наместником на Кавказе графом М. С. Воронцовым Александр Николаевич часто выезжал для осмотра местности. В один из таких выездов наследник заметил группу враждебно настроенных представителей горских народов — в то время не все очаги сопротивления в ходе Кавказской войны были подавлены. Молодой наследник верхом на ретивом скакуне стремительно направился в сторону горцев, вся свита — генералы и казаки — устремились вслед за наследником. Воинственные горцы начали отстреливаться и бросились бежать, но были перехвачены. Так, будущий Александр II принял участие в настоящей схватке, проявив смелость и отвагу. За это событие Николай I наградил сына орденом Святого Георгия 4-й степени. А оружие побежденных горцев передали в коллекцию наследника[78]. Согласно выявленной описи, рассматриваемая винтовка — из этого комплекта трофейного оружия[79].

Собрание короткоствольного оружия Александра II насчитывает 48 предметов. Это пистолеты, выполненные османскими мастерами и оружейниками Кавказа. Пистолет (*рис. 25*), подаренный 24 марта 1842 г. генерал-майором, атаманом Кавказского линейного казачьего войска С. С. Николаевым[80], выполнен в традиционной технике: деревянная ложа обита черной кожей, массивное костяное навершие рукояти и спусковой крючок в виде пуговки. Кремнево-ударный замок пистолета покрыт воронением и тауширован золотом.

Среди метательного оружия коллекции выделяется джерид — колчан с тремя копьями-сулицами, использовавшийся османскими кавалеристами как

---

[77] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1852. Д. 13. Л. 24.

[78] *Татищев С. С.* Император Александр II. Его жизнь и царствование. Т. 1. — СПб., 1903. — С. 126–127.

[79] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1852. Ед. хр. 13. Л. 53.

[80] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1852. Д. 13. Л. 18.

дополнительное оружие *(рис. 26)*. Колчан обит чеканным серебряным листом, инкрустированным бирюзой и нефритом, наконечники сулиц сделаны из стали высокого качества и дополнены таушировкой золотом.

Ударное оружие в коллекции представлено булавами, ставшими в XVIII в. символами власти, принадлежностью командиров и высших чиновников и, следовательно, богато украшенные чеканкой, гравировкой, золочением и инкрустацией драгоценными камнями *(рис. 27)*.

Подводя итог краткой характеристике коллекции оружия Александра II, отметим, что многие предметы напрямую связаны с историческими личностями и событиями, что в совокупности с художественной ценностью и высокими оружейными характеристиками делает коллекцию уникальной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Коллекция оружия Александра II, включающая все основные типы оружия, использовавшегося в Османской империи, Персии, Индии и на Кавказе, является достаточно полным и представительным собранием с рядом уникальных предметов мирового уровня.

В ходе исследовательской работы удалось определить предпосылки возникновения интереса к коллекционированию восточного оружия цесаревичем Александром Николаевичем.

В архивах удалось выявить доселе неизвестные и не опубликованные документы, проливающие свет на историю формирования коллекции, состав собрания — как самого Александра Николаевича, так и его дяди, великого князя Михаила Павловича. Особенно важной «находкой» является выявленная в архиве Государственного Эрмитажа опись «Catalogue des Armes et objets de Munition de L'Arsenal de son Altesse Imperial monsenigneur le Grand Duc Michel»[81].

Изучение описей, изобразительных источников и свидетельств современников позволили дать описания комнат, в которых находилось собрание. Благодаря выявлению в описях конкретных мест расположения каждого предмета в «трофеях» Азиатской комнаты, исследование может стать основой для исторически точного воссоздания интерьера.

В рамках данной работы впервые опубликованы архивные данные о поступлении предметов в собрание, связывающие образцы вооружения с конкретными историческими личностями и событиями. Эта информация может быть использована, помимо научной, в экспозиционной и выставочной деятельности.

В работе рассматривается типология предметов восточного оружия и дается характеристика приемов его оформления с учетом историко-культурных особенностей различных регионов. Исследование материалов изготовления, перевод ряда арабографичных надписей, в сочетании с анализом художественного оформления предметов, позволяют сделать вывод о международной ценности данного собрания.

Выполнение задач, поставленных перед автором исследования, позволило достичь желаемой цели — ввести в научный оборот коллекцию восточного оружия Александра II.

---

[81] АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1824. Ед. хр. 136.

Хочется выразить надежду, что собрание, пережившее все военные бури и революционные катаклизмы, предметы которого «помнят» и славные победы русского оружия, и теплые отношения внутри императорской семьи, вновь займет свое историческое место при воссоздании личных комнат императора Александра II.

ИСТОЧНИКИ

Российский государственный исторический архив (РГИА)

1. По рапорту действительного статского советника. РГИА. Ф. 472. Оп 17. Д. 117.
2. О награждении академика Френа за перевод надписей на восточном оружии Царскосельского Арсенала. РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 435.
3. Об устройстве малиновой комнаты на половине Государя Наследника Цесаревича в Старом Дворце в восточном вкусе. РГИА. Ф. 487. Оп 5. Д. 2044.
4. По выписке из духовного завещания вел. князя Михаила Павловича о передаче арсенала и др. распоряжениях. РГИА. Ф. 522. Оп 1. Д. 380.
5. Об отделке в восточном вкусе малиновой комнаты на половине Государя Наследника Цесаревича в Царскосельском Большом Дворце. РГИА. Ф. 522. Оп 1. Д. 456.

ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив

1. Благодарность управления Детскосельскими дворцами музеями В. О. Рдултовскому. ГМЗ «Царское Село» Ф. 3. Ед. хр. 139. Л. 286.
2. Акт № 15/5 от 1 февраля 1939 г. ГМЗ «Царское Село». Ф. 5. Ед. хр. 915. Л. 25–26.
3. *Лемус В. В.* Историческая справка об эвакуации музейных ценностей из г. Пушкина. 1941–1945 гг. ГМЗ «Царское Село». Инв. № 1316.

ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «рукописные материалы»

1. Chambre Turque de S. A. I. Monseigneur le Cesarevitch Grand Duc Héritier. ГМЗ «Царское Село». Рукописные материалы. Инв. № ЕД-129-XV.
2. Опись вещей восточной комнаты в Екатерининском дворце. [1927]. ГМЗ «Царское Село». Рукописные материалы. Инв. № ЕД-30-XV.

Научный архив рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа (АГЭ)

1. Описи Собственного Арсенала и Военной библиотеки наследника цесаревича Александра Николаевича. АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-В. 1840-е. Ед. хр. 156.
2. Бумаги по Арсеналу Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича. АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1852. Ед. хр. 13.
3. Catalogue des Armes et objets de Munition de L'Arsenal de son Altesse Imperial monsenigneur le Grand Duc Michel. АГЭ. Ф. 2. Оп. 14-Ж. 1824. Ед. хр. 136.

Литература

1. *Аствацатурян Э. Г.* Оружие народов Кавказа. — СПб., 2004.
2. *Боков В. Е.* Посещение высочайшими особами Златоустовских казенных горных заводов. — Уфа, 1904.
3. *Бардовская Л. В.*, *Введенский Г. Э.*, *Файбисович В. М.* Царскосельский Арсенал. — СПб., 2000.

4. *Введенский Г. Э.* Янычары. История, символика, оружие. — СПб., 2003.
5. *Вильчковский С. Н.* Царское Село. — СПб., 1911.
6. *Григорович Д. В.* Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. — СПб., 1888.
7. *Григорович Н. С.* Ансамбль светильников Азиатской комнаты // Александр II и Царское Село : каталог выставки. — СПб., 2000.
8. *Ефимов Ю. Г.*, *Зайченко М. Г.*, *Образцов В. О.* Эрмитаж. Арсенал. Искусство 1:1. — СПб., 2015.
9. *Ефимов Ю. Г.* Ораниенбаумская Рюст-Камера и предметы из нее, находящиеся в Гатчинском дворце / Забытый император : Материалы научной конференции в ГМЗ «Ораниенбаум». — СПб., 2002. — С. 18–27.
10. *Жиль Ф. А.* Царскосельский музей с собранием оружия, принадлежащего Государю Императору. — СПб., 1860.
11. *Зайченко М. Г.* История Арсенала Аничкова дворца // Аничков дворец. Памятник российской истории : материалы конференции. — СПб., 1997. — С. 39–48.
12. *Зайченко М. Г.* История создания альбома Muse´e de Tzarskoe´ Se´lo ou collection d'armes de Sa Majeste´ l'Empereur de toutes les Russie // Книжные памятники. Авторы, издатели, владельцы : сборник научных статей. — СПб., 2004. — С. 64–77.
13. *Зайченко М. Г.* Судьба оружейной коллекции Великого Князя Михаила Павловича // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого дома : сборник трудов международной научной конференции. — СПб., 2001.
14. *Зайченко М. Г.* Чарльз Седжер — первый хранитель Царскосельского Арсенала // Книжные памятники. Авторы, издатели, владельцы : сборник научных статей. — СПб., 2004. — С. 77–86.
15. *Корф М. А.* Записки. — М., 2003.
16. *Куликовских С. Н.* Деятельность Златоустовской оружейной фабрики по становлению и развитию производства украшенного холодного оружия в России : дисс. … канд. историч. наук : 07.00.02 : С. Н. Куликовских. — Челябинск, 2002.
17. *Кучумов А. М.* Комнаты Александра II : Путеводитель. — Л., 1935.
18. *Кучумов А. М.* Статьи, воспоминания, письма. — СПб., 2004.
19. *Лалаев М. С.* Очерк жизни и деятельности в бозе почивающего великого князя Михаила Павловича : К столетию со дня его рождения. 1798–1898. — СПб., 1898.
20. *Ленц Э. Э.* Императорский Эрмитаж : Указатель Отделения средних веков и эпохи Возрождения. Ч. 1. — СПб., 1908.
21. *Миллер Ю. А.* Художественное оформление холодного оружия Турции: XVII–XVIII вв. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. II. — Л., 1958.
22. *Носов К. С.* Традиционное оружие Индии. — М., 2011.
23. *Образцов В. Н.* Оружие Востока в собрании Эрмитажа. — СПб., 2015.
24. *Пиотровский М. Б.* Асхаб ал-кахф // Ислам : энциклопедический словарь. — М., 1991.
25. *Приходько Н. Ю.*, *Тихомирова Е. И.* Секреты мастеров Златоуста: искусство уральских оружейников XIX–XXI веков. — М., 2012.
26. *Родионов Е. А.* Коллекция оружия Гатчинского дворца. Т. I // Оружие России, Османской империи и стран Дальнего Востока : научный каталог. — СПб., 2012.
27. *Седжер К. И.* Каталог редкого, старинного и восточного оружия, хранящегося в собственности Его Императорского Величества арсенале в Царском Селе. Т. 1. — СПб., 1840.
28. «Сжимая рукоять меча…». Воинская культура и оружейные традиции Ближнего Востока : каталог выставки в центре «Эрмитаж-Сибирь», г. Омск, 7 ноября 2019 г. — 24 мая 2020 г. — СПб., 2019.
29. *Суханов И. П.* Шаф и сыновья. Немецкие оружейные мастера на службе Российской империи. — СПб., 2020.

30. *Тарасюк Л. И.* Старинное огнестрельное оружие в собрании Эрмитажа. Европа и Северная Америка. — Л., 1971.

31. *Татищев С. С.* Император Александр II. Его жизнь и царствование. Т. 1. — СПб., 1903.

32. *Тихомирова Е. В.* Оружие коллекции Петра I. — М., 1995.

33. *Тоесева А. В.* К вопросу об устройстве Азиатской комнаты в Большом Царскосельском дворце // Россия — Восток. Контакт и конфликт мировоззрений : сб. науч. ст. XV Царскосельской конференции. — СПб., 2009.

34. Художественное оружие из собрания Государственного Эрмитажа : Каталог выставки в центре «Эрмитаж-Казань», г. Казань, 10 февраля 2011 г. — 9 октября 2011 г. — СПб., 2010.

35. *Шишов А. В.* Полководцы кавказских войн. — М., 2001.

36. *Эгертон Эрл.* Индийское и восточное оружие. От державы Маурьев до империи Великих Моголов. — М., 2007.

37. Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий / Под общ. ред. Б. Б. Пиотровского. — Л., 1989.

38. *Miller Y.* Kaukasiske våben fra Eremitagemuseet, Skt. Petersborg // Vaabenhistoriske Aarbøger. Nr. 45. 2000.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. *Неизвестный художник по оригиналу Ф. Крюгера.*
Портрет цесаревича Александра Николаевича в сюртуке полковника Кавалергардского полка.
Около 1836 г. Холст, масло. ГМЗ «Царское Село»



Рис. 2. *Неизвестный художник. Портрет императора Николая I.*
Вторая четверть XIX в. Холст, масло. ГМЗ «Царское Село»



Рис. 3. *Неизвестный художник. Портрет великого князя Михаила Павловича. Вторая четверть XIX в. Холст, масло. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 4. *Э. П. Гау. Бильярдная императора Александра II. Из альбома «Виды залов Зимнего дворца». Середина XIX в. Бумага, акварель. Государственный Эрмитаж*



Рис. 5. *Э. П. Гау. Турецкая комната в Екатерининском дворце Царского Села. 1852. Бумага, акварель. Государственный Эрмитаж*

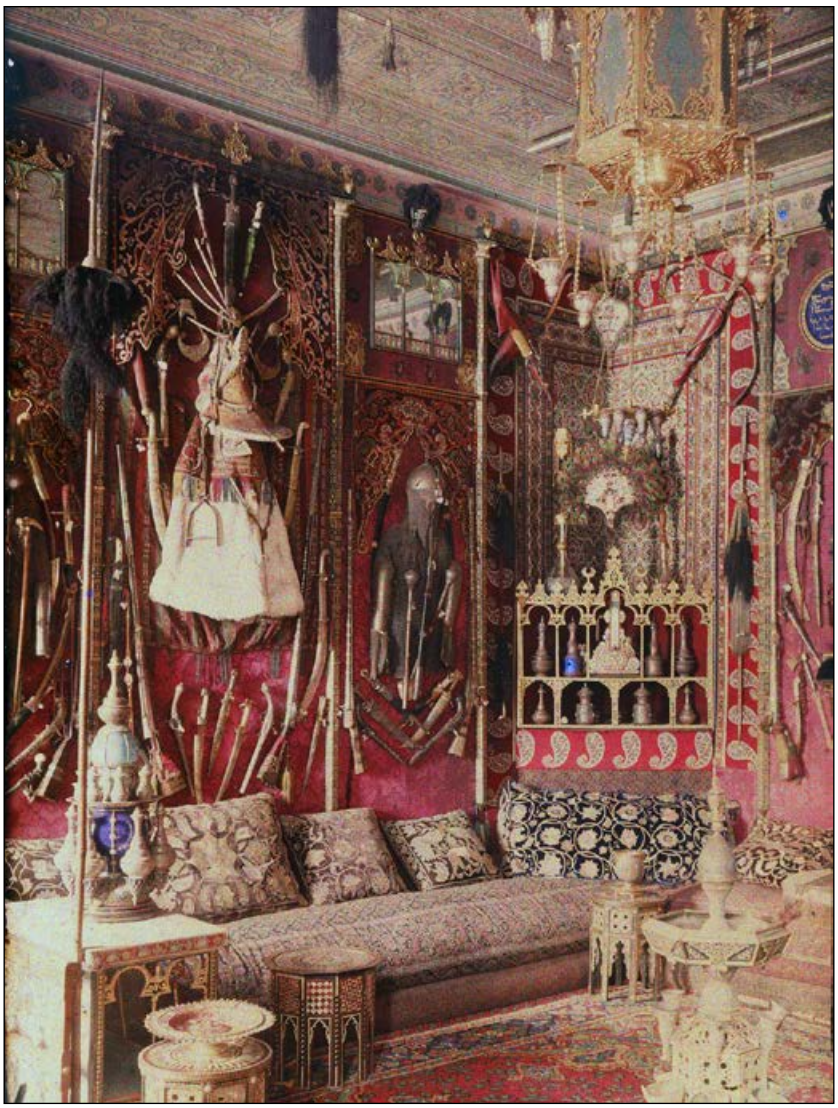


Рис. 6. *А. А. Зеест. Азиатская комната. Автохром. 1917. ГМЗ «Царское Село»*

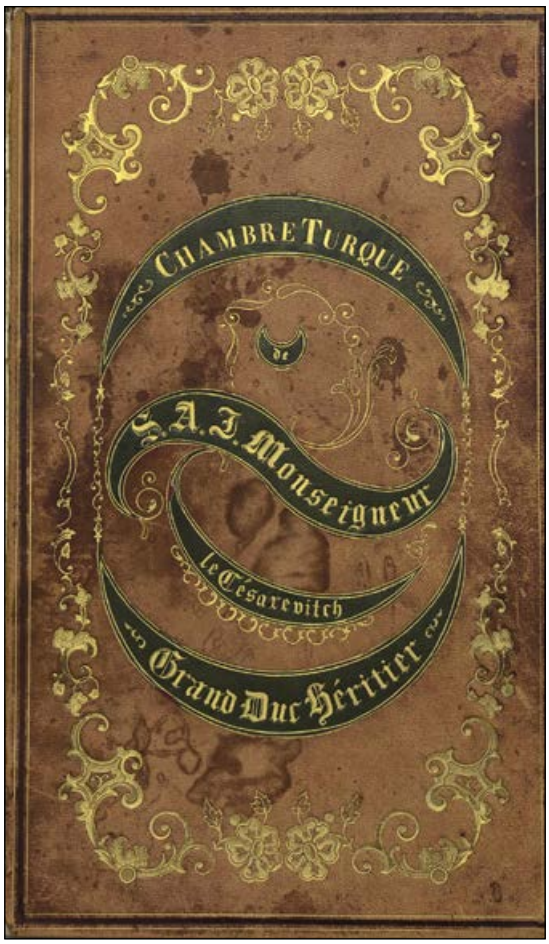


Рис. 7. *Chambre Turque de S. A. I. Monseigneur le Cesarevitch Grand Duc Heritier. 1852–1861. Обложка. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 8. *Металлические щитки (изображения на фрагменте акварели)*

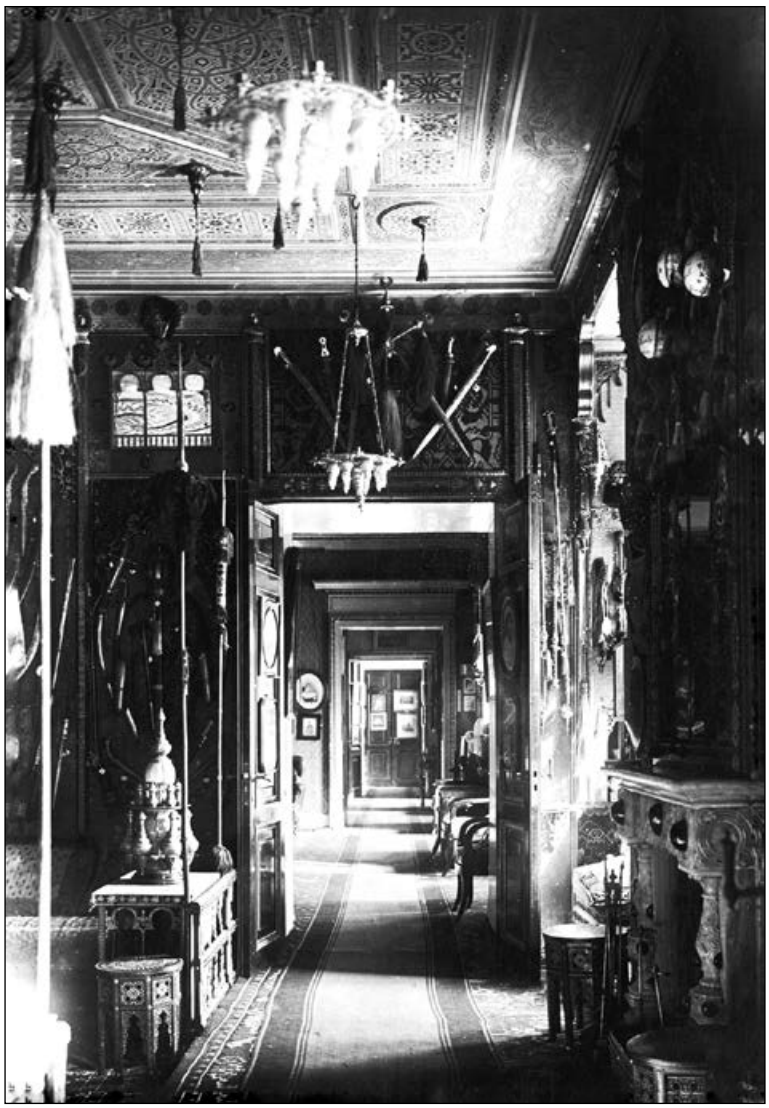


Рис. 9. *Азиатская комната. Фотография. 1930-е. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 10. *Сабля-килидж с ножнами и портупеей. Турция. 1820. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 11. *Сабля-килидж с ножнами. Турция. 1808–1839. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 12. *Сабля-шамшир с ножнами и портупеей. Персия. Начало XVII в. ГМЗ «Царское Село»*

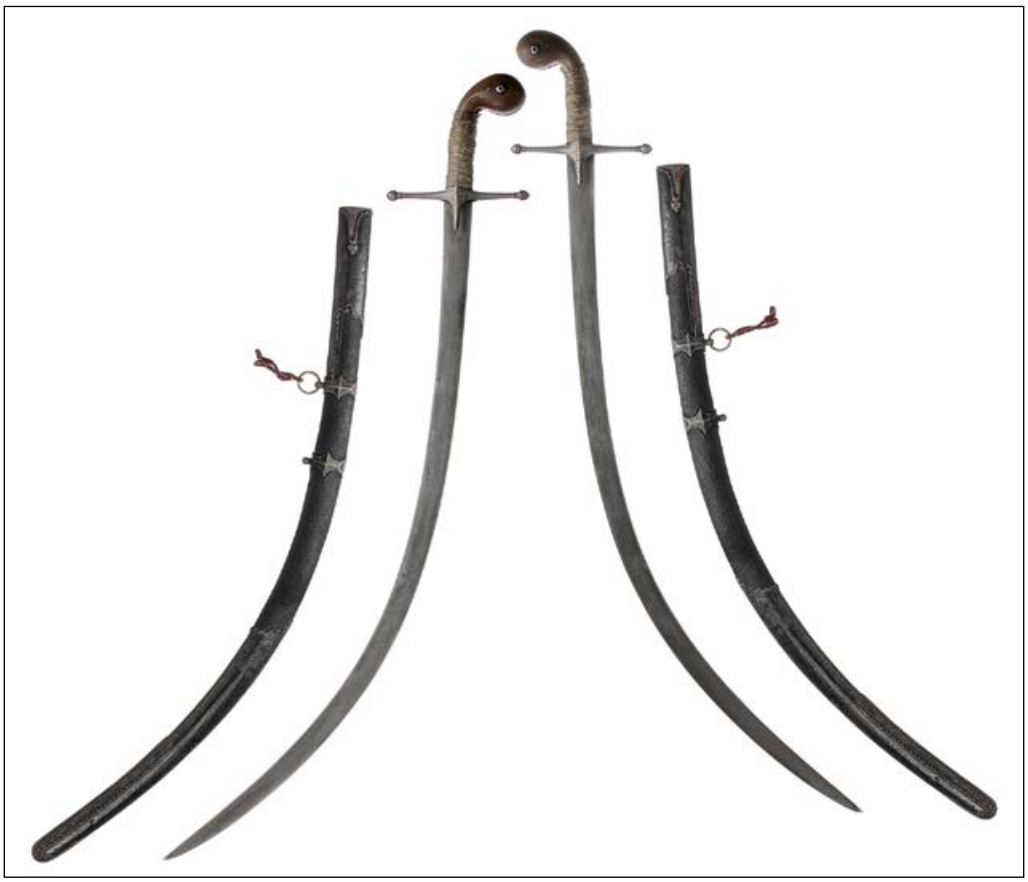


Рис. 13. *Сабля-шамшир с ножнами. Турция. 1839–1854. ГМЗ «Царское Село»*

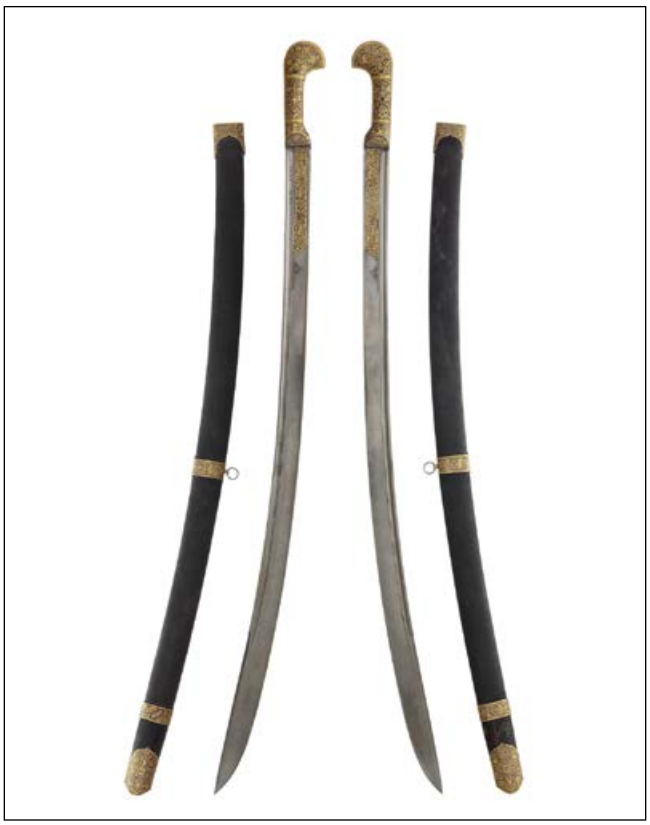


Рис. 14. *Шашка с ножнами. Россия, Грузия, Тифлис. 1830–1840. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 15. *Сабля зу-л-факар с ножнами. Россия, Златоуст. 1836. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 16. *Ятаган с ножнами. Турция. 1800–1820. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 17. *Ятаган с ножнами. Турция. Начало XIX в. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 18. *Ятаган с ножнами. Турция. 1803–1804. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 19. *Кинжал-ханджар с ножнами. Турция. Начало XIX в. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 20. *Кинжал-ханджар с ножнами. Персия. Конец XVIII в. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 21. *Кинжал-джамадхар с ножнами. Индия. Конец XVIII — начало XIX в. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 22. *Кинжал-кама с ножнами. Россия, Кавказ. Первая половина XIX в. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 23. *Кремнево-ударный карабин. Турция, Трапезунд. Конец XVIII — начало XIX в. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 24. *Кремнево-ударная винтовка. Россия, Кавказ. Середина XIX в.*
ГМЗ «Царское Село»



Рис. 25. *Кремнево-ударный пистолет. Россия, Кавказ. 1840–1842.*
ГМЗ «Царское Село»



Рис. 26. *Джерид. Турция. Конец XVIII — начало XIX в. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 27. *Булава. Турция. Конец XVIII в. ГМЗ «Царское Село»*

Третья премия

ПОХВАЛЬНЫЙ ЛИСТ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ШКОЛЫ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК И МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ

ЩЕРБАКОВА Анастасия Сергеевна
Челябинский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Исторический документ является универсальным источником для реализации просветительских задач, сформулированных в указе Президента РФ от 8 мая 2024 г. «Об утверждении основ государственной политики Российской Федерации в области исторического просвещения»[1]. Актуальность обращения к типу исторического документа заключается в необходимости разработки методов *комплексного музеологического* изучения письменного исторического источника. Оно связано не только с фактографическими данными, которые фиксирует письменная информация, но обращено к материальной форме документа, его культурно-историческому и биографическому контекстам. Это позволяет выявить корпус смыслов и значений, важных для современных музейных практик формирования исторического сознания и традиционных ценностей. Из всех возможных исторических источников именно документ является наиболее авторитетным: он не несет в себе художественного вымысла, а личное отношение автора к написанному в нем сведено к минимуму.

Официальные документы об образовании дореволюционной русской школы представляют собой часть культурного наследия, отражающего образовательные стандарты и достижения образовательно-воспитательных практик ушедшей эпохи. Исследование их как объектов музейного значения является отправной точкой для осмысления и актуализации ресурсов наследия русской школы. Будучи первичными источниками, эти документы наглядно представляют структуру школьной системы, дисциплинарные аспекты обучения, а также социокультурные нормы и ценности общества определенных слоев Российской империи. Этому способствует не только содержание письменных текстов, но и особенности оформления бланков документов. В настоящее время наблюдается противоречие между потенциалом культурно-исторической информации, ценностью документов об образовании дореволюционного образца и недостаточной разработанностью теоретической базы для их научного описания, интерпретации и включения в музейную коммуникацию со зрителем. В опубликованных материалах музеологических исследований обращение к данному типу документов не фиксируется; в опытах научного описания похвальных листов, представленных в базе данных

[1] Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики Российской Федерации в области исторического просвещения» от 08.05.2024 № 314.

Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, наблюдаются существенные разночтения, отсутствие единообразия в описании, большое количество неточных данных.

Объект исследования — похвальный лист дореволюционной русской школы конца XIX — начала XX вв. как исторический источник.

Предмет исследования — источниковый потенциал, особенности научного описания похвального листа как музейного предмета и основные этапы интерпретации данного вида источника.

Цель исследования — комплексный историко-культурный анализ образцов похвальных листов дореволюционной русской школы как методика музейного исследования, условие научного описания и эффективной музейной коммуникации.

Исходя из цели, объекта и предмета были поставлены следующие **задачи исследования:**

- Определение значения похвального листа в нормативной практике дореволюционной русской школы.
- Разработка методики изучения документа как исторического источника и музейного предмета.
- Источниковедческий анализ, разработка и апробация методики научного описания похвального листа второй половины XIX — начала XX вв.
- Знаково-семиотический и формально-стилистический анализ дизайна бланков похвальных листов художников М. В. Фармаковского и И. Г. Турцевича.

Изучение исторических документов потребовало обращения к нескольким проблемным комплексам литературы по теме. Это работы, связанные с нормативной базой и историей школьного образования в России; монографические исследования, отраслевые словари, учебные пособия и научные статьи документоведческой и источниковедческой направленности; работы, освещающие нормативную базу музейной работы с коллекциями, отраслевые и универсальные справочные издания. В процессе исследования были выявлены две работы, непосредственно обращенные к проблематике исследования[2].

Методы исследования. Общенаучные: анализ и синтез, методы индукции, классификации, систематизации, интерпретации. Методы исторического исследования: историко-ретроспективный, биографический. Специально-научные методы: атрибуция предмета, научное описание, формально-стилистический анализ, иконографический метод анализа художественного произведения. Комплексный анализ документов дореволюционной школы опирается на микроисторический и знаково-семиотический подход.

Источниковой базой исследования выступила личная коллекция документов по истории дореволюционного образования доктора исторических наук, профессора В. Я. Рушанина, а также материалы выставок его коллекции: «Собирание научное...»: от истории — к биографике образования» (г. Челябинск, ЧГИК,

---

[2] *Бельский М. Р.* Похвальные листы Моисея Шпенцера // Тиква (Ор Самеах). — С. 14; *Шишкин Д. В.* Визуальные образы Отечественной войны 1812 года (по материалам похвального листа Я. К. Качурина) : Сборник материалов IX региональной ежегодной научно-практической студенческой конференции «Кирилло-Мефодиевские чтения в СамГТУ». — Самара, 2013. — С. 81–86.

2022–2013), «Русская школа: прошедшее время» (г. Челябинск, Центральная городская библиотека, 2022)[3].

Результаты исследования были апробированы на 55 Всероссийской научной конференции «Культурные инициативы» (2023 г.); XIV Всероссийской научно-практической конференции «Природное и культурное наследие Урала» (2023 г.); «Музейных сессиях» в рамках XI Осеннего сбора учащихся кадетских классов (2023 г.); 56 Всероссийской научной конференции «Культурные инициативы» (2024 г.); и Восьмой сессии Крымской музеологической школы (2024 г.). По теме исследования опубликованы две статьи[4].

Поставленные цели и задачи определили структуру работы, она состоит из введения и двух глав. В первой главе похвальный лист рассмотрен с точки зрения нормативных практик дореволюционной русской школы, а также охарактеризован как потенциальный предмет музейного значения. В данной главе определены источниковедческие методы изучения документа как исторического источника и музейного предмета, приведены результаты комплексного анализа с точки зрения документообразователей, исторического контекста учебных заведений, особенностей реквизитов официального бланка. Практическая часть описывает опыт применения этих методов в научном описании похвальных листов русской дореволюционной школы.

Во второй главе рассматриваются тематико-семиотические и стилистические аспекты дизайна бланка похвального листа. Здесь рассмотрены дореволюционные практики оформления бланков похвальных листов художников М. В. Фармаковского и И. Г. Турцевича.

Завершает работу заключение, приложения и список использованной литературы.

Глава I
ПОХВАЛЬНЫЙ ЛИСТ: ОФИЦИАЛЬНЫЙ ДОКУМЕНТ VS МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ

1.1. Документ в нормативной практике дореволюционной русской школы

Музеологическое исследование официального документа, номинативно определяемого как «похвальный лист», необходимо предварить изучением исторического контекста, связанного с историей общего образования в Российской империи и учредителя данного типа документов — Министерства народного просвещения.

---

[3] *Андреева И. В.* Русская школа: прошедшее время в коллекции В. Я. Рушанина: концепция и расширенная тематическая структура. Выставка — нескучный жанр. — Челябинск, 2023. — С. 108–130; *Андреева И. В.* «Собирание научное…»: выставка как форма репрезентации частной коллекции // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2023. — № 1 (111). — С. 130–140.

[4] *Щербакова А. С.*, *Андреева И. В.* Похвальный лист дореволюционной школы в личном собрании коллекционера-историка: тематический аспект // Природное и культурное наследие Урала. — Челябинск : ЧГИК, 2023. — С.132–139; *Щербакова А. С.* Похвальный лист дореволюционной школы: опыт музейного источниковедения // Культурные инициативы. — Челябинск : ЧГИК, 2023. — С. 160–164.

К необходимости создания Министерства просвещения привели кардинальные реформы в сфере образования, начатые еще Петром Великим, при нем были предприняты первые попытки создания государственной системы образования. Наряду с традиционными, церковными школами и училищами появились светские, как правило, профессиональные. В области гуманитарных знаний главенствовало религиозное мировоззрение, и все общеобразовательные школы или специальные гуманитарные учебные заведения находились в ведении духовных ведомств.

Начиная с 1714 года, образование стало обязательным для детей всех социальных классов, за исключением крестьян[5]. Несмотря на все усилия, предпринятые при Петре I, система государственного образования так и не была создана. Школы сконцентрировались на выполнении государственных заказов по подготовке специалистов, притом что истинная значимость образования и науки для развития общества и государства еще не была полностью осознана[6].

Изменение общественного сознания стало намного активнее в годы правления продолжательницы дел Петра I — Елизаветы Петровны. В 1755 году был открыт Московский университет с двумя гимназиями для дворян и разночинцев, активно расширялась сфера научных исследований в России, наиболее талантливых выпускников начали отправлять на обучение за границей. Все эти изменения способствовали формированию новых взглядов у образованных слоев общества и осознанию ими недостатков самодержавной системы государства.

Эпоха правления Екатерины II по праву носит имя эпохи Просвещения. В последние годы XVIII века были заложены основы будущей российской государственной системы образования. В 1782 г. создается Комиссия по учреждению в России народных училищ. Этой Комиссией был разработан «План к установлению народных училищ в Российской империи», в соответствии с которым во всех губернских городах предстояло открыть всесословные государственные четырехклассные народные училища, а в уездных — аналогичные двухклассные малые народные училища[7].

8 сентября 1802 г. был опубликован царский Манифест об учреждении министерств, в нем определялись основные функции и обязанности Министерства народного просвещения. Согласно Манифесту, система народного образования включала в себя четыре рода учебных заведений: приходские училища, уездные училища, губернские гимназии, университеты[8].

В 1817 году было учреждено Министерство духовных дел и народного просвещения, что привело к укреплению религиозного образования в гимназиях, уездных и приходских училищах.

Согласно Уставу 1828 года, приходские училища предназначались для детей крестьян и мещан, то есть для низших социальных слоев, а уездные училища

---

[5] *Борисов С. Б.* Энциклопедический словарь русского детства. Том 2. — Шадринск : Шадринский пединститут, 2008. — С. 425.

[6] *Войтеховская М. П.*, *Куперт Ю. В.* Зарождение государственной системы образования Российской империи // Вестник ТГПУ. — 2012. — № 2 (117). — С. 39–45.

[7] *Георгиевский Л.* Свод постановлений и распоряжений по гимназиям и прогимназиям. — Санкт-Петербург : МНП, 1888. — С. 3–4.

[8] *Конькова А. Ю.* Документы в сфере образования в Российской империи первой половины XIX века // Управление документацией: прошлое, настоящее, будущее. — М. : РГГУ., 2013. — С. 165–171.

в основном принимали детей купцов, ремесленников и других городских жителей. Гимназии стали средними общеобразовательными учебными заведениями для детей дворян с семилетним курсом обучения, а классические гимназии были призваны подготовить учащихся к поступлению в университет.

В 1830-х годах, в связи с усилением сословности в образовании, намечается тенденция обучать детей дворян в закрытых учебных заведениях. Появляется новый вид сословной школы — дворянский институт, увеличивается количество дворянских лицеев, а при гимназиях начинают создавать пансионы.

Гимназии в 1849 г. были разделены на два вида. Классические гимназии, расположенные в университетских городах, ориентировались на подготовку студентов к поступлению в университет. В то же время существовали реальные гимназии, которые готовили «способных людей для службы как военной, так и гражданской».

В первой половине XIX века как частные, так и специальные учебно-воспитательные заведения продолжали развиваться. Специальные учебно-воспитательные заведения принимали сирот и детей бедных родителей. Эти заведения также следовали принципу сословности, принимая сирот потомственных и личных дворян в одни, а сирот купеческих и мещанских в другие.

С развитием образовательной системы происходит стандартизация документации об обучающихся, которая создается в процессе их обучения и по завершении учебного курса. Сложилась существующая и на сегодняшний день система, когда при поступлении в учебное заведение более высокого уровня должен быть представлен аттестат об окончании предыдущего. Кроме аттестата предоставлялись метрическое свидетельство и свидетельство о принадлежности к тому или иному сословию. По окончании университетов удостоенные ученых степеней получали дипломы кандидатов, магистров и докторов.

Помимо этого, складывается учетная документация об успеваемости и поведении учащихся в процессе обучения (книга класса — «записная книга учителей»); список ученического прилежания (журнал успеваемости, присутствия и отсутствия); ежемесячные ведомости о поведении; «особая книга», в которой отмечались «дерзости и соблазнительные поступки» и проч., вводятся похвальные листы для отличников. По Уставу 1828 г. выпускники уездного училища должны были получать аттестаты и свидетельства. В уставе приводился формуляр свидетельства об окончании уездного училища.

Документирование обучения в лицее имело свои особенности: на каждого лицеиста составлялся особый документ — «Известие о телесных и нравственных свойствах, о учении и полезном препровождении времени воспитанника», в котором указывались все качества учащегося:

— свойства общие (сложение, рост, ум, сердце);
— поведение (по отношению к высшим, к равным, к низшим);
— обращение (посещение, обхождение, дружество);
— науки (успехи по каждому предмету);
— языки (успехи в изучении языков);
— искусства (успехи в рисовании, танцах, музыке и т. д.);
— забавы (поведение при прогулках, играх и т. д.).

В конце учебного года отличники получали похвальные листы. Окончившие лицей получали аттестаты. Выпускникам реальных гимназий закон предписывал выдавать аттестаты об успеваемости и свидетельства о владении специальными науками и о возможности по ним работать.

Главная цель гимназии заключалась в воспитании гражданской позиции личности, достижении ею нравственной и умственной зрелости. Утвержденные Д. А. Толстым «Правила для учеников», «Правило о взысканиях» (1874) и «Инструкции для классных наставников» (1877) содержали перечень качеств, которые необходимо было воспитать в учащихся, — это «чувства правды, чести, уважения к закону и исполнителям его; привязанность к государю и Отечеству и в особенности чувства религиозного»[9].

Как можно заметить, в середине XIX в. было весьма распространено мнение, что детей следует не столько учить, сколько воспитывать, поэтому еще в 1786 г. были одновременно утверждены Устав народных училищ и Правила для учащихся народных училищ.

«Правила для учащихся в народных училищах, изданные по высочайшему повелению царствующей императрицы Екатерины Второй» включали в себя главы: «как ученики поступать должны пред Богом и в церкви; как ученикам сходиться в училище, в оном поступать, и из онаго выходить; как ученикам вне училища и церкви в прочем поступать»[10]. Из содержания видно, что правила регламентировали поведение учеников не только в стенах училища, но и за их пределами. В правилах также прописано не только поведение и внешний вид учеников, но и то, с какими «помыслами» они должны принимать все знания.

Ученики должны были вести себя достойно в любых жизненных обстоятельствах, их поведение напрямую соотносили со статусом и престижем их учебного заведения. Вот только некоторые из требований: «Отправляясь в школу, учащиеся должны взять с собою необходимые для учения вещи, <…> причем тетради чистописания и диктовки должны быть налинованы дома, по указанному преподающим способу». «Идя в училище и возвращаясь из него, учащиеся обязаны держать себя вполне прилично; строго запрещается идти толпою, производить шум, крик и заводить ссоры; запрещается носить тросточки и палки». «Ежегодно, на последней неделе Великого поста, учащиеся должны исполнить долг Исповеди и Св. Причащения, а по воскресным и праздничным дням — бывать у богослужения в церкви…».

Снижение оценки по поведению могло стать значительным препятствием для выпускников, собиравшихся поступать в университет; учеников, имевших за поведение оценку «4», туда не принимали. Нередкими были случаи, когда ученики, получившие «4» за поведение в выпускном классе, были вынуждены остаться на второй год, чтобы заработать оценку «5». Поведение, оцененное на «3», расценивалось как «проявление более или менее вредных наклонностей преимущественно в отношении к товарищам, а также и проступков, вызывающих экстраординарные меры взыскания, каковы, например, своевольные отлучки за черту города, известного рода небрежность в исполнении ученических обязанностей и вообще правил приличия и благовоспитанности»[11].

---

[9] *Георгиевский Л.* Свод постановлений и распоряжений по гимназиям и прогимназиям. — Санкт-Петербург, 1888. — С. 36.

[10] Правила для учащихся в народных училищах изданные по высочайшему повелению царствующей императрицы Екатерины Второй. — Санкт-Петербург, 1782. — С. 4–13.

[11] *Шиков С. С.* Из воспоминаний выпускников // Красное знамя. — 1995. — № 282. — С. 6–7.

Большое внимание уделялось поведению и успеваемости учащихся в духовных училищах. Например, в годичных ведомостях семинаристов и учеников духовных училищ поведение оценивалось как «хорошее», «очень хорошее», «довольно хорошее», «похвальное», «добропорядочное», «честное», «очень честное», «примерно честное», «очень скромное», «очень тихое», «доброе», «весьма тихого и кроткого нрава». Способности, прилежание и успехи оценивались как «хорошие», «отлично хорошие», «весьма хорошие», «довольно хорошие», «достохвальные», «препохвальные», «весьма похвальные», «превосходные».

Помимо оценивания в форме отметки, в воспитательной практике дореволюционной школы применялись различные поощрительные жесты. В системе дореволюционного образования выделялось четыре уровня наград: первый — золотые и серебряные медали и золотые шифры[12]; второй — высочайше пожалованные медали для выпускников отдельных учебных заведений и специальных училищ; третий — грамоты, наградные листы, книги за успехи в учебе в течение обучения в конце четверти, полугодия или учебного года; четвертый — памятные подарки, золотые и серебряные выпускные жетоны, золотые перстни. Понятие «похвальный лист» в нормативных документах не упоминается, но на практике поощрение в виде документированного «одобрительного свидетельства» и, как правило, прилагающейся к нему «наградной» книги получило широкое распространение. Похвальный лист, являющийся показателем эталонного поведения ученика, являлся весомым и престижным документом. Его наличие не только являлось знаком послушания ученика, но и показывало статусность и авторитет учебного заведения, способного выпускать законопослушных воспитанников.

В «Словаре живого великого русского языка» В. И. Даля есть отсылка к старорусской практике поощрения «похвальной грамотой»[13]. Похвальный лист определяется им как «старорусская похвальная грамота, особо выданное одобрительное свидетельство за заслуги, за ученье и пр.». Ожегов же в своем «Толковом словаре…» определяет «похвалу» как «хороший отзыв о ком-нибудь или чем-нибудь»[14]. В национальной энциклопедической службе России (НЭС) определение «похвальный лист» встречается в «Педагогической энциклопедии» и в «Энциклопедическом словаре русского детства». Оба определения сводятся к тому, что похвальный лист — это награда, существовавшая до 1917 года. Ею награждались учащиеся за особые успехи и отличное поведение. Получить похвальный лист можно было как при переходе из одного класса в другой, так и по окончании учебного заведения[15].

Объединяя вышеприведенные толкования, можно определить похвальный лист как особый документ, заслуженный учеником в качестве признания и одобрения его особо выдающихся заслуг, другими, высокопоставленными лицами.

---

[12] В Российской империи фрейлинские шифры появляются, начиная с Екатерины II. Это была самая настоящая ювелирная работа — брошка, сделанная из золота, серебра, а также бриллиантов в виде первой буквы имени императрицы или сплетающихся букв бывшей и нынешней императриц. Носился шифр на Андреевской голубой ленте.

[13] Толковый словарь Даля / Грамота. — URL:https://gufo.me/dict/dal (дата обращения: 10.11.2024).

[14] «ПОХВАЛА» // Толковый словарь Ожегова онлайн. — URL:https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=23113 (дата обращения: 10.11.2024).

[15] *Борисов С. Б.* Похвальный лист. — URL:https://didacts.ru/termin/pohvalnyi-list.html#:~:text (дата обращения: 10.11.2024).

25 июня 1811 г. Александром I был утвержден манифест об «Общем учреждении министерств». Данный документ закрепил единообразие в системе делопроизводства министерств: от создания документов до их архивного хранения. Важной частью содержания являлось введение в документооборот бланков документов. В соответствии с учреждением любая исходящая от министерств документация признавалась действительной только в случае соответствия установленной форме[16]. С унификацией министерского делопроизводства в XIX в. разрабатывается формуляр документа и появляется практика оформления специальных бланков.

На протяжении XIX века все бланки писались от руки, печатались типографским способом или проставлялись с помощью резинового штемпеля. В «Положении...» были прописаны правила использования бланков. Например, для часто повторяющихся бумаг с однообразным текстом, как в случаях с похвальным листом, обязательно заготовлять печатные или литографированные, или другим подобным способом воспроизведенные бланки с неизменяемой частью текста[17]. Несмотря на формализм неизменяемой текстовой части похвального листа, его иконографическое оформление было весьма разнообразным и не так жестко регламентированным, к его разработке привлекались видные художники-графики. Оформление похвальных листов в дореволюционный период часто посвящалось какому-то значимому событию (например, 300-летию дома Романовых). Такая награда выдавалась не только гимназистам и гимназисткам, но и учащимся реальных и ремесленных училищ, начальных народных школ.

Таким образом, в данном параграфе нам удалось рассмотреть значение похвального листа в функционировании системы образования пореформенной России, дать понятие «прилежание» ученика и обосновать факторы появления формализованных бланков официальной документации.

1.2. Похвальный лист как исторический документ: от «бумаги с печатью» к предмету музейного значения

Понятие «документ» для всех возможных вариаций похвальных листов является родовым в документоведческом, источниковедческом и музеологическом отношениях. Универсальное определение столь объемного понятия включает «результат отображения фактов, событий, предметов, явлений объективной действительности и мыслительной деятельности человека посредством письма, графики, рисунка, фотографии, звукозаписи или другим способом на специальном материале; информацию на материальном носителе, имеющую юридическую силу». Документ рассматривается как «носитель зафиксированной информации; деловая бумага, юридически подтверждающая какой-либо факт или право на что-либо; информация, созданная, полученная и охраняемая организацией или частным лицом в качестве доказательства при подтверждении правовых обязательств или управленческой деятельности; набор данных о лице или объекте, отобранных и представленных для заранее определенной специфической цели»[18].

---

[16] *Марченко О. В.* Унификация документов в дореволюционной России: Историко-правовой аспект // Правоприменение. — 2020. — № 4. — С. 12–22.

[17] *Илюшенко М. П.* Формуляр документа : учебное пособие. — Москва : МГИАИ, 1986. — С. 42.

[18] Словарь терминов и понятий по документоведческим дисциплинам. — Нижневартовск, 2009. — С. 32.

С точки зрения документоведения, похвальные листы помимо общих функций (информационной, социальной, коммуникативной и культурной[19]) в свое время имели значение правовых документов; а с окончанием жизненного пути их владельцев стали семейными реликвиями. Оказавшись в орбите музейной или исследовательской практики, они приобрели функцию исторического документа и источника и стали относиться к категории документов личного происхождения. Документы личного происхождения — это материалы, которые связаны с конкретным человеком и отражают его личную жизнь, деятельность, мнения и взгляды. Эти признаки, общие для документов личного происхождения, помогают определить их ценность как источника информации о жизни и деятельности конкретного индивида. К документам такой категории относятся письма, дневники, фотографии, различные личные предметы, а также официальные документы, удостоверяющие личность: удостоверения личности, свидетельства о рождении, дипломы, паспорта и другие официальные документы, подтверждающие личность и статус человека. Они включают личные данные, такие как имя, дата и место рождения, адрес, семейное положение и другие личные сведения о человеке.

Профессиональный музейный подход к работе с историческими документами включает их сохранение, исследование, каталогизацию, охрану и предоставление доступа для исследователей и широкой публики. Отбор документов в музейные коллекции опирается в первую очередь на критерий соответствия тематике и профилю музея, все предметы должны обеспечивать принцип целостности и единства собрания музея[20]. Для приема документа в музейную коллекцию должна быть установлена его историко-культурная, художественная и/или научная ценность, она должна быть подтверждена экспертным заключением ЭФЗК.

Похвальные листы, ставшие предметом данного исследования, не являются предметами *музейной* коллекции, но могут быть отнесены к категории *предметов музейного значения*. Они были приобретены доктором исторических наук, известным исследователем истории образования на Южном Урале Владимиром Яковлевичем Рушаниным для личного комплексного собрания материалов по истории образования на Урале. В его коллекции есть типичные образцы похвальных листов, привлекающие исследовательское внимание содержанием реквизитов и фактом их оформления известными художниками-графиками; школьные учебники и открытки; наградные инскрипты, старые фотографические и девичьи альбомы. С позиций профильного собрания по истории образования или краеведению они являются предметами музейного значения, так как обладают свойствами информативности, экспрессивности и ассоциативности, аттрактивности и репрезентативности. Дальнейшее исследование образцов похвальных листов позволит раскрыть эти характеристики и представить исторические документы как вместилища открытых для интерпретаций текстов и иконографии, способных вызывать эмоции и ассоциации, привлекать внимание своей «непохожестью» на современные образцы, формировать картину многообразия системы дореволюционного образования, всесословности и специфики учебных программ.

---

[19] *Лузина Т. В.* Основы документооборота в таможенных органах : учеб. пособие для вузов : в 2 ч. Ч. 1. — М. : Юрайт, 2018. — С. 36.

[20] Закон Российской Федерации «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» от 26.05.1996 № 54-ФЗ. Ст. 7 с изм. и допол. в ред. от 12.12.2023.

Музейность — интегративная характеристика свойств музейного предмета, то есть способность вызывать эмоции и служить источником информации, характеризовать ту или иную эпоху, то или иное явление действительности, — раскрывается в процессе предварительного исследования, отбора, атрибуции, научного описания, экспонирования, форм музейной педагогики. Представленная в работе небольшая коллекция похвальных листов дореволюционной школы была включена во все перечисленные виды музейной деятельности в процессе данного исследования. Возможно, в будущем ей предстоит войти в состав коллекций государственного музея, тем более что анализ данных о документном фонде по истории образования на Урале в Государственном историческом музее Южного Урала свидетельствует об их отсутствии.

Представленные (см. *Приложения*) описания похвальных листов дореволюционной школы выполнены на основе методики, разработанной с учетом требований действующих нормативных документов Министерства культуры Российской Федерации по учету и хранению музейных ценностей, представленных VIII разделом «Порядок регистрации музейных предметов в инвентарных книгах (инвентаризация)» «Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций»[21].

Схема основных элементов описания музейных предметов применительно к интересующему нас виду документов состоит из следующих позиций.

1. **Коллекция.** Похвальные листы, которые являются предметом описания можно рассматривать с точки зрения типологии, в таком случае их следует отнести к коллекции ДОКУМЕНТЫ. При рассмотрении похвальных листов с точки зрения тематической принадлежности, они могут быть отнесены к коллекции ИСТОРИЯ ДОРЕВОЛЦИОННОЙ ШКОЛЫ или, в зависимости от профиля музея, ОБРАЗОВАНИЕ НА УРАЛЕ ДО 1917 года.
2. **Номер по инвентарной книге коллекции**.
3. **Наименование предмета** в научном описании должно конструироваться следующим образом: официальное название награды — похвальный лист; принадлежность (кому выдан) — фамилия, имя, отчество ученика; краткие сведения об учащемся — класс, тип учебного заведения, место нахождения.
4. **Авторство.** В данном случае под авторством понимается художник, оформивший бланк похвального листа, и типография, его выпустившая. Название предприятия-изготовителя при описании указывается в его исторической форме на период изготовления предмета.
5. **Место создания, бытования.** Географические названия указываются в их исторической форме на период создания предмета. Похвальный лист как музейный предмет имеет двоякую природу с точки зрения его создания. С одной стороны, похвальный лист становится официальным документом, когда типовой бланк дополняется записями индивидуального характера, подтверждается подписями и печатью и вручается адре-

[21] Приказ Минкультуры России от 23.07.2020 № 827 (ред. от 26.08.2021) «Об утверждении Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций» (Зарегистрировано в Минюсте России 05.11.2020 № VIII. Порядок регистрации музейных предметов в инвентарных книгах (инвентаризация)).

сату. С другой стороны, его можно рассматривать как тиражное печатное издание, которое выпускается определенной типографией в определенном месте. Поэтому имеет смысл в научном описании указывать как место создания бланка, так и место создания документа. В приведенных далее научных паспортах это делается через вводные слова: издан; выдан.

6. **Датировка** (создания, бытования, события). В научных паспортах на похвальные листы определена только дата вручения, которая указана в документе до дня и года.
7. **Материал, техника.** В этой части описания также проявляется двоякая природа документального источника. В паспорте отдельно описан основной материал бланка, отдельно — реквизиты (записи, штамп).
8. **Размеры. Подлинность.** Размеры указываются в соответствии с общими правилами обмера музейных предметов: для прямоугольных — высота и ширина (в сантиметрах). Подлинность необходимо указывать в основном для документов, фотографий, которые могут являться музейным предметом, даже будучи копией или тиражированным экземпляром.
9. **Сохранность. Сведения о реставрации.** В этом пункте дается общая оценка состояния предмета и перечисляются повреждения. Если предмет был реставрирован, указываются данные о предыдущих реставрациях.
10. **Источник и способ поступления.** При описании источника поступления предмета необходимо указать полное официальное название организации или фамилию и инициалы лица, его родственные или иные связи с владельцем предмета. К способам поступления могут относиться: передача, дарение, завещание, закупка, обмен, а также экспедиция (командировка) музея. В данной работе рассматриваются четыре документа из личной коллекции Владимира Яковлевича Рушанина, переданных во временное пользование.
11. **Описание.** Все четыре рассматриваемых документа составлены в соответствии с русской дореформенной орфографией. Кроме того, в декоре изученных документов активно используется шрифтовая графика — цитаты, выполненные старославянской вязью. В описании предмета данные тексты переводятся на современный язык.
12. **Легенда.** История происхождения предмета, сведения о событиях и лицах, связанных с предметом; среде бытования.
13. **Составитель описания предмета** (фамилия, инициалы и дата).

Данная методика[22] была апробирована на примере похвальных листов, датированных 1910, 1912, 1913, 1915 годами. Результатом ее применения стали научные паспорта четырех документов (*Приложения 1, 2, 3, 4*).

Подводя итоги, стоит отметить, что музеологическое изучение исторических документов раскрывает их эволюцию от «бумаг с печатью», когда-то имевших юридическое значение, до предметов музейного значения. Уже на данном этапе исследования похвальный лист раскрывается как интереснейший источник, документирующий исторические процессы и отражающий среду своего бытова-

[22] *Годунова Л. Н., Кучеренко М. Е.* Описание музейных предметов: основные элементы и образцы : методическое пособие. — Москва : ГЦМСИР, 2013. — С. 4–9.

ния. Документ такого рода дает достаточно целостное представление о человеке изучаемой эпохи, о том, что представляло для него культурную ценность и какой жизненный уклад существовал в его время.

1.3. Похвальный лист дореволюционной школы: опыт музейного источниковедения

Одним из первых этапов изучения документа как исторического источника является установление документообразователей (различных учреждений, институций, обеспечивающих документирование и организацию работы с документами, процесс их оформления и создания). Если они есть, то в документах, с помощью которых учреждение функционирует, могут отразиться нужные исследователю сведения, способные оставить след как в общих документах, присущих работе этого учреждения в целом (ведомости, распоряжения), так и в специальных, составленных по поводу интересующего историка события (отчеты, воинские сводки, доклады)[23]. Изучая историю образования на Урале, имеет смысл предположить, что в качестве документообразователей выступают основные типы учебных заведений, а также руководящие ими ведомства. В данном параграфе будут рассмотрены документообразователи четырех почетных листов, врученных учащимся городов Челябинск, Троицк и Вятка. В нем будет представлена вся информация, которую удалось выявить и систематизировать об учебных заведениях трех образовательных центров Урала, а также об адресатах похвальных листов.

Документообразователем **похвального листа Репиной Серафимы**, ученицы четвертого класса «Челябинской Женской Гимназіи» *(рис. 1),* является Челябинская женская гимназия (далее — ЧЖГ). Это учебное заведение имеет обширную историю, которую удается проследить благодаря документам, сохранившимся в областном Государственном архиве Челябинской области и в библиотеке Государственного исторического музея Южного Урала.

4 июля 1861 года в Челябинске было открыто женское трехклассное училище 2-го разряда, преобразованное затем в 1870 году в прогимназию, а позднее — в женскую гимназию.

Вопрос об открытии женской школы стал актуален для Челябинска еще в 1856–1857 годах, но разрешение было получено только в 1859 году. Городской голова В. А. Мотовилов вместе с братом и Н. А. Биринцевым взяли на себя большую часть расходов. 4 июля 1861 года трехклассное женское училище 2-го разряда было открыто. Оно располагалось в одном из домов по улице Береговой. В мае 1864 г. состоялся первый выпуск.

В 1871 г. женское училище было преобразовано в прогимназию, как и все остальные женские училища в стране. Прогимназия имела уже четыре класса, располагалась в собственном здании по Христорожденственской улице (ныне ул. Цвиллинга). Финансовое положение по сравнению с предыдущими годами улучшилось. С каждым годом количество учениц возрастало, открывались дополнительные классы. Еще в конце 1902 г. возник вопрос о преобразовании в полную гимназию. Ее ученицей и была С. Репина, поступившая в гимназию

[23] *Сиренов А. В.* Источниковедение : учебник для академического бакалавриата. — М. : Санкт-Петербургский государственный университет, 2015. — С. 40.

в 1906 г. В 1910 г. она окончила четвертый класс. А в 1913 г. построили новое здание гимназии во дворе старого. Значит, похвальный лист четвероклассница С. Репина получала еще в старом здании гимназии, а окончила учебное заведение, возможно, уже в новом. Кстати, перед самым началом ее обучения в пятом классе в челябинском Народном доме торжественно открылась детская библиотека-читальня (30 августа 1911 г.), успешная ученица наверняка стала ее читательницей. А спустя три года, в январе 1913 г., возможно, вошла в состав группы учениц, совершивших поездку в Санкт-Петербург, где девочки проживали в школе имени Екатерины II. В том же году учебные заведения Челябинска приняли участие в торжествах в честь 300-летия дома Романовых. Для учащихся реального училища (ЧРУ) и ЧЖГ 21 февраля в 19 часов был проведен торжественный акт с участием духового оркестра ЧРУ.

В основном тексте похвального листа упоминается «Высочайше утвержденное положение 24 Мая 1870 года о женских гимназиях и прогимназиях…». Данное положение было последним в XIX веке. В соответствии с ним был установлен срок обучения в 7 лет и вводился дополнительный (восьмой) педагогический класс. Благодаря данному положению был изменен принцип формирования Попечительного совета. С этого момента его членами избирались представители лишь тех сословий, на средства которых содержалось училище. Спустя четыре года, в дополнение к положению были утверждены учебные программы для гимназий и прогимназий. Каждый учитель имел право составить свою собственную программу с тем условием, что в нее войдет образовательный минимум. Согласно «сетке числа недельных уроков»[24] С. Репина в четвертом классе с успехом изучала Закон Божий, русский язык, словесность, алгебру, геометрию, географию, историю, физику, чистописание, рукоделие, пение, рисование, немецкий либо французский язык. К концу 1914 года в ЧЖГ обучалось 638 учениц[25]. Если предположить, что С. Репина после окончания в 1913 г. седьмого класса продолжила свое обучение в педагогическом классе, то в 1914 г. она оказалась в числе этих 638 учениц.

Документообразователем **похвального листа Седельникова Дмитрия Емельянова** *(рис. 3),* ученика первого отделения Троицкого пятого приходского смешанного училища, является Троицкое пятое приходское смешанное училище.

Приходское училище, как сообщает «Словарь русского детства»[26], — это учебное заведение для первоначального обучения, существовавшее при церковных приходах. На первом отделении обучались дети в возрасте от 8 до 11 лет, соответственно это отделение так и называлось — младшим, из трех возможных. На среднем обучались дети от 9 до 12 лет, на старшем — от 13 до 14 лет. Занятия всех отделений проводились в одном помещении. Таким образом, Д. Седельников был отмечен похвальным листом, будучи учеником младшего отделения.

По Уставу 1804 г. принимались в них дети «всякого состояния», «без разбору пола и лет». Приходские училища имели целью «приуготовить юношество для

---

[24] *Макеева И. А.* Первые женские средние учебные заведения в Вологодской губернии // Век образования. — 1997. — № 2. — С. 562–575.

[25] Школа на переломе эпох: Из истории Вятской 2-й женской гимназии. — URL:https://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php (дата обращения: 10.11.2024).

[26] *Борисов С. Б.* Энциклопедический словарь русского детства. Т. 2. — Шадринск : Шадринский пединститут, 2008. — С. 425.

уездных училищ». В программу приходского училища входили: чтение, письмо, четыре первых действия арифметики, «главные начала закона божия и нравоучения» и чтение с объяснением книги «Краткое наставление о сельском домоводстве, произведении природы, сложении человеческого тела и вообще о средствах к предохранению здоровья».

По Уставу 1828 г. единственной целью приходских училищ было «распространение первоначальных, более или менее всякому нужных сведений». С этого времени они предназначались для детей «самых нижних состояний». Устав разрешил «в посадах и селениях, где много ремесленников или иного рода промышленников», открывать в приходских училищах 2-й класс «для преподавания некоторых предметов, назначаемых для нижнего класса училищ уездных». В таком виде приходские училища существовали до 1864 г.

По Положению 1864 г. приходские училища стали одним из типов начальных народных училищ. Приходские училища, находящиеся в ведении Синода, с этого времени официально стали именоваться церковноприходскими. Приходские училища существовали до 1917 г.[26]

Похвальный лист был вручен Д. Седельникову в 1912 г. В уездном Троицке в это время действовали мужская и женская гимназии, два высших городских училища для мальчиков и одно для девочек, шесть приходских училищ и более двадцати религиозных школ[27]. По уровню распространения образования купеческо-мещанский Троицк сравнивают с Санкт-Петербургом и Москвой: к 1914 г. из 32 тыс. человек населения Троицка грамотные составляли 60 %. Учеником старейшего Троицкого Николаевского приходского училища в середине XIX в. был в дальнейшем известный адвокат Ф. Плевако.

Надежда Божко, адресат двух похвальных листов 1912 и 1914 гг. (*рис. 2; рис. 4)* была ученицей **Вятской 2-й женской гимназии**.

Эта гимназия существенно выделяется на фоне остальных школ города Вятки. 9 сентября 1907 г. гимназия была открыта и приняла первых учениц приготовительного, основного и параллельного первого и второго классов. На момент открытия она носила название прогимназии (неполная гимназия) и помещалась в малом одноэтажном каменном здании мужской гимназии. Из-за революции, войны и инфляции гимназия так и не смогла позволить себе собственного здания. Спустя год после открытия гимназия получила еще две классных комнаты в новом здании мужской гимназии.

Занятия в гимназии проходили с 9:00 до 14:10; продолжительность урока составляла 50 минут, перемен — 10 минут. Между 3-м и 4-м уроками — большая перемена в 30 минут, во время которой ученицы завтракали. Рождественские и пасхальные вакации (каникулы) продолжались две недели, летние — 2 месяца.

В гимназии действовало общество вспомоществования нуждающимся ученицам. Взносы членов направлялись на обеды малоимущим ученицам, на усиление питания. О том, что гимназия приходила на помощь в трудную минуту, говорит письмо в редакцию «Вятской речи», опубликованное в номере от 1 июня 1914 г.: «Позвольте выразить мою глубокую и сердечную благодарность за участие в постигшем меня горе по случаю кончины моей единственной дочери Августы, а также за оказанную мне материальную помощь: начальнице 2-й женской гимна-

[27] *Гизатуллин Р. Н.* От солдатской школы до классической гимназии. — Челябинск : Край Ра, 2018. — С. 18.

зии Ф. И. Черкасовой, отцу Михаилу Сергиеву, преподавательницам и ученицам и всем присутствующим при выносе и на похоронах моей дочери. А. Касьянова»[25].

Воспитанниц гимназии готовили к овладению профессией учительницы. Они изучали педагогику и методику, проводили пробные уроки. Так, об уроке восьмиклассницы Веры Лихановой было записано: «Урок проведен живо и при работе всего класса; рассказывала с воодушевлением и уверенно; держалась спокойно; урок ученицами был усвоен. Урок признается весьма удовлетворительным и оценивается баллом "5"». Сохранившиеся классные журналы, помимо оценок гимназисток, содержат и замечания по поведению.

В 1916 г., то есть тогда, когда Н. Божко была уже пятиклассницей, ненадолго, в качестве «эксперимента», были упразднены оценки. «Тебе уже известно, что нам отметок не ставят, вот поэтому-то нам и объявляют каждую четверть "мнения учителей". Мне объявили за 1 четверть, что я "внимательна, прилежна, но небрежно исполняю арифметические письменные работы"», — писала в одном из писем родственникам гимназистка Фотя Огородникова. Эта попытка изменить устоявшуюся систему была недостаточной удачной, и та же Фотя писала: «Скоро у нас будут выводы, а к Рождеству — и настоящие табеля. С отметками!»[25].

Все похвальные документы подтверждают «отличные» успехи учащихся, что соответствует пятой степени знаний и успехов. Введена подобная систематика была во времена правления Александра III благодаря реформе образования 1880 г. В соответствии с этой реформой: 1 степень — успехи слабые; 2 степень — успехи посредственные; 3 степень — успехи удовлетворительные; 4 степень — успехи хорошие; 5 степень — успехи отличные[28]. Ученики, чьи успехи оценивались уровнями ниже 5, похвальных листов не получали.

Подтверждались успехи блоком подписей должностных листов. Независимо от ведомственной принадлежности учебного заведения первой является подпись законоучителя. В его обязанности входило преподавание Закона Божьего, который до 1917 года входил в обязательный учебный план всех начальных и средних учебных заведений. Эта дисциплина в низших школах заключалась в изучении церковных молитв, священной истории, объяснения богослужения и катехизиса, а в средних учебных заведениях ко всему перечисленному присоединялась история христианской церкви. Правом преподавания Закона Божия, на основании церковных канонов, обладали исключительно священнослужители и лица, окончившие духовные школы не ниже семинарии. Кроме преподавания Закона Божия законоучитель руководил еще и молитвой учеников, чтением ими Священного Писания и религиозных книг[29].

Среди должностных лиц, подписавших похвальный лист Седельникова Дмитрия Емельянова, ученика первого отделения Троицкого пятого приходского смешанного училища, наряду с законоучителем и заведующим училищем, указаны «Почетный Блюститель и Инспектор Народных училищ». Описание должности «почетный блюститель» можно найти в § 83–88 седьмой главы «Уставов и штатов духовных семинарий и училищ, высочайше утвержденных 14 мая

---

[28] *Георгиевский Л.* Свод постановлений и распоряжений по гимназиям и прогимназиям. — Санкт-Петербург, 1888. — С. 22.

[29] *Хретинина О. А.* Содержание предмета Закон Божий в учебных заведениях Российской империи в XVIII–XIX вв. // Гуманитарные научные исследования. — 2016. — № 11. — URL:https://human.snauka.ru/2016/11/17712 (дата обращения: 10.11.2024).

1867 года». В соответствии с ним, почетный блюститель избирался из дворян, почетных граждан и купцов по согласию городского общества. Основная обязанность этого должностного лица заключалась в «содействии к лучшему содержанию училища по хозяйственной части. Почетный блюститель способствует сему как денежными и другими, но усердию своему, приношениями — единовременными и постоянными, так и наблюдением за семинарскою экономией». Для осуществления своих обязанностей блюститель имел право присутствовать в училище в неучебные часы, справляться о нуждах учеников, следить за их питанием и внешним видом, осматривать их жилые комнаты и следить за порядком во всех хозяйственных заведениях[30].

Должность смотрителя училищ возникла еще в 1836 г., а с 1884 г. она носила название «инспектор народных училищ». Инспектор осуществлял контроль за народными училищами и деятельностью земств в области народного просвещения. В его функции входил надзор за постановкой учебно-воспитательной работы в начальных народных училищах, за политической благонадежностью преподавателей[31].

Роль председателя педагогического совета заключалась в осуществлении надзора за учебной и воспитательной работой, подбора надежных и квалифицированных педагогов. Помимо регулирования работы педагогического совета, председатель также занимался вопросами дисциплины воспитанников, поощрял успехи, редактировал и одобрял учебные планы. Члены и председатель совета присутствовали на уроках практиканток, а позднее выдавали свидетельства об окончании гимназий. С председателем согласовывались вопросы перевода учениц из класса в класс, переэкзаменовка, оставление воспитанниц на второй год. Вопросы оплаты обучения также входили в круг обязанностей председателя[32].

Обязанности начальницы гимназии были менее обширны. Педагогический совет возлагал на нее надзор за ученицами и наблюдение за правильностью проведения учебных занятий в мастерской и отчетность по ее работе, заведывание хозяйственной частью, сбор доходов и расходование сумм на содержание учреждения в порядке[33]. В уставе гимназий и прогимназий Министерства народного просвещения 1871 г. содержится информация о том, что обязанности секретаря совета, как правило, исполнял один из учителей, избираемый на эту должность советом и занимающий ее в течение трех лет[34].

Таким образом, источниковедческий анализ похвальных листов 1910, 1912, 1914 гг. позволяет рассматривать данный вид документа как свидетельство видового многообразия образовательных учреждений Урала периода 1910-х гг.

---

[30] Уставы и штаты духовных семинарий и училищ, высочайше утвержденные 14 мая 1867 года. — URL:https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/ustavy-i-shtaty-duhovnyh-seminarij-i-uchilishh-vysochajshe-utverzhdennye-14-maja-1867-goda/1 (дата обращения: 10.11.2024).

[31] Путеводитель по дореволюционным фондам НАРБ. — URL:http://guides.rusarchives.ru/node/10165 (дата обращения: 10.11.2024).

[32] *Лихачева Е. В.* О председателе педагогического совета глазовской женской прогимназии Н. Г. Первухине // Женское образование в Глазове: опыт, находки, время. — Глазов, 2019. — С. 33–38.

[33] *Кондратеня А. В.* Опочецкая женская прогимназия (гимназия) (1861–1918 гг.) // Десятые псковские международные краеведческие чтения. — СПб., 2021. — С. 569–578.

[34] Положение о начальных народных училищах 1874 г. — URL:http://museumreforms.ru/node/13669 (дата обращения: 10.11.2024).

Интерпретация основных реквизитов и элементов формуляра похвального листа позволяет раскрыть на конкретных примерах особенности различных учебных заведений, воспитательную стратегию поощрительных мер дореволюционной школы, ее законодательную базу, фрагментарную фактографию учебной жизни адресатов символической признательности «за отличное поведение, прилежание и отличные успехи». Изученная микроистория документа позволяет проследить путь похвального листа от официального документа личного происхождения до исторического источника. Основные аспекты контекстного анализа формируют многообразие репрезентативных значений каждого индивидуального похвального листа, что позволяет использовать его в качестве знака прошлой реальности и обосновывает его ценность как музейного предмета.

Глава II
БЛАНК ПОХВАЛЬНОГО ЛИСТА: ТЕМАТИЧЕСКИЕ И СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДИЗАЙНА

Исторически похвальный лист, как любой символический знак признательности, на этапе разработки становился объектом художественного проектирования. Как официальный документ и произведение листовой печатной графики бланк похвального листа разрабатывался по принципу совмещения формуляра (блока деловой официальной информации, представленной через систему реквизитов) и декоративного оформления, которые должны были представлять собой органическое единство. Похвальные листы, ставшие предметом анализа в данной работе, вполне соответствуют этим требованиям и могут рассматриваться как полноценные произведения печатной графики. В связи с этим необходимо остановиться на вопросах, характеризующих творчество авторов-художников, деятельность бланкоиздателей и изобразительные мотивы композиций. Также для дальнейшего анализа необходимо ввести понятие семиотического подхода.

Сам термин «семиотика» может обладать несколькими смыслами. В самом широком смысле под семиотикой подразумевают науку о знаках, именно эта трактовка применима к данной работе.

Семиотический анализ исторического документа позволяет выяснить, каким образом выстроен смысл, заложенный в дизайн похвального листа, определить, как организовано сообщение, что оно выражает и с помощью каких элементов помогает понять идеи автора и глубинные смыслы «текста».

В рамках семиотического анализа может быть выделен семантический анализ — анализ элементов изображения. Этой задаче отвечает, например, так называемый иконологический метод, предложенный Э. Панофски[35]. В его основу положена иконология, которая делает предметом изучения исследование различных сюжетов и мотивов с целью определения их значения и смысла в контексте конкретной культуры и выявить отраженное в них миропонимание[36]. Эрвином

---

[35] Эрвин Панофский, фамилия передается и как Панофски (нем. Erwin Panofsky; 30 марта 1892, Ганновер — 14 марта 1968, Принстон) — немецкий и американский историк и теоретик искусства. Один из крупнейших представителей немецкой науки об искусстве 1920-х годов и американской искусствоведческой школы 1930-х — 1960-х годов.

[36] *Осипова Н. О.* Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания // Культурологический журнал. — 2011. — № 3 (5). — С. 6–7.

Панофски в 1939 году была разработана трехступенчатая программа интерпретации художественного произведения:

— предиконографический анализ;
— иконографический анализ;
— иконологическая интерпретация.

При этом ученый различает три уровня произведения:

— феноменальный;
— значимый;
— документальный.

На первом уровне анализируется первичный (формальный) сюжет, использованные художественные мотивы, развиваемые в произведении. Интерпретация производится на основе знания изображенных предметов и событий, способов их передачи в различных исторических условиях. Для достижения адекватной интерпретации на этом уровне необходимо иметь знание истории определенного художественного стиля, то есть понимать, какими средствами на определенном этапе развития истории были выражены отношения между изображаемыми персонажами, событиями или объектами.

На втором уровне происходит сопоставление сюжета с познаниями интерпретатора в области сюжетов и аллегорий мировой мифологии с целью выявления вторичного смысла художественного произведения.

На третьем уровне анализ направлен на поиск скрытого внутреннего смысла или сущности содержания произведения в целом[37].

В данном исследовании мы ограничимся первым уровнем анализа и лишь частично обратимся ко второму.

2.1. Художник И. Г. Турцевич: бланки в стиле историзма

Два документа из четырех — большеформатные (63,5×47 см) похвальные листы черно-белой печати С. Репиной (1910) (*рис. 1)* и Д. Седельникова (1912) (*рис. 3)* — были оформлены грузинским художником Иосифом Григорьевичем Турцевичем. Родился он в 1858 г. В 1890 г. окончил Императорскую Академию искусств (1885–1890). Жил и работал в грузинском городе Цхинвали[38]. Основными темами его творчества являлись портреты и пейзажи. Художник неоднократно становился участником выставок ТЮРХ (Товарищество южнорусских художников) в 1900–1901 гг.[39]

Композиционно декор похвальных листов И. Г. Турцевича представляет собой декоративное обрамление заголовка «Похвальный лист» и текста документа, которые размещаются по центру листа. В оформлении художественной «рамы» похвального листа С. Репиной (1910) сочетается изображение медальонов с портретами русских писателей, иллюстрациями к произведениям, изображениями памятников Г. Державину (Казань, 1846–1932 гг. Реконструирован в 2003 г.)

---

[37] Иконографический метод анализа художественного произведения. — URL:https://iskusstvoed.ru/2016/10/07/ikonograficheskij-metod-analiza-hudo/ (дата обращения: 10.11.2024).

[38] Грузинский художник Турцевич Иосиф Григорьевич. — URL:https://socrealizm.com.ua/gallery/artist/turtsevich-ig-1858 (дата обращения: 10.11.2024).

[39] *Калмановская Л. Н.* Неизвестные и забытые портретисты XVI–XIX веков: Из фондов Одесского художественного музея. — Одесса, 1994. — С. 19.

и Н. Карамзину (Ульяновск, 1845 г.). Угловые пространства маркированы сюжетами на тему истоков русской словесности и книжной культуры — от образа народного сказителя Бояна и летописца Нестора до первопечатника Ивана Федорова и кабинетного мыслителя с книгой. Этот подбор изобразительных мотивов, с одной стороны, органичен эклектике эпохи модерна. С другой — Турцевич остается приверженцем классической манеры, особенности стиля историзма проявляют себя в реализме портретной графики, эмблематических изображениях книги, лиры, венка, в переработке мотивов рукописной книги — оформлении буквицы и заголовка, использовании виньеток и растительного орнамента.

Заглавную букву увеличенного размера, с которой начинается текст книги, главы или отдельный абзац, называли «инициал», что в дословном переводе с латинского означает «начальный». В традиции русской письменности инициал чаще всего именуют буквицей. Буквица может быть шрифтовой или, как в рассматриваемых случаях, декорированной, одноцветной или красочной. Как бы ни была исполнена буквица, основное ее назначение — привлечь внимание читателя к началу текста. История украшения начальных букв насчитывает более полутора тысяч лет. Самые древние инициалы обнаружены в античной рукописи сочинений Вергилия конца IV— начала V века[40].

Декоративное оформление похвального листа 1910 г. (*рис. 1)* включает в себя 10 портретов, при этом особое внимание художник-оформитель уделяет изображениям первого крупного русского ученого-естествоиспытателя Михаила Васильевича Ломоносова и Александра Сергеевича Пушкина, одного из самых авторитетных поэтов XIX века, которые образуют центральную вертикальную ось композиции листа. Обрамление этих портретов представляет собой лиру, обвитую лавровым венцом. Выбор именно этих атрибутов неслучаен, лира — эмблема и атрибут поэта, а с XX в. и эмблема военных оркестров. Согласно мифу, лиру изготовил Гермес и обменял ее на коров у Аполлона — покровителя певцов и музыкантов. С тех пор лира стала атрибутом Аполлона. В Библии игра на лире/арфе означает благодарение и молитву Богу.

По одному из предположений, лира считалась тайным символом человеческой конституции: корпус представлял тело, струны — нервы, а музыкант — дух. Эта символика отчасти сохранилась в современном восприятии струнных инструментов, где гитару сравнивают с женским телом, а струны — с плачем.

Семь струн классической лиры соответствуют семи ступеням современной гаммы. В космогонии Пифагора им же соответствуют семь астрологических планет. Но известна 12-струнная лира, построенная в соответствии со знаками Зодиака[41].

Лавровые ветви, обвивающие лиру, символизируют победу в самом глобальном ее понимании. Лавр служит эмблемой Аполлона — греческого бога солнца, поэзии и музыки. Эпитет «поэт-лауреат» восходит к древнему поверью о вдохновляющей силе лавра. В портретной живописи лавровый куст или ветвь указывает на то, что модель имеет отношение к литературе.

Таким образом, изображение данных атрибутов вместе с портретами Пушкина и Ломоносова символизирует преклонение художника перед заслугами и на-

---

[40] *Домбровский А.* Искусство первой буквы // Наука и жизнь. — 2008. — № 4. — С. 2–7.

[41] *Орлов И. Б., Телицын В. Л.* Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия. — М. : РИПОЛ классик, 2005. — С. 109–122.

следием этих великих людей, а также призвано символически обозначить их значимость и причастность к искусству и науке.

Изображение остальных портретов также неслучайно. Верхняя горизонталь клейм включает портреты: Г. Р. Державина (1743–1816) — видного русского поэта эпохи Просвещения, изменившего литературный язык, сделав его необыкновенно звучным и эмоциональным, благодаря его творческим поискам в жанре оды появились личные интимные откровения, и этот жанр полностью изменил свое идейное содержание; М. В. Ломоносова (1711–1765) — великого реформатора русского литературного языка, совершившего огромного количество научных открытий в области физики, химии, научного мореплавания, астрономии, термодинамики и др.; Н. М. Карамзина (1766–1826) — русского историка, поэта и литератора эпохи сентиментализма, создателя «Истории государства Российского» (первый труд, систематизировавший и обобщивший все известные к тому моменту работы по истории России). Клейма в боковых вертикалях представляют: В. А. Жуковского (1783–1852) — одного из основоположников русского романтизма, автора классического перевода «Одиссеи» и создателя новых стихотворных размеров; М. Ю. Лермонтова (1814–1841) — поэта, творчество которого ознаменовало новый расцвет русской литературы и оказало большое влияние на виднейших русских писателей и поэтов XIX и XX веков, его стихи стали ценным источником для оперного, симфонического и романсового творчества; И. А. Крылова (1769–1844) — русского писателя, больше всего известного в качестве автора 236 басен, собранных в девять прижизненных сборников (выходили с 1809 по 1843 гг.); А. В. Кольцова (1809–1842), который первым в русской поэзии в качестве лирического героя показал крестьянина с его внутренними переживаниями. В нижней горизонтали клейм портреты: И. С. Тургенева (1818–1883) — одного из классиков, который первым в русской литературе начал изучать личность «нового человека» — шестидесятника, его нравственные качества и психологические особенности; А. С. Пушкина (1799–1837 гг.) — величайшего национального русского поэта, основоположника современного русского литературного языка; Н. В. Гоголя (1809–1852) — русского прозаика, драматурга, критика, публициста.

Размещение портретов в клеймах подчиняется логике центральной осевой симметрии, эту ось «держат» реформаторы науки и языка — М. В. Ломоносов и А. С. Пушкин, образы которых сразу попадают в поле зрения. Возможно, помещая их на похвальный лист, художник давал негласное наставление: при осознанном применении тех знаний, что были получены во время обучения, выпускник имеет возможность приблизиться и соприкоснуться с великим, и достичь любых высот. Между портретами помещены иллюстрации к произведениям изображенных классиков. Пространство между портретами и иллюстрациями заполнено растительным орнаментом.

Похвальный лист Д. Седельникова (*рис. 3)* тоже является тематическим, он посвящен победе в Отечественной войне 1812 г. В 1912 г., когда праздновалось столетие знаменательной даты, он был вручен ученику Троицкого приходского училища. Вероятно, в этом же году был выпущен тираж листа, а накануне состоялась его разработка художником.

В верхней части похвального листа расположено изображение Александра Первого с надписью: «Александр Первый, освободитель народов». Император представляется как победитель Наполеона и освободитель европейских народов, вдохновитель создания Священного союза (Россия, Пруссия, Австрия). Победа

в Отечественной войне 1812 года усилила авторитет Александра I, он стал одним из могущественнейших правителей, ощущавшим себя освободителем народов, на которого возложена особая, определенная Божьей волей миссия по предотвращению на континенте дальнейших войн[42].

Весь декор посвящен событиям Отечественной войны 1812 г. Изображенные под сенью распахнутых крыльев двуглавого орла книга, шлем и рукоятка меча, обвитые лавровыми ветвями, имеют символический смысл. Лавровые ветви, как уже было описано выше, символизируют победу — в данном случае победу в «нашествии двенадцати языков», как называлась Отечественная война в российской историографии.

Книга во все времена и во всех символических системах является символом знаний, высшего закона и религиозного откровения. В любой культурной традиции существует Книга, которая составляет ее культурную и духовную основу: в даосизме — «Дао дэ цзин», в конфуцианстве — «Лунь юй», в индуизме — «Бхагаватгита», в языческой Греции — «Илиада», в Древнем Риме — «Энеида», в иудаизме — Тора и Талмуд, в христианстве — Библия, в исламе — Коран, в государствах коммунистического блока — «Капитал», в Китае периода культурной революции — «Красный цитатник Мао». С книгой в руках традиционно изображались пророки, евангелисты, отцы Церкви. В новое время книга «Букварь» стала символом всеобщего образования. Костры из книг символизировали разрушающую силу ряда идеологий[41].

Меч является традиционным оружием воина, символом власти и административной справедливости. Меч служит эмблемой апостола Павла: «меч духовный, который есть слово Божие». Меч, в том числе, мог быть инструментом мученичества. Помимо апостола Павла, среди мучеников с мечом изображались Иаков Старший, Агнесса, Иустина, Евфимия, Люция и Петр Мученик. В голландском и фламандском натюрморте XVII в. меч означал быстротечность всего земного и неизбежность смерти, был призван напомнить, что оружие не может защитить от смерти. Важным символом являются Семь мечей (семь скорбей), пронзающих грудь Девы Марии. В декоре данного похвального листа художник изображает только рукоять меча и «прячет» его лезвие, такое изображение можно сопоставить с трактовкой вложенного в ножны меча, символизирующего умеренность как в действиях, так и в мыслях.

Таким образом, изображение этих элементов, обвитых лавровыми ветвями, символизирует единство физической силы, разума и веры Императора Александра I и Российской империи в целом, благодаря чему и была одержана победа в Отечественной войне.

Безусловно, без подвигов конкретных выдающихся личностей, победа также не может быть одержана. Эта мысль и заключена в декоре похвального листа, включающем в себя 17 портретов полководцев, атаманов и военачальников.

На похвальном листе изображены фрагменты восьми картин, посвященных событиям 1812 г., их обрамляют цитаты из произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и крылатые выражения полководцев, относящиеся непосредственно к содержанию картин.

---

[42] *Цобехия Г.* Войны Российской империи. Император Александр I и Отечественная война 1812 года. — URL: https://pochta-polevaya.ru/aboutarmy/history/voyny-rossiyskoy-imperii/20074.html (дата обращения: 10.11.2024).

Первый изображенный сюжет (верхний левый) — Смоленское сражение (4–6 августа 1812 г.). После двухдневного сражения Смоленск был оставлен, и русские войска вынуждены были продолжить отход к Москве. Тут же размещена краткая выжимка из цитаты полководца Д. П. Неверовского: «Стреляйте метко, не суетитесь». Полностью цитата звучала следующим образом: «Ребята! Помните, чему вас учили, поступайте так, и никакая кавалерия не победит вас! Не торопитесь в пальбе, стреляйте метко во фронт неприятеля; третья шеренга, передавай ружья, не суетясь, и никто не смей начинать без моей команды!»[43].

Ниже помещена миниатюра, посвященная сражению под Красным (3–6 ноября 1812 г.).

В левый нижний угол помещена копия картины «Военный совет в Филях» живописца Алексея Даниловича Кившенко. Данный военный совет был созван 1 сентября 1812 г. главнокомандующим М. И. Кутузовым в деревне Фили к западу от Москвы. Главным вопросом было обсуждение о том, пытаться ли после Бородинского сражения провести еще одно сражение под Москвой либо оставить город без боя.

Совет в Филях был описан Л. Толстым в романе «Война и мир». Вдохновившись именно этой литературной основой, художник А. Д. Кившенко написал к 70-летию проведения совета две картины одинакового содержания: первую в 1880 г. (хранится в Русском музее), вторую в 1882 г. (Третьяковская галерея)[44].

Центральные сюжеты похвального листа посвящены Бородинскому сражению (26 августа 1812 г.). Слева помещен фрагмент картины В. В. Верещагина (1842–1904) «Ожидание Наполеоном депутации бояр» (1891–1892, хранится в Государственном Историческом музее). Симметрично ему расположен фрагмент другой картины В. В. Верещагина «В Кремле — пожар» из цикла «1812». В правом нижнем углу расположена копия картины В. В. Верещагина «В Городне — пробиваться или отступать?», посвященной поражению наполеоновских войск в Малоярославском сражении.

Верхняя правая миниатюра является копией картины И. М. Прянишникова «Эпизод из войны 1812 года». На этот сюжет художник исполнил несколько вариантов, лучший (четвертый по счету) находится в Третьяковской галерее. В изображении Прянишникова война 1812 года лишена свойственной академическому искусству помпезности.

Окончательно удар по наполеоновской армии был нанесен в ходе ее перехода через реку Березину, что и изображено на фрагменте, расположенном между копиями картин «Эпизод из войны 1812 года» и «В Городне — пробиваться или отступать?».

Большинство портретов полководцев представлены портретами кисти Дж. Доу из собрания «Военной галереи» Эрмитажа (портреты Д. П. Неверовского, П. Х. Витгенштейна, А. П. Тормасова, П. К. Эссена, А. А. Тучкова IV, А. П. Ермолова, Д. С. Дохтурова, Л. Л. Беннигсена, В. В. Орлова-Денисова)[45].

---

[43] *Сергеев И. Р.* Генерал-лейтенант Дмитрий Петрович Неверовский. — URL: https://mif-mira.ru/blog/article_post/general-leytenant-dmitriy-petrovich-neverovskiy (дата обращения: 10.11.2024).

[44] Совет в Филях. — URL: https://ar.culture.ru/ru/subject/sovet-v-filyah (дата обращения: 10.11.2024).

[45] *Шишкин Д. В.* Визуальные образы Отечественной войны 1812 года (по материалам похвального листа Я. К. Качурина) // Кирилло-Мефодиевские чтения в СамГТУ. — Самара, 2013. — С. 81–86.

Император проявил твердость и бескомпромиссность в отстаивании четко намеченных целей. Потому художник под его портретом поместил слова, написанные на второй день войны: «Я не положу оружия, доколь ни единого неприятельского воина не останется в царствие моем»[46].

Под портретом М. И. Кутузова помещен фрагмент стихотворения А. С. Пушкина «Перед гробницею святой…».

Оба листа выполнены в технике литографии. Литография — разновидность графики, основанная на технике перенесения краски с твердого носителя на бумагу с помощью печатного пресса. В данном случае этот термин может означать не только технику, но и произведения изобразительного искусства, созданные с ее помощью. Технологический процесс заключается в следующем: художник пишет картину на отшлифованной твердой поверхности — литографском камне, после чего камень с рисунком обрабатывается кислотами, которые вступают в реакцию с краской и образуют на камне слой соли. Мастер удаляет скипидаром остатки кислоты и смывает изображение, а затем наносит типографскую краску. Участки камня, где был рисунок, «принимают» краску, остальная поверхность остается чистой. На литографском станке-прессе мастер при помощи высокого давления переносит изображение на бумагу — создает картину-литографию. Описанная техника позволяет тиражировать произведения, допускает корректуру рисунка и повторное шлифование камня, использование его для новой картины[47].

Выпущены данные похвальные листы были одесским бланкоиздательством М. Ф. Шпенцера.

Моисей Филиппович (Липович) Шпенцер родился в 1860 г. Он окончил гимназию, но продолжить образование не смог, во многом это было связано с его еврейским происхождением. В 1891 г. им было открыто бланкоиздательство. До 1899 года типография размещалась на ул. Почтовой (ныне ул. Жуковского), дом 33, в 1899–1901 годах — на ул. Успенской, дом 95, а с 1902 года на ул. Ямской, дом 64. Позже улица была переименована, номера домов упорядочены и адрес стал — Новосельского, 66[48].

Бланкоиздательства занимались изготовлением различных бланков, как правило, по индивидуальному заказу, а именно: канцелярских книг для различных учреждений, амбарных книг, ведомостей об успехах и поведении учащихся всевозможных учебных заведений, билетов для посещения читален. Реже поступали заказы на театральные афиши, программы вечеров, концертов. Можно было заказать визитные карточки и паспарту для фотографий, красочные меню для ресторанов и многое другое.

Как видим, спустя 20 лет бланкоиздательство Шпенцера продолжало успешно работать, его продукция была востребована не только на юге Россий-

---

[46] Именной рескрипт императора Александра I на имя Председателя Государственного Совета и Комитета Министров графа Салтыкова «О необходимости поднять оружие к отражению Французских войск от Российских пределов» // Высочайшие указы и манифесты, относящиеся к войне 1812 года. — Санкт-Петербург, 1912.

[47] *Власов В. Г.* Литография // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. Том 5. — СПб. : Азбука-Классика, 2006. — С. 112–115.

[48] Глазовская типография в фактах и датах. — URL: https://glazovlib.ru/glazovskaya-tipografiya-v-faktah-i-datah.html (дата обращения: 10.11.2024).

ской империи и Урале, но, как свидетельствуют первоисточники, покупалась учебными заведениями, находившимися в самых разных населенных пунктах Российской империи: городе Ишиме Тобольской губернии, селе Спас-Мякса Пошехонского уезда Ярославской губернии, деревне Полуборье Каргопольского уезда Архангельской губернии, городах Челябинской губернии и многих других.

Лев Троцкий, тесно связанный с семьей Шпенцеров, писал о том, что, несмотря на большие сложности в развитии издательства, примерно к 1900 г. Моисей Филиппович стал виднейшим издателем на юге России, владельцем большой типографии и собственного дома[49].

Представленные похвальные листы свидетельствуют о высоком уровне бланкоиздательства. Они могли быть различных размеров, стандарта на похвальные листы не было, отпечатаны они на плотной бумаге, типографские краски хорошо сохранились, тексты и мельчайшие детали рисунков хорошо просматриваются.

2.2. Художник М. В. Фармаковский: бланки в стиле модерн

Похвальные листы Божко Надежды (1912 г. *(рис. 2);* 1914 г. *(рис. 4)*), ученицы третьего класса Вятской второй женской гимназии, были оформлены художником Мстиславом Владимировичем Фармаковским (1873–1946).

Служба реставрации музейных ценностей ГРМ (Государственного Русского музея) пишет о Мстиславе Фармаковском, как о заведующем реставрационной мастерской Художественного отдела с 1934 по 1936 гг., главном хранителе Русского музея, археологе, художнике, докторе исторических наук и профессоре. Также для понимания специфики его научной деятельности стоит упомянуть его избранные труды:

— «Акварель, ее техника, реставрация и консервация».
— «Воздушный режим в музеях: По данным наблюдений, проведенных в Государственном Русском музее с весны 1939 г. по июнь 1940 г.».
— «Консервация и реставрация музейных коллекций».
— «Техника экспозиции в историко-бытовых музеях».

Родился он в 1873 г. Окончил Императорский Новороссийский университет в Одессе; художественное училище Одесского общества изящных искусств; Академию художеств в Дюссельдорфе.

С 1902 по 1906 год работал как художник в типографиях, издательствах, музеях. Принимал активное участие в деятельности Одесского общества истории древностей (ООИД). Это научное общество, имевшее целью всестороннее изучение истории южной России, существовало с 1839 по 1922 г. Стоит отметить, что похвальные листы были оформлены Фармаковским намного позже (в 1912–1914 гг.) — в период, когда Мстислав Владимирович преподавал древние языки в гимназии в г. Петергофе.

В годы Великой Отечественной войны, наряду с деятельностью по сохранению оставшейся в Ленинграде части коллекции Государственного Русского музея, М. В. Фармаковский не прекращал исследовательскую работу. В частности,

[49] *Троцкий Л. Д.* Моя жизнь: опыт автобиографии. Т. 1. — Москва, 1990. — 328 с.

завершил монографию «Основы реставрации и консервации археологических тканей»[50].

Похвальные листы М. В. Фармаковского тематические, как и у И. Г. Турцевича. Лист, датированный художником 1912 г. (*рис. 2)*, посвящен 300-летию дома Романовых, датированный 1914 г. — Первой мировой войне *(рис. 4)*.

Празднование 300-летия дома Романовых стало ярким и торжественным общественно государственным событием, первым и единственным празднованием юбилея царского дома. Происходило это торжество в момент социального и политического кризиса и было призвано показать единение монарха и его подданных. Общественно государственные торжества, как говорилось в высочайшем манифесте Николая II, приурочивались к дате «единодушного избрания» на царство Михаила Фёдоровича Романова. За три года до юбилея дома Романовых был образован Комитет для устройства празднования трехсотлетия царствующего дома Романовых. Празднование юбилея царской династии проходило по всей России в течение нескольких месяцев с февраля до осени: в городских храмах состоялись благодарственные молебны, проходили войсковые парады местных военных гарнизонов, давались торжественные балы, обеды и приемы губернаторами и градоначальниками, устраивались исторические выставки и всеобщие народные гуляния[51].

Ранее нами уже было упомянуто подобное событие в Челябинской женской гимназии и реальном училище. В честь памятной даты были выпущены ордена, медали и монеты, воздвигались памятники по всей стране. Выпуск юбилейных бланков похвальных листов не стал исключением.

Композиционным и смысловым центром оформления «романовского» листа является генеалогическое древо рода Романовых. Четких исторических рамок, когда впервые был использован такой принцип визуализации истории рода, назвать невозможно. Создается впечатление, что такая форма изображения родословной существовала всегда, и сравнить ее можно только с такой же древней универсальной формой визуализации информации, как круг.

В христианской культуре понятие генеалогического древа тесно связано с понятием «древа жизни», упоминания которого неоднократно встречаются в Библии и отсылают к еще более древним изображениям чего-то, напоминающего «древо жизни», которое существовало и у шумеров, и в Древнем Египте. Стоит отметить, что родословная Иисуса Христа в Библии расписывается именно как древовидная, а не линейная структура — перечисляются не только прямые предки, но и «братья их»[52].

Говоря о роли царской семьи в жизни народа, нельзя не упомянуть того, что православие установило взгляд на царя как на Божьего избранника, помазанника и слугу. Царь всегда пользовался большим авторитетом, любовью и преданностью у народа, и даже в недостатках самодержцев видели Божий замысел. «Русский человек привык в царе своем видеть избранника и пома-

---

[50] Фармаковский Мстислав Владимирович (1873–1946). — URL: https://restoration.rusmuseum.ru/rest-farmakovsky-restoration.htm (дата обращения: 10.11.2024).

[51] 300-летие Дома Романовых. — URL:https://romanovy.rusarchives.ru/biographical-article/300-letie-doma-romanovyh (дата обращения: 10.11.2024).

[52] *Будченко Л. И.*, *Смирнова Н. Н.* И моя семья должна принадлежать истории : методическое пособие по составлению родословной. — Волгоград, 2007. — С. 4.

занника Божия, а в суде, велениях и распоряжениях его — волю самого Царя небесного. В силу религиозного именно воззрения на царей своих народ русский, безропотно и покорно в течение 24 лет выносил страдания от больного душою грозного царя своего Иоанна Васильевича, благочестиво усматривая в том испытание Божие...»[53].

Именно поэтому мотив родословного древа рода Романовых в оформлении похвального листа выполняет не только информационно-декоративную роль, но и политико-воспитательную: учащийся оказывается как бы под сенью раскинувшихся ветвей древа, обнаруживая свою причастность к российской истории и культуре, оказываясь под покровительством царской семьи.

У основания древа — медальон с изображением портрета Михаила Фёдоровича. Лист имеет вертикальную ориентацию, композиция развивается снизу вверх. Следующий уровень родового древа Романовых маркирован портретами царей-реформаторов Петра Первого и Александра Второго. Выше приведен текст «из книги об избрании на царство Михаила Фёдоровича». Над ним в рамке, украшенной растительными узорами, под венцом пяти церковных куполов воспроизведена гравюра «Венчание на царство Михаила Фёдоровича». Над центральным куполом парит двуглавый орел, держащий скипетр и державу, на его груди Георгий Победоносец, повергающий змея, над головами православный крест и шапка Мономаха. На одном уровне с орлом выполнена надпись вязью: «1613–1913 в память трехсотлетия царствования дома Романовых». Верхняя часть композиции древа «прорастает» последней ветвью императорской четы Романовых: в верхних правых медальонах — изображения последних лиц российской монархии: Александры Фёдоровны и Николая II. Над портретами, в переплетении золотых лент и растительности изображены «Древняя шапка Мономаха», «Корона Михаила Фёдоровича» и «Императорская Российская корона».

В большинстве случаев при изображении государственного двуглавого орла в его лапы вкладывают символы государственной власти — скипетр и державу. Данный случай не является исключением.

Скипетр — щедро украшенный самоцветами и увенчанный символической фигурой жезл, выполненный из драгоценных материалов: серебра, золота или слоновой кости. В русской истории скипетр явился преемником царского посоха — повседневного символа власти царей и великих князей, некогда принимавших эти регалии от крымских татар в знак их вассальной присяги. В состав царских регалий скипетр вошел в 1584 году при венчании на царство Фёдора Иоанновича. В государственный герб России скипетр был включен столетие спустя. Он занял свое ставшее традиционным место в правой лапе двуглавого орла на печати 1667 года царя Алексея Михайловича.

Держава также являлась знаком отличия императоров Священной Римской империи. Россия заимствовала эту традицию из Польши. Впервые держава была использована как символ царской власти на церемонии венчания Лжедмитрия I на царство. В России первоначально называлась «державным яблоком». Начиная со времен правления российского императора Павла I, представляла собой шар

---

[53] *Царевский А. А.* Значение Православия в жизни и исторической судьбе России. — URL:https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Carevskij/znachenie-pravoslavija-v-zhizni-i-istoricheskoj-sudbe-rossii/ (дата обращения: 10.11.2024).

из синего яхонта (древнерусское наименование сапфира), осыпанный бриллиантами и увенчанный крестом[54].

Композиция листа несимметрична, шрифтовая графика и текст похвального листа смещены от центра вправо. Сверху и снизу текст обрамлен многоцветным растительным узором.

Похвальный лист, полученный ученицей третьего класса Вятской второй женской гимназии Надеждой Божко в 1915 г. (*рис. 4)*, был выпущен годом ранее, его темой, как уже было сказано, стала Первая мировая война.

В отличие от предыдущего, похвальный лист имеет симметричную композицию. Ее венчает девиз «За веру, царя и отечество!», сформировавшийся столетием ранее. Понятие «Отечество» было известно еще в Древней Руси, однако имело разнообразные значения. Под ним понималась не только «родина», но и «отцовство». И только со времен Петра Великого понятие «Отечество» приобретает важное идеологическое звучание. Известен также тост Петра: «Здравствуй тот, кто любит Бога, меня и отечество!». Первые учрежденные в России ордена, как гласили их девизы, вручались «За веру и верность» (орден св. ап. Андрея Первозванного, учрежден в 1699 г.), «За любовь и Отечество» (орден св. великомученицы Екатерины, 1714 г.), «За труды и Отечество» (орден св. благоверного Александра Невского, 1725 г.). Таким образом, все три составные части будущего девиза к XVIII веку стали неотъемлемой частью русского самосознания — требовалось лишь объединить их в одну емкую формулу[55].

В 1797 году император Павел I приказал изъять слово «Отечество» из употребления и заменить на слово «Государство». Однако этот запрет продержался недолго — новый император Александр I в 1801 году вернул все на прежние места. И на медали, которой награждались ополченцы 1806–1807 годов, опять значилось: «За Веру и Отечество». Однако в это время понятие «Отечество» наполняется новым содержанием, теперь оно означало причастность к уникальной национальной культуре, а не только близость со своим родом. В 1811 году С. Н. Глинка в своем журнале «Русский вестник» так сформулировал патриотический идеал: «Бог, Вера, Отечество»[56]. Как справедливо отмечают историки, он противопоставлялся лозунгу Французской революции «Свобода. Равенство. Братство». Стоит также отметить почти демонстративное отсутствие в формуле Глинки упоминания о монархе.

Начало Отечественной войны 1812 года вызвало патриотический подъем и сплотило общество вокруг власти. Адмирал Шишков был автором выходивших во время войны императорских манифестов и обращений, пользовавшихся широкой народной любовью. После победы в декабре 1812 года А. С. Шишковым было написано «Объявление для чтения в церквах», в нем говорилось: «Вы достохвально исполняли долг свой, защищая Веру, Царя и Отечество»[55]. Таким образом, актуальный патриотический девиз стал стартовой позицией историко-патриотических и военно-исторических аллюзий печатной пропаганды 1914 г.

---

[54] Символы монархической власти. Государственная символика. — URL:http://statesymbol.ru/monarchy_symbol/20080117/39672605.html (дата обращения: 10.11.2024).

[55] *Гайда Ф.* «За веру, царя и отечество»: к истории знаменитого воинского девиза // Православие.RU. — 2013. — № 8. — С. 124–135.

[56] *Глинка С. Н.* Русские писатели // Русский вестник. — 1811. — № 8. — С. 71.

Композиционным центром листа является батальная сцена победы в Невской битве «Святой Благородный Великий Князь Александр Невский поражает Тевтонов». Миниатюры, изображенные ниже, уже имеют отношение к Первой мировой войне. Такое расположение символизирует преемственность поколений и цикличность истории. Художественное решение этого похвального листа призвано вселить надежду на будущую победу, цель художника-оформителя — напомнить об уже состоявшихся однажды победах. В общем художественном решении «прилежание и успех» «вписываются» в концепцию приближения победы, приравнивают их к гражданскому поступку и успехах на учебном фронте.

На одной миниатюре изображена сцена вручения Николаем Вторым Георгиевского креста донскому казаку Козьме Крючкову. Козьма Фирсович Крючков (1888–1919) — казак хутора Нижне-Калмыкова Усть-Хопёрской станицы, из староверов, приказный 3-го Донского казачьего полка. Его подвиг в литературе получил следующее описание. Перед наступлением России в Восточной Пруссии в июле 1914 года казачий пост из четырех человек напал на немецкий разъезд из 27 всадников и начал преследовать его. Немцы отступали, вступая в перестрелки, затем, выбрав момент, атаковали казаков. Казаки встретили немцев огнем, пешие убили офицера, успели сесть на коней и приняли атаку, отбиваясь шашками и винтовками. То рассыпаясь по полю, то сбиваясь в кучу, они перебили почти всех немцев. Лишь пятеро уцелели, из них двое были ранены. Крючков убил 11 человек и, будучи 16 раз ранен, получил еще 11 ран «в лошадь». Козьма стал первым российским воином, которому заслуженно пожаловали Георгиевский крест 4-й степени в годы войны[57].

Вторая миниатюра посвящена августейшим сестрам милосердия, в числе которых во время Первой мировой войны были императрица и ее дочери, они работали в лазаретах для тяжелораненых. В России подобная деятельность представительниц правящей династии являлась некой нравственной силой, подобные жесты сближали и объединяли власть и народ во время испытаний военного времени. Императрица Александра Фёдоровна являлась одной из руководительниц Российского общества Красного Креста и общин сестер милосердия. Она принимала активное участие в организации военных лазаретов и госпиталей, фронтовых медицинских учреждений, обеспечивающих спасение и излечение раненых воинов. Императрица занималась распределением пожертвований на военные нужды, приспосабливала под госпитали свои дворцы в Москве и Петрограде. Там же, в дворцовых госпиталях, она вместе с дочерями организовывала курсы сестер милосердия и сиделок. К концу года под опекой императрицы и великих княжон было уже 85 военных госпиталей и 10 санитарных поездов[58].

В композиции похвальных листов М. В. Фармаковского, в отличие от И. Г. Турцевича, широко использована шрифтовая графика не только в оформлении формуляра, но и в качестве изобразительных элементов. Это изысканная старославянская вязь разных кеглей, заключенная в линейные рамки или рамки-«свитки», либо образующая самостоятельный орнамент (как в «романовском»

---

[57] *Венков А. В.* Подвиг Козьмы Крючкова // Донской временник. — 2014. — № 22. — С. 102–106.

[58] *Филиппова Е.* Августейшие сестры милосердия. Как императрица и ее дочери работали в лазаретах для тяжелораненых // Столетие. — 2014. — № 4. — С. 24–36.

листе). Апелляция к древнему языку Священного Писания также имела значение исторической и культурной преемственности, православной аргументации роли Российской империи в мировой расстановке сил. Мотив свитка и аллюзия к эстетике рукописной и старопечатной книги также этому способствовали. В переводе на современный язык эти тексты представляют собой, например, обращение Николая II к высшим чиновникам империи в первый день войны, 20 июля 1914 года: «Я здесь торжественно заявляю, что не заключу мира до тех пор, пока последний неприятельский воин не уйдет с земли нашей». Николай остался верен этой клятве все месяцы войны и, вопреки различным неблагоприятным слухам, всегда был резким противником каких-либо переговоров с неприятелем. В нижней части листа размещено изображение свитка с текстом: «Воззвание верховного главнокомандующего к русскому народу. Братья! Творится суд Божий. Да не будет больше подъяремной Руси. Достояние Владимира Святого, земля Ярослава Осмомысла, князей Даниила и Романа, сбросив иго, да водрузит стяг единой, великой, нераздельной России. Да свершится промысел Божий, благословивший дело великих собирателей земли…». В тот момент почти вся печать заговорила о единстве нации перед лицом угрозы, что отразилось даже на школьных похвальных листах.

Графика похвальных листов М. В. Фармаковского тяготеет к стилистике модерна. По мнению приверженцев данного направления, в область прекрасного должны быть вовлечены все сферы деятельности человека. Основным принципом этого направления становится воплощение в обтекаемых, пластичных формах эффекта динамичности. Одной из причин его появления стал технологический прорыв общества и переход от ремесла к индустриальному массовому производству[59].

Характерными чертами, которые позволяют определить оформление похвального листа как модернистского произведения, являются:

— **Использование приглушенных, пастельных цветов**. Как правило, в декорах и произведениях стиля модерн можно увидеть светло-зеленый, лиловый, коричневый.
— **Плавность и изогнутость линий**, расположенных как вертикально, так и горизонтально. Достигается подобный эффект добавлением растительного орнамента как элемента, связующего, «оплетающего» все остальные составляющие похвальных листов.
— **Лаконичность форм,** применение шарообразных, цилиндрических или прямоугольных силуэтов. Данный пункт выполняется Фармаковским в одном случае добавлением в декор портретов монархов на овальных медальонах, во втором — изображением полураскрытых свитков и грамот, которые имеют в основе цилиндрическую форму, и заключением миниатюр в овальные рамки.
— **Синтез элементов самых разнообразных стилей.** В похвальном листе, посвященном 300-летию дома Романовых, это достигается благодаря совмещению фотографических портретов монархов, гравюрной книжной графики («Венчание М. Ф. Романова на царство») и растительного узора, обладающего большой декларативностью и некоторой сказочностью. В листе 1915 года подобный эффект достигается благодаря синте-

[59] Библиотека дизайнера. Орнамент модерна. — URL:http://galamosaic.ru/ru/mediateka/detail.php?id=447 (дата обращения: 10.11.2024).

зу реалистичных миниатюр, стилем написания центрального сюжета, близкого к «каноничной миниатюре», использованием каллиграфского письма в грамотах и декоративностью и «фантазийностью» растительного узора.

Изданы похвальные листы М. В. Фармаковского были Одесской типографией Ефима Фесенко. Ефим начинал как подмастерье в самой крупной на тот момент Одесской типографии под руководством Петра Фёдоровича Францова. Ефим родился в Черниговской губернии в 1850 г., в Одессу приехал на заработки. Через несколько лет усердной работы Пётр Францов взял Ефима Фесенко в партнеры.

В 1883 году состоялось открытие новой типографии: Ефиму Фесенко удалось собрать сумму для открытия своего собственного дела. В своем бизнесе Ефим Фесенко устроил «социализм». Был установлен восьмичасовой рабочий день, рабочие могли поправлять здоровье и отдыхать на специально купленном для этих целей участке у моря. Работники получали хорошую зарплату, были застрахованы, а семьи тех, кто ушел на фронт в Первую мировую, получали денежное пособие.

Фесенко был известен своей поддержкой украинского книгоиздания. Он издает первый украинский альманах «Нива», печатает Нечуй-Левицкого, Старицкого, произведения Т. Шевченко и книги, посвященные ему. Ефим Фесенко пережил национализацию своего предприятия большевиками, правда, его при этом оставили директором.

Ефим Фесенко умер в 1926 году, его дело осталось — впоследствии типография стала подразделением книжной фабрики, а затем стала «Одесской городской типографией». Такое предприятие существует по сей день. Сохранился и дом на Ришельевской улице, 47, где когда-то размещалось предприятие Ефима Фесенко[60].

В данной главе нам удалось дать характеристику самым значимым элементам оформления похвальных листов. В оформлении документов отражалось то, что имело подлинную значимость для определенного исторического периода. Идеи и ценности, заключенные в декоре похвальных документов, дают представление об образе жизни и мышления в период с 1910 по 1915 г. Некоторые из этих идей актуальны и сегодня, а некоторые уже утеряли свою актуальность, отчего сохранение их в историческом источнике приобретает особую ценность как подлинное документирование ушедшей эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного исследования было установлено, что тип исторического документа, именуемого похвальным листом дореволюционной русской школы, представляет собой ценный объект музеологического анализа.

Похвальные листы не только отражают образовательные стандарты и методы того времени, но и являются своеобразным отражением общественно-исторических процессов. С юридической точки зрения, эти документы имели силу как официальные подтверждения образовательного статуса и достижений. Они могут служить доказательством фактов и событий, связанных с образовательной

[60] *Макаров П.* Популярная история Одессы. — М., 2019. — С. 35.

деятельностью в предреволюционной России. Важно также учитывать контекст времени и правовые нормы, действовавшие в то время при интерпретации их юридического значения. Документы об образовании дореволюционной русской школы представляют собой не только «бумаги с печатью», утратившие юридическую силу, но и уникальные исторические артефакты, отражающие стиль, язык и культурную среду своего времени. Их дизайн и графика могут быть объектом глубокого художественного анализа, раскрывая тонкости мастерства и вкусовых предпочтений дореволюционного периода.

Исследование таких документов отвечает многим социальным запросам современности, таким как:

— **Сохранение и передача культурного наследия.** Исторические документы, такие как похвальный лист, являются ключевыми артефактами, которые помогают сохранить и передать знания о школьной системе и образовательных стандартах того времени.
— **Глубокое понимание исторического контекста.** Изучение этих документов позволяет более глубоко понять общественные и исторические процессы, влияющие на развитие образования в дореволюционной России.
— **Источник для исследований.** Они служат источником для музеологических, исторических, художественных и юридических исследований, расширяя знание о том, какими были образовательные практики и стандарты.
— **Популяризация исторического образования.** Изучение и демонстрация таких документов через музейные экспозиции способствует популяризации исторического образования, повышает общественный интерес к наследию и способствует формированию уважения к истории образования.

Таким образом, исследование исторических документов дореволюционного образования играет важную роль в сохранении исторической памяти, обогащении культурного наследия и понимании развития образования в контексте исторических изменений, а сам документ при этом является источником неисчерпаемых смыслов.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики Российской Федерации в области исторического просвещения» от 08.05.2024 № 314 // Официальный интернет-портал правовой информации. — 2024 г. — № 0001202405080001.
2. Закон Российской Федерации «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» от 26.05.1996 № 54-ФЗ // Официальный интернет-портал правовой информации. — 2023 г. — Ст. 7 с изм. и допол. в ред. от 12.12.2023.
3. Приказ Минкультуры России от 23.07.2020 № 827 (ред. от 26.08.2021) «Об утверждении Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций» (Зарегистрировано в Минюсте России 05.11.2020 № VIII. Порядок регистрации музейных предметов в инвентарных книгах (инвентаризация)).
4. *Андреева И. В.* «Собирание научное…»: выставка как форма репрезентации частной коллекции // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2023. — № 1 (111). — С. 130–140.

5. *Андреева И. В.* Русская школа: прошедшее время в коллекции В. Я. Рушанина: концепция и расширенная тематическая структура // Выставка — нескучный жанр. — Челябинск, 2023. — С. 108–130.
6. *Бельский М. Р.* Похвальные листы Моисея Шпенцера // Тиква (Ор Самеах). — 2007. — 24 янв. — С. 14.
7. Библиотека дизайнера. Орнамент модерна. — URL:http://galamosaic.ru/ru/mediateka/detail.php?id=447 (дата обращения: 10.11.2024).
8. *Борисов С. Б.* Похвальный лист. — URL:https://didacts.ru/termin/pohvalnyi-list.html#:~:text (дата обращения: 10.11.2024).
9. *Борисов С. Б.* Энциклопедический словарь русского детства. 2 том. — Шадринск : Шадринский пединститут, 2008. — 548 с.
10. *Будченко Л. И. Смирнова Н. Н.* И моя семья должна принадлежать истории : методическое пособие по составлению родословной. — Волгоград : Государственный архив Волгоградской области, 2007. — 121 с.
11. *Венков А. В.* Подвиг Козьмы Крючкова // Донской временник. — 2014. — № 22. — С. 102–106.
12. *Власов В. Г.* Литография // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. — СПб. : Азбука-Классика. — Т. 5. — 2006. — 768 с.
13. *Войтеховская М. П., Куперт Ю. В.* Зарождение государственной системы образования Российской империи // Вестник ТГПУ. — 2012. — № 2 (117). — С. 39–45.
14. *Гайда Ф.* «За веру, царя и отечество»: к истории знаменитого воинского девиза // История Ostcraft. Научное обозрение — 2013. — № 8. — С. 124–135.
15. *Георгиевский Л.* Свод постановлений и распоряжений по гимназиям и прогимназиям. — Санкт-Петербург : МНП, 1888. — 36 с.
16. *Гизатуллин Р. Н.* От солдатской школы до классической гимназии. — Челябинск : Край Ра, 2018. — 392 с.
17. Глазовская типография в фактах и датах. — URL:https://glazovlib.ru/glazovskaya-tipografiya-v-faktah-i-datah.html (дата обращения: 10.11.2024).
18. *Глинка С. Н.* Русские писатели // Русский вестник. — 1811. — № 8. — С. 71.
19. *Годунова Л. Н., Кучеренко М. Е.* Описание музейных предметов: основные элементы и образцы : методическое пособие. — Москва : ГЦМСИР, 2013. — 64 с.
20. Грузинский художник Турцевич Иосиф Григорьевич. — URL:https://socrealizm.com.ua/gallery/artist/turtsevich-ig-1858 (дата обращения: 10.11.2024).
21. *Домбровский А.* Искусство первой буквы // Наука и жизнь. — 2008. — № 4. — С. 2–7.
22. Иконографический метод анализа художественного произведения. — URL:https://iskusstvoed.ru/2016/10/07/ikonograficheskij-metod-analiza-hudo/ (дата обращения: 10.11.2024).
23. *Илюшенко М. П.* Формуляр документа : учебное пособие. — Москва : МГИАИ, 1986. — 85 с.
24. Именной рескрипт императора Александра I на имя Председателя Государственного Совета и Комитета Министров графа Салтыкова «О необходимости поднять оружие к отражению Французских войск от Российских пределов» // Высочайшие указы и манифесты, относящиеся к войне 1812 года. — Санкт-Петербург, 1912.
25. *Калмановская Л. Н.* Неизвестные и забытые портретисты XVI–XIX веков. Из фондов Одесского художественного музея. — Одесса : Редакционно-издательский отдел областного управления по печати, 1994. — 81 с.
26. *Кондратеня А. В.* Опочецкая женская прогимназия (гимназия) (1861–1918 гг.) // Десятые псковские международные краеведческие чтения. — Санкт-Петербург : Межрегиональная общественная организация социально-гуманитарных научных исследований «Историческое сознание», 2021. — С. 569–578.
27. *Конькова А. Ю.* Документы в сфере образования в Российской империи первой половины XIX века // Управление документацией: прошлое, настоящее, будущее : материалы Между-

народной научно-практической конференции, 21–22 марта 2013 г., г. Москва. — М. : РГГУ, 2013. — С. 165–171.

28. Культурные инициативы : материалы 55 Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. молодых исследователей (Челябинск, 6 апр. 2023 г.). — Челябинск : ЧГИК, 2023. — 268 с.
29. *Лихачева Е. В.* О председателе педагогического совета глазовской женской прогимназии Н. Г. Первухине // Женское образование в Глазове: опыт, находки, время. — Глазов : Глазовский государственный педагогический институт имени В. Г. Короленко, 2019. — С. 33–38.
30. *Лузина Т. В.* Основы документооборота в таможенных органах : учебное пособие для вузов в 2 ч. Ч. 1. — М. : Юрайт, 2018. — 291 с.
31. *Макаров П.* Популярная история Одессы. — Москва : Фолио, 2019. — 475 с.
32. *Макеева И. А.* Первые женские средние учебные заведения в Вологодской губернии // Век образования. — 1997. — № 2. — С. 562–575.
33. *Марченко О. В.* Унификация документов в дореволюционной России: Историко-правовой аспект // Правоприменение. — 2020. — № 4. — С. 12–22.
34. *Орлов И. Б., Телицын В. Л.* Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия. — Москва : РИПОЛ классик, 2005. — 198 с.
35. *Осипова Н. О.* Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания // Культурологический журнал. — 2011. — № 3 (5).
36. Положение о начальных народных училищах 1874 г. — URL:http://museumreforms.ru/node/13669 (дата обращения: 10.11.2024).
37. ПОХВАЛА // Толковый словарь Ожегова онлайн — URL:https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=23113 (дата обращения: 10.11.2024).
38. Правила для учащихся в народных училищах, изданные по высочайшему повелению царствующей императрицы Екатерины Второй. — Санкт-Петербург, 1782. — 24 с.
39. Природное и культурное наследие Урала : материалы XIV Всерос. науч.-практ. конф. (Челябинск, 2 июня 2023 г.). — Челябинск : ЧГИК, 2023. — 276 с. — С. 132–139.
40. Путеводитель по дореволюционным фондам НАРБ. — URL:http://guides.rusarchives.ru/node/10165 (дата обращения: 10.11.2024).
41. *Сергеев И. Р.* Генерал-лейтенант Дмитрий Петрович Неверовский. — URL:https://mif-mira.ru/blog/article_post/general-leytenant-dmitriy-petrovich-neverovskiy (дата обращения: дата обращения: 10.11.2024).
42. Символы монархической власти. — URL:http://statesymbol.ru/monarchy_symbol/20080117/39672605.html (дата обращения: 10.11.2024).
43. *Сиренов А. В.* Источниковедение : учебник для академического бакалавриата. — М. : Санкт-Петербургский государственный университет, 2015. — 395 с.
44. Словарь терминов и понятий по документоведческим дисциплинам. — Нижневартовск : Изд. НГГУ, 2009. — 116 с.
45. Совет в Филях. — URL:https://ar.culture.ru/ru/subject/sovet-v-filyah (дата обращения: 10.11.2024).
46. 300-летие Дома Романовых. — URL:https://romanovy.rusarchives.ru/biographical-article/300-letie-doma-romanovyh (дата обращения: 10.11.2024).
47. Толковый словарь Даля // Грамота. — URL:https://gufo.me/dict/dal (дата обращения: 10.11.2024).
48. *Троцкий Л. Д.* Моя жизнь: опыт автобиографии. Т. 1. — Москва, 1990. — 328 с.
49. Уставы и штаты духовных семинарий и училищ, высочайше утвержденные 14 мая 1867 года. — URL:https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/ustavy-i-shtaty-duhovnyh-seminarij-i-uchilishh-vysochajshe-utverzhdennye-14-maja-1867-goda/1 (дата обращения: 10.11.2024).
50. Фармаковский Мстислав Владимирович (1873–1946). Краткая биографическая справка. — URL:https://restoration.rusmuseum.ru/rest-farmakovsky-restoration.htm (дата обращения: 10.11.2024).

51. *Филиппова Е.* Августейшие сестры милосердия. Как императрица и ее дочери работали в лазаретах для тяжелораненых // Столетие. — 2014. — № 4. — С. 24–36.

52. *Хретинина О. А.* Содержание предмета Закон Божий в учебных заведениях Российской империи в XVIII–XIX вв. — URL:https://human.snauka.ru/2016/11/17712 (дата обращения: 10.11.2024).

53. *Царевский А. А.* Значение Православия в жизни и исторической судьбе России. — URL:https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Carevskij/znachenie-pravoslavija-v-zhizni-i-istoricheskoj-sudbe-rossii/ (дата обращения: 10.11.2024).

54. *Цобехия Г.* Войны Российской империи. Император Александр I и Отечественная война 1812 года. — URL:https://pochta-polevaya.ru/aboutarmy/history/voyny-rossiyskoy-imperii/20074.html (дата обращения: 10.11.2024).

55. *Шиков С. С.* Из воспоминаний выпускников // Красное знамя. — 1995. — № 282. — С. 6–7.

56. *Шишкин Д. В.* Визуальные образы Отечественной войны 1812 года (по материалам похвального листа Я. К. Качурина) // Кирилло-Мефодиевские чтения в СамГТУ : сборник материалов IX региональной ежегодной научно-практической студенческой конференции. — Самара : Самарский государственный технический университет, 2013. — С. 81–86.

57. Школа на переломе эпох: Из истории Вятской 2-й женской гимназии. — URL:https://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php (дата обращения: 10.11.2024).



Рис. 1. *Похвальный лист Репиной Серафимы, ученицы четвертого класса «Челябинской Женской Гимназіи»*



Рис. 2. *Похвальный лист Божко Надежды, ученицы первого класса Вятской второй женской гимназии*



Рис. 3. *Похвальный лист Седельникова Дмитрия Емельянова, ученика первого отделения Троицкого пятого приходского смешанного училища*



Рис. 4. *Похвальный лист Божко Надежды, ученицы третьего класса Вятской второй женской гимназии*

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Паспорт предмета: Похвальный Лист Репиной Серафимы ученицы четвертого класса «Челябинской Женской Гимназіи» (*рис. 1*)

№	1
Коллекция	Тип: Документы Тема: История дореволюционной школы
Наименование	Похвальный Лист Репиной Серафимы ученицы четвертого класса «Челябинской Женской Гимназіи»
Авторство	Художник: О. Турцевичъ Издание: Бланкоиздательство Моисея Филипповича Шпенцера
Место создания	Издан: ул. Ямская, дом 64 Одесса; Выдан: Женская Гимназия г.Челябинск
Датировка	Выдан 24 февраля 1910 года
Материал, техника	Бланк: Плотная бумага; черная типографская краска Рукописный текст: черные чернила Штамп: синяя штемпельная краска
Размеры	63,5 × 47 см
Подлинность	Подлинный документ
Сохранность; сведения о реставрации	Механические повреждения бумаги — значительные прорывы на месте сгибов; небольшое загрязнение в виде пятна ближе к центру. Незначительное выцветание бумаги по нижнему краю; слабоконтрастный, выцветший штамп; незначительные подтеки в нижнем правом углу. Оборотная сторона полностью обклеена пленкой.
Способ поступления	Временная передача из личной коллекции документов по истории дореволюционного образования доктора исторических наук, профессора В. Я. Рушанина.
Описание	Текст документа составлен в соответствии с русской дореформенной орфографией. Рукописные вставки оформлены *курсивом*. Документ включает в себя: — Наименование «Похвальный Листъ» с художественно оформленной заглавной буквой, все буквы имеют дополнительные декоративные элементы. — Основной текст: «Педагогический Совет Челябинской Женской Гимназии, уважая *отличные* успехи и поведение ученицы *четвертого* класса *Репиной Серафимы*, наградил ее на основании 19 § Высочайше утвержденного положения 24 Мая 1870 года о женских гимназиях и прогимназиях Министерства Народного Посвящения сим похвальным листом на торжественном акте, бывшем *24 февраля* 1910 года». — Перечисление должностей и подписи: «Председатель Педагогического Совета, Начальница Гимназии, Законоучитель, Члены (в количестве 5 человек), Секретарь Совета». Штамп Женской Челябинской Гимназии с изображением герба Российской Империи. — Декоративное оформление включает в себя 10 портретов (М. В. Ломоносов, Н. М. Карамзин, И. А. Крылов, А. В. Кольцов, Н. В. Гоголь, А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, М. Ю. Лермонтов, В. А. Жуковский, Г. Р. Державин). Все портреты заключены в овальных рамках с указанием имени и хронологии жизни изображенного. Обрамление центральных верхнего и нижнего портретов (М. В. Ломоносов и А. С. Пушкин) представляет собой лиру, обвитую лавровым венцом. Между портретами помещены иллюстрации к произведениям изображенный классиков. Пространство между портретами и иллюстрациями заполнено растительным орнаментом. Оформление и расположение портретов выполнено с соблюдением вертикальной и горизонтальной симметрии.

Составитель: Щербакова А. С. Челябинск, 2022.

Приложение 2

Паспорт предмета: Похвальный Лист Божко Надежды ученицы первого класса Вятской второй женской гимназии (*рис. 2*)

№	2
Коллекция	Тип: Документы Тема: История дореволюционной школы
Наименование	Похвальный Лист Божко Надежды ученицы первого класса Вятской второй женской гимназии
Авторство	Художник: Мстислав Владимирович Фармаковский (1873–1946) Издание: типография Е. И. Фесенко
Место создания	Издан: Одесса Выдан: Вторая женская гимназия г. Вятка
Датировка	1912 год. Выдан 8 мая 1913 года
Материал, техника	Бланк: Плотная бумага; техника печати — многоцветная хромолитография с тиснением золотого цвета Рукописный текст: черные чернила Штамп отсутствует
Размеры	44 × 54 см
Подлинность	Подлинный документ
Сохранность	Механические повреждения бумаги — незначительное разрушение бумаги по нижнему, верхнему краю
Способ поступления	Временная передача из личной коллекции документов по истории дореволюционного образования доктора исторических наук, профессора В. Я. Рушанина.
Описание	Текст документа составлен в соответствии с русской дореформенной орфографией. Рукописные вставки оформлены *курсивом.* Документ включает в себя: — Наименование «Похвальный Листъ», надпись оформлена шрифтом «русская вязь» [4, с. 18] с использованием золотого цвета. — Название учреждения и имя получателя «учени*цы I го* класса *Вятской 2 ой женской гимназии Божко Надежды*». — Основной текст, заглавная буква которого художественно оформлена, выделена цветом и украшена растительным декором: «Дан по постановлению Педагогического Совета на основании § 12 Правил об испытаниях учениц женских гимназий и прогимназий Министерства Народного Просвещения в награду за отличное поведение, прилежание и *отличные* успехи. *Мая 8* дня *1913* года». — Перечисление должностей и подписи: «Председатель Педагогического Совета, начальница гимназии, Члены Педагогического совета (в количестве 11 человек), Секретарь Педагогического Совета». — Оформление Похвального листа посвящено 300-летию дома Романовых. Основным композиционным мотивом декора является образ родового древа Романовых. У его основания — медальон с изображением портрета Михаила Фёдоровича. Композиция развивается снизу вверх. Следующий уровень родового древа Романовых маркирован портретами царей-реформаторов Петра Первого и Александра Второго. Выше приведен текст «из книги об избрании на царство Михаила Фёдоровича». Над ним в рамке, украшенной растительными узорами, под венцом пяти церковных куполов изображена гравюра «Венчание на царство Михаила Фёдоровича». Над центральным куполом парит двуглавый орел, держащий скипетр и державу, на его груди Георгий Победоносец, повергающий змея, над головами православный крест и шапка Мономаха. На одном уровне с орлом выполнена надпись вязью: «1613–1913 в память трехсотлетия царствования дома Романовых». В правой части содержится текст похвального листа; сверху и снизу текст обрамлен многоцветным растительным узором. В верхней части орнамент «оплетает» портреты Николая II и царицы Александры. Над портретами, в переплетении золотых лент и растительности, изображены «Древняя шапка Мономаха», «Корона Михаила Фёдоровича» и «Императорская Российская корона».

Составитель: Щербакова А. С. Челябинск, 2022.

Приложение 3

Паспорт предмета: Похвальный Лист Седельникова Дмитрия Емельянова ученика первого отделения Троицкого пятого приходского смешанного училища (*рис. 3*)

№	3
Коллекция	Тип: Документы Тема: История дореволюционной школы
Наименование	Похвальный Лист Седельникова Дмитрия Емельянова ученика первого отделения Троицкого пятого приходского смешанного училища
Авторство	Издание: Бланкоиздательство Моисея Филипповича Шпенцера
Место создания	Издан: ул. Ямская, дом 64 Одесса Выдан: Пятое приходское смешанное училище г.Троицк
Датировка	Выдан 4 мая 1912 года
Материал, техника	Бланк: плотная бумага, черная типографская краска Рукописный текст: черные чернила Штамп: синяя штемпельная краска
Размеры	63,5 × 47 см
Подлинность	Подлинный документ
Сохранность; сведения о реставрации	Механические повреждения бумаги — значительные прорывы на месте сгибов, разрушение бумаги по нижнему, верхнему краю, надрывы с незначительными утерями вдоль всего края, заломы на углах; значительное загрязнение в виде пятна по центру во вчетверо сложенном состоянии листа с пятью симметричными отпечатками по всему документу с разной интенсивностью загрязнения. Незначительное выцветание бумаги вдоль всего края; угасший штамп. С обратной стороны проклеен по периметру бумажными полосами.
Способ поступления	Временная передача из личной коллекции документов по истории дореволюционного образования доктора исторических наук, профессора В. Я. Рушанина.
Описание	Текст документа составлен в соответствии с русской дореформенной орфографией. Рукописные вставки оформлены *курсивом.* Документ включает в себя: — Наименование «Похвальный Листъ», надпись оформлена декоративным шрифтом. — Основной текст: «Троицкое пятое приходское смешанное училище, уважая отличное поведение и успехи ученика *1го* отделения *Седельникова Дмитрия Емельянова* награждает сим похвальным листом за подписью и приложением казенной печати. г. Троицк, *мая 4* дня 19*12* года». — Перечисление должностей и подписи: «Инспектор народных училищ, Почетный Блюститель, Законоучитель, Заведующий училищем, Учителя (в количестве 4 человек)». — Декоративное оформление представляет собой рамку, в верхней части в центре расположено изображение Александра Первого с подписью: «Александр Первый, освободитель народов». Над его головой расположена царская корона, под ним изображен двуглавый орел, держащий в лапах щит с надписью «Съ нами Богъ», под крыльями орла изображены книга, шлем и рукоятка меча, обвитые лавровыми ветвями. Слева и справа от императора расположены по пять портретов полководцев, отличившихся в войне 1812 года, особым образом выделены портреты Михаила Кутузова и Барклая-де-Толли, изображенные на щитах, размещенных на груди двухголовых орлов. Оформление похвального листа посвящено Отечественной войне, это отражено во множестве сцен сражений, цитатах из произведений, посвященных войне 1812 года. На листе представлено 17 портретных изображений полководцев, с указанием имени и лет жизни. Венчает декоративную рамку похвального листа надпись: «Отечественная война 1812 года».

Составитель: Щербакова А. С. Челябинск, 2022.

Приложение 4

Паспорт предмета: Похвальный Лист Божко Надежды ученицы третьего класса Вятской второй женской гимназии (*рис. 4*)

№	4
Коллекция	Тип: Документы Тема: История дореволюционной школы
Наименование	Похвальный Лист Божко Надежды ученицы третьего класса Вятской второй женской гимназии
Авторство	Художник — Мстислав Владимирович Фармаковский (1873–1946 гг.) Издание М. Е. Фармаковский, типография Е. И. Фесенко
Место создания	Издан: Одесса Выдан: Вторая женская гимназия г. Вятка
Датировка	1914 год. Выдан 9 сентября 1915 года
Материал, техника	Бланк: Плотная бумага; техника печати — многоцветная хромолитография Рукописный текст: черные чернила Штамп: синяя штемпельная краска
Размеры	44×54 см.
Подлинность	Подлинный документ
Сохранность	Механические повреждения бумаги — незначительное разрушение бумаги по нижнему, верхнему краю.
Способ поступления	Временная передача из личной коллекции документов по истории дореволюционного образования доктора исторических наук, профессора В. Я. Рушанина.
Описание	Текст документа составлен в соответствии с русской дореформенной орфографией. Рукописные вставки оформлены *курсивом.* Документ включает в себя: — Наименование «Похвальный Листъ». — Название учреждения и имя получателя: «ученицы *III* класса *Вятской 2 ой женской гимназии Божко Надежды*». — Основной текст, заглавная буква выделена цветом и размером: «Дан по постановлению Педагогического Совета на основании §12 Правил об испытаниях учениц женских гимназий и прогимназий Министерства Народного Просвещения в награду за отличное поведение, прилежание и *отличные* успехи. *Сентября 9* дня 1915 года». — Перечисление должностей и подписи: «Председатель Педагогического Совета, Начальница гимназии, Члены Педагогического совета (в количестве 8 человек), Секретарь Педагогического Совета». — Весь лист венчает девиз «За веру, царя и отечество!». В верхней части изображена батальная сцена, обозначенная подписью ниже: «Святой Благородный Великий Князь Александр Невский поражает Тевтонов». Ниже изображены две милитаристских сцены, посвященные I мировой войне, справа изображены Августейшие сестры милосердия, в числе которых во время Первой мировой войны императрица и ее дочери работали в лазаретах для тяжелораненых, слева Николай Второй, вручающий Георгиевский крест донскому казаку Козьме Крючкову. Также в левой части похвального листа изображен свиток со словами государя императора: «Я здесь торжественно заявляю, что не заключу мира до тех пор, пока последний неприятельский воин не уйдет с земли нашей!». В нижней части также размещен свиток «Воззвание верховного главнокомандующего к русскому народу»: «Братья! Творится суд Божий. Да не будет больше подъяремной Руси. Достояние Владимира Святого, земля Ярослава Осмомысла, князей Даниила и Романа, сбросив иго, да водрузит стяг единой, великой, нераздельной России. Да свершится промысел Божий, благословивший дело великих собирателей земли…». Весь документ богато украшен растительным узором, обвивающим все его составляющие.

Составитель: Щербакова А. С. Челябинск, 2022.

Номинация
«Социально-культурная деятельность»

Первая премия

ТРАНСФОРМАЦИЯ ДОСУГОВЫХ ПРИОРИТЕТОВ НАСЕЛЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

СМИРНОВ Сергей Сергеевич
Тюменский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Происходящие в сегодняшней России сложные социокультурные процессы ставят перед региональной культурой ряд проблем, которые требуют осмысления новых реалий.

Одной из таких проблем является изучение досуговых приоритетов населения в пространстве региональной культуры. Проблема отношения жителей к досугу в условиях региональной культуры свидетельствует о степени трансформации мировоззрения и мировосприятия людьми досуга как такового в целом. Переоценка духовно-нравственных ценностей и поиск новых идеалов на основе традиционной русской культуры заставили государство по-новому взглянуть на повседневную культуру населения, в которой важным является сохранение в досуге населения культурного наследия на основе общественного сознания. Важно также соединить воедино через социокультурные процессы, происходящие в культурном региональном пространстве, все поколения людей, их социальную и историческую память, духовность, достоинство, патриотизм.

Изучение трансформационных досуговых приоритетов и запросов населения в культурном пространстве регионов дает возможность рассмотреть систему управления творческими досуговыми проектами, определить духовно-нравственные ориентиры и досуговые приоритеты населения региона в культуре повседневности, предложить досуговые культурные проекты в рамках создающейся агломерации трех муниципальных территорий в Тюменской области.

Степень разработанности проблемы. Тема научного исследования напрямую связана с трудами ученых в области досуга М. А. Ариарского, Т. Г. Киселевой, Ю. Д. Красильникова, Ю. А. Стрельцова, В. М. Чижикова и др. Проблемам досуга молодежи посвящены работы А. А. Гордона, И. В. Бестужева-Лады, В. Н. Пименова, В. Д. Петрушева, Б. А. Трушина и др. При рассмотрении культурного пространства регионов в работе использованы исследования И. И. Горловой, Н. Г. Денисова, С. Н. Иконниковой и др.

Анализ изученных источников и литературы подтверждает, что исследование ключевых аспектов трансформации досуговых приоритетов насе-

ления в пространстве региональной культуры достаточно актуально. Теоретико-методологический и эмпирический материал позволил сформировать авторскую позицию и определить основные подходы к изучению заявленной проблемы.

Проблема исследования заключается в необходимости социокультурного анализа функциональной трансформации досуговых приоритетов населения в пространстве региональной культуры.

Объект исследования: досуговые приоритеты населения в пространстве региональной культуры.

Предмет исследования: особенности функционирования и трансформации досуговых приоритетов населения в пространстве региональной культуры.

Цель исследования: описание и анализ трансформации досуговых приоритетов населения в пространстве региональной культуры.

Задачи, решаемые в исследовании:

1. Проанализировать теоретические аспекты изучения досуговых приоритетов населения региона.
2. Рассмотреть сущность и специфику особенности досуговых приоритетов жителей юга Тюменской области.
3. Раскрыть возможности управления творческими досуговыми проектами в региональной культуре.
4. Описать процесс трансформации культурно-досуговых приоритетов населения муниципальных образований в условиях будущей агломерации на примере Тюменской области.
5. Дать характеристику новой социокультурной функциональности досуга населения региона в условиях будущей агломерации.
6. Разработать социокультурный проект «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”».

Теоретико-методологические основы исследования: социально-философские и социологические концепции личности и ценностей, пространства и времени, социальной и межкультурной коммуникации, социального взаимодействия, теории культуры. Методологической базой исследования являются структурно-функциональный подход (работы Р. Мертона, Т. Парсонса, Н. Лумана), а также культурологический подход, деятельностный подход, социально-психологический подход, социокультурный подход.

Эмпирическая база и методы исследования.

Основой эмпирической базы исследования стали результаты анализа деятельности отрасли культуры Нижнетавдинского района и Тюменской области в целом.

В работе широко использованы:

— результаты социологического исследования, проводимые автором работы в Нижнетавдинском районе Тюменской области;

— вторичный анализ данных социологического исследования, проведенного научно-творческой лабораторией патриотической культуры кафедры социально-культурной деятельности, культурологии и социологии Тюменского государственного института культуры и комиссией по культуре, сохранению и развитию традиционных российских духовно-нравственных ценностей Общественной палаты Тюменской области «Культурные и духовно-нравственные потребности и приори-

теты населения Тюменской области в культуре повседневности: место и роль традиций и исторической памяти» под руководством доктора социологических наук, профессора Е. М. Акулича (Тюмень, 2024);

— теоретические и культурологические исследования по различным вопросам культурно-досуговой деятельности, региональной культурной политики, отчеты о деятельности учреждений культуры и др.

Для решения поставленных задач использовались следующие **методы**: теоретический анализ документов, наблюдение, анализ и синтез, обобщение, статистический анализ документов, сравнение, опрос.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении и обосновании процесса трансформации приоритетов и увеличения числа доступных досуговых возможностей населения юга Тюменской области в условиях создания Тюменской агломерации, а также проявляется в создании качественно нового проекта, нацеленного на более осознанную интеграцию жителей Нижнетавдинского района в культурное пространство Центра агломерации.

Теоретическая значимость исследования обусловлена компиляцией, систематизацией и расширением имеющихся сведений о культурно-досуговых предпочтениях жителей региона, что открывает новые пути для дальнейшего изучения темы другими исследователями.

Практическая значимость исследования заключается в использовании результатов социологических опросов и показателей существующих тенденций, действующих в региональной культурной политике, в качестве инструментов для содействия созданию комфортных и доступных условий и полноценной интеграции административных субъектов в состав Тюменской агломерации с учетом выявленных духовно-нравственных приоритетов и досуговых потребностей населения региона.

Апробация результатов работы. Материалы социологического исследования, проведенного в Нижнетавдинском муниципальном районе, были представлены на заседании круглого стола «Наука, искусство, традиционные семейные ценности в культуре и образовании» (08.02.2024), посвященного Дню российской науки, Году семьи, Десятилетию науки и технологий в Российской Федерации, 190-летию со дня рождения великого русского ученого Д. И. Менделеева, в научной статье в соавторстве с Е. М. Акуличем «Духовно-нравственные и культурные приоритеты жителей Нижнетавдинского района Тюменской области: социологическое измерение». Проект «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”» был анонсирован, представлен и впоследствии утвержден членами жюри в качестве победителя на IV Всероссийском Тюменском форуме студентов и творческой молодежи «Пассионарии культуры» в номинации «Студенческий стартап» 21–23 марта 2024 г.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав и заключения.

Список литературы включает 61 источник.

Приложение соответствует основному содержанию работы.

Введение раскрывает актуальность, определяет степень научной разработки темы, объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, раскрывает теоретическую и практическую значимость работы.

В первой главе **«Досуговые приоритеты населения в пространстве региональной культуры»** проанализированы теоретические аспекты изучения досуговых приоритетов населения региона, рассмотрены особенности досуго-

вых приоритетов жителей юга Тюменской области, раскрыт процесс управления творческими досуговыми проектами в региональной культуре.

Вторая глава **«Трансформация досуговых приоритетов населения муниципальных образований в условиях будущей агломерации (на примере Тюменской области)»** анализирует и систематизирует духовно-нравственные ориентиры и досуговые приоритеты населения юга Тюменской области в культуре повседневности, исследует новую социокультурную функциональность досуга населения в условиях будущей агломерации муниципальных образований юга Тюменской области, раскрывает авторский социокультурный проект «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”».

В **заключении** подведены итоги исследования, сделаны основные выводы.

Глава I
ДОСУГОВЫЕ ПРИОРИТЕТЫ НАСЕЛЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Теоретические аспекты изучения досуговых приоритетов населения региона

Досуг — неотъемлемая и значимая часть жизнедеятельности личности. Помимо того, что различные досуговые активности способствуют восстановлению физических, психологических, ментальных ресурсов организма, они обеспечивают интеграцию индивида в культурное пространство региона, адаптацию к сложившейся системе ценностей, социализацию и удовлетворение всесторонних потребностей. Комплексная досуговая деятельность отдельно взятого человека отражает установки, поведенческие модели, тенденции и стереотипы, моральные принципы и личностные качества, стремления к самореализации и развитию, проявлению индивидуальности.

В контексте обращения к теоретическим аспектам в рамках данной темы необходимо рассмотреть термины, основы, классификации и иные составляющие, на которых базируется и концептуально выстраивается система изучения досуговых приоритетов населения региона.

Термин «досуг» имеет множество определений, которые варьируются в зависимости от посыла авторов. Очевидно, что в большинстве случаев априорной составляющей каждой трактовки является аксиома, что досуг — свободное время человека. Однако разные исследователи в определенной степени дифференцированно раскрывают изучаемое понятие. Т. М. Ярошевич в научной статье «Досуг: теоретические аспекты, структура, содержание» в целях раскрытия и аргументирования изучаемой темы ссылается на следующих авторов[1]. Г. П. Орлов, российский исследователь, определяет досуг как «совокупность занятий человека в свободное время, с помощью которых удовлетворяются непосредственные физические, психические и духовные потребности, в основном восстанавливающего характера, а также специфический социальный способ дальнейшего развития

[1] *Ярошевич Т. М.* Досуг: теоретические аспекты, структура, содержание / Т. М. Ярошевич. — Текст : электронный // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. — 2014. — № 1. — URL : https://cyberleninka.ru/article/n/dosug-teoreticheskie-aspekty-struktura-soderzhanie (дата обращения: 10.06.2024).

человеческих сил[2]. По Ю. А. Стрельцову, досуг — «часть внерабочего времени (в границах суток, недели, года), остающейся у человека (группы, общества) за вычетом разного рода непреложных, необходимых затрат»[3].

В учебно-методическом пособии «Теория и методика культурно-досуговой деятельности» Г. В. Черкасовой досугом именуется «часть свободного времени, где в основном происходит выбор свободной деятельности, связанной с самовыражением, самореализацией, отдыхом и оздоровлением личности»[4].

Г. А. Аванесова в учебном пособии для студентов вузов «Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации» определила досуг как «время, которое свободно от необходимого труда в сфере общественного производства, а также от воспроизводства человеком своих жизненных функций в рамках домашнего хозяйства и социальных отношений»[5].

Таким образом, досуг — свободное время человека от труда, ролевых обязанностей, непреложных дел, используемое для отдыха, восстановления привычных физиологических показателей организма, снятия напряжения и стресса (рекреационная функция), саморазвития и реализации, удовлетворения разносторонних потребностей личности. В данном контексте справедливо утверждать, что средний объем свободного времени населения определяется общим качеством и уровнем жизни социума и среды, развитием технологий и инфраструктуры.

Досуговыми приоритетами населения являются предпочтения граждан в формах, форматах организации свободного времени и доступных видах деятельности.

Существуют различные подходы к изучению досуга. В научной статье И. О. Щепетковой «Досуг как научная категория: разнообразие подходов к изучению» рассматриваются следующие дефиниции.

1. *Экономический подход*, в котором свободное время фигурирует как «расширение внерабочей силы, средство, превращающее индивида в более развитую личность».
2. *Социологический подход*, который подразумевает «всестороннее исследование самого феномена социального времени, зависимости свободного времени от социально-исторических и индивидуальных особенностей» [59].

В дополнение к рассмотренным выше направлениям исследования допустимо указать такие подходы, как:

1. *Структурно-функциональный*. Рассмотрение досуга в качестве элемента социальной системы, выполняющего функции восстановления сил, социализации и интеграции в общественные отношения, коммуникации, личностного развития. Акцентуация на функциональную значимость

---

[2] *Орлов Г. П.* Свободное время и личность / Г. П. Орлов. — Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1983. — С. 36.

[3] *Стрельцов Ю. А.* Культурология досуга : учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / Ю. А. Стрельцов ; М-во культуры Российской Федерации, Московский государственный университет культуры и искусств. — 2-е изд. — Москва : МГУКИ, 2003. — С. 6.

[4] *Черкасова Г. В.* Теория и методика культурно-досуговой деятельности : учебно-методическое пособие / Г. В. Черкасова. — Краснодар : Краснодарский краевой колледж культуры. — С. 4.

[5] *Аванесова Г. А.* Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации : учебное пособие для студентов вузов / Г. А. Аванесова. — Москва : Аспект Пресс, 2006. — С. 7.

досуговых активностей как для отдельно взятого человека, так и общества в целом.

2. *Культурологический подход*. Досуг — полноценное культурное явление, отражающее и выражающее ценности, традиции, обычаи и нормы, присущие определенному обществу, региону, территории. В том числе в контексте данного аспекта рассматривается региональная культурная политика и исследуются вопросы сохранения культурной идентичности, кода.
3. *Социально-психологический подход*. Исследование психологических эффектов и характеристик досуга, таких как удовлетворенность гражданина жизнью и средой, уровень стресса, эмоциональное благополучие. В данном подходе акцентируется внимание на потребностях и личностных характеристиках, мотивациях и предпочтениях, которые определяют выбор конкретной активности или вида времяпрепровождения.
4. *Деятельностный подход*. Досуг как совокупность различных видов деятельности. «Осуществляемая во время досуга деятельность сопоставима с трудовой, а вернее, противопоставима: основным маркером становится ее оппозиция к работе, свобода выбора досуга противоположна необходимости трудиться»[6] [37].

Изучение досуговых приоритетов населения требует вдумчивого и рационального использования методов и методик, которые позволяют собрать и проанализировать репрезентативные данные. Только опираясь на реальную и достоверную информацию, конкретные показатели можно систематизировать и исследовать досуговые предпочтения человека, группы, общества. Среди них:

1. *Социологические опросы.*

Широкое использование методов анкетирования и интервьюирования, которые являются оптимальным средством для получения и выявления предпочтений и интересов различных групп населения, получения обратной связи.

Важным аспектом является правильная выборка, необходимость которой в том, чтобы верно и репрезентативно отражать мнения и опыт основных категорий населения.

2. *Анализ вторичных данных.*

Использование и обработка статистических данных, отчетов, исследований, проводимых учреждениями и организациями. Возможность получения представления о текущих тенденциях и динамике досуговых предпочтений.

3. *Качественные методы.*

Методы, позволяющие выявить скрытые аспекты и личностные смыслы, связанные с досуговыми практиками. К ним относятся, например, методы фокус-групп, глубинные интервью, которые открывают возможность получения большего объема информации об отношении и восприятии респондентов, представляющих целевую аудиторию проекта, продукта и т. д.

Отметим также, что досуговые приоритеты населения конкретного региона могут формироваться под воздействием различных факторов, в том числе:

---

[6] *Понукалина О. В.* Досуг в теоретическом дискурсе социологии: подходы к исследованию / О. В. Понукалина. — Текст : электронный // Вестник ПАГС. — 2017. — № 6. — URL : https://cyberleninka.ru/article/n/dosug-v-teoreticheskom-diskurse-sotsiologii-podhody-k-issledovaniyu (дата обращения: 10.06.2024).

1. *Возраст и гендер.*

Различные по возрасту и полу группы граждан имеют специфические предпочтения в досуге. Общепринятый факт, что молодежь — сторонник более активного отдыха в отличие от пожилых людей, которым по нраву более спокойные и традиционные виды отдыха. Допустимо утверждать, что эти зависимости коррелируются между собой.

2. *Уровень дохода и социальный статус.*

Существует определенная градация доступных досуговых активностей в зависимости от уровня доходов и социального статуса. Финансовое положение и возможности также напрямую влияют на открытый к получению спектр платных культурно-досуговых услуг. Помимо финансовой составляющей в данном аспекте варьируется и уровень притязаний жителей разного социального статуса.

3. *Социальное окружение и культурная среда.*

Влияние социума, семьи, учебных и профессиональных коллективов значительно сказывается на формировании досуговых предпочтений личности. Устоявшиеся, привычные и характерные формы досуга при интеграции индивида в общество также воспринимаются человеком как нормированные и типичные. Помимо того, культурные традиции и историческое наследие региона также влияют на выбор форм досуга.

Исследование досуговых предпочтений и интересов населения региона — сложный и многогранный процесс, который требует комплексного и систематического подхода, использования как теоретических, так и эмпирических методологических инструментов. Регулирование процессов и явлений, которые свойственны и для культуры общества в целом, и для отдельно взятого региона, имеет значительный уровень важности.

Исследование и практическое применение культуросозидающего потенциала региона открывают новые перспективы в понимании роли культуры в обществе, усиливают актуальность культурной регионалистики. Всё это позволяет разрабатывать и внедрять механизмы саморазвития культуры, моделировать приоритетные направления и виды культурно-досуговой деятельности, которые имеют как общественную, так и личную значимость. Эти процессы способствуют использованию исторического опыта населения территории, улучшению духовной жизни общества, обеспечению и оптимизации социально-культурной среды, обеспечивающей развитие личности. На региональном уровне формируется стратегия развития культуры, учитывающая уникальные особенности территорий, историко-культурные традиции, а также потребности различных групп населения[7]. Выявление ключевых тенденций и особенностей, существующих досуговых активностей и форм способствует эффективной разработке и стратегическому планированию проектов, программ и видов деятельности для улучшения качества жизни, социального благополучия, всестороннего удовлетворения потребностей, интеграции в существующую систему национальных культурных ценностей, формирования идентичности, формирования референтности народа Российской Федерации по отношению к гражданину и т. д.

---

[7] *Голышев А. И.* Развитие социально-культурной сферы как предмет культурной политики в регионе : специальность 24.00.04 «Прикладная культурология» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии / А. И. Голышев ; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. — Санкт-Петербург, 2000. — 36 с. — Место защиты : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств.

Поднимая тему досуговых приоритетов населения, необходимо оперировать также и тем, что они встроены, интегрированы в функционирующую систему культурной политики. Г. М. Бирженюк и А. П. Марков охарактеризовали культурную политику как ключевой регулятор социально-культурных процессов на всех административно-иерархических уровнях: федеральном, региональном и местном[8].

Эффективность политики проявляется в приоритетах, сформированных в ответ на основные проблемы социокультурной жизни. Кроме того, она отражается в способности региона учитывать и рационально использовать весь свой локальный накопленный потенциал, состоящий из историко-культурных ценностей, традиций и кодов. В этом контексте важную роль играют институциональные и неинституциональные культурные силы. А. И. Голышев рассматривает культурную политику в качестве инструмента для преодоления диспропорций в социально-экономическом развитии и обеспечения стабильности общества. Используя в качестве основы культурно-историческую концепцию формирования личности как субъекта культуры, были преодолены границы традиционной культурной политики, ограниченной инфраструктурой социально-культурной сферы, путем включения в исследование социально-культурной среды региона, включающей в себя духовные явления и процессы[9].

1.2. Особенности досуговых приоритетов жителей юга Тюменской области: сущность и специфика

Согласно закону Тюменской области от 4 ноября 1996 г. № 53 «Об административно-территориальном устройстве Тюменской области», в состав данного субъекта Российской Федерации входят Ямало-Ненецкий и Ханты-Мансийский (Югра) автономные округа и административно-территориальные образования области[10], выделяемые под наименованием «юг Тюменской области». Город Тюмень же выступает центром культурного ландшафта как «концентратор многообразия культурной информации, как региональный центр и узловой элемент не только региональной каркасной модели, но и каркаса расселения федеративного уровня»[11]. Образована Тюменская область (юг) 14 августа 1944 года, в нее вхо-

---

[8] *Бирженюк Г. М.* Основы региональной культурной политики и формирования культурно-досуговых программ : монография / Г. М. Бирженюк, А. П. Марков. — Санкт-Петербург, 1992. — 128 с.; *Голышев А. И.* Развитие социально-культурной сферы как предмет культурной политики в регионе : специальность 24.00.04 «Прикладная культурология» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии / А. И. Голышев ; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. — Санкт-Петербург, 2000. — 36 с. — Место защиты : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств.

[9] *Голышев А. И.* Развитие социально-культурной сферы как предмет культурной политики в регионе : специальность 24.00.04 «Прикладная культурология» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии / А. И. Голышев ; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. — Санкт-Петербург, 2000. — 36 с. — Место защиты : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств.

[10] Тюменская область. Законы. Закон № 53 от 04 ноября 1996 года «Об административно-территориальном устройстве Тюменской области» : [принят Законодательным Собранием Тюменской обл.]. — Тюмень, 1996. — URL : https://admtyumen.ru (дата обращения: 11.11.2024).

[11] *Литенкова С. П.* Формирование опорного каркаса расселения Тюменской области и его роль в становлении региональной общности / С. П. Литенкова // Проблемы взаимодействия человека и природной среды : материалы итоговой сессии Ученого совета ИПОС СО РАН : Вып. 3. — Тюмень, Изд-во ИПОС СО РАН, 2002. — С. 77–78.

дят 6 городских округов, 20 муниципальных районов, 273 поселения. К наиболее крупным городским округам по состоянию на 01.01.2023 г. относятся г. Тюмень (855,6 тыс. чел.), г. Тобольск (103,2 тыс. чел), г. Ишим (67,3 тыс. чел.), Заводоуковский городской округ (47,5 тыс. чел)[12].

Регион — форма территориальной организации социума, в которой взаимосвязаны человек и его культура, характер жизнедеятельности и среда обитания, историко-культурное наследие[13]. Изучая специфику исследуемой территории, обратимся к статье «Рекреационное освоение юга Тюменской области как фактор изменения миграций в регионе» авторов Т. М. Крук и В. А. Осипова, в которой рассмотрены некоторые взаимосвязанные аспекты, определяющие социальные тенденции, присущие югу. Очевидно, что брендом области является нефть, месторождения которой осваивались в послевоенные советские годы, отсюда вытекает главная внешняя экономическая функция — экономико-политическая, связанная со значительной ролью региона относительно бюджета Российской Федерации. В годы энергетического и инфраструктурного освоения Сибири создавались новые транспортные и коммуникационные сети, под лозунгом «Молодежь на целину» формировались студенческие комсомольские строительные отряды, что определило значительные объемы миграционных потоков. Несмотря на то что ситуация в определенной степени стабилизировалась, юг Тюменской области достиг общей развитости, однако миграционная составляющая все еще ему характерна: вахтовый метод работы, переселение пенсионеров с севера на юг области по программе «Сотрудничество» и т. д.[14] Т. М. Крук выделяет следующие факторы условий жизни населения юга Тюменской области:

— Температурные экстремумы (экстремально высокие температуры летом, экстремально низкие — зимой).
— Равнинный рельеф, болотистая местность, гидрогеографическая насыщенность. Эти факторы весной 2024 г. проявились в значительной степени в виде паводков, затоплений и стихийных бедствий, когда реки юга выходили из берегов и представляли существенные риски не только имуществу жителей, но и жизням.
— Удаленность городов. Тюмень, Тобольск, Заводоуковск, Ялуторовск, Ишим — центры промышленности и развитой инфраструктуры. Остальная часть области является производящей (преимущественно сельское хозяйство) и ориентирована на города. Этот фактор обуславливает миграционные потоки из деревень и сил в города. Экономический аспект, который прямо влияет на культурно-досуговую деятельность в регионе.

---

[12] Тюменская область. Органы власти / Официальный сайт [Электронный ресурс]. — URL : https://admtyumen.ru (дата обращения: 11.11.2024).

[13] *Южакова Н. И.* Особенности социально-культурной микросреды малых поселений Нижнетавдинского района / Н. И. Южакова, Л. С. Юрлова // Социально-культурная деятельность в региональном пространстве : тенденции, процессы и перспективы : материалы Всерос. науч.-практ. конференции (г. Тюмень, 15 мая 2009 г.) / науч. ред. Е. М. Акулич, отв. ред. Ф. Х. Попова. — Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2009. — С. 130.

[14] *Крук Т. М.* Рекреационное освоение юга Тюменской области как фактор изменения миграций в регионе / Т. М. Крук, В. А. Осипов // Геополитика и экогеодинамика регионов. — 2019. — Т. 5. — № 3. — С. 174–184.

— Туристско-рекреационная сфера сосредоточена в г. Тюмени, культурно-историческая — в г. Тобольске. Население муниципальных районов лишено таких возможностей, поэтому не удовлетворено в полной мере данным видом услуг из-за отсутствия разноформатного спектра локальных активностей и учреждений[15].

С. П. Литенкова характеризует культурное пространство области следующим образом. Тюмень — региональный центр, вершина в системе иерархии. Ишим, Тобольск, Ялуторовск и Заводоуковск — провинциальные центры — «на своем уровне иерархии выполняют роль концентраторов и распределителей по территории культурных элементов, полученных из Центра»[16]. Ялуторовск и Заводоуковск, по мнению исследователя, наиболее подвержены влиянию Тюмени и зависимы от нее. Эти города имеют свою историю, поддерживают ее в краеведческих описаниях. Ишим же в силу своей удаленности от центра подвержен воздействию культурной информации соседних регионов, к которым относятся Омская область и Казахстан. Происходит синтез информации и культурных смыслов, преобразуемый в своеобразную специфику и интерпретацию культурного ландшафта административного субъекта. Тобольск автор именует провинциальным центром культурного ландшафта, который базируется на использовании исторического наследия и музеефикации объектов и достояний культуры. С. П. Литенкова утверждает, что Тобольск утратил импульс развития пространства из-за акцентуации на историческом прошлом, поэтому переходит из статуса «периферийного центра провинции» к «провинциальному центру периферии». Однако данные суждения относятся к периоду начала второго тысячелетия. За прошедшие 20 лет среда в значительной степени была модернизирована. В 1974 году в Тобольске началось строительство крупнейшего в СССР нефтехимического комплекса, объявленного Всесоюзной ударной комсомольской стройкой. Градообразующее предприятие, которым стал нефтехимкомбинат, за 50 лет коренным образом изменило социально-экономический облик города. Численность населения города выросло вдвое, построены новые заводы, промышленные предприятия, объекты соцкультбыта, выросли новые микрорайоны. Тобольский нефтеперерабатывающий завод к 2016 году стал крупнейшим в Европе центром по газофракционированию. В 2023 году в городе проведена масштабная ремонтная кампания по обновлению и модернизации теплосетей и централизованной системы водоотведения. Также стабильно проводятся реконструкционные работы в Тобольском кремле — уникальном и единственном каменном кремле за Уралом. В 2006 году Правительством Тюменской области основан ежегодный фестиваль «Лето в Тобольском кремле» — главный музыкальный опен-эйр Тюменской области, который в 2023 году получил награду «Лучшее туристическое событие в гибридном формате», в том же году фестиваль посетило более 42 000 турис-

---

[15] *Крук Т. М.* Рекреационное освоение юга Тюменской области как фактор изменения миграций в регионе / Т. М. Крук, В. А. Осипов // Геополитика и экогеодинамика регионов. — 2019. — Т. 5. — № 3. — С. 174–184.

[16] *Литенкова С. П.* Культурное пространство Тюменской области / С. П. Литенкова // Региональная культура : сборник материалов региональной научно-практической конференции (г. Тюмень, 17–18 апреля 2003 г.). — Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2003. — С. 131.

тов [24][17]. К текущему времени Тобольск динамично развивается, сохраняя культурно-историческое достояние и транслируя его современными средствами.

Интенсивное развитие области, высокие темпы роста экономики и качества жизни, которые стабильно отмечаются правительством страны на экономических форумах, влекут положительную тенденцию в развитии культурно-досуговой деятельности и обеспеченности услугами социально-культурной деятельности. Предстоящее создание Тюменской агломерации, в которую войдут три муниципальных образования: Тюмень, Тюменский район и Нижнетавдинский район, позволит в большей степени интегрировать муниципальные районы и их жителей в социально-экономические и культурные процессы региона, обеспечит возможность более масштабного развития области в целом.

Происходящие процессы стали предметом научного исследования.

Так, в 2017 году в рамках научно-исследовательского проекта «Культурные потребности и приоритеты населения Тюменской области» Тюменским государственным институтом культуры был проведен массовый социологический опрос с целью исследования заглавных аспектов темы. Количество респондентов — 1274 чел., постоянно проживающих в области, представляющих различные возрастные группы (старше 16 лет). Полученные данные отражены в статье Е. М. Акулича и Л. Ю. Антоновой «Социальные аспекты культурного досуга жителей Тюменской области». Рассмотрим наиболее примечательные результаты исследования. Удовлетворенность местом жительства: Тюмень — 61,5 %, Тюменский район — 59,5 %, Исетский район — 49,2 %, Ялуторовский район — 42,3 %, Тобольск — 42 %, Ишим — 34,9 %[18]. Соответственно, наиболее комфортным местом проживания в Тюменской области являются г. Тюмень и Тюменский район.

Анализ структуры досуга респондентов выявил основные способы времяпрепровождения: 49 % респондентов свободное время проводят за просмотром телевизора, 44,3 % и 43,5 % опрошенных выбрали варианты «общение с друзьями» и «домашние дела» соответственно, 37,4 % — общение с семьей, 31,1 % — нахождение в интернете. Фактически это виды досуга, которые осуществимы в домашних условиях. Тем не менее 67,7 % опрошенных выразили желание чаще посещать культурные мероприятия и учреждения (театры, кинотеатры, концерты, турбазы и пр.), однако среди указанных причин, по которым не получается удовлетворить эту потребность — недостаток свободного времени, финансовые ограничения и отдаленность мест интереса от места жительства.

В конце 2023 — начале 2024 гг. было проведено социологическое исследование, организованное Тюменским государственным институтом культуры и Общественной палатой Тюменской области, в рамках которого рассмотрены досуговые приоритеты населения области (подробный анализ изложен в параграфе 2.1). Результаты исследования отражают нерешенность многих проблем в культурно-досуговой сфере. Важно упомянуть, что администрации районов,

---

[17] Лето в Тобольском кремле: как это было : официальный сайт. — Текст : электронный. — URL : https://лето-в-кремле.рф/ (дата обращения: 11.11.2024).

[18] *Акулич Е. М.* Социальные аспекты культурного досуга жителей Тюменской области / Е. М. Акулич, Л. Ю. Антонова // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. — 2018. — № 5 (56). — URL : https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-aspekty-kulturnogo-dosuga-zhiteley-tyumenskoy-oblasti (дата обращения : 05.06.2024).

например, Нижнетавдинского муниципального района, в программах развития культуры признают наличие данных проблем, среди которых недостаточное количество учреждений, неудовлетворительное состояние, устаревшие программы, которые не могут удовлетворить запросы граждан. В связи с этим многие жители отправляются в административные центры, прежде всего в Тюмень, чтобы разнообразить свой досуг.

Таким образом, допустимо сделать вывод, что проблема обеспечения разноформатного и содержательного досуга жителей юга Тюменской области сохраняется, однако благодаря реализуемой региональной культурной политике представляется возможным прогресс в сфере культуры и досуга области. Однако важно понимать, что данная задача лежит не только на административных органах, но и на работниках данной сферы, организациях и творческих объединениях, которые способны предложить жителям отдаленных мест возможность поучаствовать в ярких и содержательных, разнообразных культурно-досуговых программах.

1.3. Управление творческими досуговыми проектами в региональной культуре

Управление креативными проектами — разносторонний и сложный процесс, так как полем деятельности является культура, которую невозможно выразить точными показателями. Количественные результаты успешности проектов (посещаемость, количество продаж и пр.) отражают уровень востребованности, но качественные результаты, касающиеся воздействия на качества и саму личность, выразить и оценить сложно. По мнению доктора социологических наук, профессора, декана факультета социально-культурных технологий Тюменского государственного института культуры Е. М. Акулича, «культура отличается единством многообразия: общего и индивидуального, уникального и массового, изменчивого и неизменного, рационального и эмоционального, творчества и ремесла, единством отражения и оценки»[19].

Благодаря действию Основ государственной культурной политики (Указ Президента РФ Владимира Путина от 24.12.2014 № 808)[20], Стратегии государственной культурной политики, утвержденной Правительством РФ от 29.02.2016, национальному проекту «Культура» (2019–2024), на территории страны формируется унифицированная система развития культуры в регионах, позволяющая установить конкретные единые цели и задачи с учетом локальных особенностей субъектов. Региональная культурная политика напрямую зависит от государственной, а управление творческими досуговыми проектами интегрируется в эту систему, создавая в правовом поле сферы культуры систему взаимоотношений «заказчик — исполнитель — потребитель».

---

[19] *Акулич Е. М.* Особенности управления сферой культуры региона в условиях инновационной деятельности / Е. М. Акулич // Социум. Культура. Личность. Досуг : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. (с международным участием) (г. Тюмень, 21–22 апреля 2011 г.) / науч. ред. Е. М. Акулич. — Тюмень : РИЦ ТГАКИСТ, 2011. — 196 с.

[20] Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении основ государственной культурной политики» // Гарант : официальный сайт. — URL : https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 08.06.2024).

Е. М. Акулич при рассмотрении особенностей управления сферой культуры региона в условиях инновационной деятельности дифференцирует понятия «житель» и «потребитель». По мнению исследователя, житель — в первую очередь культурный субъект, который представляет ценности среды. Его критерии — ценностные, исторические, охранительные. Потребитель же рассматривается как житель в иной социальной роли. Однако для него окружающая среда — не ценностная категория, а вещь, в которой ценятся удобство, полезность. «Изменение отношений и жителя, и потребителя друг к другу и месту проживания — управленческая задача в сфере культуры»[21].

Соответственно, региональная культурная политика — иерархический уровень реализации государственных концепций развития культуры, являющийся областью развертывания масштабной проектной деятельности, учитывающей особенности, самобытность конкретного региона, нацеленной на формирование у потребителя идентичности[22]. Тюменская область — один из первых субъектов РФ, разработавших единую выстроенную региональную культурную политику. Особенности и пути развития, этапы, сроки, тенденции были отражены в государственной программе Тюменской области «Развитие культуры». Исполнителем программы и ответственным отраслевым органом, курирующим и регулирующим все культурные процессы в области, является Департамент культуры Тюменской области. В текущее время действует государственная программа Тюменской области «Развитие культуры» на 2019–2025 гг. Стратегической целью являются рост уровня и качества жизни населения, цель программы — удовлетворение культурных потребностей населения, человек как категория выдвинут в качестве главного приоритета, задача — развитие культурного пространства и условий для творческой и гражданской самореализации. Общие задачи нормативных актов, касающихся развития культуры: сохранение национальной идентичности, обеспечение преемственности поколений, сохранение исторической памяти и достоверности, создание доступных условий пользования культурно-досуговыми услугами и т. п.; формирование разносторонней и духовно-развитой личности. Все эти положения напрямую воздействуют на поставщиков культурных продуктов и услуг, авторов креативных проектов. Несомненно, контроль за качеством и соответствием рассмотренным выше характеристикам способствуют благотворным и положительным тенденциям в социально-культурной сфере.

Благодаря использованию инновационных технологий, в том числе информационных, креативные проекты в регионе вышли на качественно новый уровень. Так, в рамках национального проекта «Культура» в области реализуется региональный проект «Цифровая культура», одним из направлений которого является деятельность по открытию виртуальных концертных залов. Цифровое оборудование установлено не только в городах-центрах, но и в районах: Вику-

---

[21] *Акулич Е. М.* Особенности управления сферой культуры региона в условиях инновационной деятельности / Е. М. Акулич // Социум. Культура. Личность. Досуг : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. (с международным участием) (г. Тюмень, 21–22 апреля 2011 г.) / науч. ред. Е. М. Акулич. — Тюмень : РИЦ ТГАКИСТ, 2011. — С. 4.

[22] *Скульмовская Л. Г.* Региональная культурная политика как область проектной деятельности (на примере Тюменской области) / Л. Г. Скульмовская, А. В. Лазовская // XXI Международная конференция памяти профессора Л. Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования» (22–23 марта 2018 г., г. Екатеринбург). — Екатеринбург : УрФУ, 2018. — С. 378–387.

ловский, Исетский, Тюменский, Сладковский, Ишимский, Нижнетавдинский. Для жителей муниципальных районов открылась возможность дистанционно посещать концерты, лекции, показы и т. д.

Региональный проект «Культурная среда» направлен на развитие доступной культурной среды, создание современной инфраструктуры, обеспечение образовательных учреждений необходимыми средствами и т. д. Открытие нескольких модельных библиотек в различных территориях области, Ишимский центр культурного развития, открытый 7 сентября 2021 года, — одни из ярких и масштабных муниципальных проектов в рамках региональной программы.

Региональный проект «Творческие люди» нацелен на создание возможностей реализации людей культуры, обеспечения и поощрения творческой инициативы населения. Благодаря данному проекту на территории области реализуются мастер-классы, конкурсы федерального уровня, осуществляется грантовая поддержка.

С целью повышения качества услуг в музейном деле в 2017 г. осуществлена реорганизация Музейного комплекса имени И. Я. Словцова, Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника и Ялуторовского музейного комплекса. Сформировано «Тюменское музейно-просветительское объединение», которое сохранило в себе качества каждого учреждения, но вывело на новый уровень коммуникацию и комплексность развития каждого из них.

В 2014 г. было создано «Тюменское концертно-театральное объединение», которое объединило Тюменскую филармонию, Тюменский большой драматический театр, Тюменский театр кукол, Дворец культуры «Нефтяник» имени В. И. Муравленко, Тобольский драматический театр имени П. П. Ершова в одно государственное автономное учреждение культуры с единым комплексом задач и целей.

Тенденция к будущей масштабной реорганизации учреждений культуры рассматривалась в 2006 г. в статье Е. М. Акулича «Особенности управления сферой культуры региона в условиях инновационной деятельности»: «Определены пути реформирования отрасли оптимизации сети по отраслевой направленности с созданием многофункциональных учреждений культуры посредством реорганизации и объединения организаций, с внедрением новых типов учреждений культуры»[23].

К текущему же времени в области сформировалась сеть автономных учреждений культуры, зоной покрытия которых являются муниципальные районы (например, АУ «Культура» Нижнетавдинского района, расположенное в селе Нижняя Тавда, филиалами которого являются сельские клубы и дома культуры в 17 административных единицах района). Это позволяет выстроить удобную и выгодную систему государственных и муниципальных контрактов на конкурсной основе среди автономных учреждений культуры (АУК) и автономных некоммерческих организаций сферы культуры (АНО).

Существующие ныне условия управления культурой на юге Тюменской области открывают значительные возможности для авторов и поставщиков проек-

---

[23] *Акулич Е. М.* Особенности управления сферой культуры региона в условиях инновационной деятельности / Е. М. Акулич // Социум. Культура. Личность. Досуг : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. (с международным участием) (г. Тюмень, 21–22 апреля 2011 г.) / науч. ред. Е. М. Акулич. — Тюмень : РИЦ ТГАКИСТ, 2011. — С. 5.

тов. Благодаря грантовой поддержке губернатора Тюменской области по итогам конкурса, опубликованным в начале июня 2024 г., пять проектов в сфере культуры и искусства будут реализованы в области. В Ишиме будет создана театральная студия для детей с ограниченными возможностями здоровья, в Тюмени киношколой «Пушка» будет организован летний кинолагерь, в котором у детей появится возможность снять собственные короткометражные фильмы, пройдет Фестиваль медиаискусства, V Международный творческий конкурс «#НЕМАГИЯ», откроется фестиваль «Искусство объединяет».

Многие проекты реализуются на базе городских учреждений культуры и образовательных организаций при поддержке областных органов власти и региональных общественных организаций. Одним из значимых событий последних лет для культурно-ориентированных жителей является организация и проведение в Тюмени Западно-Сибирского тура Международного культурно-просветительского конкурса молодых исполнителей русского романса «Романсиада», который расширяет географию престижного конкурса и открывает возможность для комфортного участия академических вокалистов Тюменской области. В 2023 году состоялся II Западно-Сибирский тур XXVII Международного конкурса «Романсиада», в котором приняли участие 42 участника, среди которых были гости из Ялуторовска, с. Казанское, Ишима и более дальних городов: Омска, Москвы, Кургана, Нижневартовска, Челябинска, Салехарда, Новоуральска, Екатеринбурга. Один из конкурсантов является уроженцем г. Хургады (Египет).

Создание Западно-Сибирского тура «Романсиады» стало важным событием для культурной жизни региона. С 2022 г. в Тюмени на постоянной основе стал проводиться один из ведущих и наиболее востребованных конкурсов страны. Данный факт обеспечивает значительные перспективы дальнейшего развития вокальной культуры, в том числе:

1. Продвижение культуры русского романса и сохранение национального культурного наследия.

Конкурс позволяет как участникам, так и зрителям узнавать о различных вокальных и исполнительских стилях, текущих творческих тенденциях, новых для них произведениях, композиторах и поэтах. Благодаря концертам И. В. Крутовой и Г. С. Преображенской, приуроченным к проведению «Западно-Сибирской Романсиады», публика повышает свой культурный уровень.

2. Привлечение талантов.

«Западно-Сибирская Романсиада» — это доступная возможность для артистов продемонстрировать свои музыкально-артистические способности, особенности индивидуального видения исполнения романса. Благодаря статусу «Романсиады» на тюменской сцене выступают солисты, представляющие различные регионы и области России.

3. Сотрудничество с культурными и музыкальными организациями, учреждениями.

Проведение региональной «Романсиады» может стимулировать создание новых профессиональных связей и обеспечить дальнейшие партнерские отношения, в том числе вне конкурса. Благодаря этому возможно укрепление культурного сообщества г. Тюмени.

Поднимая тему исполнения вокальной музыки, укажем и другой уникальный проект, реализованный в г. Тюмени. Театр Романса осуществляет концертную деятельность с 2018 года. В составе коллектива преподаватели, студенты колледжа

искусств Тюменского государственного института культуры и студенты самого института, выпускники. В марте 2019 г. состоялся первый полноценный концерт творческого объединения, послуживший дебютом.

В июне 2019 г. Тюменский Театр Романса был приглашен на Уральский культурный форум, где представил публике Екатеринбурга цельную вокальную программу с выстроенной сквозной драматургией (режиссер — Елена Орлова). С 2021 г. концертные программы коллектива организуются на базе Дворца культуры «Нефтяник» имени В. И. Муравленко. Летом 2023 г. состоялись гастроли Театра Романса в Москве под эгидой Московского Дома Романса и покровительством Г. С. Преображенской. Благодаря сотрудничеству с Домом Романса в Тюмени проводится рассмотренный выше Западно-Сибирский тур Международного конкурса исполнителей русского романса «Романсиада».

С 7 по 9 декабря 2023 г. коллектив Тюменского Театра Романса посетил г. Ноябрьск, г. Муравленко и г. Губкинский Ямало-Ненецкого автономного округа. Проект был реализован в рамках государственной программы «Основные направления развития культуры» при поддержке Правительства Ямало-Ненецкого автономного округа и АНО «Центр творческих инициатив». В местных учреждениях культуры были проведены 3 концерта коллектива и мастер-классы для учащихся учреждений дополнительного образования.

Тюменский Театр Романса постепенно стал частью культурной жизни города и региона, предоставляя публике возможность услышать молодых исполнителей академической вокальной музыки и внося существенный вклад в сохранение культуры исполнения русского романса.

Значимым социокультурным проектом области в последние годы стал ежегодный Всероссийский Тюменский форум студентов и творческой молодежи «Пассионарии культуры», родившийся по инициативе и под руководством профессора Е. М. Акулича в Тюменском государственном институте культуры, и проводимый институтом культуры совместно с Общественной палатой Тюменской области при поддержке Правительства Тюменской области, Тюменской областной думы и ряда учреждений и организаций Тюмени. Форум «Пассионарии культуры» состоит из двух направлений в форме программ фестивалей-конкурсов, которые проводятся поочередно, через год, независимо друг от друга.

Художественно-творческое направление проводится в форме Международного фестиваля-конкурса искусств, культуры и творчества. Проектно-творческое направление проходит в форме Всероссийского фестиваля-конкурса молодых профессионалов культуры. Ежегодно в программах форума принимают участие представители многих регионов России и зарубежных стран, студенты вузов, молодые специалисты учреждений культуры, образования, молодежной и социальной политики, НКО, волонтеры, лидеры культурных и общественных инициатив. Форум провозглашает цели по выявлению и широкой поддержке талантливой молодежи, профессионально-творческих устремлений молодых специалистов, студентов и учащейся молодежи, их инициатив в культуре повседневности в сферах образования, науки, молодежной политики, культуры и досуга к сохранению и развитию культурного пространства региона и страны, традиционных российских духовно-нравственных ценностей.

Управление творческими досуговыми проектами в региональной культуре, осуществляемое как Департаментом культуры Тюменской области, так и организациями и учреждениями культуры, приносит свои конкретные результаты

и широкую общественную поддержку, прежде всего потому, что в регионе проводится системная работа по обучению специалистов культуры и досуга основам проектной деятельности через образовательные форумы, программы креативных индустрий, конкурсы творческих проектов среди молодых специалистов культуры и студенчества, стартапы проектов, участие в грантах губернатора и Фонда президентских инициатив, привлечение экспертов к конкурсам проектов, проводимых Общественной палатой Тюменской области («Синергия Сибири»), форумом «Пассионарии культуры» и др. Обучение проектному менеджменту, технологиям разработки и реализации проекта, поиску ресурсов и др. позволяет разработчикам проектов и их руководителям научиться управлять проектом на всех этапах его жизненного цикла.

Глава II
ТРАНСФОРМАЦИЯ ДОСУГОВЫХ ПРИОРИТЕТОВ НАСЕЛЕНИЯ МУНИЦИПАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАНИЙ В УСЛОВИЯХ БУДУЩЕЙ АГЛОМЕРАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТЮМЕНСКОЙ ОБЛАСТИ)

2.1. Духовно-нравственные ориентиры и досуговые приоритеты населения юга Тюменской области в культуре повседневности

В соответствии с «Основами государственной культурной политики», которые были утверждены указом Президента РФ от 24.12.2014 № 808, культура является одним из фундаментальных компонентов государственного строя, от которого зависит национальная безопасность[24]. Возведение культуры в приоритетный статус необходимо для роста уровня развития общества, способности к гражданской консолидации, сохранения традиционных ценностей и формирования патриотизма.

Для качественного удовлетворения культурно-досуговых потребностей граждан необходимо владеть актуальной информацией об их предпочтениях, притязаниях и аспектах муниципальной политики в сфере культуры, реализуемой государственными органами власти. Именно это подчеркивается в указе Президента РФ от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной культурной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». В документе подчеркивается, что «…научно-аналитическими инструментами реализации государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей являются: проведение исследований по вопросам, связанным с реализацией государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей на федеральном, региональном, муниципальном уровнях, включая оценку эффективности реализации соответствующих программ и проектов»[25].

---

[24] Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении основ государственной культурной политики» // Гарант : официальный сайт. — URL : https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 08.06.2024).

[25] Указ Президента Российской Федерации 09 ноября 2022 года № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» // Гарант : официальный сайт. — URL : https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405579061/ (дата обращения: 08.06.2024).

Тюменский государственный институт культуры (ТГИК) и Общественная палата Тюменской области разработали научно-исследовательский проект «Реализация Основ государственной культурной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей в Тюменской области». В рамках данного проекта, руководителем которого является доктор социологических наук, профессор, заведующий кафедрой и декан факультета, председатель комиссии Общественной палаты по культуре, сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей Е. М. Акулич, коллективом, руководимым также им, в составе преподавателей и студентов (в том числе и магистранты очной и заочной форм обучения) научно-творческой лаборатории патриотической культуры кафедры социально-культурной деятельности, культурологии и социологии факультета социально-культурных технологий ТГИК и членов комиссии Общественной палаты Тюменской области проведено масштабное социологическое исследование духовных потребностей и досуговых приоритетов жителей юга Тюменской области[26]. Параллельно с общим анкетированием также проводился массовый опрос для группы экспертов и специалистов, чьим полем профессиональной деятельности является социально-культурная сфера.

Результаты проведенного исследования, содержащие анализ ответов и отзывов экспертной группы, в которую вошли 113 человек (26 мужчин (22,2 %) и 87 женщин (74,4 %)), отражены в публикации руководителя проекта Е. М. Акулича «Культурные потребности и приоритеты жителей Тюменской области: социологический аспект» [5]. В составе предложенных целевой аудитории анкет фигурировали как открытые, так и закрытые вопросы, касающиеся культурных потребностей, приоритетов и социальных настроений жителей юга Тюменской области.

В соответствии с полученными данными, возрастные границы относительно большинства респондентов составили диапазон от 30 до 60 лет. 6,19 % опрошенных обладают степенью кандидата наук, 3,54 % — доктора наук, 12,89 % имеют почетные звания и награды, что говорит о высоком интеллектуальном уровне опрошенных. Почти половина респондентов (45,13%) — работники сферы культуры.

Говоря о досуговых предпочтениях, необходимо затронуть тему удовлетворенности граждан уровнем локальных культурных учреждений, так как представляется очевидной корреляция этих аспектов. 54,87 % экспертов оценили уровень организации сферы культуры и досуга в своем субъекте как средний, а 36,28 % — как низкий.

В контексте становления Тюмени ядром агломерации нового типа особенно важно отметить, что 40 % опрошенных убеждены, что центр всецело выполняет функции культурной столицы региона, 33,45 % опрошенных указали, что Тюмень в перспективе может стать привлекательным центром организации культуры населения.

---

[26] *Акулич Е. М.* Культурные и духовно-нравственные потребности и приоритеты населения Тюменской области в культуре повседневности: место и роль традиций и исторической памяти : материалы социологического исследования Тюменского государственного института культуры и Общественной палаты Тюменской области под руководством профессора Е. М. Акулича. — Тюмень : Научно-творческая лаборатория патриотической культуры ФСКТ ТГИК, март, 2024; *Акулич Е. М.* Культурные потребности и приоритеты жителей Тюменской области: социологический аспект / Е. М. Акулич // Актуальные вопросы современной науки : сборник статей XII Международной научно-практической конференции. — Пенза : МЦНС «Наука и просвещение». — 2024. — С. 357–361.

Поднимая тему духовно-нравственных приоритетов, на основе материалов и результатов социологического исследования, представленных в статье Е. М. Акулича, скомпилируем и выведем следующее: традиционная культура для большинства опрошенных является взаимосвязью прошлого и настоящего, характеризуется преемственностью поколений и сохранением исторической памяти, соотнесением категорий «Я» и «Родина». Причем проявляется национальная идентичность в большей мере в использовании родного языка, следовании традиционным обычаям и нормам, иными словами, приверженность провозглашенным национальным ценностям наиболее проявляется в нематериальном плане. Превалирующими характерными духовно-нравственными ценностями для граждан выступают патриотизм и гражданственность, институт семьи, жизнь как самоценность, единство народов, права и свободы гражданина и др. Патриотизм как неотъемлемая часть гражданственности для экспертов является любовью к Родине, сохранением исторической памяти.

Культуру повседневности респонденты определили как «культуру во всем многообразии ее жизненных проявлений» (48,67 %), «культуру общения и поведения» (43,36 %), «образ жизни и мышления людей, нравов, обычаев, верований и т. п.» (38,05 %)[27]. Половина опрошенных убеждена, что культуре повседневности необходимо стать приоритетной в российском обществе, она должна иметь узнаваемое и отличительное культурное проявление и отражение, являясь важнейшим условием гражданской жизнедеятельности и регулятором личностных взаимоотношений.

Недостаточный уровень финансирования, проблемы материально-технического обеспечения, смысловое содержание сферы культуры и досуга — наиболее актуальные и требующие решения вопросы, по мнению экспертной группы. Несмотря на позитивные тенденции, которые стимулированы законодательными нормативными актами, регулирующими стратегию и пути развития культуры и учреждений данной отрасли, очевидно наличие проблем такого рода.

К наиболее привлекательным и содержательным с точки зрения эффективности сохранения и пропаганды традиционной российской национальной культуры формам деятельности респонденты отнесли проведение праздников, ярмарок народного творчества, выставок народных умельцев и ремесленников (50,44 %), создание информационного центра, базы данных о мастерах, художественно одаренных людях и т. д. (41,59 %), проведение фольклорных фестивалей, семейных и детских мероприятий, организацию клубных и творческих объединений, мастерских (по 27,7 %).

Исследование показало, что изучение таких аспектов, как уровень и характеристика культурного развития административного субъекта, особенности культуры повседневности и быта как ее основу, можно основывать на следующих элементах:

— уникальные особенности культуры, традиций и ценностей субъекта, отличающие его от других;
— количество мероприятий, реализуемых и предлагаемых населению местными деятелями культуры, коллективами, объединениями;

---

[27] *Акулич Е. М.* Культурные потребности и приоритеты жителей Тюменской области: социологический аспект / Е. М. Акулич // Актуальные вопросы современной науки : сборник статей XII Международной научно-практической конференции. — Пенза : МЦНС «Наука и просвещение». — 2024. — С. 357–361.

— уровень развитости и доступности культурно-досуговой инфраструктуры в субъекте;
— многообразие учреждений, предоставляющих культурно-досуговые услуги населению, уровень посещаемости;
— целостность и комплексность природной, городской, климатической, этнической сред;
— удобство городской инфраструктуры и социальной среды для самореализации личности, удовлетворения ее запросов и потребностей;
— повседневное проявление культурного выражения.

Соответственно, очевидна взаимосвязь между ценностной составляющей данного вопроса и организацией комфортной и благополучной среды, окружающего социального пространства, культуры субъекта.

Е. М. Акулич обобщает результаты исследования экспертной группы как лидеров мнений профессиональными выводами. Региональная культурная политика может получить значительный импульс в случае решения существующих проблем культурно-досуговой сферы, среди которых: «повышение культурной активности населения, меры по расширению регламентации деятельности учреждений культуры, укрепление и совершенствование материально-технической базы, рост заработной платы сотрудников и работников данной отрасли, обеспечение возможностей карьерного роста специалистов, усиление внимания к проблемам развития культуры со стороны средств массовой информации»[28].

Выше мы упомянули, что объектами анализируемого социологического исследования являлись: а) экспертная группа — специалисты и профессионалы преимущественно сферы культуры; б) жители муниципальных образований юга Тюменской области.

Анкета для массового опроса населения включала более общие вопросы, нацеленные на получение информации о превалирующих и доминирующих формах и видах досуга, наиболее востребованных типах учреждений сферы культуры, организации и содержании свободного времени населения. В качестве опорного источника в данном разделе нами будут использованы материалы доклада руководителя проекта Евгения Михайловича Акулича, представленные на пленарном заседании XLVII Международной научно-практической конференции «Цивилизационный путь развития России: идентичность, культура, язык», посвященной Дню славянской письменности и культуры, Году семьи в России, 80-летию Тюменской области, 10-летию воссоединения Крыма с Россией» от 22 мая 2024 г., и на сессии научно-творческой лаборатории патриотической культуры Тюменского государственного института культуры 24 мая 2024 г. [4][29].

---

[28] *Акулич Е. М.* Культурные потребности и приоритеты жителей Тюменской области: социологический аспект / Е. М. Акулич // Актуальные вопросы современной науки : сборник статей XII Международной научно-практической конференции. — Пенза : МЦНС «Наука и просвещение». — 2024. — С. 357–361.

[29] *Акулич Е. М.* Культурные и духовно-нравственные потребности и приоритеты населения Тюменской области в культуре повседневности: место и роль традиций и исторической памяти : материалы социологического исследования Тюменского государственного института культуры и Общественной палаты Тюменской области под руководством профессора Е. М. Акулича. — Тюмень : Научно-творческая лаборатория патриотической культуры ФСКТ ТГИК, март, 2024.

Респонденты (1010 человек) представили 12 муниципальных образований юга области. Возрастной диапазон большинства принявших участие в опросе — от 19 до 44 лет. Высшее и среднее специальное образование имеет по трети опрошенных соответственно. Более половины (51,7 %) — работают, 29,8 % — учатся; работают и учатся одновременно — 12,4 %. Примечательным результатом является показатель граждан, занятых в сфере образования, культуры и науки — 31,8 %. Также важно учитывать национальный состав опрошенных: более 81,8 % — русские, 10,1 % — татары, чуваши — 1,7 %, казахи — 1,3 %. Всего в анкетировании приняли участие представители 17 национальностей.

54,31 % опрошенных в значительной степени довольны своим местом жительства, 22,85 % не устраивают те или иные аспекты. Для трети респондентов (наиболее популярный вариант ответа) культура России — достояние, равнозначное по ценности ресурсным богатствам, а ее приоритетное развитие необходимо для достижения более высокого уровня развития общества. Е. М. Акулич позитивно оценивает факт, что 35,39 % респондентов в возрасте от 14 до 18 лет и 45,88 % в возрасте от 19 до 44 лет, проживающие во всех исследуемых муниципальных образованиях, признают значимость, важность и ценность культуры России[30].

Среди выделяемых наиболее привлекательных идей для России респонденты выделили стабильность, безопасность, равенство и справедливость, повышение нравственности и духовности, свободу личности. Как отмечает исследователь: «Людей отличает неравнодушное, гражданское понимание развития нашей страны, желание быть услышанными и активно участвовать в созидательных процессах, происходящих в обществе».

Примечательно, что результаты массового опроса жителей в вопросе определения понятия «культура повседневности» отличаются от мнений, выраженных экспертной группой. В данном случае наиболее популярным вариантом является «образ жизни и мышления людей, нравов, обычаев, верований и т. п.» — 21,1 % (у экспертов этот вариант занял третье место по востребованности), затем — «сфера человеческой обыденности в ее историко-культурных, политико-событийных, этнических и конфессиональных контекстах» — 19,86 %, и завершает тройку лидеров мнение о том, что «культура повседневности на традиционных ценностях должна стать приоритетной в российском обществе» — 18,1 %.

К наиболее востребованным видам деятельности, предпочитаемым в качестве точки реализации свободного времени, респонденты отнесли:

— общение с членами семьи (52,06 %);
— домашние дела (44,38 %);
— общение с друзьями (36,7 %);
— досуг в сети «Интернет» (33,71 %);
— саморазвитие, хобби, творчество (32,4 %);
— просмотр телевизора (19,29 %).

[30] *Акулич Е. М.* Культурные и духовно-нравственные потребности и приоритеты населения Тюменской области в культуре повседневности: место и роль традиций и исторической памяти : материалы социологического исследования Тюменского государственного института культуры и Общественной палаты Тюменской области под руководством профессора Е. М. Акулича. — Тюмень : Научно-творческая лаборатория патриотической культуры ФСКТ ТГИК, март, 2024.

Е. М. Акулич сопоставляет возрастные категории граждан и предпочитаемые формы досуга: подросткам (14–18 лет) наиболее характерно использование интернета, общение с друзьями и хобби; молодежи и людям среднего возраста (19–44 лет) — занятие домашними делами, хобби, общение с друзьями и «интернет-досуг»; респонденты 45–60 лет предпочитают общение с семьей, домашние дела и хобби; пожилые люди (старше 61 года) выделили домашние дела, просмотр телевидения, семейное общение[31].

Среди наиболее посещаемых учреждений были выделены дворцы и дома культуры, спортивные секции, кинотеатры, кафе, библиотеки. Реже — театры, музеи, концерты популярных исполнителей. Наименее востребованными стали казино, дискотеки, фитнес-клубы, филармония, клубы по интересам и цирк. Свыше половины опрошенных (53,3 % — более 500 человек) выразили желание чаще посещать театры, кроме того, жители хотели бы чаще посещать кинотеатры, концерты популярных исполнителей и музеи. Респонденты отметили следующие причины, по которым они не могут посещать указанные заведения, мероприятия: отсутствие свободного времени (72,66 %), отдаленность учреждений от места жительства (39,33 %), недоступность по цене (23,6 %).

Мы предполагаем, что данные основания зачастую могут быть взаимосвязаны, так как отсутствие указанных локальных точек интереса по месту жительства обязывает к посещению отдаленных, что требует большего количества времени и финансовых затрат, которые в совокупности отрицательно сказываются на решении к посещению того или иного мероприятия или учреждения культуры и досуга. При этом уровень организации развлечений и досуга местными учреждениями оценивается почти половиной респондентов как средний, но всё же 76,4 % респондентов убеждены, что локальные учреждения культуры и досуга способны удовлетворить потребности населения. Однако в этом вопросе важно учитывать место жительства респондентов, так как очевидно, что уровень довольствия условиями в культурной столице выше, чем на периферии.

Патриотическая культура респондентами определяется в основном как любовь к Родине, историческая память, преемственность поколений и идентичность, патриотическое сознание. Большинство респондентов определили важнейшие для них государственные задачи: обеспечение преемственности духовно-нравственных ценностей, сохранение исторической памяти и недопущение фальсификации исторических фактов, укрепление гражданственности. Традиционную культуру же большинство, как и эксперты, трактует как связь прошлого народа с настоящим.

Среди актуальных традиционных российских нравственных ценностей респонденты выделили:

— институт семьи (57,87 %);
— жизнь (52,25 %);
— права и свободы человека (49,25 %);
— патриотизм и гражданственность (41,76 %);
— достоинство личности (35,77 %).

Больше всего жители остерегаются и осуждают факт искажения исторической правды, разжигание межнациональной розни, отрицание идеалов патриотизма, внедрение антиобщественных стереотипов поведения и пропаганду аморального поведения. По нашему мнению, данный блок вопросов анкеты

[31] Там же.

продемонстрировал, что национальные духовно-нравственные ценности (семья, любовь к Отчизне, стремление сохранить достоверную историю и др.) являются для граждан юга Тюменской области фундаментальной основой мировоззрения. Мы полагаем, что пока эти аспекты патриотизма и гражданской позиции явно и четко осознаются жителями, воздействие других государств не сможет нивелировать ценностные убеждения российского населения.

Подводя итоги исследования социологического опроса, проведенного Тюменским государственным институтом культуры и Общественной палатой Тюменской области и проанализированного руководителем научного проекта «Реализация Основ государственной культурной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей в Тюменской области», можем отметить, что духовно-нравственные потребности и досуговые приоритеты населения юга Тюменской области отвечают идеям культурного развития, провозглашаемым в государственных нормативных актах. Однако в регионе существуют определенные проблемы, которые препятствуют полноценному удовлетворению запросов жителей. Тем не менее власть Тюменской области признает необходимость улучшения текущих культурно-досуговых реалий, и одним из наиболее перспективных путей развития региона является проект по созданию Тюменской агломерации, фактически ее реорганизации и модернизации с учетом полноценной и планомерной интеграции муниципальных районов в ее состав.

2.2. Новая социокультурная функциональность досуга населения в условиях будущей агломерации муниципальных образований юга Тюменской области

Тюменская область входит в состав Уральского федерального округа, площадь юга Тюменской области (без автономных округов — ХМАО и ЯНАО) составляет 160,1 тыс. км^2, что в 1,9 раза больше площади Австрии, в 4 раза — площади Швейцарии, Нидерландов[32].

По сведениям, представленным в законе Тюменской области «Об утверждении стратегии социально-экономического развития Тюменской области до 2030 г.», в области насчитывается 1,9 тыс. объектов культурного наследия, среди которых 161 памятник федерального значения, 481 — регионального. Культурно-туристские ресурсы региона — музеи, театры, филармония, др. объекты. В дополнение к этому на территории региона развита сеть лечебно-оздоровительных организаций: 18 санаторно-курортных учреждений, 19 специализированных детских лагерей, более 50 баз отдыха. К приоритетным видам туризма Тюменской области относятся историко-культурный, деловой, санаторно-курортный, промышленный, событийный, медицинский, экологический и охотничье-рыболовный[33].

---

[32] Тюменская область. Законы. Закон от 12 марта 2020 г. № 23 «Об утверждении Стратегии социально-экономического развития Тюменской области до 2030 года» : [принят областной думой Тюменской обл.]. — Тюмень, 2020. — С. 2. — URL : https://tyumen-pravo.ru/zakon/2020/03/24/n-23/ (дата обращения: 11.11.2024).

[33] Тюменская область. Законы. Закон от 12 марта 2020 г. № 23 «Об утверждении Стратегии социально-экономического развития Тюменской области до 2030 года» : [принят областной думой Тюменской обл.]. — Тюмень, 2020. — С. 28. — URL : https://tyumen-pravo.ru/zakon/2020/03/24/n-23/ (дата обращения: 11.11.2024).

В отрасли молодежной политики флагманами являются Региональный центр допризывной подготовки и патриотического воспитания «Аванпост», Дворец творчества и спорта «Пионер», Агентство современных коммуникаций, Агентство креативных индустрий, также создаются и благополучно функционируют современные креативные пространства и точки притяжения молодежи — мультицентры в Тюмени, Тобольске, Ишиме.

На территории Тюменской области функционируют различные государственные и муниципальные учреждения культуры: 469 библиотек, 568 учреждений клубного типа, 4 юридических лица-музея, имеющих в распоряжении 24 структурных подразделения, 13 музейных учреждений, расположенных на территории муниципальных образований, 29 учреждений дополнительного образования детей, 4 театра, 1 филармония, 2 информационно-аналитических центра. Активную культурно-творческую деятельность также осуществляют и учреждения негосударственного сектора, к которым относятся 15 театров и театральных студий, историко-культурные центры, 14 кинотеатров, а также филиал федерального казенного предприятия «Российская государственная цирковая компания «Тюменский государственный цирк»[34]. Организацию досуга жителей малонаселенных пунктов осуществляют 32 передвижных культурных комплекса.

Многопрофильная сеть социальных, досуговых, культурных учреждений способствует стремительному развитию региональных креативных индустрий. Благодаря грантовой поддержке обеспечена возможность широкой реализации проектов. Одной из характерных черт и тенденций региона является создание комплексных пространств: музейных, театральных, библиотечных.

Городская агломерация — «компактная и относительно развитая совокупность дополняющих друг друга городских и сельских поселений, группирующихся вокруг одного или нескольких городов-ядер и объединенных многообразными и интенсивными связями» [9]. На данный момент времени Тюменская агломерация функционирует в пределах 40 км от города Тюмени и включает в себя Боровское, Московское, Переваловское, Винзилинское, Богандинское, Каскаринское муниципальные образования Тюменского района.

В послании губернатора Тюменской области Александра Викторовича Моора Тюменской областной думе «О положении дел в области и перспективах ее развития» от 22 ноября 2023 года акцентируется внимание на необходимости и целесообразности формирования и расширения Тюменской агломерации, конкретная концепция и план создания которой будут разработаны в ближайшее время. В данный субъект Российской Федерации войдут два муниципальных района — Тюменский и Нижнетавдинский, что позволит Тюмени получить статус города-миллионника (города-миллионера). В перспективный состав в дальнейшем могут войти Ялуторовский, Исетский, Ярковский муниципальные районы и г. Ялуторовск. По мнению А. В. Моора, Тюменская агломерация обладает значительным потенциалом, открывающим возможности конкуренции с глобальными городами, однако для реализации и достижения ожидаемых результатов необходима выверенная стратегия и концепция развития.

---

[34] Тюменская область. Законы. Закон от 12 марта 2020 г. № 23 «Об утверждении Стратегии социально-экономического развития Тюменской области до 2030 года» : [принят областной думой Тюменской обл.]. — Тюмень, 2020. — С. 50–51. — URL : https://tyumen-pravo.ru/zakon/2020/03/24/n-23/ (дата обращения: 11.11.2024).

Полноценная интеграция данных административных единиц в поле экономической, политической, культурной сфер Тюмени обеспечит потенциально перспективную консолидацию субъектов для дальнейшего их планомерного развития. В контексте таких значимых перемен особенно необходимо укреплять культурные связи между центром и потенциальными экс-отдельными районами. 27 ноября 2023 г. глава администрации Тюмени Р. Н. Кухарук ответил депутатам Тюменской областной думы на вопросы о стратегии развития города и подтвердил, что власти сосредоточены над разработкой стратегии и долгосрочного плана социально-экономического развития Тюменской агломерации до 2025 г. Тем не менее работа по объединению ядра и районов была приостановлена в начале 2024 г. по причине высокой нагрузки на органы власти в контексте проводимых выборов Президента РФ. Губернатор А. В. Моор сообщил следующее: «Все работы поставлены «на стоп». Планы будут формироваться только в 2025 году. Органы власти сильно нагружены из-за президентских выборов, да и «раскачивать лодку» в такой ответственный период не стоит» [27].

Реализация мегапроекта «Тюменская агломерация» позволит обеспечить развитие кластера творческих индустрий в регионе, будет стимулировать «интеграцию разобщенных стейкхолдеров, производящих, тиражирующих и транслирующих творческие продукты»[35]. Все это позволит решить проблемы разрозненности поставщиков культурно-творческих услуг, увеличить количество механизмов поддержки и развития креативных индустрий, развить среду с точки зрения общественных пространств и мест притяжения. К тому же консолидация административных единиц будет способствовать общей эффективности инвестиционной политики области. Помимо этого, в стратегии отражена общая концепция кластерной политики в регионе, способствующей пространственному развитию. Кластеры социальных инноваций, креативных индустрий, инновационных и информационных технологий, туристско-рекреационный кластер относятся к категории потенциальных, что означает наличие потенциала для их устойчивого развития в перспективе, однако на текущий момент уровень развития соответствующих связей можно охарактеризовать как находящийся на зачаточном этапе.

Очевидно, что вопрос о новой социокультурной функциональности досуга населения в контексте будущей агломерации муниципальных образований юга Тюменской области требует комплексного подхода.

Во-первых, необходимо учитывать демографические и экономические аспекты региона, которые будут влиять на формирование досуговых предпочтений.

Во-вторых, следует принимать во внимание тенденции глобализации и цифровизации, которые изменяют традиционные формы досуга. Социокультурная функциональность досуга может быть направлена на укрепление местного сообщества через развитие культурных и образовательных программ, поддержку местных традиций и искусства.

Важным аспектом является создание инклюзивных пространств, доступных для всех слоев населения, что способствует социальной интеграции и улучшению качества жизни.

---

[35] Тюменская область. Законы. Закон от 12 марта 2020 г. № 23 «Об утверждении Стратегии социально-экономического развития Тюменской области до 2030 года» : [принят областной думой Тюменской обл.]. — Тюмень, 2020. — С. 100. — URL : https://tyumen-pravo.ru/zakon/2020/03/24/n-23/ (дата обращения: 11.11.2024).

В условиях агломерации муниципальных образований особое внимание следует уделить обеспечению вариативности различных форм досуга, чтобы максимально вовлечь в региональную культуру все слои населения; развитию инфраструктуры, включая парки, культурные центры, спортивные комплексы, которые станут основой для досуговых активностей; применению новых технологий, таких как виртуальная и дополненная реальность, для создания новых форм досуга; устойчивому развитию, учитывая экологические аспекты при планировании досуговых зон.

Таким образом, новая социокультурная функциональность досуга должна быть адаптирована к изменяющимся условиям жизни населения и направлена на повышение его социального и культурного потенциала.

В процессе исследования нами рассмотрены причины и преимущества объединения районов в агломерацию, заключающиеся в том числе в ликвидации раздробленности и отстраненности, а относительно культурно-досуговой сферы данные решения можно выразить в следующих потенциальных открывающихся возможностях:

— культурный обмен и укрепление связей между районами;
— объединение традиций региона;
— коммуникационная и сотрудническая сеть между учреждениями культуры и досуга, возможное создание и развитие общей инфраструктуры;
— расширение возможностей доступа населения к социальным и культурным благам;
— реализация совместных образовательных программ и туристических инициатив;
— поддержка инклюзивных проектов и пр.

Все эти перспективы открываются благодаря обеспечению централизованности регионального управления, однако требуют согласованных усилий местных властей, бизнеса и общественных организаций для создания благоприятной среды, обеспечивая не только экономическое процветание региона, но и культурное развитие и духовное единение граждан.

2.3. Социокультурный проект «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”»

Нижнетавдинский район, рассматриваемый как один из составных округов будущей агломерации, является одной из административно-территориальных единиц Тюменской области. Район расположен в 70 километрах от областного центра Тюмени. В Нижней Тавде сложилась собственная система культурной политики и организации досуга населения.

Как уже было отмечено ранее, в конце 2023 г. — начале 2024 г. Тюменский государственный институт культуры совместно с Общественной палатой Тюменской области провел социологический опрос населения юга Тюменской области, результаты его послужили и для разработки соответствующих методических рекомендаций, которые будут способствовать реализации государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей, а также дальнейшему развитию региона и повышению уровня удовлетворенности жителей оказываемыми им услугами в сфере культуры и досуга.

В декабре 2023 г. в рамках данного социологического исследования (обобщенные результаты которого были рассмотрены выше в контексте всего региона) в сотрудничестве с АУ «Культура» Нижнетавдинского муниципального округа нами было проведено анонимное онлайн-анкетирование методом стихийной выборки для изучения потребностей и культурных приоритетов населения рассматриваемого района, в котором приняли участие 150 человек.

Данные, полученные в ходе социологического исследования, показали, что жители изучаемой территории стремятся разнообразить свой досуг и посещать мероприятия и учреждения сферы культуры чаще, однако по ряду объективных и субъективных причин не имеют таковой возможности. Проблема, с одной стороны, в локальном отсутствии широкого разнообразия доступных активностей, с другой — в затруднениях, касающихся финансово-временных ресурсов.

Изучив муниципальные программы Нижнетавдинского района[36] за период с 2017–2023 гг.,[37] можно сделать вывод об общей положительной тенденции

---

[36] Муниципальная программа «Основные направления развития культуры Нижнетавдинского муниципального района на 2017–2019 годы» : Приложение к постановлению администрации Нижнетавдинского муниципального района от 06.12.2016 г. № 115 // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — Нижняя Тавда, 2016. — URL : https://ntavda.admtyumen.ru/files/upload/OMSU/Ntavda.docx (дата обращения: 12.01. 2024). — Доступ из официального портала органов государственной власти Тюменской области; Муниципальная программа «Развитие культуры на 2020–2022 годы» : Приложение № 1 к Постановлению администрации Нижнетавдинского муниципального района от 22 ноября 2019 г. № 79 «Об утверждении муниципальной программы Нижнетавдинского муниципального района «Развитие культуры» на 2020-2022 годы». — Нижняя Тавда, 2019. — URL : https://disk.yandex.ru/d/1T8Q9u_a3JxV5S/2020%20год (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из файлового хранилища «Яндекс.Диск»; Муниципальная программа «Развитие культуры на 2021–2023 годы» : Приложение № 1 к Постановлению администрации Нижнетавдинского муниципального района от 22.12.2020 г. № 102 «Об утверждении муниципальной программы Нижнетавдинского муниципального района «Развитие культуры» на 2021–2023 годы». — Нижняя Тавда, 2021. — URL : https://disk.yandex.ru/d/1T8Q9u_a3JxV5S/2021%20год (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из файлового хранилища «Яндекс.Диск»; Муниципальная программа «Развитие культуры на 2022–2024 годы» : Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 29.10.2021 № 116 «Об утверждении муниципальной программы «Развитие культуры» на 2022–2024 годы» // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — Нижняя Тавда, 2021. — URL : https://ntavda.admtyumen.ru/mo/Ntavda/government/administration/dataNpa.htm?id=447797@egDocs (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из офиц. портала органов гос. власти Тюменской области; Муниципальная программа «Развитие культуры на 2023–2025 годы» : Приложение № 1 к Постановлению администрации Нижнетавдинского муниципального района «Об утверждении муниципальной программы Нижнетавдинского муниципального района «Развитие культуры» на 2023–2025 годы» от 21.11.2022 № 131 // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — Нижняя Тавда, 2022. — URL : https://disk.yandex.ru/d/1T8Q9u_a3JxV5S (дата обращения : 12.01.2024). — Доступ из файлового хранилища «Яндекс.Диск».

[37] Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 22.11.2019 № 79 «Об утверждении муниципальной программы “Развитие культуры на 2020–2022 годы”» // Гарант : официальный сайт. — URL : https://base.garant.ru/73096866/. — Доступ из справ.-правовой системы «Гарант» (дата обращения: 12.01.2024); Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 22.12.2020 № 102 «Об утверждении муниципальной программы “Развитие культуры на 2021–2023 годы”» // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — URL : https://ntavda.admtyumen.ru/mo/Ntavda/government/administration/dataNpa.htm?id=379597@egDocs (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из офиц. портала органов гос. власти Тюменской области; Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 29.10.2021 № 116 «Об утверждении муниципальной программы “Развитие культуры на

развития культуры муниципального района. Усилия администрации района и АУ «Культура» приводят к увеличению числа мероприятий, росту фондового имущества Историко-краеведческого центра и библиотек, улучшению материально-технической базы учреждений культуры и филиалов. Тем не менее проблемы, касающиеся устаревших форм досуговых программ, невозможности стремительной и единовременной модернизации и информатизации учреждений сферы культуры и досуга, пока остаются незакрытыми. Если вторую часть вопроса затруднительно решить с учетом распределения бюджетных средств, планов реконструкции и прочих факторов, то программы конкретных учреждений представляется возможным модернизировать в текущее время, однако для этого необходимы мотивированные, образованные и профессиональные кадры, в том числе молодежь, которая сможет благотворно изменить содержание досуга населения и актуализировать устаревшие формы.

На основании проведенного исследования административных нормативных актов, социологического опроса населения, нами представляется возможным выделение приоритетных направлений развития культуры Нижнетавдинского района.

1. Традиционные.
— Сохранение, продвижение и развитие историко-культурного наследия: язык, традиции, обычаи, праздники, фольклор и т. д.
— Сохранение, продвижение и развитие народных промыслов и ремесел.
— Сохранение и поддержание уникальных достопримечательностей, ландшафта.
2. Возрождение и развитие народного творчества.
3. Развитие детского творчества, досуга, поддержка молодых дарований.
4. Развитие художественной жизни.
5. Организация содержательной культурно-досуговой деятельности и развлечений.
6. Развитие экскурсионно-туристического дела.
7. Эстетическое развитие среды.
8. Формирование и развитие широкой сети межнациональных контактов, долговременное сотрудничество в сфере культуры.

Отталкиваясь от приоритетных направлений развития культурной сферы Нижнетавдинского района, мы сформулировали рекомендации по дальнейшему улучшению культурных реалий в муниципальном районе и предложили социокультурный проект «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”».

2022–2024 годы”» // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — URL : https://ntavda.admtyumen.ru/mo/Ntavda/government/administration/dataNpa.htm?id=447797@egDocs (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из офиц. портала органов гос. власти Тюменской области; Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 01.11.2022 № 131 «Об утверждении муниципальной программы “Развитие культуры на 2023–2025 годы”» // Гарант : официальный сайт. — URL : https://base.garant.ru/405695007/ (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из справ.-правовой системы «Гарант»; Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 06.12.2016 № 115 «Об утверждении муниципальной программы “Основные направления развития культуры Нижнетавдинского муниципального района на 2017–2019 годы”» // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — URL : https://ntavda.admtyumen.ru/mo/Ntavda/service/dataNpa.htm?id=287740%40egDocs (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из официального портала органов государственной власти Тюменской области.

1. Одна из основных проблем, которую администрация района стабильно указывает в муниципальных программах развития культуры — нехватка современных актуальных творческих проектов в культурно-досуговых учреждениях. Мы полагаем, что привлечение молодых специалистов с авторскими креативными проектами, например, из г. Тюмени, может помочь в модернизации и повышении уровня оказываемых досуговых услуг.
2. Как показали результаты анкетирования, жители Нижнетавдинского района хотели бы чаще посещать театры. Основными причинами, по которым они не могут удовлетворять это стремление, стали удаленность от места жительства соответствующих учреждений и нехватка свободного времени. Однако нам представляется возможным организация коллективных поездок в Тюмень именно с этой целью. Мы предлагаем концепцию театральных автобусов, которые 2–3 раза в месяц будут возить пассажиров из Нижней Тавды в Тюмень для посещения спектаклей и постановок в Большом драматическом театре, Театре кукол. Таким образом, будут заранее формироваться группы из желающих, бронироваться билеты на мероприятия, и у жителей, не имеющих собственных транспортных средств, появится доступная возможность посещать культурные показы.
3. Помимо того, театральные труппы и творческие группы из Тюмени могут сами приезжать на малые гастроли, используя существующие культурные площадки района. Это вопрос заключения договоров о сотрудничестве между учреждениями Нижнетавдинского муниципального района и г. Тюмени, которое создаст условия для посещения разноформатных культурных мероприятий для жителей района близко к своему месту жительства. При должном уровне финансирования и оплаты труда многие исполнители будут согласны на выездные выступления.
4. Создание в районе социально-бытовых и профессионально-творческих условий для привлечения молодых специалистов, прежде всего выпускников Тюменского государственного института культуры, которые будут мотивировать их на осуществление высокопрофессиональной деятельности.
5. Создание комплекса тематических экскурсий, как в Тюмени, которые также централизованно будут организованы (трансфер, питание, посещение мест интереса и т. д.), так и в Нижнетавдинском районе, где есть живописные заказники, памятники природы. Важно, чтобы формировался туристический поток, так как многие жители самостоятельно не соберутся посетить то или иное место, а коллективно и организованно вполне будут готовы.
6. Формирование локальных мест интереса, которые будут привлекать не только жителей района, но и посетителей из других областей РФ. Допустим, на объектах, относящихся к культурно-историческому достоянию региона.
7. Так как АУ «Культура» объединяет под своим руководством и ведомством все учреждения культуры и досуга района, необходимо сделать оформление и содержание сайта учреждения современным и удобным в целях расширения информационно-коммуникационных ресурсов. На

данный момент некоторые интернет-разделы и страницы вместо информации отражают строки программного кода, существуют описки в заголовках информационных блоков. Следует заменить дизайн, фоны, шрифты на более читабельные и удобно воспринимаемые, потому что в современных реалиях сайт учреждения представляет собой визитную карточку, по которой посетители судят об уровне компании. В разделе «Материально-техническая база» помимо текстового содержания отображаются строки программного кода, о которых было сказано выше. Соответственно, необходимо качественно проработать содержание официального сайта, чтобы исправить все существующие недостатки, так как ознакомление с культурной жизнью района начинается в первую очередь с посещения веб-страницы ведущего учреждения культуры, и такие недочеты сразу привлекают к себе внимание пользователя и могут сформировать если и не отрицательное первое впечатление, то как минимум предположение о низком уровне главного культурного учреждения района.

Социокультурный проект «Культурный маршрут "Нижняя Тавда — Тюмень"»

В результате всестороннего анализа существующих культурно-досуговых реалий в Нижнетавдинском муниципальном районе, компиляции и выделения приоритетных направлений развития региона, формирования перечня рекомендаций у нас возникла идея создания специализированного туристического маршрута, имеющего как краеведческую, так и культурную составляющие в рамках креативных индустрий, который обеспечит жителям Нижней Тавды возможность активно адаптироваться в условиях создаваемой агломерации и участвовать в содержательной и разноформатной культурной жизни г. Тюмени.

Цель проекта: создание культурного креативного культурно-познавательного и художественного маршрута, который будет способствовать интеграции жителей Нижнетавдинского муниципального района в единое культурно-историческое и досуговое пространство новой агломерации «Большая Тюмень», в которую войдут три муниципальных образования: Тюмень, Нижняя Тавда, Тюменский район.

Для реализации проекта в соответствии с общей концепцией сформулированы следующие *задачи*:

1. Разработать план мероприятий, культурно-познавательную программу и календарь событий с учетом крупнейших городских событий и возможных предпочтений целевой аудитории.
2. Организовать стабильный трансферный режим между субъектами. Аренда микроавтобуса с водителем, регулярный рейсовый маршрут.
3. Установить контакты и обеспечить сотрудничество с учреждениями культуры Тюмени для формирования стабильных и взаимовыгодных партнерских отношений.
4. Разработать маркетинговую и пиар-стратегию для вовлечения аудитории и повышения востребованности маршрута.
5. Разработать финансовую стратегию, которая обеспечит оптимальную ценовую политику для потребителя услуги и функционирование проекта.

1.1. Конкурентный анализ

Для рационального планирования реализации проекта необходимо учитывать уже функционирующие организации, которые осуществляют схожую деятельность с разрабатываемой направленностью. Флагманом в изучаемом направлении является государственное автономное учреждение Тюменской области «Агентство туризма и продвижения Тюменской области», проект «*Visit Tyumen*».

Основные направления деятельности:

— поддержка и развитие внутреннего, въездного, самодеятельного, спортивного, лечебно-оздоровительного, культурно-познавательного и других видов туризма;
— содействие развитию туристской индустрии на территории Тюменской области — гостиниц, отелей, хостелов, транспорта, санаториев, баз отдыха и иных туристических объектов;
— разработка экскурсионных программ и маршрутов;
— организация и проведение культурно-массовых, развлекательных, спортивных мероприятий, а также проведение информационных и пресс-туров;
— участие в разработке государственных и муниципальных программ, планов мероприятий и проектов Тюменской области и др.

На официальном сайте «Visit Tyumen» представлены тематические обзорные экскурсии по историческому центру Тюмени, автобусные экскурсии с гидом, культурный маршрут Тюмень — Тобольск, включающий посещение Тобольского кремля, прогулки, историческую справку от гида и др. варианты коллективного туристического досуга. Главным достоинством сервиса является национальный туристический маршрут «В Сибирь по своей воле», который состоит из масштабной культурной-досуговой программы, рассчитанной на три дня. Кроме того, на сайте есть афиша актуальных и самых разнообразных мероприятий г. Тюмени, размещены информационные блоки о достопримечательностях, гастрономии, санаториях и курортах региона, возможностях семейного отдыха и досуга.

Таким образом, проект «Visit Tyumen» не только предоставляет туристические услуги, но и является современной и востребованной информационной площадкой, которая всесторонне обеспечивает заинтересованных граждан как познавательным контентом, так и возможностью разнообразить досуг, погрузиться в историко-культурное наследие региона.

Сильные стороны:

— Большой и постоянно обновляющийся выбор активностей, мероприятий и экскурсий, подразумевающий различные тематические направленности и финансовые затраты.
— Современный и удобный сайт, мобильное приложение.
— Подробная информация, содержащая актуальные сведения о новых и уже существующих активностях, фотографии, познавательный контент.
— Возможность онлайн-бронирования и покупки билетов.
— Интеграция масштабных туристических сервисов в функционал сайта.

Преимущества проекта. Преимуществами создания и функционирования культурно-туристического маршрута «Нижняя Тавда — Тюмень» являются следующие аспекты:

1. Обеспечение доступности комфортного посещения мероприятий и изучения исторического наследия Тюмени жителями Нижнетавдинского района.
2. Удовлетворение культурных потребностей социально незащищенной категории населения на основе системы льгот.
3. Популяризация и увеличение посещаемости учреждений культуры и досуга благодаря централизованному коллективному посещению туристических групп.
4. Создание партнерской сети между учреждениями культурно-досугового типа г. Тюмени и АУ «Культура» Нижней Тавды.
5. Расширение спектра культурно-туристических услуг сервиса «Visit Tyumen» благодаря возможной интеграции предлагаемого проекта в его структуру.
6. Развитие туристической сети региона благодаря формированию связей между различными субъектами Тюменской области.

1.2. Портрет аудитории

В рамках реализации проекта «Культурный маршрут «Нижняя Тавда — Тюмень» необходимо составить портрет целевой аудитории. Она включает в себя следующие категории граждан-жителей Нижнетавдинского муниципального района:

— Дошкольники, школьники и студенты.
— Молодежь и взрослое поколение.
— Представители социально незащищенных категорий населения: малоимущие граждане, многодетные семьи, инвалиды, пенсионеры, ветераны вооруженных конфликтов и пр.

1.3. Ценностно-смысловые ориентиры

Проект «Культурный маршрут «Нижняя Тавда — Тюмень» имеет следующие ценностно-смысловые ориентиры:

1. Инклюзивность: интеграция социально незащищенных групп населения в активную социально-культурную деятельность благодаря доступному и комфортному формату организации маршрута.
2. Обеспечение равного доступа к культурным благам населения, отдаленного от административного центра региона.
3. Образование и просвещение: создание возможности для культурного обмена, образования и просвещения граждан в контексте местной культуры и содержательного досуга.
4. Популяризация культурно-исторического наследия и достояния региона: вовлечение жителей Нижнетавдинского муниципального района в культурное пространство.
5. Сохранение исторической памяти: раскрытие богатой истории региона и его роли в формировании культурной самобытности.
6. Поддержка местной культуры: содействие развитию и сохранению местных культурных традиций.
7. Создание и укрепление культурных связей: стимулирование установления прочных партнерских связей как между учреждениями культуры,

сообществами и организациями, вовлеченными в маршрут, так и культурными группами — жителями разных субъектов региона.

8. Популяризация культурного туризма: развитие культурного туризма как средства продвижения, сохранения регионального наследия и развивающего досуга для граждан.
9. Улучшение социального качества жизни путем предоставления разнообразных культурно-досуговых возможностей.

1.4. Модель реализации проекта

Модель реализации проекта представлена поэтапно в табличной форме.

Таблица 1

1 этап (подготовительный): декабрь 2023 г. — май 2024 г.

№	Сроки	Контрольная точка проекта (результаты)	Исполнители
1	Декабрь 2023	Составление анкеты для жителей Нижнетавдинского района «Культурные и духовно-нравственные потребности и приоритеты». Проведение анкетирования.	С. С. Смирнов
2	Январь 2024	Изучение муниципальных программ развития культуры с 2016 по 2023 г. администрации Нижнетавдинского муниципального района. Обработка результатов социологического опроса, составление рекомендаций, формулирование приоритетных направлений развития.	С. С. Смирнов
3	Февраль 2024	Представление результатов анкетирования в виде статьи на научной конференции-круглом столе «Наука, искусство, традиционные семейные ценности в культуре и образовании», посвященном Дню российской науки, Году семьи, Десятилетию науки и технологий в Российской Федерации, 190-летию великого русского ученого Д. И. Менделеева.	С. С. Смирнов
4	Март 2024	1. Работа с государственными нормативными актами в области культуры: — Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики»; — Распоряжение Правительства РФ от 29 февраля 2016 г. №326-р «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г.»; — Указ Президента Российской Федерации от 07 мая 2018 года № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года, национальный проект «Культура». Изучение и анализ изменений, внесенных в: — Основы государственной культурной политики указом Президента Российской Федерации от 25.01.2023 г. № 35. 2. Послание губернатора Тюменской области Александра Викторовича Моора Тюменской областной думе «О положении дел в области и перспективах её развития» от 22 ноября 2023 года. 3. Составление проекта «Культурный маршрут «Нижняя Тавда — Тюмень». Защита проекта на IV всероссийском тюменском форуме студентов и творческой молодежи «Пассионарии Культуры».	С. С. Смирнов
5	Май 2024	Окончательное формирование теоретической концепции проекта.	С. С. Смирнов

Таблица 2

2 этап (реализация): май 2024 г. — май 2025 г.

№	Сроки	Контрольная точка проекта (результаты)	Исполнители
1	Июнь 2024	Планирование бюджета проекта, создание экономической стратегии, определение источников финансирования.	С. С. Смирнов
2	Июль 2024	Создание календаря тематических поездок в соответствии с муниципальной культурной программой и актуальными мероприятиями. Поиск исполнителей проекта, переговоры с транспортными агентствами. Формирование предварительной системы функционирования проекта с учетом возможных исполнителей.	С. С. Смирнов
3	Август 2024	Разработка маркетинговой и коммуникационной стратегии для привлечения посетителей и партнеров. Коммуникация с местными органами власти, общественными организациями и другими заинтересованными сторонами.	С. С. Смирнов
4	Сентябрь 2024 — Май 2025	Запуск культурного маршрута «Нижняя Тавда — Тюмень», осуществление. Рефлексия, исследование и анализ текущей востребованности маршрута, удовлетворенности посетителей.	С. С. Смирнов

Таблица 3

3 этап (модернизация и актуализация): май — декабрь 2025 г.

№	Сроки	Контрольная точка проекта (результаты)	Исполнители
1	Май 2025	Исследование нормативно-правовой базы по вопросу создания Тюменской агломерации.	С. С. Смирнов
2	Декабрь 2025	Модернизация проекта в соответствии с актуальными социально-экономическими условиями в регионе.	С. С. Смирнов

1.5. Финансовый план

Финансирование реализации проекта по созданию и обеспечению функционирования культурного маршрута может включать следующие источники:

1. Бюджетные средства. Получение государственного финансирования из областного или федерального бюджета.
2. Государственные гранты. Гранты от местных, региональных и национальных органов власти, предназначенные для поддержки культурных и туристических проектов.
3. Частные инвестиции. Инвестиции от частных компаний и организаций, заинтересованных в поддержке культурного наследия и развитии региона.
4. Краудфандинг. Сбор средств от широкой общественности через онлайн-платформы.
5. Туристические сборы. Внедрение туристических сборов для посетителей маршрута, которые будут направлены на финансирование его обслуживания и развития.
6. Партнерство с местными предприятиями. Сотрудничество с местными предприятиями, такими как отели, рестораны и туристические операторы, для предоставления специальных услуг и пакетов для посетителей маршрута.

Комбинированное использование источников финансирования обеспечивает возможность стабильного и стремительного развития проекта, которое позволит повышать качество предоставляемых услуг, клиентооборот и т. д.

Неотъемлемой частью планирования бюджета проекта является учет потенциальных расходов и затрат. Они могут включать в себя:

1) аренда микроавтобуса и водителя, выкуп смены;
2) льготная программа (сниженная цена) для социально незащищенных категорий населения;
3) разработка культурных программ (перечень программ см. в приложении);
4) продвижение и маркетинг маршрута;
5) операционные расходы (при наличии централизованного офиса);
6) разработка и обслуживание веб-сайта, маркетинговых материалов;
7) PR-компания;
8) затраты на информационные технологии и программное обеспечение;
9) сотрудничество с туристическими операторами и СМИ;
10) заработная плата для исполнителей проекта в случае расширения спектра услуг и устойчивого и стабильного функционирования проекта: гидов, администраторов, специалистов по связям с общественностью и пр.;
11) незапланированные траты и чрезвычайные ситуации, требующие наличия резервного финансового фонда.

Данные факторы должны учитываться при составлении финансового плана и формировании экономической стратегии. Также необходимо на основе всех расходов формировать оптимальную цену для билета, которая будет и покрывать затраты на организацию конкретной поездки, и обеспечивать допустимый уровень прибыли.

Приблизительные расходы по первоначальной реализации проекта «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”» в год могут составить:

1. Аренда микроавтобуса с водителем (17 мест) — 8000 ₽/смена. В месяц — 16 000 ₽, в год — 192 000 ₽.
2. СММ-продвижение (опционально):
3. — услуги агентств интернет-маркетинга: средняя цена — 30 000 ₽ / месяц, в год — 360 000 ₽.
4. — услуги фрилансеров, аутсорсеров: средняя цена — 10 000 ₽ / месяц, в год — 120 000 ₽.
5. Создание современного и удобного веб-сайта для ПК и мобильных устройств — 120 000 ₽ (эконом-сегмент).
6. Услуги экскурсовода: средняя цена 2000–3000 ₽ смена, в год — 36 000 ₽ при графике — 1 экскурсия с гидом в месяц.
7. Резервный фонд: от 500 000 рублей.

Итоговая сумма расходов на реализацию маршрута может составить в год около *460–708* тыс. ₽ в зависимости от используемых услуг по маркетингу и продвижению и без учета резервного фонда. С учетом резервного фонда — *960–1,208* тыс. ₽.

Соответственно, билет на культурный маршрут (с учетом общей посещаемости 17 чел. — предел вместимости микроавтобуса) включает в себя необхо-

димые расходы на трансфер и услуги гида, которые в расчете на одного человека составляют 471 ₽ — транспорт, 177 ₽ — услуги экскурсовода. Помимо этого, включено питание из расчета средней цены — 600 рублей на человека. *Итого: 1248 рублей* — примерная, но априорная составляющая стоимости каждого билета, к которой прибавятся оплата посещения конкретного мероприятия или события и необходимая для организатора прибыльная доля.

1.6. Команда

1. Руководитель проекта:
— определение стратегии развития проекта;
— поддержка функционирования проекта;
— координация работы команды, аутсорсеров, внешних исполнителей, делегирование полномочий;
— управление финансами и ресурсами.
2. Менеджер по логистическому планированию туров:
— поиск транспортных предприятий, составление соглашений о перевозке;
— составление маршрута;
— поиск оптимальных вариантов организаций в сфере общепита;
— составление плана поездок с определением временных границ трансфера.
3. Менеджер по культурно-досуговой деятельности:
— поиск наиболее интересных и востребованных целевой аудиторией мероприятий и событий;
— подбор активностей в рамках одного туристического дня;
— бронирование билетов.
4. Менеджер по маркетингу:
— разработка инновационных маркетинговых стратегий;
— продвижение проекта;
— анализ рынка услуг;
— организация рекламных кампаний.
5. Финансовый менеджер:
— управление финансами проекта;
— разработка бюджетов и финансовых отчетов;
— поиск финансирования и оптимизация расходов.
6. Специалист по связям с общественностью:
— получение и обработка обратной связи от клиентов для обеспечения вовлеченности и поддержания интереса к программам маршрута;
— взаимодействие со СМИ;
— создание информационных материалов;
— разработка и проведение PR-кампании.

Создание команды на принципе делегирования полномочий с разделением обязанностей по направлениям деятельности позволит обеспечить продуктивную работу проекта и дальнейшее совершенствование оказываемых услуг в соответствии с ожиданиями целевой аудитории.

Инструментально-содержательный блок проекта также представлен поэтапно в табличной форме.

2.1. Диагностический этап

Таблица 4

№	Наименование диагностики (задачи)	Методы, формы	Целевая аудитория (исполнители)
1	Ознакомление с документаций, необходимой для написания проекта	Изучить и проанализировать актуальную документацию для написания проекта: • Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики». • Распоряжение Правительства РФ от 29 февраля 2016 г. №326-р «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г.» • Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 года № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года, национальный проект «Культура». • Послание губернатора Тюменской области Александра Викторовича Моора Тюменской областной думе «О положении дел в области и перспективах её развития» от 22 ноября 2023 года. • Указ Президента Российской Федерации от 25.01.2023 г. № 35 О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808.	Исполнитель: С. С. Смирнов
2	Исследование необходимости реализации проекта	• Выявить актуальность и необходимость создания «Культурного маршрута «Нижняя Тавда — Тюмень». • Изучить потребность населения в более частом посещении учреждений сферы культуры. • Изучить культурные и духовные приоритеты жителей Нижней Тавды. Форма: социологический опрос.	Целевая аудитория: жители Нижнетавдинского муниципального района Исполнитель: С. С. Смирнов
3	Кадровые мероприятия	Поиск специалистов и возможных партнеров.	Целевая аудитория: транспортные предприятия г. Тюмень, экскурсоводы и гиды, туристические и SMM-агентства Исполнитель: С. С. Смирнов
4	Изучение конкурентной среды	Изучить и проанализировать организации г. Тюмень, осуществляющие схожую тематическую деятельность культурно-туристического маршрутного типа.	Целевая аудитория: Коммерческие и некоммерческие организации туристического и культурно-досугового типа Исполнитель: С. С. Смирнов

2.2. Нормативно-прогнозный этап

Нормативно-прогнозный этап включает разработку основной документации, а именно разработку социокультурного проекта по реализации культурного маршрута «Нижняя Тавда — Тюмень». Целевая аудитория представлена жителями Нижнетавдинского муниципального района. Исполнитель: С. С. Смирнов.

2.3. Концептуальный этап

Таблица 5

№	Наименование диагностики (задачи)	Методы, формы	Исполнители
1	Написание резюме проекта	Краткое описание основных положений проекта.	С. С. Смирнов
2	Формулирование цели и задачи проекта	• Анализ актуальности и перспективности идеи. • Обозначение цели, составление перечня задач, необходимых для создания и функционирования проекта. • Определение оптимальных путей достижения поставленных целей и задач.	С. С. Смирнов
3	Исследование и анализ рынка	• Изучение потребностей и духовных приоритетов жителей Нижнетавдинского муниципального района в формате социологического опроса. • Изучение и анализ конкурентной среды. • Анализ деятельности портала. • Проанализировать реакцию граждан и потенциальных партнёров.	С. С. Смирнов
4	Разработка маркетингового плана	• Определение инновационных маркетинговых целей. • Аналитика рынка. • Разработка PR-стратегии для культурного маршрута. • Определение бюджета маркетинговых мероприятий.	С. С. Смирнов
5	Разработка организационного плана	• Делегирование полномочий, распределение обязанностей между членами команды проекта.	С. С. Смирнов
6	Разработка финансового плана проекта	• Изучение возможных источников финансирования. • Составление и анализ возможных расходов и затрат. • Подсчет потенциальных расходов в рублевом эквиваленте.	С. С. Смирнов
7	Разработка тематического календаря мероприятий и культурных событий для формирования графика поездок	• Изучение крупнейших муниципальных событий, праздников и мероприятий. • Работа с календарём событий на информационном портале культуры Тюменской области. • Разработка тематического календаря для проекта.	С. С. Смирнов

2.4. Проектно-планирующий этап

В рамках разработки проекта по реализации культурного маршрута «Нижняя Тавда — Тюмень» предполагается анализ деятельности, используемых технологий и форм оказания услуг в рамках проекта «Visit Tyumen» для создания

собственной концепции проекта культурного маршрута. Непосредственно создание проекта «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”» и дальнейшая его реализация. Исполнитель: С. С. Смирнов.

III. Исполнительско-внедренческий блок

Исполнительско-внедренческий блок также предполагает несколько этапов.

3.1. Информационное обеспечение (задачи)

Таблица 6

№	Наименование и содержание деятельности	Формы проведения	Кадровое обеспечение
1	Создание индивидуального стиля и имиджа проекта	Концепция визуального оформления информационных материалов по проекту.	Исполнитель: С. С. Смирнов
2	Публикация научных материалов по проекту	Научная статья «Духовно-нравственные и культурные приоритеты жителей Нижнетавдинского района Тюменской области: социологическое измерение» (Е. М. Акулич, С. С. Смирнов), доклады на конференциях, научный исследовательский проект «Культурная политика и досуговые реалии Нижнетавдинского муниципального района».	Исполнитель: С. С. Смирнов

3.2. Работа с кадровым обеспечением

Работа с кадровым обеспечением содержательно — это формирование кадрового состава проекта; по форме проведения — поиск специалистов и составление соглашений. Исполнитель: С. С. Смирнов.

3.3. Работа с нормативно-правовой базой

Основные направления (задачи) этапа:

1. Формирование соглашений о реализации проекта с АУ «Культура», муниципальными органами власти.
2. Заключение трудовых договоров с привлеченными специалистами.
3. Заключение актов о перевозке с транспортным предприятием.

Исполнитель: С. С. Смирнов.

3.4. Планирование мероприятий

Задачи данного этапа:

1. Поиск потенциальных посетителей культурного маршрута, подбор первоначальной группы (посетители — жители Нижнетавдинского муниципального района).
2. Поиск потенциальных коммерческих и некоммерческих партнеров проекта, которые смогли бы предоставить необходимые ресурсы.
3. Организационное собрание команды проекта, составление нормативных документов, программы, распределение обязанностей и делегирование полномочий.

3.5. Реализация программных мероприятий

Таблица 7

№	Задачи	Направления	Ответственные
1	Трансфер Нижняя Тавда — Тюмень Тюмень — Нижняя Тавда	• Заключение акта об оказании услуг перевоза пассажиров. • Организация поездки	С. С. Смирнов
2	Историко-краеведческий компонент	• Подбор локаций с высоким историческим и краеведческим значением. • Оформление услуг экскурсовода. • Посещение указанных мест.	С. С. Смирнов
3	Обеденный перерыв	• Выбор организации общепита • Доставка группы • Отъезд на мероприятие	С. С. Смирнов
4	Культурный компонент	• Поиск культурного мероприятия/события для посещения: концерт, спектакль и пр. • Приобретение билетов • Посещение мероприятия	С. С. Смирнов

3.6. Ресурсная база

Таблица 8

№	Ресурс	Описание
1	Нормативно-правовой ресурс	Организация деятельности по реализации проекта «Культурный маршрут «Нижняя Тавда — Тюмень».
2	Финансовый ресурс	Личные средства: 10.000 Р. Привлечение внешних источников финансирования.
3	Кадровый ресурс	Организационная группа — команда проекта.
4	Информационно-методический ресурс	Изучение и анализ деятельности типовых организаций с соответствующей тематической направленностью.
5	Социально-демографический ресурс	Изучение социально-культурных особенностей политики администрации Нижней Тавды, потребностей и духовных приоритетов жителей Нижнетавдинского муниципального района для подтверждения востребованности проекта и заинтересованности граждан в централизованном посещении учреждений культуры г. Тюмень.
6	Материально-технический ресурс	Собственные — персональный компьютер-ноутбук. Учреждение-база реализации проекта — АУ «Культура», Нижняя Тавда.
7	Информационный ресурс	Группа в социальной сети «ВКонтакте», в перспективе — создание сайта.

3.7. Ожидаемые результаты по проекту

Ожидаемые результаты по социокультурному проекту «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”» следующие:

Количественные (период: сентябрь 2024 г. — декабрь 2025):

1. Организация 32 культурных поездок по маршруту.
2. Привлечение к участию в маршруте 544 человек.
3. Провести 16 краеведческих экскурсий с привлечением гида.

4. Провести 16 экскурсий с посещением тематических мест интереса, памятников культуры и истории, знаменательных локаций.
5. Организовать посещение жителями Нижнетавдинского района 32-х культурных мероприятий в г. Тюмени.

Качественные:

1. Социально-культурная интеграция жителей Нижнетавдинского муниципального района в пространство будущей агломерации, включающей три административных субъекта: г. Тюмень, Нижнетавдинский район, Тюменский район («Большая Тюмень»).
2. Вовлеченность граждан-представителей социально незащищенных категорий населения в организуемый в рамках проекта культурно-познавательный процесс благодаря специальным условиям финансовой доступности.
3. Развитие культурной, исторической, краеведческой эрудиции населения.
4. Установление новых культурных и профессиональных коммуникационных связей между жителями, учреждениями, государственными структурами, некоммерческими организациями сферы культуры и досуга.
5. Популяризация культурно-исторического наследия и достояния региона.
6. Расширение возможностей доступа населения к культурным объектам и продуктам в учреждениях различного типа: музеях, театрах, концертных залах.
7. Улучшение и рост социального качества жизни населения Нижнетавдинского муниципального района благодаря активной вовлеченности в культурно-досуговое пространство г. Тюмени.

3.8. Дальнейшая реализация проекта

Стабильная работа культурного маршрута позволит перенести данную практику и на другие административные субъекты. В контексте создания Тюменской агломерации возникает необходимость создания и обеспечения как экономических, так и социально-культурных условий для интеграции Тюменского района и Нижней Тавды в ее состав. Соответственно, типовая концепция предлагаемого маршрута может применяться и в рамках развития культуры и досуга Тюменского района.

Одной из перспектив функционирования и развития культурного маршрута является идея его интеграции в проект «Visit Tyumen» для создания новой тематической ветви портала, расширения географии оказания услуг и большего охвата населения с целью комфортного и доступного удовлетворения культурных потребностей жителей не только Тюмени, но и Нижней Тавды.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современные реалии требуют стремительных ответов и эффективных решений от Российской Федерации и каждого ее субъекта. В условиях вопиющей враждебности западных государств и царящего в них тренда отмены традиционных духовно-нравственных ценностей в угоду модным социальным течениям, пропагандирующим аморальный образ жизни, деструктивное социальное поведе-

ние и отрицание института семьи, необходимо с еще большей ответственностью подходить к вопросам обеспечения национальной безопасности России.

Внутренняя политика Российской Федерации, акцентирующая внимание на национальной идентичности, обеспечении преемственности прошлого и настоящего во имя светлого будущего, формировании нравственной и деятельной личности, определяет пути функционирования в административных единицах культурных стратегий и создания благополучных цельных и комплексных социальных пространств, в которых культурные ценности и интересы граждан найдут поддержку и получат развитие.

Региональная культурная политика Тюменской области, ориентированная на сохранение исторического наследия, почитание достояния национальных традиций и обычаев, уникальных ремесел, провозглашение идей патриотизма и нравственности, в условиях грядущей агломерации обретает новые возможности. Консолидация жителей периферии и центра позволяет создать единое культурное пространство, в котором учреждения культуры и досуга, слаженно сотрудничая, обеспечат удовлетворение всех запросов и потребностей населения. Трансформация культурно-досуговых приоритетов граждан в условиях формирования агломерации отразит общие тенденции идей социокультурного развития Российской Федерации.

Несмотря на то что мегапроект по созданию Тюменской агломерации был временно приостановлен, мы предполагаем, что его активная разработка продолжается, и когда все соответствующие нормативные акты будут сформированы, четко определятся пути, концепция и стратегии развития, рассчитаются объемы бюджетирования и финансирования, Тюменская областная дума объявит населению о новом типе муниципального администрирования.

Важно учитывать, что ответственность по обеспечению комфортной интеграции муниципальных районов в состав агломерации лежит не только на органах власти, но и на деятелях культуры, работниках креативных индустрий, авторах проектов и т. д. Поставщики культурно-досуговых услуг должны поддержать инициативу власти и предлагать потребителям такой продукт, который отвечает всем провозглашаемым и главенствующим идеям проводимой политики, обеспечивая равный доступ и возможности для всех слоев и категорий населения, создавая содержательные проекты, используя новейшие информационные технологии и разноформатные инструменты для удовлетворения интересов жителей.

Представленный авторский социокультурный проект «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”» допустимо рассматривать как комплексную модель организации досуга граждан, живущих отдаленно от центра. Опираясь на общую концепцию, маршрут можно адаптировать и реализовывать в других субъектах, тем самым выстроив стабильную транспортную краеведческую сеть, соединяющую места жительства с точками интереса по доступной цене. Маршрут «Нижняя Тавда — Тюмень» может стать ярким примером того, как культурные инициативы способны влиять на социально-экономическое развитие и повышать качество жизни населения.

Благодаря научно-исследовательскому проекту Общественной палаты Тюменской области и Тюменского государственного института культуры «Реализация Основ государственной культурной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей в Тюменской области» был собран масштабный эмпирический материал, отражающий запросы

и мнения населения юга области, который открывает возможности для более вдумчивого и таргетного культурного администрирования.

Проблема исследования, выдвинутая нами, решена путем качественной обработки результатов социологического опроса. Цель исследования, заключающаяся в описании и анализе трансформации досуговых приоритетов населения в пространстве региональной культуры, также достигнута. В работе рассмотрены теоретические аспекты изучения досуговых приоритетов, изучены сущность и специфика, характерные югу Тюменской области, разобраны возможности управления творческими проектами и приведены примеры актуальных, ныне действующих проектов, проанализирована новая функциональность культурно-досуговой сферы в условиях грядущей агломерации, центром которой будет г. Тюмень, представлен социокультурный проект «Культурный маршрут “Нижняя Тавда — Тюмень”», открывающий перспективные возможности для интеграции жителей Нижнетавдинского муниципального района в социокультурное пространство столицы региона — города Тюмени.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Аванесова Г. А.* Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации : учебное пособие для студентов вузов / Г. А. Аванесова. — Москва : Аспект Пресс, 2006. — 236 с.
2. АУ «Культура». Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — URL : https://xn----7sb3aempnecc1h.xn--p1ai/ (дата обращения: 12.01.2024).
3. *Акулич Е. М.* Музей как социальный институт : монография / Е. М. Акулич. — 2-е изд. доп. и испр. — Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2009. — 162 с.
4. *Акулич Е. М.* Культурные и духовно-нравственные потребности и приоритеты населения Тюменской области в культуре повседневности: место и роль традиций и исторической памяти : материалы социологического исследования Тюменского государственного института культуры и Общественной палаты Тюменской области под руководством *профессора Е. М.* Акулича. — Тюмень : Научно-творческая лаборатория патриотической культуры ФСКТ ТГИК, март, 2024.
5. *Акулич Е. М.* Культурные потребности и приоритеты жителей Тюменской области: социологический аспект / Е. М. Акулич // Актуальные вопросы современной науки : сборник статей XII Международной научно-практической конференции. — Пенза : МЦНС «Наука и просвещение». — 2024. — С. 357–361.
6. *Акулич Е. М.* Особенности управления сферой культуры региона в условиях инновационной деятельности / Е. М. Акулич // Социум. Культура. Личность. Досуг : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. (с международным участием) (г. Тюмень, 21–22 апреля 2011 г.) / науч. ред. Е. М. Акулич. — Тюмень : РИЦ ТГАКИСТ, 2011. — 196 с.
7. *Акулич Е. М.* Управление учреждениями социально-культурной сферы : учебник для студентов вузов / Е. М. Акулич. — Тюмень : РИЦ ТГИК, 2015. — 304 с.
8. *Акулич Е. М.* Социальные аспекты культурного досуга жителей Тюменской области / Е. М. Акулич, Л. Ю. Антонова // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. — 2018. — № 5 (56). — URL : https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-aspekty-kulturnogo-dosuga-zhiteley-tyumenskoy-oblasti (дата обращения: 05.06.2024).
9. *Анимица Е. Г.* Градоведение : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по спец-ти 08.01.03 «Национальная экономика» / Е. Г. Анимица ; Федеральное агентство по образованию, УрГЭУ. — 4-е изд. — Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. экон. ун-та, 2010. — 433 с.

10. *Ариарский М. А.* Новый этап в развитии теории социально-культурной деятельности / М. А. Ариарский // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. — 2013. — № 1 (51). — С. 104.
11. *Бирженюк Г. М.* Основы региональной культурной политики и формирования культурно-досуговых программ : монография / Г. М. Бирженюк, А. П. Марков. — Санкт-Петербург, 1992. — 128 с.
12. *Бутырина Н. Н.* Молодежный досуг в информационном пространстве культуры : бакалаврская работа / Н. Н. Бутырина. — Тольятти, 2017. — 61 с.
13. *Власова Н. Ю.* Городские агломерации: история, современность, стратегические ориентиры / Н. Ю. Власова, И. А. Антипин // Journal of new economy. — 2010. — № 3 (29). — URL : https://cyberleninka.ru/article/n/gorodskie-aglomeratsii-istoriya-sovremennost-strategicheskie-orientiry (дата обращения: 09.06.2024).
14. *Галактионова Н. А.* Региональные особенности этнических явлений: становление института гражданской идентичности в Тюменской области : монография / Н. А. Галактионова ; М-во культуры Российской Федерации, Федеральное гос. образовательное учреждение высшего проф. образования «Тюменская гос. акад. культуры, искусств и социальных технологий». — Тюмень : ТГАКИСТ, 2011. — 99 с.
15. *Ге Н. Н.* Региональная культура как система / Н. Н. Ге, И. Ф. Петров // Культурное пространство региона : материалы Всерос. науч.-практ. конф., 14–15 апреля 2005 г. / отв. ред. М. А. Капеко. — Тюмень : Мандр и К[а], 2005. — 368 с.
16. *Генисаретский О. И.* Культурная политика, ориентированная на человека / О. И. Генисаретский // Проблемы эстетического воспитания: обзорная информация. Социальное проектирование и целевое программирование в области эстетического воспитания. — Москва : ГБЛ, 1989. — С. 5–12.
17. *Герасимова И. А.* Досуговые предпочтения современной молодежи: социально-культурный анализ / И. А. Герасимова // Вестник МГУКИ. — 2014. — № 3 (59). — URL : https://cyberleninka.ru/article/n/dosugovye-predpochteniya-sovremennoy-molodyozhi-sotsialno-kulturnyy-analiz (дата обращения: 13.06.2024).
18. *Голышев А. И.* Развитие социально-культурной сферы как предмет культурной политики в регионе : специальность 24.00.04 «Прикладная культурология» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии / А. И. Голышев ; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. — Санкт-Петербург, 2000. — 36 с. — Место защиты : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств.
19. *Горлова И. И.* Региональная культурная политика: методология, институты, практики: ценностно-нормативный подход : монография / И. И. Горлова, Т. В. Коваленко, А. В. Крюков ; отв. ред. А. Л. Зорин ; Юж. филиал Рос. науч.-иссл. ин-та культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва. — Москва : Ин-т Наследия, 2019. — 206 с.
20. *Зайнутдинова А. Р.* Теоретическое обоснование проблемы формирования досуговых интересов современной молодежи / А. Р. Зайнутдинова // Вестник КазГУКИ. — 2010. — № 4. — URL : https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskoe-obosnovanie-problemy-formirovaniya-dosugovyh-interesov-sovremennoy-molodezhi (дата обращения: 06.06.2024).
21. *Икромидини И. Х.* Особенности развития инфраструктуры культурно-досуговой сферы города тюмени в современных условиях / И. Х. Икромидини // Форум молодых ученых. — 2018. — № 6–1 (22). — URL : https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-infrastruktury-kulturno-dosugovoy-sfery-goroda-tyumeni-v-sovremennyh-usloviyah (дата обращения: 12.06.2024).
22. *Крук Т. М.* Рекреационное освоение юга Тюменской области как фактор изменения миграций в регионе / Т. М. Крук, В. А. Осипов // Геополитика и экогеодинамика регионов. — 2019. — Т. 5. — № 3. — С. 174–184.
23. *Крюкова О. С.* Региональная культурная политика в РФ: проблемы и перспективы / О. С. Крюкова // Россия: тенденции и перспективы развития. — 2019. — № 14–2. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/regionalnaya-kulturnaya-politika-v-rf-problemy-i-perspektivy (дата обращения: 08.06.2024).

24. Лето в Тобольском кремле: как это было : официальный сайт. — Текст : электронный. — URL : https://лето-в-кремле.рф/ (дата обращения: 11.11.2024).

25. *Литенкова С. П.* Культурное пространство Тюменской области / С. П. Литенкова // Региональная культура : сборник материалов региональной научно-практической конференции (г. Тюмень, 17–18 апреля 2003 г.). — Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2003. — 240 с.

26. *Литенкова С. П.* Формирование опорного каркаса расселения Тюменской области и его роль в становлении региональной общности / С. П. Литенкова // Проблемы взаимодействия человека и природной среды : материалы итоговой сессии Ученого совета ИПОС СО РАН. Вып. 3. — Тюмень, Изд-во ИПОС СО РАН, 2002. — С. 77–78.

27. Моор отложил важную задачу из-за выборов президента // URA.RU : информационное агентство. — 2024. — 18 янв. — URL : https://ura.news/news/1052724276?ysclid=lxbve0kw10742014529 (дата обращения: 11.11.2024).

28. *Мосалев Б. Г.* Досуг: методология и методика социологических исследований : учебное пособие / Б. Г. Мосалев. — Москва : Изд-во МГУК, 1995. — 96 с.

29. Муниципальная программа «Основные направления развития культуры Нижнетавдинского муниципального района на 2017–2019 годы»: Приложение к постановлению администрации Нижнетавдинского муниципального района от 06.12.2016 г. № 115 // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — Нижняя Тавда, 2016. — URL: https://ntavda.admtyumen.ru/files/upload/OMSU/Ntavda.docx (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из официального портала органов государственной власти Тюменской области.

30. Муниципальная программа «Развитие культуры на 2020–2022 годы»: Приложение № 1 к Постановлению администрации Нижнетавдинского муниципального района от 22 ноября 2019 г. № 79 «Об утверждении муниципальной программы Нижнетавдинского муниципального района «Развитие культуры» на 2020-2022 годы». — Нижняя Тавда, 2019. — URL: https://disk.yandex.ru/d/1T8Q9u_a3JxV5S/2020%20год (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из файлового хранилища «Яндекс.Диск».

31. Муниципальная программа «Развитие культуры на 2021–2023 годы»: Приложение № 1 к Постановлению администрации Нижнетавдинского муниципального района от 22.12.2020 г. № 102 «Об утверждении муниципальной программы Нижнетавдинского муниципального района «Развитие культуры» на 2021–2023 годы». — Нижняя Тавда, 2021. — URL: https://disk.yandex.ru/d/1T8Q9u_a3JxV5S/2021%20год (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из файлового хранилища «Яндекс.Диск».

32. Муниципальная программа «Развитие культуры на 2022–2024 годы»: Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 29.10.2021 № 116 «Об утверждении муниципальной программы «Развитие культуры» на 2022–2024 годы» // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — Нижняя Тавда, 2021. — URL: https://ntavda.admtyumen.ru/mo/Ntavda/government/administration/dataNpa.htm?id=447797@egDocs (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из офиц. портала органов гос. власти Тюменской области.

33. Муниципальная программа «Развитие культуры на 2023–2025 годы»: Приложение № 1 к Постановлению администрации Нижнетавдинского муниципального района «Об утверждении муниципальной программы Нижнетавдинского муниципального района «Развитие культуры» на 2023–2025 годы» от 21.11.2022 № 131 // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — Нижняя Тавда, 2022. — URL: https://disk.yandex.ru/d/1T8Q9u_a3JxV5S (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из файлового хранилища «Яндекс.Диск».

34. Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — URL : https://ntavda.admtyumen.ru (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из официального портала органов государственной власти Тюменской области.

35. *Новикова Г. Н.* Технологические основы социально-культурной деятельности : учебное пособие для студентов вузов / Г. Н. Новикова. — Москва : МГУКИ, 2010. — 157 с.

36. *Орлов Г. П.* Свободное время и личность / Г. П. Орлов. — Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1983. — 175 с.

37. *Понукалина О. В.* Досуг в теоретическом дискурсе социологии: подходы к исследованию / О. В. Понукалина // Вестник ПАГС. — 2017. — № 6. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dosug-v-teoreticheskom-diskurse-sotsiologii-podhody-k-issledovaniyu (дата обращения: 10.06.2024).
38. *Попов В. В.* Культурно-досуговая деятельность в контексте научного исследования : монография / В. В. Попов, Ф. Х. Попова. — Тюмень : Изд-во ТюмГУ, 2004. — 176 с.
39. Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 22.11.2019 № 79 «Об утверждении муниципальной программы "Развитие культуры на 2020–2022 годы"» // Гарант : официальный сайт. — URL: https://base.garant.ru/73096866/ — Доступ из справ.-правовой системы «Гарант» (дата обращения: 12.01.2024).
40. Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 22.12.2020 № 102 «Об утверждении муниципальной программы "Развитие культуры на 2021–2023 годы"» // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — URL: https://ntavda.admtyumen.ru/mo/Ntavda/government/administration/dataNpa.htm?id=379597@egDocs (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из офиц. портала органов гос. власти Тюменской области.
41. Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 29.10.2021 № 116 «Об утверждении муниципальной программы "Развитие культуры на 2022–2024 годы"» // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — URL: https://ntavda.admtyumen.ru/mo/Ntavda/government/administration/dataNpa.htm?id=447797@egDocs (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из офиц. портала органов гос. власти Тюменской области.
42. Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 01.11.2022 № 131 «Об утверждении муниципальной программы "Развитие культуры на 2023–2025 годы"» // Гарант : официальный сайт. — URL : https://base.garant.ru/405695007/ (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из справ.-правовой системы «Гарант».
43. Постановление администрации Нижнетавдинского муниципального района от 06.12.2016 № 115 «Об утверждении муниципальной программы "Основные направления развития культуры Нижнетавдинского муниципального района на 2017–2019 годы"» // Нижнетавдинский муниципальный район : официальный сайт. — URL: https://ntavda.admtyumen.ru/mo/Ntavda/service/dataNpa.htm?id=287740%40egDocs (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из официального портала органов государственной власти Тюменской области.
44. Постановление Правительства Тюменской области от 17.03.2020 № 120-п «О введении режима повышенной готовности» // Официальное опубликование правовых актов. — URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/7200202003170003 (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из офиц. портала правовой информации.
45. *Селезнева Е. В.* Глубинное интервью как инструмент оценки управленческой готовности / Е. В. Селезнева, Е. Г. Чирковская // Коммуникология. — 2020. — № 4. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/glubinnoe-intervyu-kak-instrument-otsenki-upravlencheskoy-gotovnosti (дата обращения: 08.06.2024).
46. *Скульмовская Л. Г.* Уровень модернизированности культуры и региональная культурная политика / Л. Г. Скульмовская // Модернизация культуры: идеи и парадигмы культурных изменений : материалы Международной научно-практической конференции, 23–25 мая 2013 года. [В 2 ч.]. — Ч. 2. — Самара : СГАКИ, 2013. — С. 182–187.
47. *Скульмовская Л. Г.* Региональная культурная политика как область проектной деятельности (на примере Тюменской области) / Л. Г. Скульмовская, А. В. Лазовская // XXI Международная конференция памяти профессора Л. Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования» (22–23 марта 2018 г., г. Екатеринбург). — Екатеринбург : УрФУ, 2018. — С. 378–387.
48. *Стрельцов Ю. А.* Культурология досуга : учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / Ю. А. Стрельцов ; М-во культуры Российской Федерации, Московский государственный университет культуры и искусств. — 2-е изд. — Москва : МГУКИ, 2003. — 297 с.
49. Тюменская область. Законы. Закон от 12 марта 2020 г. № 23 «Об утверждении Стратегии социально-экономического развития Тюменской области до 2030 года» [принят областной думой

Тюменской обл.]. — Тюмень, 2020. — URL: https://tyumen-pravo.ru/zakon/2020/03/24/n-23/ (дата обращения: 11.11.2024). – Доступ из официального портала органов государственной власти Тюменской области.

50. Тюменская область. Законы. Закон от 04 ноября 1996 г. № 53 «Об административно-территориальном устройстве Тюменской области» [принят Законодательным Собранием Тюменской обл.]. — Тюмень, 1996. — URL: https://admtyumen.ru (дата обращения: 11.11.2024). — Доступ из официального портала органов государственной власти Тюменской области.
51. Тюменская область // Официальный портал органов государственной власти Тюменской области. — URL: https://admtyumen.ru (дата обращения: 11.11.2024). — Доступ из официального портала органов государственной власти Тюменской области.
52. Тюменская область. Правительство. Постановление от 03.12.2018 г. № 451-п «Об утверждении государственной программы Тюменской области "Развитие культуры" и признании утратившими силу некоторых нормативных правовых актов» // Официальное опубликование правовых актов. — URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/7200201812110002 (дата обращения: 12.01.2024). — Доступ из офиц. портала правовой информации.
53. Тюменская область. Правительство. Приложение к распоряжению № 652-рп «Концепция долгосрочного социально-экономического развития Тюменской области до 2020 года и на перспективу до 2030 года» // Правительство Тюменской обл. — Тюмень, 2009. — Изм. и доп.: распоряжения от 26.10.2011 № 1976-рп, от 09.06.2012 № 1121-рп, от 28.12.2012 № 2844-рп, от 30.07.2013 № 1457-рп, от 06.11.2013 № 2082-рп, от 16.04.2014 № 596-рп.
54. Указ Президента Российской Федерации от 09 ноября 2022 года № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» // Гарант : официальный сайт. — URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405579061/ (дата обращения: 08.06.2024). — Доступ из справ.-правовой системы «Гарант».
55. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». — Москва, Кремль, 9 ноября 2022 года, раздел IV, п. 27 // Гарант : официальный сайт. — URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405579061/ (дата обращения: 08.06.2024). — Доступ из справ.-правовой системы «Гарант».
56. Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении основ государственной культурной политики» // Гарант : официальный сайт. — URL: https://base.garant.ru/70828330/ (дата обращения: 08.06.2024). — Доступ из справ.-правовой системы «Гарант».
57. *Черкасова Г. В.* Теория и методика культурно-досуговой деятельности: учебно-методическое пособие / Г. В. Черкасова. — Краснодар : Краснодарский краевой колледж культуры. — 89 с.
58. *Шашкин П. А.* Показатели эффективности государственной политики в области защиты традиционных российских духовно-нравственных ценностей, культуры и исторической памяти [Электронное сетевое издание] / П. А. Шашкин, А. Б. Рудаков, С. Г. Волобуев. — Москва : Институт Наследия, 2023. — 368 с.
59. *Щепеткова И. О.* Досуг как научная категория: разнообразие подходов к изучению / И. О. Щепеткова // Дискуссия. — 2015. — № 6 (58). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dosug-kak-nauchnaya-kategoriya-raznoobrazie-podhodov-k-izucheniyu (дата обращения: 10.06.2024).
60. *Южакова Н. И.* Особенности социально-культурной микросреды малых поселений Нижнетавдинского района / Н. И. Южакова, Л. С. Юрлова // Социально-культурная деятельность в региональном пространстве: тенденции, процессы и перспективы : материалы Всерос. науч.-практ. конференции (г. Тюмень, 15 мая 2009 г.) / науч. ред. Е. М. Акулич, отв. ред. Ф. Х. Попова. — Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2009. — С. 130–134.
61. *Ярошевич Т. М.* Досуг: теоретические аспекты, структура, содержание / Т. М. Ярошевич // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. — 2014. — № 1. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dosug-teoreticheskie-aspekty-struktura-soderzhanie (дата обращения: 10.06.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Перечень историко-культурных объектов и культурных программ

Таблица 9

Историко-культурные объекты, г. Тюмень

№	Наименование	Адрес объекта
1. Перечень музеев		
1	Музейный комплекс им. И. Я. Словцова	ул. Советская, д. 63
2	Исторический парк «Россия — моя история»	ул. Орджоникидзе, д. 47
3	Музей «Городская Дума»	ул. Ленина, д. 2
4	Торговый дом «Колокольников и наследники»	ул. Республики, д. 20
5	Музей истории г. Тюмени	ул. Коммунистическая, д. 10
6	Литературно-краеведческий центр г. Тюмени	ул. Первомайская, д. 14
7	Музей «Дом Машарова»	ул. Ленина, д. 24
8	Музей «Спасская церковь»	ул. Ленина, д. 43
9	Музей «Церковь Петра и Павла»	ул. Коммунистическая, д. 10
10	Музей кузнечного мастерства	пр. Воронинские Горки, д. 182/2
2. Перечень театров		
1	Тюменский Большой драматический театр	ул. Республики, д. 129
2	Тюменский театр кукол	ул. Кирова, д. 36
3	Молодежный театр «Ангажемент» им. В. С. Загоруйко	ул. Олимпийская, д. 8А
4	Молодежный театральный центр «Космос»	ул. Республики, д. 165А
5	Театральный центр «РяДом»	ул. Котовского, д. 16А
6	Театральная мастерская «Будильник»	ул. Монтажников, д. 61
3. Концертные площадки		
1	Тюменская филармония	ул. Челюскинцев, д. 45
2	Тюменский государственный цирк	ул. Первомайская, д. 15
3	Концертный зал «Глав Клуб» («Дом культуры»)	ул. М. Горького, д. 44/3
4	Дворец культуры «Нефтяник» им. В. И. Муравленко	ул. Осипенко, д. 1
5	Дворец культуры и творчества «Торфяник»	ул. Малышева, д. 26
6	Дворец культуры «Железнодорожник»	ул. Первомайская, д. 55
7	Центр культуры и искусства «Современник»	ул. Олимпийская, д. 9
8	Дворец национальных культур «Строитель»	ул. Республики, д. 179
9	Дом культуры «Водник»	ул. Судоремонтная, д. 1А
10	Дом культуры «Орфей»	ул. 70 лет Октября, д. 5В
11	Дом культуры «Поиск»	ул. А. Пушкина, д. 10
4. Памятники		
1	Памятник Борцам Революции	ул. Республики, площадь Борцов Революции
2	Вечный огонь, мемориальный комплекс	ул. Республики, Историческая площадь
3	Вечный огонь, мемориальный комплекс	ул. Республики, Площадь Памяти
4	Свеча воинам, погибшим на фронтах Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.	ул. Республики, Площадь Памяти

Окончание табл. 9

№	Наименование	Адрес объекта
5	Стела с именами тюменцев — Героев Советского Союза и Полных кавалеров ордена Славы	ул. Республики, Площадь Памяти
6	Памятник Н. Кузнецову	ул. Республики, д. 7
7	Памятник В. И. Ленину	ул. Республики, Центральная площадь
8	Мемориал памяти сотрудникам ОВД, погибшим при исполнении служебного долга	ул. Водопроводная, д. 38
9	Памятник воину-десантнику	ул. Широтная, сквер Десантников
10	Памятник маме	ул. Свердлова — ул. Комсомольская
11	Памятник Б. Щербине	ул. Республики, сквер Немцова
12	Памятник учащимся школ Тюмени, не вернувшимся с войны	ул. Республики, напротив Площади Борцов Революции
13	Памятник «С чего начинается Родина»	ул. Республики, сквер им. М. И. Губкина
14	Памятник А. И. Текутьеву	ул. Республики, Текутьевский бульвар
15	Памятник труженикам тыла	ул. 30 лет Победы, сквер Тружеников тыла
16	Памятник воинам-афганцам	ул. Республики, сквер им. М. И. Губкина
17	Памятник И. И. Федюнинскому	мкр. Южный
18	Памятник «Паровоз ФД21-3031»	ул. Первомайская, д. 55
19	Памятник бездомной собаке	ул. Орджоникидзе, д. 63
20	Памятник «12 стульев желаний»	ул. Герцена, д. 103
21	Памятник Ю. Г. Эрвье	ул. Республики, д. 55
22	Скульптурная композиция «Дерево счастья»	ул. Республики, пл. Борцов Революции
23	Скульптурная композиция «Трио»	Цветной Бульвар
5. Популярные места отдыха		
1	Набережная р. Туры	
2	Мост Влюбленных	
3	Мультицентр «Контора пароходства»	
4	Цветной бульвар	
5	Площадь 400-летия Тюмени	
6	Сквер сибирских кошек	
7	Александровский сад	
8	Аквапарк «ЛетоЛето»	
9	Горнолыжный курорт «Воронинские горки»	
10	Горячий источник «Сосновый бор»	
11	Горячий источник «Волна»	
12	Горячий источник «Яр»	
13	База отдыха «Верхний бор»	
14	Японский сад «Ива парк»	
15	Парк Дружбы между Россией и Республикой Корея	

Таблица 10

Перечень некоторых объектов культурного наследия, включенных в Единый государственный реестр объектов культурного наследия народов РФ, расположенных в г. Тюмени

№	Наименование	Адрес объекта	Время создания	Категория историко-культурного значения объекта	Вид
1	Троицкий собор	ул. Коммунистическая, д. 10 корп. 1	1708–1717 гг.	Федеральная	Памятник
2	Церковь Спаса	ул. Ленина, д. 43	1794 г.	Федеральная	Памятник
3	Собор Знамения	ул. Семакова, д. 13	1769–1801 гг., 1901–1906 гг.	Федеральная	Памятник
4	Здание Народного Дома	ул. 25-го октября, д. 13	перв. четв. XIX в.	Региональная	Памятник
5	Дом жилой из состава усадьбы купца А. В. Колмакова	ул. 25-го октября, д. 25	1894 г.	Региональная	Памятник
6	Церковь Ильинская	ул. 25-го октября, д. 29	1836 г.	Региональная	Памятник
7	Дом А. И. Текутьева, в котором в мае-июне 1942 г. находился штаб формирования 6-й истребительно-противотанковой артиллерийской бригады	ул. Советская, д. 56	1881 г.	Региональная	Памятник
8	Здание обкома КПСС	ул. Володарского, д. 45	1956 г.	Региональная	Памятник
9	Городская больница, построенная по инициативе и на средства А. И. Текутьева	ул. Даудельная, д. 1	1902–1904 гг.	Региональная	Памятник
10	Церковь Михаила Архангела	ул. Ленина, д. 22	1781–1824 гг.	Региональная	Памятник
11	Костел святого Иосифа Обручника	ул. Ленина, д. 7	1903–1906	Региональная	Памятник
12	Церковь Крестовоздвиженская	ул. Луначарского, д. 1	1774–1792 гг. 1867–1891 гг.	Региональная	Памятник
13	Сибирский торговый банк (дом купца И. И. Подаруева)	ул. Республики, д. 30	1910-е гг.	Региональная	Памятник
14	Здание городской думы	ул. Ленина, д. 2	1828 г.	Федеральная	Памятник
15	Александровское реальное училище, где учились советский государственный деятель Л. Б. Красин, писатель М. М. Пришвин, Герой Советского Союза Н. И. Кузнецов	ул. Республики, д. 7	1878–1913 гг. 1926 г.	Региональная	Памятник
16	Всесвятская церковь (круглая)	ул. Свердлова, д. 29	1833 г.	Федеральная	Памятник
17	Женская гимназия	ул. Володарского, д. 6	1858 г. 1931–1941 гг.	Региональная	Памятник
18	Братская могила советских воинов, умерших от ран в госпиталях г. Тюмени в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.	Площадь Памяти	1941–1945 гг.	Региональная	Памятник

Окончание табл. 10

№	Наименование	Адрес объекта	Время создания	Категория историко-культурного значения объекта	Вид
19	Синагога	ул. Кирова, д. 44	1911–1912 гг.	Региональная	Памятник
20	Церковь Вознесенско-Георгиевская	ул. Береговая, д. 77	1789 г., 1870 г.	Региональная	Памятник
21	Петропавловская церковь и колокольня	ул. Коммунистическая, д. 10	1726–1755 гг. 1760-е гг. середина XIX в.	Федеральная	Памятник
22	Общественная баня	ул. Ленина, д. 3, стр. 1	1929–1931 гг.	Региональная	Памятник
23	Троицкий монастырь	ул. Коммунистическая, д. 10	первая половина XVIII в.	Федеральная	Ансамбль

Таблица 11

Культурно-познавательные, историко-краеведческие, культурно-досуговые программы

№	Наименование
1	Тематические экскурсии по историко-культурным местам г. Тюмень.
2	Календарные культурные мероприятия по г. Тюмени и области:
	— День города (последняя суббота июля);
	— День области (14 августа);
	— Фестивали: • Областной национальный фестиваль-конкурс детского художественного творчества «Радуга»; • Фестиваль этнического и современного творчества, саморазвития и здоровья «Этнофест»; • Международный фестиваль-конкурс искусств, культуры и творчества «Пассионарии культуры»; • Фестиваль национальных культур «Мост дружбы»; • Международный молодежный военно-патриотической фестиваль «Димитриевская суббота»; • Межрегиональный фестиваль студенческих бизнес-идей «Золотой саквояж»; • Региональный фестиваль-конкурс любительских творческих коллективов; • Всероссийский фестиваль «Российская студенческая весна» и др.;
	— Конкурсы: • Всероссийский конкурс солистов и ансамблей народной культуры «Сибирская частушка»; • Всероссийский конкурс солистов и ансамблей народной культуры «Сибирские родники»; • Региональные отборочные туры молодежных Дельфийских игр России «Дельфийские игры»; • Западно-Сибирский тур Международного конкурса исполнителей русского романса «Романсиада» и др.;
	— Концертные программы, творческие вечера;
	— Художественные выставки в ТМПО, Тюменском отделении союза художников;
	— Мастер-классы, программы встреч с известными деятелями культуры и др.

Вторая премия

ПОТЕНЦИАЛ АРТ-ПЕДАГОГИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ОБЩЕКУЛЬТУРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ШКОЛЬНИКОВ В УСЛОВИЯХ ВРЕМЕННОГО ДЕТСКОГО КОЛЛЕКТИВА

ЮЩЕНКО Ульяна Александровна
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

ВВЕДЕНИЕ

В последние годы в образовательном процессе всё больше говорят про формирование компетенций обучающихся. Компетентность становится важной категорией измерения знаний, навыков и умения их применять в жизни. Важную роль в процессе формирования личности играет развитие общекультурных компетенций, так как они наибольшим образом отражают систему ценностей человека, культурный опыт и багаж знаний о социальной жизни. Общекультурные компетенции в свою очередь тесно связаны с изучением искусства, мировой культуры и творческой деятельностью. Посредством художественной деятельности ученик усваивает определенные ценности, наделяет предметы искусства смыслами и получает важный культурный опыт. Арт-педагогика является активно развивающейся практико-ориентированной научной областью и учебной дисциплиной, основанной на творческо-познавательной деятельности. Приемы и методы арт-практик направлены на всестороннее развитие личности человека, приобретение культурного опыта и самоидентификации.

Актуальность исследования. В современной системе общего и дополнительного образования ведется постоянный поиск наиболее эффективных методов, направленных на развитие компетентности обучающихся. В свою очередь, именно арт-педагогические практики направлены на формирование представлений о культурных ценностях и преемственности, развитии общекультурной и коммуникативной компетентности. Методики арт-педагогики также способствуют формированию этнокультурной и национальной идентичности ребенка. Арт-практика как отрасль педагогической деятельности может применяться не только в основной школе, но и в дополнительном образовании, в системе детского оздоровительного отдыха. Временный детский коллектив может формироваться как в системе детских оздоровительных лагерей, так и в дополнительном, и в школьном образовании. Временный детский коллектив создает определенные условия для существования личности, в рамках которых школьники получают коммуникативный, социальный, личный

и культурный опыт, отличающийся от обыденной жизни. Арт-педагогические приемы, применяемые в рамках данной социальной группы, могут выступать основой приобретения нового опыта построения межличностных отношений и общекультурных компетенций.

Объект: арт-педагогика как явление современной науки, образования и культуры в целом.

Предмет: опыт арт-педагогики в формировании общекультурных компетенций школьников подросткового возраста в условиях временного детского коллектива.

Новизна исследования. Впервые общекультурные компетенции рассматриваются сквозь призму теории культурного капитала Пьера Бурдье, разработаны авторские арт-педагогические упражнения, направленные на развитие общекультурных компетенций школьников подросткового возраста в условиях временного детского коллектива.

Методологическая основа работы базируется на междисциплинарном, культурологическом и комплексном подходах, включая в себя структурно-функциональный анализ, системный анализ, а также эмпирические методы исследования: включенное наблюдение, тестирование и формализованное интервью.

Цель работы: показать значение арт-педагогики в формировании общекультурных компетенций школьников.

Для достижения цели работы были поставлены следующие **задачи**:

- выявить историю формирования арт-педагогики;
- показать структуру и функции арт-педагогики в современном мире;
- уточнить структуру и определение общекультурных компетенций на основе мирового опыта;
- определить социальные и психологические особенности временного детского коллектива;
- показать особенности формирования компетенций у подростков;
- разработать учебно-методические рекомендации по формированию общекультурных компетенций у подростков средствами арт-практик.

Степень проработанности проблемы. В отечественной науке А. И. Копытин, Е. А. Медведева, Ю. С. Шевченко и др. рассматривали арт-педагогику с точки зрения психологии и коррекционного обучения. Н. Ю. Сергеева, Л. А. Маковец, Л. В. Светоносова, М. В. Катренко изучали роль арт-педагогики в образовательной системе. Вопросами музейной арт-педагогики занимались А. Г. Бойко, Л. М. Ванюшкина, Б. Н. Столяров, М. К. Хащанская и др.

Теоретическая значимость работы заключается в выявлении сущностных механизмов формирования общекультурных компетенций школьников средствами арт-педагогики.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов и результатов исследования в педагогической практике при подготовке методических материалов уроков и программ внеурочных занятий. Материалы исследования могут стать методической базой для составления культурно-образовательной программы школьников во время пребывания в детском оздоровительном лагере.

Глава I
АРТ-ПЕДАГОГИКА В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ И ОБРАЗОВАНИИ

1.1. История формирования арт-педагогики

Арт-педагогика является одной из наиболее активно развивающихся образовательных дисциплин и сочетает в себе основы педагогики, психологии, методики художественных практик. Во многом арт-педагогика носит и терапевтический эффект, из-за чего ее часто сравнивают с арт-терапией. Если рассматривать зарубежный опыт, то термина «арт-педагогика» мы не обнаружим. Деятельность, приближенную к арт-педагогической, ввела художница Флоренс Коуэндж-Филд[1]. В начале XX столетия она создала особенную художественную программу, предназначенную для детей. Образовательная программа была направлена не только на художественно-творческую деятельность детей, но и развитие определенных психологических качеств. Программа Коуэндж-Филд во многом революционная, потому что была направлена на развитие эмоционального интеллекта и критического мышления. Арт-педагогика во многом основывается на арт-терапии, которая получила свое официальное начало в Великобритании, где врачи применяли занятия искусством для диагностики и лечения психических расстройств пациентов. Важнее всего вставал вопрос изучения бессознательного, в чем рисунки значительно помогали специалистам. В 1969 году создается Американская арт-терапевтическая ассоциация[2]. С 1980-х годов арт-терапия становится полноценным, самостоятельным направлением и получает широкую известность в мире. Уже в 1980–90-е годы в США активно начинает развиваться инновационное направление арт-терапии. В рамках терапевтических занятий проводили исследования в детских садах и школах, особое внимание уделяли художественной деятельности, ее влиянию на психологическое состояние детей.

Американская художница и арт-терапевт Роли Сильвер одна из первых начала проводить психологические исследования, основанные на арт-терапии в школах и садах. Популярные сегодня в России и других странах тесты, которые она создала, направлены на оценку когнитивной и эмоциональной сферы детей и известны как «Тест Сильвер»[3]. Большой вклад в изучение соотношения искусства и психологического состояния человека внесла психотерапевт М. Намбург. Она писала, что художественная деятельность активно способствует проработке детских страхов, активному обращению к бессознательному и развитию образного мышления. Данные исследования стали еще одним шагом к зарождению арт-педагогики. Важный вклад в изучение истории

---

[1] *Сергеева Н. Ю.* Арт-педагогическое сопровождение профессиональной подготовки будущего учителя : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук: специальность: 13.00.09 — Теория и методика профессионального образования: защищена 01.03.2018 / Волгоградский государственный педагогический университет.

[2] *Сергеева Н. Ю.* Содержание понятия «артпедагогика» // Методологические проблемы педагогики. — Чебоксары, 2020. — С. 113–122.

[3] *Рыженко С. К.* Использование рисуночного теста Сильвер в диагностике эмоционального состояния у детей и подростков // Школьные технологии. — Красноярск, 2019. — № 15. — С. 23–25.

и в развитие арт-терапии и арт-педагогики внес психиатр А. И. Копытин. Его разработки в области арт-терапевтической деятельности оказали большое влияние на изучение коррекции психического состояния посредством искусства. Копытин разработал наиболее эффективные методы диагностики и лечения психического состояния пациентов, изучал особенности влияния искусства на мозговую деятельность. Если сам А. И. Копытин в большей степени занимался вопросами арт-терапии, то его методы были взяты за основу и трансформировались уже в арт-педагогическую деятельность. Например, Анна Викторовна Гришина изучала влияние художественного творчества на общее эмоциональное состояние подростков и их развитие[4]. А. В. Гришина разрабатывала методику формирования творческого потенциала подростков через средства арт-педагогики. В программе применяются основные арт-терапевтические принципы, упражнения имеют терапевтическо-диагностический характер, но в то же время преобладает педагогический аспект. Методика была разработана для развития творческой индивидуальности подростков, улучшения их коммуникативных навыков, а занятия проводил педагог с базовыми знаниями психологии.

Понятие арт-педагогика появилось в отечественном научном обществе лишь в 1997 году. Впервые его упомянули Ю. С. Шевченко, А. В. Крепица в своей работе «Принципы арттерапии и артпедагогики в работе с детьми и подростками»[5]. Если рассматривать термин «арт-педагогика» с точки зрения происхождения, то он состоит из двух корней: «арт» и «педагогика». Соответственно, арт-педагогика является синтезом искусства и обучения в образовательной деятельности. Целью арт-педагогики является развитие ученика посредством собственного творчества и восприятия искусства, с применением определенных педагогических технологий. Из-за того, что арт-педагогика является относительно новым понятием в современном научном сообществе, сложно правильно ее идентифицировать, дать точное определение. Например, Валентина Петровна Анисимова использует название «эстетопедагогика», она пишет о принципах эстетического и культурного развития личности посредством художественной деятельности. Оксана Сергеевна Булатова впервые написала об арт-педагогическом подходе в образовании, сборник ее методических материалов вышел в 2004 году. Е. А. Медведева, И. Ю. Левченко, Л. Н. Комиссарова, Т. А. Добровольская в своем методическом пособии описывали арт-педагогическую деятельность как коррекцию направленного художественного процесса развития детей с нарушениями речи. Данное определение говорит о понимании арт-педагогики как терапевтического метода воспитания, где больший акцент авторами делается на арт-терапию. В некоторых определениях и методических пособиях можно обнаружить четкую связь методов «арт»-воздействия с коррекционной педагогикой, но стоит учитывать, что арт-педагогические технологии могут встраиваться в обычную учебную программу и вовсе не быть связанными с коррекционным воспитанием. Наталья Юрьевна Шумакова в своей работе «Артпедагогика как гуманистическая система образования учащихся в области физической культуры» представляет «арт

---

[4] *Черная Ю. С., Шклярук С. П.* Влияние творчества на процесс адаптации в период подросткового кризиса у тинэйджеров // Интерактивная наука. — 2017. — № 30. — С. 15–19.

[5] *Шевченко Ю. С., Крепица А. В.* // Принципы арттерапии и артпедагогики в работе с детьми и подростками : метод. пособие. — Балашов, 1998. — 56 с.

упражнения»[6] как методы развития физкультурного образования. Физическая культура является одним из приемов формирования гуманистического потенциала личности.

Приведем несколько примеров определений арт-педагогики. С. В. Старикова писала, что арт-педагогика — это «совокупность средств искусства и методов художественно-творческой деятельности для достижения намеченной педагогической цели»[7].

По мнению Е. А. Медведевой, «арт-педагогика — это культурно-ценностная ориентация и субъектная направленность сопровождения личности ребенка с проблемами развития в социокультурном становлении с помощью искусства»[8].

Даже по этим определениям можно сделать вывод, что арт-педагогика обширна, многофункциональна. Сочетание педагогических аспектов в создании и восприятии художественных образов способствует большому функционалу арт-педагогики. Тут мы и переходим к ее основным целям и задачам.

Приоритетным направлением арт-педагогики является воспитание и становление личности посредством приобщения к искусству и познанию культуры. Искусство в данной системе выступает посредником между педагогическим процессом и восприятием ребенка, создавая комфортную среду для обучения и проживания личного опыта человека. Кандидат педагогических наук Л. А. Маковец пишет: «Задачи и функции арт-педагогики выходят далеко за рамки существующих программ художественного образования: ее целью является не обучение ребенка основам рисования или музыкальной грамоты, а развитие его способностей к самовыражению, самопознанию, к приобретению коммуникативных навыков»[9].

Задачи арт-педагогики:

— развитие воображения, творческого мышления;
— создание условий для самовыражения личности;
— знакомство с мировыми шедеврами искусства, культурой;
— создание комфортной среды для обучения и воспитания;
— развитие коммуникативных навыков;
— развитие сферы восприятия ребенка.

Арт-педагогика направлена на выявление внутренних потребностей человека, данные методики отсылают к чувственному миру личности[10]. Суть приемов

---

[6] *Катренко М. В.* Артпедагогика в физическом воспитании студентов : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.04 — Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры ; защищена 16.06.11 / Катренко М. В. ; Ставропольский государственный университет. — Ставрополь, 2011. — 149 с.

[7] *Светоносова Л. Г.* Арт-технологии как средство формирования педагогической культуры будущего учителя // Мир науки. Педагогика и психология. — 2016. — № 3. — С. 9–12.

[8] *Медведева Е. А.* Социокультурное становление личности ребенка с проблемами психического развития средствами искусства в образовательном пространстве : дисс. — Нижний Новгород, 2007. — 52 с.

[9] *Маковец Л. А.* Артпедагогика как инновационная технология в образовательном пространстве // Балтийский гуманитарный журнал. — 2018. — № 3. — 22–26.

[10] *Данилова М. В.* Формирование межкультурной компетенции учащихся-иммигрантов в процессе двуязычного обучения: анализ зарубежной теории и практики // Мир науки. Педагогика и психология. — 2019. — № 6. — С. 56.

арт-педагогики заключается в создании комфортной психологической атмосферы и обучении через искусство. Результат обучения будет заметен при успешной интеграции психолого-педагогических практик, элементов художественного образования и методик преподавания изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства, театрального мастерства и др.

Принципы арт-педагогики: интегративность, рефлексивность, креативность, деятельностный метод[11]. Важно сделать акцент именно на интегративности и рефлексивности. Идея креативности заключается в творческо-преобразовательной деятельности в процессе обучения. Почему это важно? Идет активный процесс преобразования объекта, вовлечение ученика в деятельность, создание комфортной творческой среды. В процессе арт-практик происходит и анализ индивидуальности личности, самопознание; креативность действует как способ проявления индивидуальности человека.

Принципы рефлексивности в арт-педагогике. В процессе обучения мало времени уделяется именно рефлексивной составляющей и самоанализу по итогам образовательной деятельности. Арт-педагогические упражнения и практики сами по себе включают процесс самоанализа и оценивания результатов обучения. Возможны разные формы рефлексии и разные формы обратной связи в арт-технологиях: индивидуальные и групповые, самоанализ на ассоциативном уровне, диагностирование, которое педагог может использовать, например, для решения проблем в классе. Главное, что арт-педагогика предоставляет множество инструментов для рефлексии. Рефлексивность в арт-педагогике — это способ проработки пережитого опыта. Выше уже было сказано, что большим открытием в педагогической и психологической деятельности стала связь творческого процесса с подсознанием ребенка. Работа со своими переживаниями, внутренними тревогами — это возможность оценить свое состояние через художественную, театральную, групповую деятельность.

Интегративность включает в себя активные процессы коммуникации, социализации, инкультуации при помощи арт-педагогических упражнений, таким образом, происходит цельный процесс развития личности. Арт-практика содержит в себе элементы предметного, метапредметного и личностного подхода. В процессе творческо-преобразовательной деятельности дети параллельно развивают свои коммуникативные качества, происходит обучение командной работе. Средства арт-педагогики можно рассмотреть и как инструмент эстетического воспитания обучающихся. Данная система благодаря своей интегрированности способствует комплексному культурному развитию личности.

1.2. Опыт арт-педагогических занятий в разных странах

Во второй половине XX века можно отметить активное развитие арт-терапии, а арт-педагогика как ответвление и новая форма психолого-педагогической деятельности начинает распространяться ближе к 1990-м годам. По всему миру проводятся исследования тех или иных показателей эффективности воздействия искусства на формирование личности детей и подростков.

---

[11] *Сергеева Н. Ю.* О принципах арт-педагогической деятельности* / Вестник Университета Российской академии образования. — 2008. — № 4. — С. 87–90.

Например, в США в 2007 году проводилось исследование в старшей школе. По результатам тестов у ребят, которые занимались изучением искусства, показатели были на порядок выше. Было также отмечено, что студенты, увлекающиеся искусством, более социально активны[12]. Во многих американских школах в последние десять лет стали использовать систему синтеза нескольких предметов на уроках. Наиболее популярными стали занятия по музыке и алгебре, ИКТ и рисованию, а в расписании школьников можно увидеть разнообразные формы синтезированных творческих занятий[13]. Изучение искусства заключает в себе коммуникативную функцию, вырабатывает ассоциативное мышление, помогает в построении логических связей. Во многих штатах Америки принято с младших классов школы вводить интерактивные уроки с большим количеством иллюстративного материала, развитие визуального восприятия. Много часов выделяется именно на рисование, лепку и черчение, в более старших классах происходит объединение нескольких предметов, психологи пишут о том, что такой род деятельности помогает поддерживать хороший психологический климат в классе.

В конце 1980-х появился американский проект «Междисциплинарное образование посредством искусства и языка»[14]. Данный проект имел огромный успех и считался первым образовательным экспериментом в США, направленным на синтез разных видов искусства в школьном образовании[15]. Для Америки характерно развитие драматического искусства в школах. Театральные кружки можно встретить почти в каждой школе, а любительские показы и фестивали проводятся раз в несколько месяцев во многих штатах США. Педагоги объясняют, что театральную деятельность легче всего связать с литературой, а курс изучения родной и зарубежной литературы считается одним из основных в школьном американском образовании. Целью драматических кружков является развитие творческого мышления детей и умения обращаться со своими эмоциями.

По мнению Е. А. Чертыковцевой, для познания драматического искусства необходимо комплексное изучение истории искусств[16]. Дети должны знать особенности театра, основы мировой литературы и ее жанры, визуально быть ознакомлены с шедеврами мировой живописи. Занятия следует начинать уже с младших классов, чтобы обучение было комплексным. В задачи эстетического воспитания подрастающего поколения входит и приобщение детей к фольклору своей страны[17]. В США в младшей школе большое количество часов отводит-

---

[12] *Верходова Р. А.* Зарубежный опыт арт-педагогики как система интегративного применения элементов искусства в образовательном процессе // Образовательный вестник. — 2009. — № 9. — С. 5–8.

[13] *Явгильдина З. М.* Интеграция искусств в школьном образовании // Интеграция образования. — 2006. — № 33. — С. 10–15.

[14] *Перминова Е. И.* Опыт эстетического воспитания детей за рубежом: ретроспективный взгляд в XX столетие : материалы I Международ. науч. конференции. — Москва, 2012. — С. 364–372.

[15] Там же.

[16] *Чертыковцева Е. А.* Научные основы преподавания истории искусства на ХГФ вузов // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2012. — № 4. — С. 22–27.

[17] *Перминова Е. И.* Опыт эстетического воспитания детей за рубежом: ретроспективный взгляд в XX столетие : материалы I Международ. науч. конференции. — Москва, 2012. — С. 364–372.

ся на изучение народных сказок и персонажей, народный фольклор становится практически неотъемлемой частью образовательного процесса. С этой целью также проходит ежегодный фестиваль народного творчества, задачи которого сохранить народное искусство в Америке. С 1997 года организуются выступления фольклорных групп непосредственно в школах[18].

Интересную концепцию предложили организаторы школьных драматических кружков и объединения скаутов — «сумка для драматизации», которая представляет экспромт-программы. Чтобы получить квалификационный значок в этой организации, надо выполнить следующие требования:

1) посмотреть или прочитать три пьесы, написав отзыв на каждую из них;
2) написать самому одноактную пьесу;
3) выполнить три из нижеуказанных пунктов: сыграть главную роль в пьесе; поруководить составом, репетициями, поставить пьесу на 10 минут; разработать декорацию к пьесе, сделать макет; разработать костюмы для пяти героев одной пьесы; сделать грим, наложить его себе и друзьям; помочь монтировать декорации; разработать освещение пьесы[19]. Данный вид работы подразумевает самостоятельность учеников, развитие форм командной работы и анализ литературного материала.

В Японии нет как таковой системы или ряда предметов, где активно использовалась бы арт-педагогика, но художественно-эстетическое воспитание детей играет большую роль в их образовательном процессе. Однако японцы считают, что занятия художественной деятельностью и развитие образного мышления хорошо сказываются на общей успеваемости учащихся. Особенно важно развитие художественного мышления для освоения технических специальностей и точных наук.

В Японии действует цветовая система «Ироритай», обязательная для применения на любом производстве[20]. На ее основе Институт цветоведения разработал систему из 240 цветов, которые имеют свои названия и номер. Данную цветовую палитру начали применять в рамках школьных уроков изобразительного искусства и внеурочных занятий. Технология «Ироритай» способствует обучению работы с цветовой гаммой, данные цвета более выразительно отображаются на детских рисунках и поэтому легко контролируются.

Много времени в Японии уделяется рисунку и урокам изобразительной деятельности в средней школе. В силу традиций японской культуры, для японцев характерен поиск внутренней красоты и эстетики, самовыражение и переживание определенных эмоций при столкновении с произведением искусства. Есть движение, которое называется «рисунки о жизни». Данное движение направлено на выражение чувств и эмоций учащихся во время творческой деятельности. «Рисунки о жизни» какое-то время были очень популярны в школах Японии, где

---

[18] *Новикова И. А.* Организация досуга подрастающего поколения в США: традиции и современность : учеб. пособие по специализации «Культ.-просвет. работа среди детей и подростков» / Санкт-Петербургский институт кино и телевидения. — Санкт-Петербург, 1991. — 60 с.

[19] *Явгильдина З. М.* Интеграция искусств в школьном образовании // Интеграция образования. — 2006. — № 33. — С. 10–15.

[20] *Перминова Е. И.* Опыт эстетического воспитания детей за рубежом: ретроспективный взгляд в XX столетие / Перминова Е. И. // Педагогическое мастерство : межвузовский сборник научно-методических работ / Московский государственный педагогический университет. — Москва, 2014. — С. 11–16.

также проводились выставки с данными работами. Второй творческий аспект в образовании — музыка. В японских школах много музыкальных кружков и секций, умение играть на инструментах считается почетным и уважаемым. На государственном уровне существует множество хоровых и музыкальных конкурсов. Интересно отметить, что в японской культуре большую роль играет танец, поэтому на дополнительных занятиях в школах часто встречается синтез музыки и танца.

Интересные арт-педагогические приемы в обучении можно найти и в школах Германии. Там культуру школы пытаются приравнять к культуре взрослой жизни, то есть со школьной скамьи дети делают культурно значимые проекты, многие из которых тоже носят синтетический характер. Популярным направлением считается фотография, в ходе чего ребята устраивают фотовыставки. Такие занятия часто проходят в паре с занятиями по черчению и геометрии, так как детей учат симметрии, правилам композиции и созданию паспарту для оформления фотографий. В одной немецкой школе разработали цирковую программу, в ходе которой ученики обучаются дрессировке животных, работе на сцене и за сценой, получают организаторские навыки. Данный образовательный проект вызвал много внимания в свое время и является по сей день единственным в своем роде[21]. Опросы показывают, что за последние 10 лет увеличилось сотрудничество между школьными преподавателями и учениками, а также в Германии все больше делается уклон на художественно-эстетическое воспитание учеников. Танец, музыка и мода являются ведущими видами деятельности и часто работают в синтезе. В Японии и Германии, Финляндии и Франции на самых разных уровнях государственного управления процессами обучения, воспитания и образования полагают, что музыка, изобразительные искусства, дизайн, литература, театр являются наиболее эффективными средствами воздействия на ум, чувства и волю человека, на формирование в каждом гражданине его творческих способностей на основе его природных дарований; они и в теоретическом плане делают всё для того, чтобы с самого раннего детства, затем в дошкольном и школьном воспитании и образовании узнать, понять, кто с чем родился и что нужно сделать, чтобы природные дарования проявились и начали работать как на благо самого обладателя дара, так и на благо общества[22].

Рассмотрим скандинавские страны на примере Финляндии. Академия прикладных наук г. Турку выпустила интересный проект для детей в 2017 году. Открытие было связано с нарастающими вопросами экологической безопасности, официально ему дали название Green action. Студенты разнообразных творческих направлений изучали с детьми вопросы экологии и климата, применяя виды искусства, например, из выброшенных вещей ребята создавали оркестр, театрализованные представления на тему экологических мировых проблем. Создатели данного проекта объездили множество школ Финляндии, а в процессе проведения проекта создавались новые формы обучения. Ученики писали стихи про климат, сочиняли песни, создавали картины и собственные выставки. Образование в Финляндии считается практико-ориентированным, оно направлено на изучение

---

[21] *Акишина Е. М.* Современные тенденции художественного образования как ответ социокультурным вызовам // Современные проблемы науки и образования. — 2018. — № 4 (10).

[22] Педагогика : учеб. пособие для пед. уч-щ по спец. «Преподавание в нач. классах общеобразоват. школы» / Баранов С. П., Болотина Л. Р., Воликова В. А. — Москва, 2009. — 389 с.

окружающего мира и место каждого объекта в этом мире. Художественно-эстетическое образование тоже играет большую роль в школах Финляндии. Около 50 % занятий в начальной школе направлены на художественную деятельность учеников. В Финляндии ближе всего к искусству естественные науки и знания об окружающем мире. Изучение явлений окружающего мира сопрягается с их изображением в искусстве и культуре, на уроках дети изображают свои чувства и эмоции. В стенах младшей школы очень часто можно наблюдать стены, завешанные детскими рисунками, и часто это будут либо автопортреты, либо изображения животных и явлений природы. Выставки с поделками в коридорах школы тоже не редкость. Дети в Финляндии познают свою роль в рамках этого мира, изображая себя на рисунках, явления природы тоже находят эмоциональный отклик путем искусства. Роль эстетического воспитания в формировании творческой позиции состоит в том, что оно не только способствует развитию чувств, оформлению человеческой чувственности и ее обогащению, но и просвещает, обосновывает — рационально и эмоционально — необходимость творческого отношения к миру[23]. Именно эстетическое воспитание показывает роль эстетических чувств в формировании картины мира и развивает эти чувства.

Арт-педагогическая направленность и эстетическое образование в разных странах связано с традициями и культурными особенностями народа. Культурные традиции и менталитет страны влияют на способы и методы эстетического и художественного образования обучающихся, восприятие ими духовных ценностей. Образовательные учреждения разных стран мира направлены на воспитание цельной личности, определяющей свою национальную идентичность и обладающую общекультурными компетенциями, но направленность этих компетенций и методология зависят от системы образования и культурного наследия региона.

1.3. Модальности арт-педагогики

Арт-практики подразумевают под собой обширное число техник и методик их проведения. Арт-педагогика — это синтез искусства, психологии и педагогики, применение такого вида образовательной деятельности не ограничивается рамками предметов основной школы, внедрение арт-методов работы с подростками в системе дополнительного образования способствует самосознанию и развитию компетентности. Рассмотрим модальности арт-педагогических практик и возможности их применения в образовательном процессе. Под модальностью в арт-педагогической и арт-терапевтической деятельности подразумеваются различные виды искусства. Каждый вид искусства имеет свои цели, задачи и особенности в педагогическом воздействии, средствах.

С точки зрения арт-терапевтических исследований, есть специальные разновидности искусств (модальности), направленные на коррекцию тех или иных отклонений. В направлении арт-педагогики модальности отвечают за разные сферы развития ученика, работу разных органов чувств и углубление в определенные виды деятельности на уроке или дополнительных занятиях. Частой практикой является синтез модальностей в преподавании, такой подход способствует творческому развитию подростков и наибольшей эмоциональной разгрузке.

---

[23] *Туровская А. Ю.* Роль искусства в эстетическом воспитании школьников // Новая наука: проблемы и перспективы. — 2017. — № 3. — С. 82–85.

Рассмотрим виды модальностей в арт-педагогике:

— музыкальная педагогика;
— кинопедагогика;
— танцевальная педагогика;
— театральная педагогика;
— изопедагогика;
— фотопедагогика.

Как говорилось ранее, синтез нескольких искусств благоприятно влияет на развитие личности. Арт-педагоги используют, например, музыкальные занятия с элементами рисования, театральные упражнения с элементами танца. Во-первых, такой подход способствует лучшему усваиванию и запоминанию информации, во-вторых, происходит развитие нескольких навыков ребенка параллельно. Синтез искусств является интегрирующей образовательной практикой, полноценно погружающей ученика в образовательный материал.

Кинопедагогика — воспитание человека посредством кино. В последнее время данное направление все больше набирает популярность, так как дети много времени проводят за экраном. Есть множество форм работы с кино — это может быть изучение языка киноискусства, дискуссионная форма обсуждения фильмов, написание эссе или очерков по изучаемому кино. Как часть арт-педагогики кино влияет на развитие визуального восприятия учащихся, развитие критического мышления, во многом способствует и развивает способность к самоанализу и рефлексии. В России опыт кинематографа как средства обучения на данный момент не так распространен, в зарубежных странах школьные педагогики часто включают кино в образовательный процесс, школа предоставляет специальные классы с проекторами для проведения киновечеров.

Театр как вид искусства давно вошел в рамки школьной программы: театральный кружок, внеурочная деятельность, практика театрализованных занятий. Театральная педагогика существует как отдельное педагогическое течение с множеством методик и практик. Театровед А. Б. Никитина писала, что арт-педагогика — это система образования, основанная по законам импровизационной игры и подлинного продуктивного действия, протекающих в увлекательных для участников предполагаемых обстоятельствах, в совместном коллективном творчестве учителей и учеников[24].

Театрализация как один из способов педагогической деятельности широко применима в психологической практике. Для театральной педагогики свойственно острое проживание ситуации, учитель может взять за основу практически любую тему, вывести проблематику и дать возможность ученикам ее отобразить через свое видение. Такая деятельность сочетает в себе разнообразные элементы: пластику, работу со сценическим пространством, проживание персонажа, актерскую работу. Все театральное мастерство на первых этапах завязано на построении коллектива, соответственно, коммуникация играет большую роль в актерском ремесле. Умение слушать других, договариваться, выстраивать диалог.

В подростковом возрасте эффективно срабатывает прием драматерапии. Посредством творческой деятельности подростки выражают свое эмоциональное состояние, могут вывести страхи и тревоги наружу; с психологической точки

[24] *Никитина А. Б.* Школьная театральная педагогика в контексте современного образования // Учительская газета. — 1 декабря 2012 года. — № 50.

зрения театр на данном этапе жизни ребенка обладает очень сильным психологически-терапевтическим свойством. Основная задача педагога — делать образы и детали в постановке живыми, чтобы подросток пропускал опыт от знакомства с ними через себя. Помимо терапевтического эффекта театра в образовании подростков, можно еще отметить его познавательную функцию. Знания о культуре, традиционных ценностях и предметные компетентности развиваются в процессе работы с текстами произведений, классическая литература русских авторов или мировое наследие литературы расширяют кругозор обучающихся и дают представления о качествах человека и духовных ценностях. Применяя театральное творчество, преподаватель способствует проживанию истории, эпохи и эмоциональной составляющей героев.

Художественная деятельность — это работа с образами. Имея уже определенную культурную базу знаний, подросток наделяет произведение искусства своими смыслами и строит определенный ассоциативный ряд. Например, на уроке МХК или искусства ученики знакомятся с новым образом в культуре, они могут выразить его через свои рисунки, то есть придать цвет и форму своим ощущениям, полученным от знакомства с предметом искусства. Через цвет, линии ребенок воплощает на бумаге свое эмоциональное состояние. Основа метода — метафора, сам ученик вкладывает определенный смысл в свою работу. Арт-практики, связанные с рисованием, не требуют идеального выполнения рисунка, в них важен именно процесс. Рисование способствует усваиванию информации и ее проживанию через свой опыт. В арт-педагогике частым сочетанием является музыка и рисование. При воздействии музыкальных средств на чувственное восприятие подростка происходит развитие его эмоциональной сферы. Такая форма работы обладает эффектом разгрузки на уроке, хорошо подходит для запоминания музыкального материала, так как восприятие музыки происходит комплексно.

Стоит отметить важность музейной педагогики как формы творческого образовательного процесса. В последние годы методы и формы музейной работы с детьми и подростками всё больше развиваются в разных странах мира. Музейная педагогика считается образовательной деятельностью, осуществляемой вне рамок школьного образования, но выступающая в союзе со школой и другими образовательными организациями. А. М. Вербенец описывает музейную педагогику как создание определенной базы «создания благоприятных условий (организационных, научно-методических, информационных, кадровых и др.), необходимых для развития и саморазвития личности, способствующих достижению продуктивности совместной деятельности участников педагогического взаимодействия и ускорению процессов раскрытия личностного потенциала учащегося»[25]. Поскольку арт-педагогика является синтезом обучения и искусства, то пространство музея создает все условия для реализации изучения через творчество. В рамках музейной педагогики большой упор делается на развитие чувственной сферы учеников, работа со зрителем происходит через диалог с шедеврами искусства, воздействие на эмоциональную сферу человека и грамотная

[25] *Вербенец А. М.* Мы входим в мир прекрасного : образовательная программа и методические рекомендации для педагогов дошкольных образовательных учреждений, музейных педагогов и студентов педагогических вузов / Вербенец А. М.; рецензенты: Столяров В. А., Зуева А. В., Зудина М. А., Коршунова О. А. ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург : Издательство Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2008. — 207 с.

работа педагога способствуют терапевтическому эффекту музейных занятий. Музейная педагогика способствует развитию общекультурных компетенций, так как ребенок напрямую знакомится с артефактами, у него появляется реальный образ, в такой атмосфере ученик погружается в исторический контекст, может познать отличия между своей культурой и культурой других национальностей, а сюжеты произведений и мифология могут вызвать размышления по вопросам морали и этики. Передача культурного опыта — основа музейной педагогики. Существует большое количество разнообразных образовательных программ в музеях России. Есть арт-мастерские, где детям и подросткам сначала читают лекции, а потом они пишут образы с картин, есть музыкальные занятия на экспозициях музея, образовательные квесты. Формы музейной педагогики близки по своим целям, методам и задачам арт-педагогической деятельности.

Выводы по главе: арт-педагогика — это направление воспитательной деятельности, в которой происходит синтез искусства с психологией и педагогикой. Практики занятий с применением арт-педагогических методик достаточно часто встречаются в образовательных системах зарубежных стран, всё чаще внедряются в российское образование. Приемы и подходы арт-практик многогранны, они выходят за пределы школьных уроков культурологического цикла, они применимы и в дополнительном образовании детей, и в рамках музеев, детских оздоровительных лагерей.

Глава II
СПЕЦИФИКА ОБЩЕКУЛЬТУРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ В СФЕРЕ ДЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

2.1. Понятие общекультурных компетенций

В современной российской системе непрерывного образования в качестве базового подхода в планировании и оценке полученных знаний применяется компетентностный подход. Возникло понятие «компетентностный подход» в России в 90-х годах прошлого века. Само понятие «компетенция» употреблялось с 1970-х в российской научной сфере. Первой вопрос профессиональной компетентности рассмотрела А. К. Маркова в своей работе, посвященной психологии труда[26].

Образовательная схема «знания — умения — навыки» уже исчерпала себя, на смену ей пришел компетентностный поход. В 2002 году на заседании отделения философии образования и теоретической педагогики РАО был выдвинут ряд ключевых компетенций, которые необходимо развивать у старшеклассников, в это число вошли: ценностно-смысловые, общекультурные, учебно-познавательные, информационные, коммуникативные, социально-трудовые, личностного самосовершенствования[27].

---

[26] *Пучкова И. М.*, *Хакимзянов Р. Н.* Профессиональная компетентность как критерий развития профессионализма // Ученые записки Казанского университета. — 2012. — № 6. — С. 56–59.

[27] *Троянская С. Л.* Развитие общекультурной компетентности студентов посредством музейной педагогики: на примере будущих педагогов : автореферат на соискание степени кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Удмуртский государственный университет. — Ижевск, 2004. — 20 с.

Образовательные стандарты меняются, список компетенций и подходов модернизируется, например, для образовательных учреждений высшего образования на 2010 год было выделено три вида ключевых компетенций: общекультурные, специальные и профессиональные. Если обратиться к федеральному государственному образовательному стандарту, можно выделить следующие компетенции, которыми должен обладать выпускник школы:

— компетенция социального взаимодействия;
— системно-деятельностные компетенции;
— компетенции самоорганизации и самоуправления;
— ценностно-смысловые и политико-правовые компетенции;
— компетенция индивидуальной деятельности в познавательных процессах[28].

Данные навыки имеют комплексный характер, являются междисциплинарными и надпредметными. Обладая данными компетенциями, будущий выпускник сможет решать все жизненные задачи, ставить жизненные цели и добиваться их.

Стоит обратить внимание на первый пункт: компетенция социального взаимодействия. Если его раскрыть подробнее, то одной из составляющей частей данной компетенции является понимание обычаев и культуры других стран, признание принципов поликультурности. Данные навыки пересекаются с навыками, составляющими общекультурные компетенции. Писал об общекультурных компетенциях А. В. Хуторской. По мнению А. В. Хуторского, общекультурная компетенция означает круг вопросов, связанных с общечеловеческими ценностями, духовно-нравственными основами жизни, особенностями культуры разных народов, культурными основами семейных и социальных явлений, компетенциями в бытовой и культурно-досуговой сферах[29].

По определению, которое предлагает А. В. Хуторской, становится ясно, что общекультурная компетенция — это комплекс крепких теоретических знаний о мировом наследии культуры и личностных компетенций ученика в правильной организации своего досуга[30]. А. В. Коржиневская рассматривает общекультурные компетенции с точки зрения педагогического исследования: «уровень общекультурной компетентности означает способность решать познавательные проблемы, жизненные проблемы, проблемы профессионального образования, аксиологические проблемы на основе самостоятельного определения критериев оценки конкретных ситуаций и критериев выборов источников информации»[31]. Можно сказать, что общекультурная компетентность проявляется в использовании культурных эталонов как критериев оценки[32].

---

[28] Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 декабря 2010 г. № 1897).

[29] *Гнатюк Н. В.* Формирование общекультурных компетенций у бакалавров психолого-педагогического образования // Народное образование. — 2015. — № 15. — С. 22–24.

[30] *Кузнецова Г. Н.* Общекультурная компетенция: подходы к определению сущности и структуры // Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты. — 2013. — № 8. — С. 23–27.

[31] *Коржиневская А. В.* Общекультурная компетентность как предмет культурологического исследования : учеб. пособие. — М., 2015. — 45 с.

[32] *Троянская С. Л.* Развитие общекультурной компетентности студентов посредством музейной педагогики: на примере будущих педагогов // Наука и образование. — 2017.

Таким образом, с точки зрения педагогического исследования, общекультурные компетенции по большей части связаны с самообразованием и воспитательными процессами. Подросток с развитыми общекультурными компетенциями умеет самостоятельно принимать решения, организовывать свой быт, учебу и досуг, качественно отбирать и обрабатывать информацию. Данный подход действительно нацелен на формирование из подростка самостоятельной личности, дает больше пространства для решения не только образовательных, но и практических вопросов, учит решать жизненные ситуации. Однако, как и было сказано выше, данный взгляд больше связан с педагогическим аспектом, чем с культурологическим, для развития данных качеств подростка должна быть проделана большая воспитательная работа педагогов и родителей. Профессиональная, трудовая или коммуникативная деятельность человека завязаны на его общекультурных знаниях, навыках, самообразовании[33].

В рамках данного примера я бы назвала общекультурные компетенции неким багажом знаний и умений человека в культурной и социальной сфере. Структуре общекультурной компетенции посвящено немного трудов, одну классификаций предложила С. Л. Троянская. Она выделила три подсистемы общекультурной компетенции: когнитивную, ценностно-ориентационную, коммуникативно-деятельностную[34]. Когнитивный компонент отвечает за поиск вопросов, он является определяющим полем знаний. Ключевой мыслью является осознание проблем и культурных явлений.

Ценностно-ориентационный компонент отвечает за систему ценностей, понимание эстетики и освоение культурно-образовательного пространства.

Коммуникативно-деятельностный компонент отвечает за способность к культурной деятельности, социальной жизни, творческой деятельности.

Г. Н. Кузнецова также пишет про компоненты общекультурной компетенции, ее список выглядит так: умение ориентироваться в первоисточниках культуры (музыкальное, изобразительное, театральное искусство), способность объяснять явления действительности, понимать сущность вопроса самим и уметь объяснять другим, иметь минимальные знания о разновидностях народных культур и их распространенных традициях, способность ориентироваться в мире социальных, нравственных и эстетических ценностей, что предполагает умение различать факты, суждения, оценки, устанавливать их связь с определенной системой ценностей, определять собственное аксиологическое поле[35]. Конечно, в подростковом возрасте данные компетенции не должны быть развиты на самом высоком уровне, но будущий выпускник школы должен обладать базовым набором данных качеств. Важной составляющей общекультурной компетенции также является культура речи. Подросток должен уметь грамотно излагать свою мысль, следить за культурой речи и постоянно пополнять свой словарный запас.

---

[33] *Синякова М. Г.* Основные подходы к определению сущности общекультурной компетентности бакалавра менеджмента // Международный журнал экспериментального образования. — 2010. — № 9. — С. 23–36.

[34] *Троянская С. Л.* Общекультурная компетентность: опыт определения и структурирования // Культурно-историческая психология. — 2008. — № 2. — С. 18–23.

[35] *Кузнецова Г. Н.* Общекультурная компетенция: подходы к определению сущности и структуры // Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты. — 2013. — № 8. — С. 23–27.

М. Г. Синяков пишет о том, что общекультурная компетентность становится неким базисом, основой для формирования других компетенций. Идею о том, что культурный капитал является основой для других видов капиталов, выдвинул французский социолог и антрополог Пьер Бурдье.

Пьер Бурдье разработал теорию форм капиталов, в основе которой находится культурный капитал. Согласно теории, капитал может существовать в трех основных обличиях: социальном, экономическом и культурном. Пьер Бурдье писал о том, что «культурный капитал может выступать в трех состояниях: инкорпорированном состоянии, т. е. в форме длительных диспозиций ума и тела; объективированном состоянии — в форме культурных товаров (картин, книг, словарей, инструментов, машин и т. д.), являющих собой отпечаток или воплощение теорий или их критики, некоторого круга проблем и т. д.; наконец, институционализированном состоянии, т. е. в форме объективации»[36].

В рамках данного исследования важно рассмотреть инкорпорированное состояние капитала. Инкорпорированный капитал напрямую связан с усилиями и временем, которые вкладывает человек, это схоже с инвестицией в будущее. Инкорпорированная форма культурного капитала близка к таким значениям, как самообразование и самосовершенствование, она не имеет материального отражения, однако инкорпорированный капитал может стать основой для объективированного культурного капитала или экономического. Важно учесть, что формироваться данная культурная база начинает не в школе, а еще в процессе домашнего обучения, это все то, что ребенок усваивает с ранних лет своей жизни. Бурдье писал о том, что культурный капитал может быть приобретен — в различном объеме, в зависимости от периода времени, общества, социального класса — без какого бы то ни было его намеренного насаждения, т. е. совершенно неосознанно[37].

Культурный капитал считается достаточно широким понятием, включающим в себя и общекультурные компетенции. Знание основных памятников и явлений культуры, осведомленность о традициях разных народов, духовные ценности, осознание собственной национальной идентичности входят в инкорпорированную форму культурного капитала личности. Этот процесс осуществляется параллельно социализации школьников, культурные ценности, убеждения и знания закладываются еще с детства. Школьное и дополнительное образование формируют у ученика компетенции и навыки, которые ложатся в основу институализированной и инкорпорированной формы культурного капитала личности по Пьеру Бурдье.

Таким образом, теория культурного капитала является основой понятия общекультурных компетенций. Как и в теории Пьера Бурдье, общекультурные компетенции считаются одними из ключевых в формировании личности подростка, профессиональные компетенции во многом будут накладываться на ту культурную и коммуникативную базу, которая уже сформировалась у ребенка. Общекультурные компетенции включают в себя знание мировых шедевров и культурного наследия разных стран, способность ориентироваться в мире социальных, нравственных и эстетических ценностей, формирование этнокультурной и национальной идентичности подростков, высокие коммуникативные навыки.

---

[36] *Бурдье П.* Формы капитала // Экономическая социология. — 2002. — № 8. — С. 60–74.

[37] Там же.

2.2. Зарубежный опыт развития компетенций в образовании подростков

Перед тем как подробно рассмотреть понимание и структуру общекультурной компетенции в разных странах, необходимо ознакомиться с общими компетенциями выпускников школы. Каждое десятилетие учебная программа и образовательные стандарты изрядно меняются, изменяются и требования к обучающимся. В зависимости от экономических, социальных факторов, ситуации в системе образования, требования к компетенциям ученика корректируются. Компетенции старшеклассников российской школы были рассмотрены в первой главе, сейчас речь пойдет об образовании стран Азии. Страны Центральной и Восточной Азии выбиваются в лидеры по образованию, их программы быстрыми темпами меняются и развиваются.

Педагог Н. В. Тарасова в своей статье пишет, что это связано с тем, что образовательная политика данных государств ориентирована на процессы и изменения в обществе. Япония, Сингапур, КНР выстраивают похожие модели образования и близкие по смыслу цели, но выбирают разные средства их достижения. Основной идеей является развитие навыков XXI века. Как пример таких компетенций, можно привести «глобальные компетенции», которые ближе всего отражают метапредметные знания и навыки, получаемые в школе [38].

Если говорить более конкретно, то в азиатских странах образовательный процесс направлен в первую очередь на крепкие базовые знания учеников, во вторую очередь — на развитие эмоциональных и социальных компетенций. Умение работать с своими эмоциями и переживаниями, процесс адаптации ребенка в коллективе играют большую роль в формировании личности ребенка из азиатских стран. На третьем месте по степени важности развития компетенций находятся критическое мышление, коммуникация и межкультурные навыки.

На примере Сингапура, к концу средней школы ученик должен верить в свою моральную целостность, уметь сотрудничать, адаптироваться к переменам, брать на себя ответственность, быть чутким, уметь ценить разные взгляды и эффективно общаться. Компетенции межкультурного сотрудничества и знания, связанные с национальными культурами других стран, этикетом, появляются только в требованиях к компетентности выпускников высших учебных заведений[39].

На основании данной информации можно сделать вывод, что школьный образовательный стандарт в странах Центральной и Восточной Азии направлен на развитие личных компетенций учеников, их ценностей, психологического, эмоционального состояния, понимания жизни в социуме и поиске своего места в этом обществе, также важно развитие компетенций, связанных с критическим мышлением. На основе международных рамок компетенций Европейского союза и ЮНЕСКО были выработаны четкие рамки компетенций, приобретаемых к выпуску ребенка из школы: личностный потенциал, профессиональные навыки, жизненные навыки и потом уже воспитание гражданственности. Если говорить про общекультурные компетенции, то в азиатских странах они больше прояв-

---

[38] *Тарасова Н. В.* Компетенции XXI века в национальных стандартах школьного образования стран Центральной и Восточной Азии // Философия образования. — 2019. — № 4. — С. 97.

[39] Там же. С. 98.

ляются и развиваются через эмоциональную сферу и изучение национальной культуры, традиции и память о предках всё еще занимают центральное место в культуре этих государств.

В 1996 году Советом Европы была принята концепция «ключевых компетенций». Согласно ряду исследований, было установлено, что будущим выпускникам школы актуальнее всего развивать компетенции, напрямую связанные с личными качествами. В число данных компетенций вошли: организационно-деятельностные, когнитивные, креативные, коммуникативные, мировоззренческие. Когнитивные компетенции заключаются в умении чувствовать и понимать окружающий мир, проводить логические связи. Креативные компетенции отвечают за воображение и фантазию, гибкость ума, умение формировать свое мнение и критическое мышление.

Организационно-деятельностные качества отвечают за самоорганизацию личности, самоанализ. Целеполагание и выстраивание алгоритма действий для достижения целей, выполнения задач, рефлексия. Коммуникативные компетенции отвечают за построение взаимоотношений с окружающими, умение обрабатывать информацию и передавать ее, выполнять различные социальные роли[40].

В том же 1996 году педагогический совет Европы пришел к выводу, что в современном информационном мире необходимо развивать все больше практических навыков и навыков, связанных с коммуникацией. Современный мир требует формирования у школьников социальных компетенций, умения выстраивать взаимоотношения и решать конфликты. Также важны информационная грамотность, владение технологиями, умение обрабатывать и передавать информацию. Коммуникация также остается ключевой компетенцией: умение сотрудничать в XXI веке является основой социальной жизни и профессионального успеха. Обязательным аспектом коммуникативных компетенций является владение несколькими языками. В ряд ключевых компетенций входят также компетенции, связанные с жизнью в многокультурном обществе. В современном многонациональном обществе проявление толерантности и знание особенностей других культур является важным качеством. Способность налаживать связи с людьми других культур и национальностей, знание особенностей этикета и религий разных народов — вот что включают в себя многокультурные компетенции. Можно сказать, что согласно концепции «ключевых компетенций», одним из лидирующих навыков XXI века для учащихся является дипломатия и навыки, связанные с ней. В конце 1990-х зашла речь о важности общекультурных компетенций обучающихся: знания о культуре, национальной идентичности и мировых ценностях становятся неотъемлемыми для формирования личности будущего выпускника школы.

В начале параграфа был рассмотрен подход к компетенциям обучающихся старших классов в странах Восточной и Центральной Азии, стоит ознакомиться с подходами в Европе. Например, в Германии компетентность определяется как состоятельность для определенной сферы деятельности. Последние поправки в сфере образования Германии были внесены в 2018 году. На тот момент список компетенций, которыми должны обладать старшеклассники, выглядел так: когнитивная, языковая, социальная. Стоит отметить, что данные компетенции

[40] *Аксёнова Э. А.* Развитие ключевых компетенций у школьников Германии // Школьные технологии. — 2010. — № 2. — С. 44.

представлены в абстрактном виде, то есть нет четкого перечня навыков, которыми должен обладать ученик в системе данных компетенций, как, например, они указаны в ФГОС. Данное положение носит рекомендательный характер. В 2000 году в одном из образовательных планов Федерального министерства образования и научных исследований Германии были прописаны основные компетенции: социальные, личностные и когнитивные. Важно, что в критериях личностных компетенций указано знание культурных национальных особенностей и мировых ценностей. Германия направлена в первую очередь на развитие специалистов, профессиональные компетенции играют ключевую роль, однако в личностном плане будущий выпускник школы должен знать основные явления культуры, понимать национальные особенности своей культуры и культуры других стран. В 2006 году было проведено исследование, направленное на изучение развития культурных компетенций учеников старших классов немецкой школы. Исследование базировалось на трех параметрах: дополнительные занятия, сотрудничество с внешкольными культурными учреждениями и программа художественной школы. Согласно результатам опросов администрации школ, более 70 % образовательных учреждений Германии направлены на всестороннее культурное развитие учеников[41].

Школы тесно сотрудничают с музыкальными школами, музеями и театрами. На данный момент в немецких гимназиях активно развиваются предметы художественно-эстетического цикла, уклон идет на музыкальную сферу, в обычных школах таких уроков гораздо меньше. Однако политика в сфере образования направлена на увеличение часов занятий культурологического цикла, например, в некоторых немецких школах есть специальный курс занятий, посвященных изучению литературы и религии разных стран мира в процессе изучения иностранных языков.

Компетентностный подход начали практиковать в США в 70-е годы прошлого века. Изначально упор делался на формирование профессиональных компетенций обучающихся колледжей, но вскоре корректировки внесли и в учебный план общего школьного образования. На данный момент в США более двух третей школ используют компетентностный подход в обучении. Сложность состоит в правильной оценке компетенций, около 10 лет формировались единые требования к подготовке обучающихся школы, и на протяжении этих десяти лет менялись и ключевые компетенции. Социальные, когнитивные навыки всё еще остаются лидирующими, добавились к ним гражданские компетенции, но в образовательных планах появляется и межкультурная компетентность обучающихся. В самом конце 1990-х в США появилась одна из методик, которая способствовала развитию знаний о культурах и ценностях других народов. В своей работе М. В. Данилова пишет подробнее о данной методике: «Культурные ассимиляторы — метод, принимающий форму сценарных вопросов и ответов. В каждом сценарии описывается ситуация межкультурного общения и дается ряд возможных объяснений, правильный вариант из которого учащиеся должны выбрать:

— остров культуры — метод, направленный на повышение осведомленности о культурных различиях путем украшения классной комнаты

[41] *Scherer Rosa, Tarazona Mareike, Weishaupt Horst.* Kulturelle Bildung an den Schulen in Deutschland // Festschrift für Erziehungs wissenschaft. — Lübeck, 2013. — 30 c.

наглядными материалами (плакатами, картинками и т. д.), что напоминает ученикам о культуре целевого языка и способствует его изучению;
— драма — метод, предоставляющий возможность ученикам разыграть ситуации межкультурного взаимодействия с последующим проблемным обсуждением;
— художественное творчество — представление и создание художественных работ в рамках другой культуры»[42].

Данные приемы используют при изучении иностранного языка, активно внедряя в процесс обучения знания о культуре других народов. Такие методы можно внедрить как в систему основного общего образования, так и в систему детских оздоровительных лагерей.

Вернемся к мировому опыту. Преподаватели в Австралии, например, не поддерживают компетентностный подход, считают, что он во многом противоречит базовой образовательной программе. Развитие гибких и социальных навыков австралийцы не ставят на ключевые позиции, в школьном образовании важно дать хорошую базу знаний, касательно компетенций — в основу всего ставят предпрофессиональную компетенцию.

В начале 2000-х появилась концепция культурного интеллекта. Концепция появилась в результате сотрудничества американских и сингапурских ученых. Под культурным интеллектом подразумевается наличие базы знаний о культурных ценностях, развитая когнитивная сфера и умение индивида действовать в ситуации культурного многообразия. Появляется данное понятие как один из способов измерения общекультурной базы человека. Культурный интеллект напрямую связан с когнитивными способностями личности, также он тесно переплетается с коммуникативными навыками человека. На основе исследований метакогнитивного компонента CQ были выделены:
— планирование — непосредственно подготовка к коммуникации культурного многообразия, выстраивание структуры диалога, ожидания от коммуникации;
— осознание — процесс осмысления в непосредственном взаимодействии с другой культурой;
— проверка — сравнение ожиданий и реального межкультурного взаимодействия, корректировка представлений на основе полученного опыта[43].

Таким образом, культурный интеллект является некой практикой проверки общекультурной компетентности личности, общих знаний и умения построения деловых связей. Под общими знаниями подразумеваются экономика, политика, религия, ценности и язык. Умение человека оценивать разницу между своей и другой культурой, подбирать универсальные инструменты для межкультурного общения, знание особенностей этикета другого народа и умение корректировать диалог, учитывая особенности ценностей иностранных государств. Гибкость в по-

---

[42] *Данилова М. В.* Формирование межкультурной компетентности учащихся иммигрантов в процессе двуязычного обучения: анализ зарубежной теории и практики // Мир науки. Педагогика и психология. — 2019. — № 6. — С. 20–25.

[43] *Чигарькова С. В., Солдатова Г. У.* Культурный интеллект как социально-психологический феномен: обзор концепции // Национальный психологический журнал. — 2018. — № 4 (32). — С. 27–38.

строении общения, умение понимать и принимать отличительные черты других культур — всё это включает в себя понятие «культурный интеллект».

Концепция культурного интеллекта напрямую связана с межкультурной коммуникацией и жизнью в социуме, но есть и еще один важный психологический аспект в формировании общекультурных компетенций подростка — эмоциональный интеллект. Умение распознавать, понимать и анализировать чувства и эмоции других людей, осознание собственных эмоций являются важными качествами XXI века. Если рассматривать концепции формирования компетенций в разных странах, то эмоциональный интеллект будет относится к разным видам компетенций.

Например, в Японии умение распознавать свои эмоции и эмоции других, правильно выстаивать коммуникацию с учетом эмоционального фона участников диалога будет входить в состав личностных компетенций, в Германии по таким критериям ближе оказывается когнитивная сфера. Некоторые авторы вообще выделяют эмоциональный интеллект как отдельную компетенцию, так как развитие навыков самоанализа, анализа эмоциональных и кризисных ситуаций, построение коммуникаций становятся одними из важнейших качеств современного успешного человека. Если раньше в западном мире мерилом способности человека к достижению профессионального успеха считался коэффициент интеллекта — IQ, то в последнее время он уступил эмоциональном коэффициенту — EQ, обозначающему способность личности осознавать свои чувства, контролировать эмоциональные проявления, спокойно и оптимистично оценивать сложные ситуации[44].

В работе американского социолога С. Стайна появляется термин, происходящий от эмоционального интеллекта, — эмоциональная культура. Эмоциональные способности дают человеку возможность гораздо лучше приспосабливаться к требованиям жизни, чувствуя субъективное удовольствие, чем способности общие, аналитические, когнитивные. Умение увидеть вещи глазами другого, понять, как на него влияют твои слова и поступки[45]. Таким образом, развитие основ эмоциональной культуры также выступает одной из наиболее важных компетенций современности, она может существовать в рамках других, более глобальных компетенций.

На V Международной конференции «Школьное образование 21 века: формирование и оценка гибких компетенций» в 2019 году говорилось о том, что у современных обучающихся необходимо развивать soft-skills или «гибкие компетенции»[46].

Согласно терминологии конференции, под ними подразумевается комплекс неспециализированных, важных для карьеры надпрофессиональных навыков, которые отвечают за успешное участие в рабочем процессе, высокую производительность и являются сквозными, то есть не связаны с конкретной предметной областью. Списки этих навыков не являются исчерпывающими. Они дополня-

---

[44] *Лабунской В. А.* Социальная психология личности в вопросах и ответах : учеб. пособие. — М., 2001. — 105 с.

[45] Там же.

[46] *Логинова Н. Н.* К вопросу об оценке «гибких компетенций» подростков / Н. Н. Логинова, Ю. В. Панева. — Текст : непосредственный // Образование и воспитание. — 2020. — № 1 (27). — С. 41–44.

ются в зависимости от конкретного контекста и содержания решаемых задач. Системы школьного и дополнительного образования всё больше направлены на обучение детей навыкам, связанным с самостоятельной деятельностью, не получением готового знания, а поиском решений и проб, которые перерастают в личный опыт и компетенцию. Исследование становится одним из ключевых методов современного обучения для развития компетенций XXI века. В Канаде активно практикуется проектное обучение и получение знания посредством личного или группового исследования учеников. Канадская система образования ориентирована на «экономику знания» и подготовку разносторонних специалистов. Модель образования данного государства построена на следующих компетенциях: критическое и креативное мышление, инновационность, коммуникация, предпринимательство, гибкость[47].

На всех ступенях школьного обучения дети создают проекты, данные работы демонстрируются другим ученикам и учителям. Также проводятся большие исследования при сопровождении учителя и эксперименты. С точки зрения общекультурных компетенций, в Канаде они не входят в число ключевых навыков. Знания о культурах других народов, мировых ценностях, национальные особенности своего народа и общечеловеческие ценности входят в число предметов гуманитарного цикла образовательной программы и дополнительных занятий во внеклассное время.

В России был открыт интересный проект под названием «Культурный рюкзак». Проект был запущен в Архангельской области, в нем принимали участие 56 школ, основная его цель — это повышение уровня культуры детей Архангельской области. Проект был основан на базе похожей норвежской программы, которая называлась «Культурный школьный рюкзак». Программа в школах Норвегии подразумевала внедрение в школу дополнительных часов театрального искусства, кинематографа, музыки, визуальных искусств. Занятия и мероприятия проводились сразу для всего класса, после каждого посещения школьники описывали свои впечатления в специальном личном дневнике. В Архангельской области конкурс проводился в течение семи месяцев, школьники на бесплатной основе посещали театры, музеи и филармонии, дети также записывали впечатления в свои культурные дневники. Проект был признан удачным и одним из самых крупных в сфере культуры в Архангельской области, в 2024 году проект «Культурный рюкзак» получил свое продолжение.

Таким образом, существует общая концепция универсальных компетенций XXI века, куда входят навыки, необходимые для успешного развития и становления личности в современном обществе. В числе универсальных компетенций одними из ключевых являются навыки построения коммуникаций и социальных связей, умение быть гибким, стратегическое и креативное мышление, навыки обращения с техникой. В эпоху глобализации и все большего развития IT-технологий появляется определенный запрос на навыки и квалификацию будущих специалистов; также построение взаимоотношений и навыки «гибкого» общения лежат в основе компетентностной подготовки подростков. На примере нескольких стран удалось проанализировать основную направленность компе-

[47] *Кундозерова Л. И.* Сравнительный анализ развития ключевых компетенций и новой грамотности в России и странах с развивающейся экономикой // Теория и практика социогуманитарных наук. — 2020. — № 2 (10). — С. 33–42.

тентностного развития подростков в школьном образовании. В зависимости от экономического, политического положения страны, социальных отношений и традиций в образовании выстраивается определенный список компетенций будущих выпускников, социальные и коммуникативные компетенции являются ключевыми в большом количестве стран. Общекультурные компетенции являются культурной базой человека, в современных реалиях они становятся основой для деловой коммуникации. Диалог культур является неотъемлемой составляющей компетентности человека XXI века.

Выводы по главе: современная система образования сформировала общий ряд определенных компетенций, которые необходимы будущему выпускнику для успешной жизни. В каждой стране ряд ключевых компетенций напрямую зависит от экономической, политической сфер и менталитета государства. Общекультурные компетенции являются также одними из ключевых компетенций некоторых государств, развитие межкультурной коммуникации и мировое сотрудничество требуют знаний в области этикета и культурных особенностей других стран. Общекультурные компетенции можно рассмотреть как производные от теории культуры Пьера Бурдье. С этой точки зрения, данные компетенции формируются у ребенка с самого детства и являются базой для развития других компетенций.

Глава III
ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ АРТ-ПЕДАГОГИКИ ПРИ РАБОТЕ СО ШКОЛЬНИКАМИ ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА НА ПРИМЕРЕ ВРЕМЕННОГО ДЕТСКОГО КОЛЛЕКТИВА

3.1. Формирование компетенций в рамках временного детского коллектива

Рассмотреть практический опыт применения арт-практик можно не только на примере школьного или дополнительного образования, но и в рамках детского оздоровительного лагеря. Среда сильно влияет на общее состояние подростков, в лагере происходят определенные стадии формирования коллектива, что сильно сказывается и на самоощущении ребенка. Однако формировать компетенции ребенка можно и в рамках временного детского коллектива. Лагерь становится местом развития и улучшения социальных и коммуникативных компетенций, данные навыки отделяются от уже сформированных в школе, в новой социальной группе подросткам необходимо применять другие стратегии общения. Одним из преимуществ такого отдыха для подростка можно назвать знакомство с социальным и культурным разнообразием, совершенно разные типы личности и различных культур, при этом процесс адаптации должен происходить за очень короткий срок.

Временный детский коллектив является организованной группой обучающихся, связанных общей целью, он может существовать в лагерях, походах, экспедициях[48]. Особенность временного коллектива заключается в общей наце-

[48] *Миронова Т. И.* Общая характеристика состояния и теоретических основ временных детских объединений // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. — 2008. — № 4. — С. 6–10.

ленности участников на определенное действие. По временному промежутку ВДК можно называть объединение детей, существующее не более 40 дней. В рамках ограниченных сроков у детей формируется определенная культура межличностного общения, раскрываются те грани их личности, которые не всегда проявляются в бытовых условиях. Курт Левин, немецкий и американский психолог, утверждал, что большинство устойчивых изменений в характере личности происходят именно в групповом взаимодействии[49]. Пребывание ребенка во временном детском коллективе должно сопровождаться социальной и психологической поддержкой. Для ребенка, особенно в подростковом возрасте, важно самоутвердиться и быть признанным в новом коллективе, в лагере подросток пытается компенсировать свои неудачи в школе, в дружеских отношениях и семье[50]. Есть необходимость выделять личность каждого ребенка, дать возможность подросткам выговариваться, сохранять их личное пространство.

Временный детский коллектив базируется на общей цели. В рамках школьного или дополнительного образования часто ВДК создается для развития проектной деятельности. В лагере наиболее распространенной историей формирования временного детского коллектива становятся воспитательная деятельность и творческие групповые номера. Таким образом, в условиях смены возможно также развить уровень владения общекультурными и личностными компетенциями подростков. В рамках общекультурной компетенции подросток учится выстраивать диалог культур, приобщаться к духовным ценностям, проявлению толерантности, выявлению особенностей национальной культуры. Формирование общекультурных компетенций помимо разнообразия, динамичности, достаточности форм деятельности должно обладать такими характеристиками, как яркость, открытость, вариативность, гибкость[51]. Педагогу в процессе работы с временным детским коллективом необходимо задействовать разнообразные формы творческой и познавательной деятельности, сочетать их, исходя из особенностей детской группы.

В 2021 году был проведен опрос педагогов, которые отработали тематическую смену в лагере по направлению «Движение вверх». Педагогов спрашивали, какие навыки наиболее проявлялись и развивались у подростков в течение смены. Педагогами-вожатыми были определены такие качества, как компетентность мышления, социальная компетентность, компетентность взаимодействия с собой. Наиболее высоко взрослые оценивают коммуникативность подростков и креативность их мышления[52], в то время как более низкую оценку получили их системное и стратегическое мышление, а также способность к сотрудничеству (кооперативность), что совпадает с психологической характеристикой

---

[49] *Соколова Д. Н.*, *Осташкова В. Н.* Детский коллектив в процессе формирования личности // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. — 2022. — № 2. — С. 44–50.

[50] *Морева О. В.* Временный детско-подростковый коллектив // Народное образование. — 2011. — № 3. — С. 216–220.

[51] *Болдырева Е. М.* Формирование у школьников межкультурной компетенции в рамках летней оздоровительной программы // Ярославский педагогический вестник. — 2019. — № 6. — С. 16–22.

[52] *Логинова Н. Н.* К вопросу об оценке «гибких компетенций» подростков / Н. Н. Логинова, Ю. В. Панева. — Текст : непосредственный // Образование и воспитание. — 2020. — № 1 (27). — С. 41–44.

подросткового возраста[53]. Исходя из результатов опроса, педагогический состав заключил, что необходимо больше развивать у подростков навыки анализа, абстрактного мышления, учить проводить логические связи. Больше мероприятий, направленных на развитие командного духа, тренинги, способствующие умению договариваться.

В рамках данной работы было проведено исследование. Подопечными стали подростки в возрасте от 14 до 17 лет, проживающие в городе Мелитополе: дети приехали на образовательную смену в детский оздоровительный лагерь в Ленинградской области.

Педагогами был проведен опрос в отряде на 20 человек о том, какие компетенции школьники хотели бы развить во время своего пребывания в лагере. 50 % ответили, что хотели бы развивать коммуникативные навыки, учиться знакомиться с новыми людьми, правильно выстраивать диалог, быть более смелыми в общении. 20 % сказали, что интереснее всего было бы поработать над мягкими навыками, ребята отметили, что предпочтительными для них являются лидерские качества и креативность. 10 % отметили, что им было бы интересно поработать над общекультурными навыками, так как дети впервые приехали в Санкт-Петербург, им хотелось бы больше узнать об истории города, разбираться в исторических личностях и фактах, узнать про образ жизни петербуржцев. 15 % — за развитие предпрофессиональных компетенций, например, две девочки хотели бы учиться на преподавателей в будущем, поэтому интересуются профессией во всех аспектах, на смене они хотят получить ценный опыт от своих вожатых и педагогов. Данный опрос помог педагогам правильно выстроить траекторию смены, ориентируясь на ожидания и интересы детей.



Рис. 1. *Заинтересованность подростков в приобретении различных компетенций*

[53] *Кузнецова Д. А.*, *Братцева О. А.* Особенности развития мышления в подростковом возрасте // Молодой ученый. — 2018. — № 22. — С. 285–288.

3.2. Арт-педагогические практики при работе с временным детским коллективом школьников подросткового возраста

Тема лагерной смены, в рамках которой проводилось исследование, звучала так: «История и культура России». Все мероприятия и деятельность педагогического состава были направлены на формирование у подростков культурно-ценностных ориентиров, развитие интереса к народной культуре, постижение знаний о разных народах своей страны и самоидентификации личности. Дети приезжали из Запорожского региона, педагогам необходимо было создать комфортную образовательную среду для формирования всевозможных компетенций подростков. Далее в работе будут приведены примеры арт-педагогических упражнений и заданий, которые выполняли дети во время пребывания на образовательной смене в лагере.

В первую очередь необходимо было пройти период адаптации подростков, сформировать комфортную среду, где школьники уже смогли бы проявлять себя, делиться мыслями и впечатлениями без зажимов. Когда закончился организационный период смены, педагогом был проведен тест Р. Сильвер.

Данное тестирование позволяет оценить пространственное мышление, творческие способности, эмоциональное состояние, отношение к себе и к другим[54]. Конкретно на тот момент времени важно было оценить именно эмоциональное состояние детей, как они себя ощущают в самом пространстве лагеря, какое место они занимают в социальной группе. В тестировании есть несколько шкал, по которым и происходит педагогический анализ: шкала эмоционального содержания, шкала образа «Я», шкала креативности и передачи истории. Каждая шкала подсчитывается по 5-балльной системе. Сам тест представляет из себя набор карточек с изображениями, а подростку предлагается выбрать две любые из них и составить сюжет в виде рисунка. Подростки могли дополнительно дать название картине и придумать про нее мини-историю. Педагог-психолог может провести полноценную диагностику эмоционального состояния ребенка по этому тесту, если это необходимо. Педагог-вожатый с помощью показателей данного тестирования может отслеживать общее состояние и настроение конкретного ребенка. В тестировании участвовали шесть подростков, каждый выполнял задание в отдельной комнате, ушло на это 12–15 минут. Показатели на 4-й день смены были неоднозначны, например, в рисунках троих детей присутствовала змея, у одного ребенка таракан выступал главным героем картины, у двоих в рисунке присутствовал нож. Названия работ тоже носили несколько негативный оттенок: «Самый последний день», «Тяжелое событие». Стоит отметить, что сам детский коллектив в данный период находился в напряженном состоянии, ребята только учились привыкать друг к другу, не обходилось без небольших конфликтов. Двое участников теста отметили, что чувствовали себя подавленно во время выполнения работы. Эксперимент был повторен уже за 2 дня до окончания лагерной смены. Участвовали те же шесть подростков, задание не изменилось, однако в этот раз ребята справились на несколько минут быстрее. Выбор картинок и сюжетов кардинально изменился, что уже говорит о динамике. Подростки делали героями своих картин кота, собаку, цыпленка или невесту. Сюжеты у троих ребят были связаны с домом и уютом, например, ком-

[54] *Рыженко С. К.* Использование рисуночного теста Силвер в диагностике эмоционального состояния у детей и подростков // Школьные технологии. — 2014. — № 2. — С. 23–26.

позиция с собакой и телевизором получила название «Вечер дома», был сюжет, где собака играет с цыпленком, невеста держит на руках кошку. У пятерых ребят тест вызвал приятные эмоции, они сказали, что было гораздо легче выбрать образы в этот раз, один подросток отметил, что при выполнении теста испытывал некое смятение, героем его рисунка был кит. В психологии рисунка считается, что в возрасте 15–17 лет подростки отображают образ внутреннего «Я» в своих работах. Самым распространенным мотивом рисования становится автопортрет. Искусствовед О. Л. Некрасова-Каратаева пишет: «Чаще других тем в композиционных рисунках изображаются юноши и девушки, литературные или киногерои, происходит активизация философского сознания в определении своего идеала»[55]. Подростки создают образы персонажей, которым они подражают, дети проводят ассоциацию с собой.

Благодаря рисуночному тесту Р. Сильвер педагогам удалось проследить динамику развития коллектива. Если сравнить рисунки на третий и четырнадцатый день смены, то можно отметить, что само задание приносило детям больше положительных эмоций, создавались сюжеты картин с оптимистичными или нейтральными названиями, несколько ребят описали свои картины словами «уют», «комфорт», в процессе прохождения теста подростки постоянно обменивались своими мыслями и идеями, чего не наблюдалось при первом прохождении теста.

Во второй главе было рассмотрено определение понятия «общекультурная компетенция», одними из составляющих частей данной компетенции являются знания мирового культурного наследия и знания традиций и народностей своей страны. Для улучшения представлений о мировом наследии культуры и национальных особенностях народов России педагогическим составом была предложена образовательная игра. Арт-педагогика имеет много модальностей, музыка также является одним из способов эмоционального погружения в контекст изучаемой темы или понятия. На одной из станций игрового поля детям необходимо было прослушать музыкальные композиции разных народов России и определить: к кому точно они относятся. В задании были представлены композиции таких народов, как чеченцы, татары, удмурты, чуваши, казахи, марийцы, кабардинцы. Подростки слушали композицию около полутора минут, далее им было необходимо назвать народ, к которому данная музыка относится. Задание вызвало затруднение у детей, они сказали, что многие композиции по темпу и мелодии очень похожи. Сложно было соотнести музыку с конкретным народом, однако, во-первых, у подростков выстроилась определенная система ассоциаций, во-вторых, после нескольких прослушиваний композиций дети начали выделять солирующие инструменты, таким образом, участникам игры уже было легче запомнить, какая музыка соответствует культуре определенного народа.

Вторая часть арт-педагогического упражнения была направлена на выявление общих знаний мирового культурного наследия. Был выбран ряд произведений живописи, наиболее узнаваемых в культуре, в их число вошли: «Танец» Анри Матисса, «Сотворение Адама» Микеланджело Буонаротти, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, «Крик» Эдварда Мунка, «Купание красного коня» К. С. Петро-

---

[55] *Некрасова-Каратаева О. Л.* Детский рисунок: Комплексное искусствоведческое исследование : автореферат дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2006. — 54 с.

ва-Водкина, «Три богатыря» В. М. Васнецова, «Опять двойка» Ф. П. Решетникова. Участникам упражнения необходимо было разделиться на две команды. Одной группе показывали живописное полотно, подростки должны были молча (всей группой) жестами показать сюжет картины для другой части команды. Другая половина подростков угадывала название произведения искусства и его автора. Данное задание имеет две цели: вспоминание известных произведений искусства и сплочение коллектива. Участники упражнения видят знакомый им образ и пытаются найти способ наиболее точно передать этот образ своим друзьям. Данное арт-педагогическое упражнение способствует лучшему запоминанию материала, так как участники напрямую работают с сюжетами картин, здесь присутствуют элементы театральной арт-педагогики. По результатам выполнения задания было выявлено: «Крик» является самой узнаваемой картиной, также 80 % участников задания знали ее автора, Эдварда Мунка. Второй по популярности оказалась «Мона Лиза», но только 80 % вспомнили название произведения и меньше половины смогли назвать автора. Образ «Трех богатырей» вызвал бурную реакцию, почти все подростки сказали, что в школе писали сочинение по картине, детально ее запомнили, фамилию Васнецова назвали 85 %. Самым неузнаваемым произведением по ходу задания оказалось «Купание красного коня», его узнали только трое подростков. Все ребята поняли, что им загадали фреску «Сотворение Адама» Микеланджело Буонарроти, но только одна девочка назвала произведение и автора, она занималась в художественной школе.

Данный тренинг можно преобразовывать в более театрализованные формы, усложнять его. Его польза заключается в развитии командообразования в коллективе, развитии креативности детей, возможности педагогу выявить лидеров в группе, так как в этом задании они активно проявляли себя. Удалось оценить общие знания мирового культурного наследия у подростков и креативным способом эти знания закрепить и повысить.

Еще одно творческое упражнение было проведено после экскурсии по Санкт-Петербургу. Для всех подростков это была первая поездка в культурную столицу. В тот же день, пока впечатления от экскурсии оставались наиболее яркими, дети выполняли задание на закрепление увиденных памятников. Им необходимо было на листе формата А3 изобразить одну достопримечательность Санкт-Петербурга, которая запомнилась наилучшим образом. Далее лист передавался другим участникам, дети дополняли его своими рисунками. Получилась картина образов и ассоциаций, связанных с городом. Данная форма работы помогла ребятам наилучшим образом выразить свои эмоции и впечатления от знакомства с Санкт-Петербургом. Подростки сказали, что через рисунок свои ощущения передать гораздо проще, чем через рассказ. Еще одним преимуществом данного арт-педагогического упражнения можно назвать улучшение психологического климата в коллективе, потому что в процессе работы ребята помогали друг другу что-то дорисовать, параллельно обсуждали свои впечатления, договаривались друг с другом в процессе творческой деятельности. В завершение стоит отметить и тот факт, что упражнение способствовало запоминанию информации. Дети во время поездки на экскурсию не запомнили практически никаких названий дворцов, памятников, мостов. На общей «картине» все достопримечательности были подписаны с помощью педагога, но уже через два дня после проведения упражнения подростки моментально называли дворцы, соборы и памятники, могли описать их местонахождение в городе.

На смене удалось применить упражнения арт-педагогики посредством театрального искусства. К концерту необходимо было подготовить творческие номера, за основу необходимо взять любую историческую эпоху, любой народ мира. Дети отряда поделились тем, что достаточно плохо знакомы с древнегреческой мифологией. Было решено в процессе подготовки к концерту разыграть сценку по древнегреческой мифологии, чтобы с детьми подробнее изучить героев древнегреческой мифологии. Сюжет строился вокруг образа Зевса и девяти древнегреческих муз. Данное выступление помимо своей познавательной функции способствовало развитию навыков импровизации и сценического мастерства, дети работали над подачей текста жестами и эмоциями. Двое подростков отметили, что это был их первый большой опыт публичного выступления.

Примером работы с временным детским коллективом могут стать мастер-классы, организованные на экспозициях музеев. Например, в роли временного детского коллектива выступали дети, которые группами посещали открытие выставки «Детский взгляд: портрет в творчестве ребенка» Государственного Русского музея. В коллекции детского центра Русского музея были собраны портреты, нарисованные детьми со всего мира. В рамках открытия выставки были организованы мастер-классы и активности для посетителей. Организацию данной выставки можно особенно отметить с точки зрения арт-педагогики. В рамках экспозиции дети выполняли работы в технике «коллаж», они создавали свой образ, изучая жанр автопортрета. Кураторами был также подготовлен специальный маршрут, в процессе изучения экспозиции дети выполняли различные задания, например, придумать название картинам, продолжить картину, найти отличительные признаки образов. В одном из залов происходила театральная игра, дети примеряли парики с прическами персонажей известных картин. В процессе открытия выставки было задействовано почти все пространство музея. Прямо на экспозиции проводились театральные игры для детей, подробное самостоятельное изучение художественных образов и поиск их на детских рисунках в жанре «оммаж» и т. п. Организаторы и методисты выставки «Детский взгляд: портрет в творчестве ребенка» грамотно применяли арт-педагогические методики в работе с детской аудиторией, многие из них можно взять на заметку молодому преподавателю.

На конкретных примерах удалось рассмотреть арт-практики в работе с подростками. В работе речь шла о лагерной смене, применении заданий в рамках временного коллектива, но данные упражнения можно модернизировать и использовать в школьном образовании, в рамках дополнительного образования, в музее. Арт-педагогические приемы многогранны, они способны выполнять несколько функций одновременно. Как итог занятий, проведенных с подростками из Мелитополя на летней образовательной смене, можно отметить, что практики арт-педагогики помогли оценить уровень развития некоторых общекультурных компетенций подростков, сформировать слаженный коллектив, в котором участники проявляли взаимное уважение друг к другу, развить определенные художественные навыки подростков, повысить уровень общекультурной базы знаний. Арт-педагогические приемы работы стимулировали к совместной деятельности и вызвали неподдельный интерес у подростков, особенно это касается истории Санкт-Петербурга. Дети подходили и задавали дополнительные вопросы по истории города, образу жизни петербуржцев. Подростки отметили, что после игры с угадыванием произведений живописи у них появился интерес

к шедеврам и их авторам, в процессе занятия им удалось лучше познакомиться друг с другом. В рамках работы с временным детским коллективом удалось создать комфортную обстановку для познавательной и творческой деятельности школьников подросткового возраста, способствовать развитию лидерских, коммуникативных и общекультурных компетенций подростков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На первом этапе работы удалось ознакомиться с понятием арт-педагогики как явлением культуры, в диахроническом и синхроническом срезах рассмотреть его происхождение. В первой главе был проанализирован опыт применения арт-педагогики как в отечественном образовании, так и в зарубежной образовательной системе. Были подробно рассмотрены модальности арт-педагогики, функции каждой из них и методические приемы использования разных видов арт-практик в образовательном и воспитательном процессе. Основная задача приемов арт-педагогики заключается в формировании познавательной деятельности обучающихся, развитии их личностных и культурных компетенций посредством творчества.

Вторая глава посвящена раскрытию понятия общекультурных компетенций. Удалось рассмотреть данное понятие через теорию культурного капитала Пьера Бурдье, вследствие чего было показано, что навыки, знания и умения, составляющие общекультурную компетентность, начинают формироваться с раннего детства и могут служить базой для становления других видов компетенций. В главе был проанализирован опыт формирования компетенций у подростков, как в России, так и в зарубежных странах. В современной зарубежной и отечественной системе образования выделяют ключевые компетенции XXI века, ряд данных компетенций в конкретной стране зависит от экономических, политических факторов и менталитета. Общекультурные компетенции входят в ряд ключевых в таких странах, как Сингапур, Япония, США, также они прописаны в ФГОС РФ в рамках компетенций социального взаимодействия. На данный момент в разных государствах формируются программы, содержащие основы арт-педагогики, направленные на развитие общекультурных компетенций, в каждой стране они отличаются в зависимости от целей и задач образовательной системы. Если в странах Центральной и Восточной Азии занятия направлены на развитие духовной и эмоциональной сфер, то в Германии и США больший упор делается на подготовку подростка к межкультурному диалогу и деловому сотрудничеству с разными народами.

В завершающей главе рассмотрено понятие временного детского коллектива, особенности развития личности ребенка в рамках данной группы. Было выявлено, что временный детский коллектив формирует новую культуру общения для ребенка, создает условия для приобретения коммуникативной компетентности и выстраивания новых коммуникаций, гибких навыков решения конфликтных ситуаций. На примере работы со школьниками подросткового возраста в рамках временного детского коллектива, удалось выяснить предпочтения современных детей в развитии их компетенций. Самые важные навыки, по мнению подростковой аудитории, связаны с коммуникацией, выстраиванием деловых отношений, отметили подростки и важность гибких навыков. На образовательной смене

был проведен ряд арт-педагогических упражнений, направленных на развитие общекультурных компетенций школьников, примеры с подробным описанием упражнений отображены в главе. В результате проведения арт-практик в работе с детьми удалось познакомить школьников с особенностями культуры народов России, изучить основные достопримечательности Санкт-Петербурга, вспомнить основы древнегреческой мифологии, изучить шедевры изобразительного искусства. С точки зрения воспитательной работы, за непродолжительный период времени удалось создать сплоченный коллектив, во многом ребята объединились при выполнении совместных творческих заданий. Материалы, представленные в третьей главе, могут стать частью методической базы будущих педагогов, вожатых, воспитателей при подготовке к работе с временными детскими коллективами.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Акишина Е. М.* Современные тенденции художественного образования как ответ социокультурным вызовам // МНКО. — 2021. — № 1. — С. 86. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-hudozhestvennogo-obrazovaniya-kak-otvet-sotsiokulturnym-vyzovam (дата обращения: 23.04.2024).
2. *Аксёнова Э. А.* Развитие ключевых компетенций у школьников Германии // Школьные технологии. — 2010. — № 2. — С. 44.
3. *Болдырева Е. М.* Формирование у школьников межкультурной компетенции в рамках летней оздоровительной программы // Ярославский педагогический вестник. — 2019. — № 6.
4. *Бурдье П.* Формы капитала // Экономическая социология. — 2002. — № 8. — С. 60–74.
5. *Ванюшкина Л. М.* Педагогика музейной деятельности // Искусство. — 2007. — № 4. — С. 12–16.
6. *Вербенец А. М.* Мы входим в мир прекрасного : образовательная программа и методические рекомендации для педагогов дошкольных образовательных учреждений, музейных педагогов и студентов педагогических вузов / Вербенец А. М. ; рецензенты: Столяров В. А., Зуева А. В., Зудина М. А., Коршунова О. А. ; Российский государственный педагогический университета им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург : Издательство Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2008. — 207 с.
7. *Верходова Р. А.* Зарубежный опыт арт-педагогики как система интегративного применения элементов искусства в образовательном процессе // Мир науки. Педагогика и психология. — 2017. — № 12. — С. 14–18.
8. *Гнатюк Н. В.* Формирование общекультурных компетенций у бакалавров психолого-педагогического образования // Народное образование. — 2015. — № 15. — С. 22–24.
9. *Данилова М. В.* Формирование межкультурной компетенции учащихся иммигрантов процессе двуязычного обучения: анализ зарубежной теории и практики // Мир науки. Педагогика и психология. — 2019. — № 6. — С. 56.
10. *Кайро Н. И.* Музейная педагогика в современной Финляндии : выпускная квалификационная работа: 44.03.01 — Педагогическое образование / Кайро Н. И. ; Государственный педагогический университет имени А. И. Герцена ; научный руководитель Магидович М. Л. — Санкт-Петербург, 2023. — 74 с.
11. *Катренко М. В.* Артпедагогика в физическом воспитании студентов : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.04 — Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры ; защищена 16.06.11 / Катренко М. В. ; Ставропольский государственный университет. — Ставрополь, 2011. — 149 с.
12. *Коржиневская А. В.* Общекультурная компетентность как предмет культурологического исследования : учеб. пособие. — М., 2015. — С. 16–20.

13. *Кузнецова Г. Н.* Общекультурная компетенция: подходы к определению сущности и структуры // Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты. — 2013. — № 8. — С. 34–39.
14. *Кузнецова Д. А., Братцева О. А.* Особенности развития мышления в подростковом возрасте // Молодой ученый. — 2018. — № 22. — С. 285–288.
15. *Кундозерова Л. И.* Сравнительный анализ развития ключевых компетенций и новой грамотности в России и странах с развивающейся экономикой // Теория и практика социогуманитарных наук. — 2020. — № 2. — С. 20–29.
16. *Лабунской В. А.* Социальная психология личности в вопросах и ответах : учеб. пособие. — М., 2001. — С. 105.
17. *Логинова Н. Н.* К вопросу об оценке «гибких компетенций» подростков / Н. Н. Логинова, Ю. В. Панева. — Текст : непосредственный // Образование и воспитание. — 2020. — № 1 (27). — С. 41–44.
18. *Маковец Л. А.* Артпедагогика как инновационная технология в образовательном пространстве // Постнаука. — 2018. — № 3. — С. 16–24. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/artpedagogika-kak-innovatsionnaya-tehnologiya-v-obrazovatelnom-prostranstve (дата обращения: 11.06.2024).
19. *Медведева Е. А.* Социокультурное становление личности ребенка с проблемами психического развития средствами искусства в образовательном пространстве : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 24.00.01 — Педагогика школы : защищена 23.06.2007 / МПГУ. — Москва, 2007.
20. *Миронова Т. И.* Общая характеристика состояния и теоретических основ временных детских объединений // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. — 2008. — № 4. — С. 56–64.
21. *Морева О. В.* Временный детско-подростковый коллектив // Народное образование. — 2011. — № 3. — С. 10–17.
22. *Некрасова-Каратаева О. Л.* Детский рисунок : Комплексное искусствоведческое исследование : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения : специальность — Теория и история искусства: защищена 17.05.2006 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2006. — 54 с.
23. *Никитина А. Б.* Школьная театральная педагогика в контексте современного образования // Учительская газета. — 2012. — № 50. — С. 21–25.
24. *Новикова И. А.* Организация досуга подрастающего поколения в США: традиции и современность // Образовательные технологии. — 2019. — № 9. — С. 14–19.
25. Принципы арттерапии и артпедагогики в работе с детьми и подростками : метод. пособие / Ю. С. Шевченко., А. В. Крепица. — Балашов, 1998. — 56 с.
26. *Пучкова И. М., Хакимзянов Р. Н.* Профессиональная компетентность как критерий развития профессионализма // Гуманитарные науки. — 2012. — № 6. — С. 50–62.
27. *Рыженко С. К.* Использование рисуночного теста Силвер в диагностике эмоционального состояния у детей и подростков // Школьные технологии. — 2014. — № 2. — С. 23–26.
28. *Светоносова Л. Г.* Арт-технологии как средство формирования педагогической культуры будущего учителя // Мир науки. Педагогика и психология. — 2016. — № 3. — С. 46–52.
29. *Сергеева Н. Ю.* О принципах арт-педагогической деятельности // Вестник УРАО. — 2008. — № 4. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-printsipah-art-pedagogicheskoy-deyatelnosti (дата обращения: 16.04.2024).
30. *Сергеева Н. Ю.* Содержание понятия «артпедагогика» // Известия ВГПУ. — 2008. — № 1. — С. 11–12.
31. *Синякова М. Г.* Основные подходы к определению сущности общекультурной компетентности бакалавра менеджмента // Международный журнал экспериментального образования. — 2010. — № 9. — С. 23–36.

32. *Соколова Д. Н., Осташкова В. Н.* Детский коллектив в процессе формирования личности // Ученые записки : Электронный научный журнал Курского государственного университета. — 2022. — № 2. — С. 62.

33. *Столяров Б. Н.* Музейная педагогика. История, теория, практика : Учебное пособие / Б. А. Столяров. — Москва : Высшая школа, 2004. — 216 с.

34. *Тарасова Н. В.* Компетенции XXI века в национальных стандартах школьного образования стран Центральной и Восточной Азии // Философия образования. — 2019. — № 4. — С. 90–98.

35. *Троянская С. Л.* Общекультурная компетентность: опыт определения и структурирования // Культурно-историческая психология. — 2008. — № 2. — С. 18–23.

36. *Туровская А. Ю.* Роль искусства в эстетическом воспитании школьников // Новая наука: проблемы и перспективы. — 2017. — № 3. — С. 82–85.

37. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 декабря 2010 г. № 1897).

38. *Хащанская М. К.* Арт-педагогика как основа совместного обучения взрослых, работающих с детьми дошкольного возраста // Современное дошкольное образование. — 2018. — № 5. — С. 46–54.

39. *Хуторской А. В.* Ключевые компетенции и образовательные стандарты (Доклад на отделении философии образования и теоретической педагогики РАО) // Интернет-журнал «Эйдос». — Москва, 2002.

40. *Черная Ю. С., Шклярук С. П.* Влияние творчества на процесс адаптации в период подросткового кризиса у тинейджеров // Интерактивная наука. — 2017. — № 15. — С. 5–15.

41. *Чертыковцева Е. А.* Научные основы преподавания истории искусства на ХГФ вузов // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2012. — № 4. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnye-osnovy-prepodavaniya-istorii-iskusstva-na-hgf-vuzov (дата обращения: 23.04.2024).

42. *Чигарькова С. В., Солдатова Г. У.* Культурный интеллект как социально-психологический феномен: обзор концепции // Национальный психологический журнал. — 2018. — № 4 (32). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-intellekt-kak-sotsialno-psihologicheskiy-fenomen-obzor-kontseptsii (дата обращения: 13.04.2024).

43. *Явгильдина З. М.* Интеграция искусств в школьном образовании // Искусство и образование. — 2006. — № 1. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/integratsiya-iskusstv-v-shkolnom-obrazovanii (дата обращения: 23.04.2024).

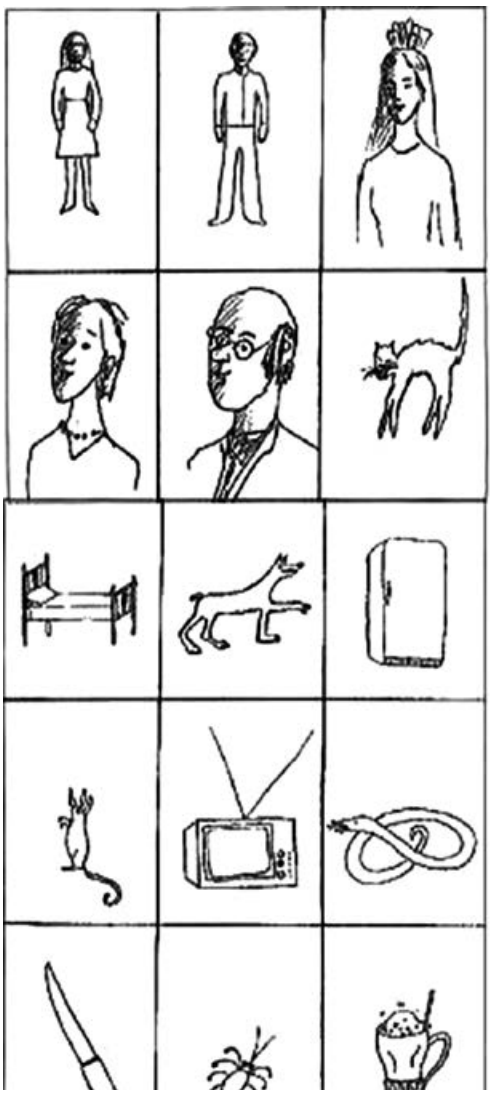
44. *Ягненкова Н. В.* Эстетическое воспитание: актуальная вечная проблема // Вопросы воспитания. — 2016. — С. 44–48.

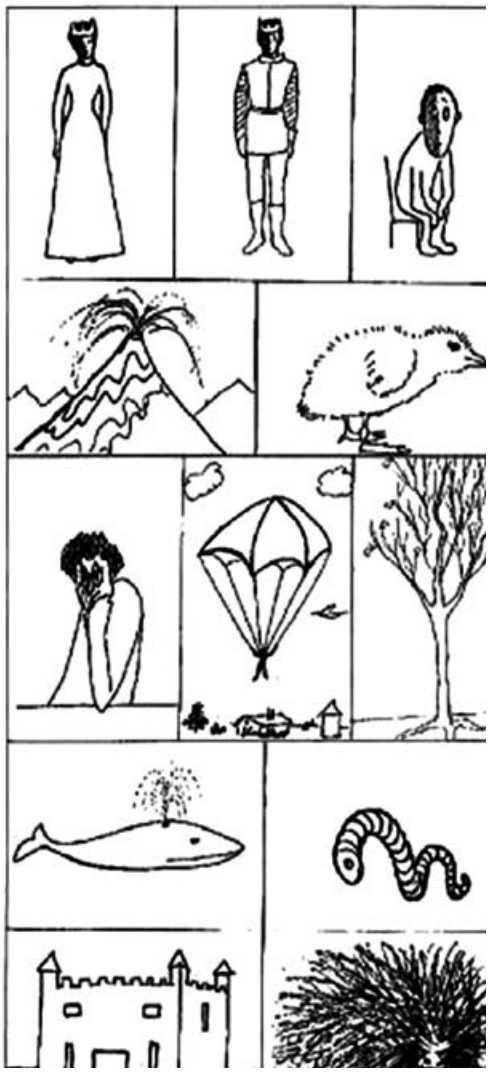
45. *Scherer Rosa, Tarazona Mareike, Weishaupt Horst* / Kulturelle Bildung an den Schulen in Deutschland // Zeitschrift für Erziehungswissenschaft. — Lübeck, 2013. — 30 c.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Карточки с картинками к рисуночному тесту Сильвер





Приложение 2

Рисунки на тему «Образ Санкт-Петербурга»





Третья премия

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ ПРОСТРАНСТВ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС В ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ РЕВИТАЛИЗИРОВАННЫХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ОБЪЕКТОВ ГОРОДА КАЗАНИ

ЕФИМОВА Анастасия Андреевна
Казанский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. На сегодняшний день становятся актуальными вопросы участия населения в деле современного использования социокультурного наследия регионов и городов. Восприятие городского пространства, определение собственного места в этом пространстве (самоидентификация) — все это является фоном, формирующим отношение человека к историко-культурному наследию. Городской образ жизни и городская культура являются определяющими в формировании стандартов существования человека: сегодняшний город мультикультурен, он является полем столкновения и переплетения интересов и потребностей разнообразных групп населения, рождения и внедрения социокультурных установок, что подвигает исследовать знаковые средства, с помощью которых человек реализует свою идентичность в городской жизни.

В современном городе происходит процесс ревитализации, когда бывшие производственные помещения превращаются в креативные пространства для творчества и объединения креаторов из различных сфер. Однако история этих промышленных объектов забывается и не используется как концептуальное наполнение содержания деятельности данных ревитализированных промышленных объектов (креативных пространств).

В связи с этим **целью исследования** является изучение социокультурного потенциала историко-культурного наследия бывших промышленных объектов города Казани.

Объект исследования: процесс развития креативных пространств — бывших промышленных объектов города Казани — в его историческом и новейшем этапе развития с середины XIX — начала XXI вв.

Предмет исследования: социокультурный потенциал историко-культурного наследия бывших промышленных объектов города Казани.

Задачи исследования:

1. Осуществить исторический экскурс в прошлое и настоящее бывших промышленных объектов города Казани.

2. Раскрыть социокультурный потенциал ревитализированных промышленных объектов в развитии креативных пространств.
3. Осуществить социокультурный анализ процесса развития креативных пространств города Казани на территории ревитализированных промышленных объектов.
4. Разработать портфель управленческих рекомендаций по совершенствованию деятельности ревитализированных промышленных объектов в контексте социально-культурной деятельности.

Методологической основой исследования являются труды отечественных ученых по ревитализации объектов и создания из них творческих индустрий: «Творческие индустрии как метод ревитализации льнопрядильной фабрики Алафузова в г. Казани» М. Р. Тукмакова, «Современное состояние постпромышленных территорий в центральной части города Казани и перспективы их развития» И. А. Каюмова, «Краткий обзор развития промышленности Казанской губернии в XIX веке» Г. Ю. Фан-Юнг, «Специфика развития креативных индустрий г. Москвы и труда креативного кластера» Ю. А. Кирсанова и Е. И. Мельниченко.

Методы исследования: изучение специальной литературы по проблеме исследования; историко-культурный анализ; контент-анализ.

Структура работы: исследование состоит из введения, двух глав (теоретическая и практическая), заключения и списка литературы, состоящего из 17 источников.

Глава I
ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ ПРОСТРАНСТВ (РЕВИТАЛИЗИРОВАННЫХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ОБЪЕКТОВ ГОРОДА КАЗАНИ)

1.1. Исторический экскурс в прошлое и настоящее ревитализированных промышленных объектов города Казани

В историческом прошлом Республики Татарстан существовали объекты промышленности, которые отвечали задачам того времени: капитализации, урбанизации, росту промышленности. В середине XIX века в Казанской губернии функционировали «китаечные», «винокуренные», кирпичные, поташные и прочие промышленные «заведения». В 1845 г. в Казани имелись 171 «фабрика» и «завод», в 1854 г. их число снизилось до 139[1].

В XIX веке шла активная застройка Старо-Татарской Слободы, где расположились доходные дома, торговые, промышленные и жилые усадебные комплексы. Первым масштабным и перспективным областным производством стал «Казанский стеариново-мыловаренный, глицериновый и химический завод Фабрично-Торгового Товарищества Братьев Крестовниковых», основанный в 1855 году, и расположившаяся недалеко мебельная фабрика[2].

---

[1] *Фан-Юнг Г. Ю.* Краткий обзор развития промышленности Казанской губернии в XIX веке // Гуманитарные науки. — 2023. — № 2. — С. 29.

[2] Там же. С. 30.

Предприятие Крестовниковых являлось крупнейшим предприятием Казанской губернии, производство было механизированным, что ускоряло процесс создания продукции. При фабрике была создана лаборатория, где проводились серьезные научные исследования под руководством опытных химиков, а в дальнейшем заводская лаборатория стала своего рода «филиалом» кафедры органической химии Императорского Казанского университета[3].

Превосходство продукции кожевенного завода Крестовниковых, основанного в 1859 году, было настолько выдающимся, что кожа высшего качества не смогла обеспечить себе рынок сбыта из-за непомерной стоимости. В 1866 году нерентабельное производство приобрел И. И. Алафузов, бывший компаньон братьев Крестовниковых[4]. В результате основной акцент в работе так называемых «алафузовских» заводов в Ягодной слободе быстро сместился на государственные заказы, начиная с 1866–1867 гг., иначе говоря, спустя десятилетие после того, как производственный объект Крестовниковых уже работал на полную мощность.

Алафузовский промышленный комплекс берет свое начало в 1860-х годах. В период капиталистических преобразований Иван Иванович Алафузов, в отличие от своих купеческих предков, предпочитал сосредоточиться преимущественно на промышленных предприятиях. Казанский Алафузовский комбинат включал «около 30 разнообразных предприятий, цехов и мастерских. Сюда входили льнопрядильные, ткацкие, тканевые, кожевенные фабрики и различные мастерские»[5].

Земли льнокомбината Алафузова по праву можно считать отличительными для города. Путем архивного и выездного исследования удалось опознать 15 сооружений, возведенных в XIX столетии. Среди них объект культурного наследия федерального значения — дом Котелова 1833 года и ОКН регионального значения — ткацкий корпус 1865 года[6].

Алафузовский завод оказал большое влияние на развитие просветительско-образовательной и культурно-развлекательной среды Казанской губернии. Так, были выплаты именных стипендий для девочек из мещанского и купеческого сословий, было открыто училище при фабрике, где преподавались грамота, письмо, арифметика.

Помимо обычных учебных пособий и письменных принадлежностей, предназначенных для государственных школ, Алафузовская фабричная школа также включала в себя фонарики (проекторы), географические карты и анатомические карты[7]. Обучение было бесплатным. Промышленное учреждение состояло из трех секций, включавших как мужское, так и женское подразделения. Репортеры

---

[3] *Фан-Юнг Г. Ю.* Краткий обзор развития промышленности Казанской губернии в XIX веке // Гуманитарные науки. — 2023. — № 2. — С. 32.

[4] Там же. С. 31.

[5] *Габдрафикова Л. Р.*, *Салихова Р. Р.* Культурно-просветительская деятельность Алафузовых в Казани (вторая половина XIX — начало XX века) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2014. — № 1.

[6] *Тукмакова М. Р.*, *Фахрутдинова И. А.* Творческие индустрии как метод ревитализации льнопрядильной фабрики Алафузова в г. Казани // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. — 2017. — № 3.

[7] *Габдрафикова Л. Р.*, *Салихова Р. Р.* Культурно-просветительская деятельность Алафузовых в Казани (вторая половина XIX — начало XX века) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2014. — № 1.

отметили, что учреждение было оборудовано «с адекватным вниманием в образовательном плане и со значительной щедростью в материальном плане»[8].

При устройстве школы Алафузовы старались учитывать тот факт, что их предприятия нанимали значительное количество татар. В результате в школе был открыт русско-татарский класс.

Значимым событием в жизни рабочих казанских торгово-промышленных фирм стало создание товарищества Алафузовых, что в конечном итоге привело к открытию в 1900 году Алафузовского образовательного дома (Алафузовский народный театр). Здесь расположилось производственное учебное заведение. Владельцы фабрики открыли детский сад для детей рабочих, развлекательный центр для сотрудников и читальный зал. Кроме того, они обставили театральную площадку и зал на 900 посадочных мест. Для той эпохи создание общественного театра, особенно при производстве, было новаторским и необычным решением. Доступный образовательный дом открыл возможности для культурного развития, просвещения, расширения кругозора работников Алафузовского льнокомбината. Примечательно, что в советское время там был размещен Дом культуры Казанского льнокомбината, а в настоящее время в нем располагается Казанский ТЮЗ имени Г. Кариева.

В 1990-е годы фабрика прекратила работу: помещения были проданы и перепрофилированы под склады и мелкий бизнес. Территория и сооружения исторического, архитектурного и художественного значения находились в ухудшенном состоянии и продолжали постепенно приходить в упадок на протяжении последних двух десятилетий.

Еще одним крупным промышленным производством считалась Казанская кожевенно-обувная фабрика «Спартак», известное обувное предприятие Казани, которое входило в число крупнейших обувных предприятий России, действовавших с 1916 по 2017 год. Основана Шабановым, Зобниным и Жулиным, учредителями обувного предприятия «Поляр».

В 1920 году при заводе «Спартак» был создан Казанский областной кожевенный техникум Татарстана, Урала и Сибири (ныне Казанский техникум легкой промышленности) для подготовки специалистов фабричной и смежных отраслей.

Здесь также располагался кожевенный завод по переработке кожи. Первоначально на нем работало 980 человек, но позже он стал важным поставщиком во время Великой Отечественной войны, производя ежегодно более миллиона пар обуви, включая военные ботинки.

В послевоенные годы цех модельной обуви подвергся реставрации. Производство было механизировано, имелись 28 ленточных систем и множество полуавтоматических устройств. 1 августа 1962 года Казанский завод детской обуви был присоединен к «Спартаку». На производстве работало около 5000 человек, а ежедневный выпуск обуви достигал 24 тысячи пар. Его расширение еще больше усилилось, когда оборудование и рабочие Гомельской обувной фабрики «Труд» были переведены в Казань.

В 2000-е годы производственные площади компании заметно сократились. Кроме того, с 2007 по 2012 год численность персонала сократилась вдвое. В 2012 году была реализована инициатива «создание производственной системы

[8] Там же.

«Спартак» на принципах бережливого производства». В 2017 году фабрика подала заявление о банкротстве.

Также в начале XX века на улице Бурхана Шахиди, 7, на первом этаже здания располагались конюшни, а на втором — сенохранилище.

Пивоваренный завод Петцольда — значимый символ исторического и культурного наследия Казани. Основанный в 1875 году немецким предпринимателем Людвигом Петцольдом, он превратился в ведущего производителя пива в Российской империи. Это была одна из первых пивоваренных фабрик в России, применившая передовые методы изготовления пива. Сорта «Русское» и «Русское черное» были распространены по всему Поволжью и забрали награды на международных ярмарках в Вене, Париже, Лондоне, Брюсселе и др.

Заводы Петцольда и Александрова работали в Казани одновременно до начала Первой мировой войны. После введения сухого закона на них начали продавать так называемый «солодовый напиток» — аналог пива без хмеля и спирта. После революции 1917 года Александров с семьей переехал за границу, завод был конфискован государством, а в 1918 году передан в ведение Совета Народных Комиссаров сельского хозяйства. Все казанские пивоваренные заводы, включая Александровский завод, были объединены в 1922 году в единое целое, получившее название «Красный Восток», символизирующее расцветающее солнце Востока.

Таким образом, эти промышленные предприятия оказали большое влияние не только на развитие казанской промышленности, но и на создание культурно-просветительского пространства республики. На сегодняшний день эти промышленные зоны находятся на службе у культуры, став точками притяжения для населения не только Республики Татарстан, но и для туристских потоков.

1.2. Социокультурный потенциал ревитализированных промышленных объектов в развитии креативных пространств

Д. И. Темнова и Е. Ю. Чешуина в своей работе пишут о том, что креативные и творческие индустрии — это индустрии, сочетающие «создание, производство и коммерциализацию творческого содержания, которые являются неосязаемыми и культурными»[9]. Креативные индустрии охватывают широкий спектр секторов, включая искусство, средства массовой информации, дизайн, моду и развлечения. Эти отрасли вносят всё больший вклад в мировую экономику и оказывают глубокое влияние на социальную и культурную динамику.

Согласно Концепции развития творческих (креативных) индустрий до 2030 года, креативные индустрии способствуют решению национальных целей РФ: «Возможности для самореализации и развития талантов, эффективному предпринимательству и цифровой трансформации[10].

В настоящее время существуют размытые границы в классификации творческих индустрий, поскольку такие кластеры синтезируют различные сферы деятельности, не ограничиваясь конкретным направлением. Однако, согласно кон-

---

[9] *Темнова Д. И., Чешуина Е. Ю.* Креативные индустрии: тенденции и рынок // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2021. — № 12 (63). — С. 55.

[10] Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года // Распоряжение Правительства Российской Федерации от 20.09.2021 г. № 2613-р.

цепции, креативные индустрии подразумевают включение деятельности в сфере исполнительского и визуального искусства (театр, музыка, живопись, анимация и др.); дизайна, архитектуры, гастрономии, промыслов и ремесел; производство медиа- и цифрового контента[11].

Креативные индустрии тесно связаны с творческой деятельностью человека, которая не поддается автоматизации. Более того, кластер креативных индустрий открывает широкие перспективы для альтернативной занятости, особенно для женщин, молодых людей и людей с ограниченными возможностями, и это значение становится очевидным во время экономических спадов.

«Культурное наследие и креативная экономика все в большей степени рассматриваются и как средство развития, и как результат развития»: воспитывая творческий бизнес, поощряя производство креативных товаров и услуг, содействуя культурному туризму и сохранению ремесел и исторических памятников, человек может создать условия для повышения человеческого капитала и получения дохода для сообществ[12]. Этот подход способствует устойчивому развитию в городах и регионах, обеспечивая оживленное будущее, основанное на творчестве и культурном богатстве.

Креативные индустрии играют решающую роль в сохранении и продвижении культурного наследия, традиций и художественного самовыражения. Они предоставляют платформу для различных мнений и повествований, способствуя обогащению культурной самобытности и социальной сплоченности, что отвечает культуротворческой социокультурной функции[13].

Развитие креативных индустрий также предполагает создание пространства для досуговых мероприятий. Бесплатные события, доступность выставочных площадей и близость всех объектов формируют не только исключительное комьюнити местных сообществ, но и единство всего города и региона.

Креативные индустрии подразумевают привлечение и оказание профессиональной поддержки молодым, еще не заявившим о себе креаторам. Для этого проводятся лектории, новые ярмарки и выставки, модные мероприятия и фестивали, где аудитория может познакомиться с творчеством начинающих представителей креативного кластера.

Креативные индустрии становятся важным аспектом городского развития[14]. Креативный кластер в современных условиях становится важнейшей культурной институцией, формирующей облик современного города.

Согласно исследованию, которому посвящено издание «Атлас креативных кластеров Российской Федерации», «модель креативного кластера может присутствовать и успешно функционировать в течение длительного времени на различ-

---

[11] Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года.

[12] *Абанкина Т. В.* Креативные индустрии в России: тенденции и перспективы развития / Т. В. Абанкина и [др.]. — М. : ВШЭ, 2021. — С. 38.

[13] *Каюмова Л. А.* Проблема поиска механизмов популяризации креативных индустрий как инструмента реализации культурной политики // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2023. — № 3. — С. 183.

[14] *Кирсанова Ю. А.*, *Мельниченко Е. И.*, *Ахметшина Д. Р.* Специфика развития креативных индустрий г. Москвы и труда креативного кластера // KANT: Social science & Humanities. — 2023. — № 3 (15). — С. 142.

ных объектах»[15]. Чтобы квалифицироваться как творческий кластер, пространство должно соответствовать требованиям минимального размера в 1000 кв. м, поскольку данный порог обеспечивает достаточное место для отличительных элементов, характеризующих креативный кластер. Кроме того, масштаб такого пространства играет значительную роль в его воздействии на городскую среду, а также способствует большей концентрации творческих специалистов.

Чтобы эффективно классифицировать российские творческие кластеры, были установлены следующие параметры[16]:

— федеральные (кластеры работают на национальном уровне, имея существенный размер и влияние);
— региональные (кластеры являются значительными в их соответствующих регионах, демонстрируя сильное локальное воздействие);
— местные (кластеры обслуживают конкретные сообщества, демонстрируя сфокусированное и локальное присутствие).

Эта система классификации признает разнообразную природу креативных кластеров по всей России, поскольку культурная политика страны направлена на поддержку роста и развития этих ценных ресурсов креативной экономики.

Возникновение креативных центров в непривлекательных зонах для трудоустройства и изобретательности существенно меняет их положение, концентрируя внутри них общественную и культурную деятельность. Зачастую для креативных кластеров используются пустующие промышленные предприятия, выведенные из эксплуатации и перепрофилированные под галереи, студии, художественные бутики и т. д. Таким образом, происходит процесс ревитализации, когда «воссоздаются и включаются территории, утратившие свою первоначальную функцию, в культурно активное пространство города»[17]. Одним из востребованных направлений ревитализации можно назвать превращение старых промышленных зон и помещений в нечто функционально новое и яркое. Цель состоит в том, чтобы вдохнуть жизнь обратно в эти заброшенные зоны, способствуя новым целям пространства и обновленной актуальности для развития городской среды.

Во многих промышленных городах Российской Федерации «сохраняются пустующие помещения заводов и фабрик, представляющие интерес как потенциальные объекты для ревитализации и превращения в открытые общественные пространства»[18]. Пустующие городские пространства часто приводят к более доступному рынку недвижимости, привлекая творческие проекты, в поисках доступных студий и семинаров. Эти более низкие цены облегчают молодым предпринимателям создание магазина в перепрофилированных промышленных зданиях, превращая прежние фабрики и склады в процветающие творческие центры[19].

---

[15] Атлас креативных кластеров Российской Федерации / под ред. А. Филипповой. — М. : ООО «Институт развития городов ПОЛИС», 2023. — С. 33.

[16] Там же.

[17] *Храмцов А. Б.*, *Порошин О. С.* Зарубежные и отечественные практики ревитализации заброшенных промышленных зон города: направления и перспективы // Строительство и архитектура. — 2023. — Т. 11. — № 4.

[18] В поисках новых ресурсов: креативная среда российских городов / под ред. Д. Щукина. — М. : ООО «Рослинк-Нет», 2016. — С. 93.

[19] Там же. С. 32.

Такие площадки превращаются в магнит для членов творческого сообщества, которые ценят доступную арендную плату, обширные помещения и сплоченную творческую атмосферу. Заводские постройки, бывшие депо, склады и гаражи превращаются в центры для совместного творчества и отдыха, являясь способом сохранения объектов индустриального наследия. Под влиянием историко-культурной призмы промышленные зоны с течением времени из производственного капитала превратились в креативный (творческий) ресурс.

Креативные кластеры имеют возможность перезапуска городской территории — превращение промышленных помещений в центр культурно-досуговой жизни населения, тем самым такие объекты становятся местами для сбора комьюнити креаторов и бизнесменов, жителей и туристов. Ревитализация промышленных площадок в городских центрах способна оживить заброшенные районы, вытаскивая их из упадка. Однако же одновременно с повышением привлекательности территории и созданием культурно-досугового пространства, ревитализация промышленных предприятий способствует повышению исторической значимости объекта и частичному сохранению архитектурного наследия. Несмотря на обветшалость промышленных помещений и зданий, эти объекты когда-то в рамках своего существования служили производственным ресурсом, способствуя экономическому подъему страны. Следовательно, креаторам, использующим креативные кластеры в настоящее время, нельзя забывать об истории этих ревитализированных промышленных объектов.

Глава II
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ ПРОСТРАНСТВ (РЕВИТАЛИЗИРОВАННЫХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ОБЪЕКТОВ ГОРОДА КАЗАНИ)

2.1. Социокультурный анализ процесса развития креативных пространств города Казани на территории ревитализированных промышленных объектов

Развитие креативных кластеров в Казани берет свое начало в 2013 году, когда был открыт первый креативный кластер в здании бывших конюшни и сенохранилища, — Центр современной культуры «Смена». Эта институция представляет собой сочетание книжного магазина, лектория, кафе, галереи и общественного пространства[20]. Здесь можно открыть для себя модные винтажные коллекции и виниловые пластинки, ознакомиться с экспозицией современных художников из разных стран, побывать на презентации, беседе или эксклюзивном показе фильма. «Смена» организует праздники в самых разных культурных сферах. С 2017 года креативный кластер «Смена» организует единственный в России фестиваль дебютного документального кино «Рудник»[21].

В 2015 году на территории бывшей фабрики Алафузова был открыт одноименный креативный кластер: проект запустил клубный промоутер Андрей

[20] Центр современной культуры «Смена» : [сайт] // Официальный сайт. — URL: https://s-m-e-n-a.org/o-smene/ (дата обращения: 11.09.2024). — Текст : электронный.

[21] Там же.

Питулов. Креативный кластер «уже несколько раз за все время существования оказывался на грани краха, но, несмотря на долги и отказ партнеров, пространство не прекращало мероприятия и ремонт»[22].

Творческий кластер «Фабрика Алафузова» — это прежде всего центр современного искусства, который выполняет важную социально-культурную миссию просвещения публики, приобщения ее к современному искусству. Арт-пространство является основной площадкой самореализации для независимых художников, музыкантов и сторонников андеграундной культуры.

На территории бывшего завода процветает оживленный художественный и коммерческий район, в котором расположены ремесленные мастерские, дизайнерские и архитектурные компании, выставочные залы и разнообразные объекты для культурно-образовательного досуга.

В зимний период на территории бывшей фабрики проходили авторские экскурсии по арт-объектам: экспозиция венецианских масок, собрание работ мастеров пин-апа и др. За 2023 год на этой территории прошли 83 вечеринки, 13 фестивалей, 43 концептуальных мероприятия и 5 концертов[23]. В летний период проводятся культурно-зрелищные события (традиционные мероприятия «Ночь музеев», «Ночной маркет», международный турнир по брейк-дансу и стрит-арту Combonation), благотворительные мероприятия, организация секонд-хендов и дизайнерских ярмарок, экскурсии по арт-объектам. Однако, несмотря на большое количество интересных мероприятий, они никак не связаны с историей места. Мы бы хотели предложить проведение выставки, инсталляции, встречи с историками о меценате Алафузове.

Арт-пространство Werk на месте бывшей мебельной фабрики (около производства Крестовниковых) — автономный проект, место проведения концертов и собраний, а также центр поддержки местных музыкантов. Выдающейся стороной музыкального подхода проекта является прямой отказ от жанрового единообразия. Площадка приветствует разнообразные комбинации: от электронных экспериментов до живых выступлений на гитаре. Инициаторы проекта стремятся взаимодействовать с широким культурным спектром в рамках своей исследовательской программы: со временем эта территория превратится в образовательные мастерские с выставочными площадями, предоставляя место для выставочных залов. Само арт-пространство разделено на несколько зон (коворкинг-зона, танцплощадка, барная зона). Каждую неделю креативный кластер организует культурно-массовые события, интеллектуальные игры, модные передвижные ярмарки, художественные выставки.

Термин *werk* переводится с немецкого как «работа» и «завод». Оба значения имеют значение для основателей, поскольку креативный кластер расположен на территории бывшего промышленного объекта, а основная концепция проекта — культивирование непрерывного творческого процесса[24].

---

[22] Атлас креативных кластеров Российской Федерации / под ред. А. Филипповой. — М. : ООО «Институт развития городов ПОЛИС», 2023. — С. 417.

[23] Фабрика Алафузова : [сайт] // Интернет-журнал «Enter». — URL: https://entermedia.io/city/fabrika-alafuzova-cherez-dolg-v-sto-millionov-k-bolshoj-mechte/ (дата обращения: 11.09.2024). — Текст : электронный.

[24] Арт-пространство Werk в помещении бывшей мебельной фабрики: [сайт] // Интернет-журнал «Enter». — URL: https://entermedia.io/weekend/art-prostranstvo-werk-v-pomeshhenii-byvshej-mebelnoj-fabriki/ (дата обращения: 11.09.2024). — Текст : электронный.

Технопарк «IT-парк Башира Рамеева» расположился на месте бывшей обувной фабрики «Спартак». Казанская IT-площадка является территорией создания благоприятных условий для цифрового и культурного кластера. Площадка имеет VR-пространство, коворкинг-зоны, гастрономические точки. Основная цель — собрать стартапы, молодых креаторов и делегатов инвестиционных фондов в этой коммерческой зоне, привлекая в регион людей, которые будут создавать новые творческие продукты[25]. IT-парк послужит катализатором креативной экономики в течение следующих двух десятилетий.

Заводы Петцольда и производство братьев Крестовниковых сейчас ревитализируются (воссоздаются) и находятся на стадии реконструкции под креативные кластеры. Бывший завод Петцольда будет включать галерейные и выставочные пространства, бутик-отель, коворкинг-зоны, гастрономические точки с татарской кухней — создание досуговых мест для современного комьюнити Казани и гостей города[26]. Бывшая фабрика Крестовниковых станет многофункциональным комплексом: креативным кластером с выставочными площадками, фудмоллом и зонами коворкинга.

Можно выделить следующие привлекательные черты креативных пространств на территории ревитализированных промышленных объектов города Казани для населения:

— органичное сочетание архитектуры, средств благоустройства и озеленения с другими компонентами городской среды;
— тематическая направленность креативных кластеров (концепция использования заброшенных фабрик, заводов, складских помещений для творчества, андеграундная культура);
— инновационные формы культурно-досуговых мест, синтез форматов общественных пространств (арт-пространство и фабрика);
— дизайн интерьера молодежных общественных площадок (тема андеграунда, наличие лаундж-зон, лофтовых зон, цветного освещения, современной музыки);
— творческая самореализация (креативные кластеры собирают комьюнити-креаторов для образования, обмена идеями, творчества, создания новых продуктов, просвещения аудитории о творчестве молодых креаторов);
— формат концертов и вечеринок (население привлекают жанровые концерты в стиле рок, панк, поп и т. д.);
— развитие и разнообразие городского пространства (креативные кластеры превращают малопрезентабельные районы в комфортные центры для творчества).

На сегодняшний день эти промышленные зоны могут находиться на службе у культуры и стать точками притяжения для населения не только Республики Татарстан, но и для туристских потоков.

---

[25] Технопарк IT-парк Башира Рамеева. — https: [сайт] // Официальный сайт. — URL: rameev.itpark.tech/ (дата обращения: 11.09.2024). — Текст : электронный.

[26] *Каюмова И. А.*, *Киносьян Н. С.* Современное состояние постпромышленных территорий в центральной части города Казани и перспективы их развития // Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия. — 2021. — № 4 (58). — С. 100.

Таким образом, под влиянием историко-культурной призмы промышленные зоны с течением времени из производственного капитала превратились в креативный (творческий) ресурс Республики Татарстан, который способствует развитию креативной экономики в стране. Развитие креативных кластеров на месте производственных объектов предполагает создание пространства для досуговых мероприятий. Бесплатные события, доступность выставочных площадей и близость всех объектов формируют не только исключительное комьюнити местных сообществ, но и единство всего города и региона. Все эти площадки направлены на самореализацию творческого потенциала населения, объединение креаторов и зрителей, а также на развитие территории Республики Татарстан.

2.2. Портфель управленческих рекомендаций по совершенствованию деятельности ревитализированных промышленных объектов в контексте социально-культурной деятельности

Процесс ревитализации промышленных объектов на сегодняшний день все больше становится ориентированным на социокультурные факторы. Следовательно, направление ревитализации может подходить для различных объектов и территорий. Введение ревитализации в общественную жизнь способно повлиять не только на восстановление заброшенных объектов в черте города, что влечет за собой визуальную составляющую городского пространства, но и на разнообразие и качество досуга населения, поскольку ревитализированный промышленный объект в результате образования в нем креативного кластера получает концептуальное наполнение. По мнению В. С. Голышева и Н. А. Косова, «заброшенные здания, исключенные из жизнедеятельности города, продолжают участвовать в формировании образа города, его памяти, по-новому конституируя привычное городское пространство»[27].

Нами были выделены привлекательные черты креативных пространств города Казани для населения. Исходя из данных характеристик, можно предложить следующие рекомендации для креативных кластеров на территории ревитализированных промышленных объектов.

Первое, на что стоит обратить внимание креативному кластеру, — это концептуальное наполнение ревитализированного промышленного объекта. Здесь создатели творческих пространств воплощают свою идею, которая может быть направлена как на широкий круг общественности, так и на узкий круг потребителей социокультурных услуг.

Тематическая направленность креативного кластера позволяет не только собрать творческое комьюнити людей на данной территории, но и привлечь туристские потоки благодаря региональной «изюминке» пространства. Поскольку креативные кластеры относятся к креативной экономике, необходимо также сопоставить концепцию с предполагаемой прибылью и спросом населения на данные социокультурные услуги.

Стоит также продумать форматы мероприятий, которые можно будет провести на площадке ревитализированного промышленного объекта. Креативный кластер должен синтезировать в себе следующие функции культурно-досуговых

---

[27] *Голышев В. С.*, *Косов Н. А.* Влияние заброшенных зданий на городские практики // Наука в мегаполисе. — 2021. — № 1 (27). — С. 2.

пространств: культуротворческую, рекреативно-оздоровительную (досуговую), информационно-просветительскую, гедонистическую.

Культуротворческая функция должна проявляться в творческой самореализации населения: на территории кластера собирается комьюнити креаторов, творцов и создателей культурных благ для образования, обмена идеями, творчества, создания новых продуктов. Рекреативно-оздоровительная функция ориентирована на отдых и эффективное проведение досуга на территории кластера. Информационно-просветительская функция должна отвечать за получение потребителями новых знаний на площадке креативного кластера, а также за просвещение аудитории о творчестве молодых креаторов. Креативный кластер на территории ревитализированного промышленного объекта должен носить и гедонистическую функцию, то есть использовать формы работы, не только носящие познавательный характер, но и приносящие удовольствие потребителю.

Дизайн креативного кластера должен отталкиваться от воплощения концепции. Зачастую многие владельцы полностью изменяют внутреннюю среду заброшенной фабрики, подстраивая пространство под идейное воплощение. Однако внешний облик ревитализированного промышленного объекта оказывает визуальное воздействие на потребителя в первую очередь так, что, к примеру, заброшенный завод, внешне похожий на руины, а внутри — на яркое и привлекательное место, скорее оттолкнет потребителя социокультурных услуг от посещения данного кластера. Следовательно, необходимо обеспечить частичное восстановление внешней области промышленного объекта. Так, можно разнообразить здание цветным освещением, озеленением территории, закреплением тематических фигур из различного материала на стенах, крыше и т. д. Также можно установить панельные, металлические и прочие конструкции, которые закроют области частичного разрушения объекта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Креативный кластер в современных условиях становится важнейшей культурной институцией, формирующей облик современного города, является способом сохранения объектов индустриального наследия. Возникновение креативных центров в непривлекательных зонах для трудоустройства и изобретательности существенно меняет их положение, концентрируя внутри них общественную и культурную деятельность.

Направление ревитализации может подходить для различных объектов и территорий. Введение ревитализации в общественную жизнь способно повлиять не только на восстановление заброшенных объектов в черте города, что влечет за собой визуальную составляющую городского пространства, но и на разнообразие и качество досуга населения, поскольку ревитализированный промышленный объект в результате образования в нем креативного кластера получает концептуальное наполнение.

Такие площадки превращаются в магнит для членов творческого сообщества, которые ценят доступную арендную плату, обширные помещения и сплоченную творческую атмосферу. Заводские постройки, бывшие депо, склады и гаражи превращаются в центры для совместного творчества и отдыха.

В историческом прошлом Республики Татарстан также существовали объекты промышленности, которые отвечали задачам того времени: капитализации, урбанизации, росту промышленности. Эти промышленные предприятия оказали большое влияние не только на развитие казанской промышленности, но и на создание культурно-просветительского пространства республики. На сегодняшний день эти промышленные зоны находятся на службе у культуры, став точками притяжения для населения не только Республики Татарстан, но и для туристских потоков.

Под влиянием историко-культурной призмы промышленные зоны с течением времени из производственного капитала превратились в креативный (творческий) ресурс Республики Татарстан, который способствует развитию креативной экономики в стране. Развитие в городе Казани креативных кластеров на месте промышленных объектов, таких как «Фабрика Алафузова», центр современной культуры «Смена», Werk, «IT-парк Башира Рамеева», предполагает создание пространства для досуговых мероприятий. Бесплатные события, доступность выставочных площадей и близость всех объектов формируют не только исключительное комьюнити местных сообществ, но и единство всего города и региона. Все эти площадки направлены на самореализацию творческого потенциала населения, объединение креаторов и зрителей, а также на развитие территории Республики Татарстан.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Абанкина Т. В.* Креативные индустрии в России: тенденции и перспективы развития / Т. В. Абанкина и [др.]. — М. : ВШЭ, 2021. — 41 с.
2. Арт-пространство Werk в помещении бывшей мебельной фабрики : [сайт] // Интернет-журнал «Enter». — URL: https://entermedia.io/weekend/art-prostranstvo-werk-v-pomeshhenii-byvshej-mebelnoj-fabriki/ (дата обращения: 11.09.2024). — Текст : электронный.
3. Атлас креативных кластеров Российской Федерации / под ред. А. Филипповой. — М. : ООО «Институт развития городов ПОЛИС», 2023. — 614 с.
4. В поисках новых ресурсов: креативная среда российских городов / под ред. Д. Щукина. — М. : ООО «Рослинк-Нет», 2016. — 84 с.
5. *Габдрафикова Л. Р.* Культурно-просветительская деятельность Алафузовых в Казани (вторая половина XIX — начало XX века) / Л. Р. Габдрафикова, Р. Р. Салихова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2014.
6. *Голышев В. С.* Влияние заброшенных зданий на городские практики / В. С. Голышев, Н. А. Косов // Наука в мегаполисе. — 2021. — № 1 (27).
7. *Каюмова И. А.* Современное состояние постпромышленных территорий в центральной части города Казани и перспективы их развития / И. А. Каюмова, Н. С. Киносьян // Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия. — 2021. — № 4 (58). — С. 97–109.
8. *Каюмова Л. А.* Проблема поиска механизмов популяризации креативных индустрий как инструмента реализации культурной политики / Л. А. Каюмова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2023. — № 3. — С. 181–186.
9. *Кирсанова Ю. А.* Специфика развития креативных индустрий г. Москвы и труда креативного кластера / Ю. А. Кирсанова, Е. И. Мельниченко, Д. Р. Ахметшина // KANT: Social science & Humanities. — 2023. — № 3 (15). — С. 141–145.
10. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года //

Распоряжение Правительства Российской Федерации от 20.09.2021 г. № 2613-р // Официальный сайт Правительства России. — URL: http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf (дата обращения: 10.09.2024).

11. *Темнова Д. И.* Креативные индустрии: тенденции и рынок / Д. И. Темнова, Е. Ю. Чешуина // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2021. — № 12 (63). — С. 55–57.
12. Технопарк «IT-парк Башира Рамеева» : [сайт] // Официальный сайт. — URL: https://rameev.itpark.tech/ (дата обращения: 11.09.2024). — Текст : электронный.
13. *Тукмакова М. Р.* Творческие индустрии как метод ревитализации льнопрядильной фабрики Алафузова в г. Казани / М. Р. Тукмакова, И. А. Фахрутдинова // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. — 2017.
14. Фабрика Алафузова : [сайт] // Интернет-журнал «Enter». — URL: https://entermedia.io/city/fabrika-alafuzova-cherez-dolg-v-sto-millionov-k-bolshoj-mechte/ (дата обращения: 11.09.2024). — Текст : электронный.
15. *Фан-Юнг Г. Ю.* Краткий обзор развития промышленности Казанской губернии в XIX веке / Г. Ю. Фан-Юнг // Гуманитарные науки. — 2023. — № 2. — С. 28–33.
16. *Храмцов А. Б.* Зарубежные и отечественные практики ревитализации заброшенных промышленных зон города: направления и перспективы / А. Б. Храмцов, О. С. Порошин // Строительство и архитектура. — 2023. — Т. 11. — № 4.
17. Центр современной культуры «Смена» : [сайт] // Официальный сайт. — URL: https://s-m-e-n-a.org/o-smene/ (дата обращения: 11.09.2024). — Текст : электронный.

Номинация
«Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

Первая премия

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВОЗЗРЕНИЯ С. Н. ДУРЫЛИНА

МИНИНКОВА Надежда Николаевна
Российский институт театрального искусства — ГИТИС

ВВЕДЕНИЕ

Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) — этнограф, археолог и педагог, литературовед, искусствовед и театровед, прозаик и стихотворец, автор удивительных по силе высказывания мемуаров. Он прожил большую жизнь, полную внутренних противоречий, прошел длинный жизненный путь, тернистый и запутанный, впечатляющий внезапными и даже витиеватыми разворотами: революционно настроенный недоучившийся гимназист и стихийный народник, студент Археологического института и исповедующий принципы «свободного воспитания» педагог, литературный сотрудник таких мировоззренчески далеких издательств, как толстовский «Посредник» и символистский «Мусагет», смятенный богоискатель и исследователь основ народного православия, секретарь Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьёва и член Кружка ищущих христианского просвещения, приходский священник и лектор Богословских курсов, бесправный ссыльный и музейный работник, научный сотрудник ГАХН и ИМЛИ имени А. М. Горького, профессор кафедры истории русского театра в ГИТИСе и старший научный сотрудник Института истории искусств АН СССР.

Среди тех, у кого Дурылин учился и кому преподавал, с кем творчески сотрудничал и близко сходился в разные годы, состоял в духовном общении и переписке — преп. старец Анатолий Оптинский (Потапов) и св. архиеп. Феодор (Поздеевский), свв. протоиереи Алексий и Сергий (Мечёвы), богословы о. Павел (Флоренский) и о. Сергий (Булгаков), священник Иосиф (Фудель) и его сын — духовный писатель Сергей Фудель, исповедники веры о. Сергий (Сидоров) и Михаил Новосёлов, религиозные мыслители Николай Бердяев и Василий Розанов, поэты Борис Пастернак и Эллис, художники Михаил Нестеров и Павел Корин, музыканты Николай Метнер и Александр Гедике, литературоведы Николай Гудзий и Кирилл Пигарёв, театроведы Павел Марков и Алексей Дживелегов, режиссеры Александр Таиров и Иван Берсенев, артисты Игорь Ильинский и Василий Топорков, артистки Евдокия Турчанинова и Александра Яблочкина.

В советскую эпоху об этом мало кто знал. Имена многих дореволюционных знакомцев Дурылина были запрещены к упоминанию, большинство написанных ими трудов оставались неопубликованными либо запрятанными в спецхраны, а фигура самого Дурылина стушевывалась среди других персонажей театральной истории XX века.

В постсоветскую эпоху ситуация изменилась. Когда в исторической науке обозначился поворот к возвращению полузабытых имен деятелей русской истории и культуры, на страницы печатных и электронных изданий буквально обрушился вал публикаций о личности, литературном творчестве, ученых занятиях и судьбе Дурылина. О нем писали и продолжают писать историки и философы, культурологи и церковные писатели, филологи и педагоги, музейные сотрудники и краеведы, археологи и искусствоведы.

Однако в общем потоке опубликованного с трудом можно найти лишь две-три серьезные научные работы о Дурылине — историке театра и театральном критике. В XXI веке он оказался на периферии коллективной исторической памяти театроведения: в трудах нового поколения историков театра индекс цитирования его публикаций удручающе незначителен по сравнению с классиками отечественного театроведения.

Это обстоятельство нуждается в объяснении.

Нельзя не учесть, что годы активной работы Дурылина на театральной ниве (1933–1954) — не лучшие для крупных идей и творческого взлета. Доктрина социалистического реализма и прямое идеологическое давление на театр, разгром формальной школы и кампания по борьбе с формализмом, произвольные закрытия и слияния театров, репрессивная политика в отношении к театральной интеллигенции, военное лихолетье и новый виток репрессий в послевоенные годы, кампания по борьбе с космополитизмом, теория бесконфликтности и борьба с лакировкой действительности — все это к началу 1950-х годов привело к коллапсу театра, существенной деформации историко-теоретической области театроведения, снижению уровня театральной критики. Конечно, обстоятельства времени и места не могли не отразиться на многочисленных журнальных и газетных публикациях Дурылина: в литературном отношении они несопоставимы с теми, что писались «в своем углу» без надежды на опубликование. Не менее важно и то, что в ходе исторического развития театр изменился, а вместе с ним во многом изменилось представление о том, чт*о* есть подлинно научное театроведение. В свете новых театральных веяний многое из обширного корпуса театроведческих сочинений Дурылина может показаться архаичным, если не по критериям и оценкам, то по языку и стилю.

Но означает ли это, что ныне театроведческое наследие Дурылина утратило свою теоретическую ценность и культурно-историческую значимость? На этот вопрос следует ответить решительным «нет». Его работы, посвященные русской театральной истории и современности, содержат исследовательский потенциал, недооцененный потомками, но в свое время высоко оцениваемый такими взыскательными театральными аналитиками, как П. А. Марков, Н. Я. Берковский, Г. Н. Бояджиев.

Театроведение Дурылина разнообразно в жанровом отношении: монографии и историко-биографические очерки о русских актерах и драматургах, критические статьи и обзоры постановок классики на современной сцене, актерские портреты и рецензии на премьеры текущего репертуара, театральные эссе и заметки мемуарного характера. Этот обширный комплекс трудов необходимо осмыслить сквозь призму ранее недосказанного, замолчанного и сокрытого.

Методологическая ценность заявленной «двойной» исследовательской оптики заключается в том, что ее использование позволяет за официозно-парадным

«фасадом» текстов обнаружить человеческое преломление событий театрального прошлого и тем самым расширить сложившийся контекст понимания истории русского театра 1930-х — начала 1950-х годов, актуализировать театроведческое наследие одного из заметных гуманитариев XX столетия и раскрыть его значение для современной науки о театре. Этим предопределяется **актуальность исследования**.

Литература вопроса. Общие сведения о личности и писательском наследии С. Н. Дурылина содержатся в энциклопедических статьях и кратких очерках обзорного порядка[1].

Более полные биографические материалы представлены в его жизнеописании, изданном в серии «Жизнь замечательных людей»[2].

Для раскрытия мироощущения и миропонимания писателя ценна его автобиографическая проза[3], дневники времен революции и Гражданской войны[4], а также его переписка с современниками[5] и воспоминания о нем[6].

Взаимоотношения С. Н. Дурылина с различными историческими эпохами, в которые ему довелось жить и трудиться, освещены в отдельном сборнике материалов[7].

В комментариях и откликах на опубликованные мемуарные, дневниковые, эпистолярные источники высказаны содержательные суждения авторов о связи

---

[1] *С. М. [С. М. Ганцевич]* Дурылин // Театральная энциклопедия : в 5 т. Т. II. — М., 1963. — С. 591–592; *Померанцева Г. Е.* Дурылин // Православная энциклопедия. Т. XVI. — М., 2007. — С. 352–357; *Крючков П. М.* Чуткое сердце // Фома. — 2007. — № 5 (49) (май). — С. 137; *Хорькова М. В.* Память бессмертная // Православное книжное обозрение. — 2017. — № 7–8 (073) (июль — август). — С. 70–75.

[2] *Торопова В. Н.* Сергей Дурылин. Самостояние. — М., 2014.

[3] *Дурылин С. Н.* В своем углу. — М., 2006; *Он же.* «Брожу по взгорьям в дни глухонемые...»: Пропущенные «углы» / Подг. текста, предисл. и примеч. А. И. Резниченко // Новый мир. — 2008. — № 12. — С. 144–162; *Он же.* В родном углу. Как жила и чем дышала старая Москва. — М., 2017; *Он же.* В зале консерватории: (из воспоминаний) / Публ. М. А. Рашковской // Встречи с прошлым. Вып. 10. — М., 2004. — С. 240–290.

[4] Из «Олонецкой тетради» С. Н. Дурылина [1917–1918] / Вступ. ст., публ. и коммент.: М. А. Рашковская // Встречи с прошлым. Вып. 11. — М., 2011. — С. 117–181; «...Русь, которую я любил, умерла. Та, что осталась, иная, сокровенная»: Дневник С. Н. Дурылина 1918–1919 годов / Публ. и коммент. А. И. Резниченко и Т. Н. Резвых // Наше наследие. — 2015. — № 116. — С. 74–103; *Дурылин С. Н.* Троицкие записки [1918] / Публ. и примеч. А. И. Резниченко и Т. Н. Резвых // Наше наследие. — 2015. — № 116. — С. 77–103; 2016. — № 117. — С. 94–111; № 118. — С. 82–104; *Дурылин С. Н.* Оптинский дневник [1918] / Публ., вступ. ст. и коммент. Т. Н. Резвых // Христианство и русская литература : Сб. ст. Вып. 8. — СПб., 2017. — С. 305–376.

[5] См., например: Две судьбы (Б. Л. Пастернак и С. Н. Дурылин. Переписка) // Встречи с прошлым : Сб. материалов ЦГАЛИ СССР. Вып. 7. — М., 1990. — С. 366–407; *Дурылин С. Н.* «Я никому так не пишу, как Вам…»: переписка С. Н. Дурылина и Е. В. Гениевой. — М., 2010.

[6] *Ильинский И. В.* Сам о себе. — 3-е изд. — М., 1984. — С. 94, 123–124, 327, 397; *Фудель С. И.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Письма / Сост. и коммент. Н. В. Балашова, Л. И. Сараскиной, предисл. В. Н. Воробьева. — М., 2001. — С. 44–177, 333–599; Под тенью века. С. Н. Дурылин в воспоминаниях современников, письмах и документах. — М., 2022; см. также в кн.: *Дурылин С. Н.* О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам : Сб. ст. / Сост. В. М. Турчин; вступ. ст. Н. А. Шалимовой. — М., 2021. — С. 7–29.

[7] Сергей Дурылин и его время. Кн. I : Исследования / Ред.-сост. А. И. Резниченко. — М., 2010.

писаний Дурылина с временем их создания[8]. Его мировоззренческие искания освещены в ряде публикаций[9]. Его литературное творчество анализируется в ряде серьезных исследований[10].

Первая попытка систематизировать научные публикации Дурылина предпринята В. Д. Кузьминой[11]. Большую и трудоемкую работу по составлению библиографического указателя трудов Дурылина, изданных в период с 1906 по 2016 годы, проделала Л. Л. Маянц[12]. На сегодняшний день этот библиографический указатель является наиболее полным. Библиография работ о жизни и творчестве Дурылина составлена В. Н. Тороповой[13].

Изучение театроведческого наследия Дурылина ограничивается несколькими работами.

Выявляя автобиографические мотивы в театроведческих штудиях ученого, Е. Н. Пенская рассматривает проблему соотношения их религиозно-философского, культурфилософского и театроведческого содержания[14]. В ряде публикаций проанализированы воззрения Дурылина на драматургию А. Н. Островского[15]. Подробности творческого сотрудничества Дурылина с Малым театром

---

[8] *Рашковская М. А.* «Минуты роковые» российской истории в дневниковых записях Сергея Дурылина // Наше наследие. — 2011. — № 100. — С. 128–132; *Галкин А. Б.* Великий «собеседник всеблагих» // Вопросы литературы. — 2016. — № 3 (май — июнь). — С. 331–377; *Кекова С. В.* Одухотворение повседневности: быт и бытие в дневниках Б. Шергина и мемуарной прозе С. Дурылина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. — Том 19. — 2019. — Вып. 1. — С. 73–77; *Коршунова Е. А.* «Географические неожиданности» и не только: поэтика Водлозерского дневника С. Н. Дурылина // Studia Litterarum. — М., 2021. — Т. 6. — № 2. — С. 386–405.

[9] *Буздыгар М. А.* Жизненный путь и духовные искания С. Н. Дурылина (1900–1924) // Вестник ПСТГУ. Серия 2: История. История Русской Православной Церкви. — 2003. — № 1. — С. 139–156; *Померанцева Г. Е.* На путях и перепутьях (О Сергее Николаевиче Дурылине) // Дурылин С. Н. В своем углу. — М., 2006. — С. 5–96; *Аникин А. А.* Москва — Хлынов — Темьян: земной и художественный путь Сергея Дурылина // Творческое наследие С. Н. Дурылина : Сб. ст. Вып. 1 / Сост. А. Б. Галкин. — М., 2013. — С. 151–160; *Чернышёв С. Н.* Сергей Николаевич Дурылин — ученый и тайный священник советской эпохи // Ипатьевский вестник. — 2022. — № 2 (18). — С. 157–181.

[10] См., например: *Буздыгар М. А.* История русского интеллигента: духовный опыт С. Н. Дурылина: 1900 — начало 1920-х гг. : дисс. ... канд. исторических наук: 24. 00. 01 — Теория и история культуры. — Ярославль, 2008; *Щепалина Е. А.* «Евхаристический комплекс» в прозе С. Н. Дурылина : дисс. ... докт. филологических наук: 17.01.01 — Русская литература. — Самара, 2019; *Мотеюнайте И. В.* Сергей Николаевич Дурылин — исследователь русской литературы. — М., 2020; *Коршунова Е. А.* Литературное творчество С. Н. Дурылина: поэтика, онтология, контекст : дисс. ... докт. филологических наук: 17.01.01 — Русская литература. — М., 2021.

[11] Список работ С. Н. Дурылина (История. Педагогика. Литературоведение. История театра. История изобразительных искусств) / Сост. В. Д. Кузьмина // Сообщения Института истории искусств АН СССР. — 1955. — № 6. — С. 110–118.

[12] *Дурылин С. Н.* Библиографический указатель трудов. 1906–2016. / Сост. Л. Л. Маянц. — М., 2021.

[13] Библиография работ о жизни и творчестве С. Н. Дурылина (1923–2018) / Сост. и авт. вступ. статьи В. Н. Торопова. — М., 2019.

[14] *Пенская Е. Н.* Автобиографическое начало в театральных штудиях С. Н. Дурылина // Творческое наследие С. Н. Дурылина : Сб. ст. Вып. 1. / Сост. : А. Б. Галкин. — М., 2013. — С. 121–131.

[15] *Едошина И. А.* Из Серебряного века — в советский тоталитаризм (С. Н. Дурылин об А. Н. Островском) // «А я, душа театра...» А. Н. Островский. — Кострома, 2013. — С. 278–284; *Егоров О. Г.* Творчество А. Н. Островского в оценке С. Н. Дурылина // Щелыковские чтения —

и Ивановским драматическим театром приводятся в исследованиях С. Б. Мержанова, Н. В. Дзуцевой, Н. В. Телегиной[16]. Отдельные сведения о Дурылине-критике приводятся в статье Н. А. Шалимовой к сборнику его театральных эскизов[17].

Объектом исследования выступает театроведение С. Н. Дурылина.

Предметом исследования является совокупность его мемуарных, эпистолярных, театроведческих текстов.

Цель работы — раскрыть своеобразие театрального мировоззрения С. Н. Дурылина.

Задачи исследования:

- — выявить истоки и особенности мировоззренческого становления С. Н. Дурылина;
- — рассмотреть процесс формирования театрально-эстетических взглядов С. Н. Дурылина в контексте его мировоззренческих исканий;
- — охарактеризовать узловые темы театроведческих штудий С. Н. Дурылина;
- — проанализировать методологический инструментарий театроведения С. Н. Дурылина;
- — определить значение театроведческого наследия С. Н. Дурылина в истории русской театральной мысли.

Теоретические основы исследования. Историко-теоретические построения автора исследования опираются на труды классиков отечественного театроведения по истории русского театра первой половины XX века[18], а также на рабо-

---

2013. Актуальные вопросы в изучении жизни и творчества А. Н. Островского : сб. ст. — Кострома, 2014. — С. 63–78; *Дзуцева Н. В.* «…Один из величайших русских писателей…» (С. Н. Дурылин об А. Н. Островском) // А. Н. Островский — «рыцарь театра»: Актуальность творческого наследия А. Н. Островского на рубеже XX–XXI веков : сб. материалов международной научно-практической конференции (3–4 апреля 2013 г.). — М., 2014. — С. 92–98; *Дзуцева Н. В.* С. Н. Дурылин: взгляд на А. Н. Островского из «своего угла» // Щелыковские чтения — 2014. А. Н. Островский и культура XIX — начала XX века : сб. ст. — Кострома, 2015. — С. 158–173; *Мотеюнайте И. В.* С. Н. Дурылин об А. Н. Островском, купечестве и войне // Сергей Николаевич Дурылин — исследователь русской литературы. — М., 2020. — С. 158–169.

[16] *Мержанов С. Б.* С. Н. Дурылин и газета «Малый театр» // Сергей Дурылин и его время. Кн. I : Исследования / Сост., ред., предисл. А. И. Резниченко. — М., 2010. *Дзуцева Н. В.* «Театр в Иванове»: С. Н. Дурылин о провинциальной сцене // Русская провинция и театр : Сб. науч. ст. — Иваново, 2011. — С. 142–150; *Телегина Н. В.* С. Н. Дурылин и Музей Малого театра // Творческое наследие С. Н. Дурылина : Сб. ст. Вып. 3. — М., 2019. — С. 39–48, 261; *Она же.* Юбилейное письмо Дурылина 1949 года из музейного фонда ГАМТ России (К теме «С. Н. Дурылин и Малый театр») // Указ. соч. С. 49–58.

[17] *Шалимова Н. А.* Об авторе // О знаменитых деятелях сцены: эскизы к портретам / Сост. В. М. Турчин ; вступ. ст. Н. А. Шалимовой. — М., 2021. — С. 3–6.

[18] *Кара-Мурза С. Г.* Малый театр: Очерки и впечатления. 1891–1924. — М., 1924; Сто лет Малому театру. 1824–1924 : Сб. / Ред. А. Р. Кугель и В. А. Филиппов. — М., 1924; *Эфрос Н. Е.* Московский Художественный театр: 1898–1923. — М. ; Пг., 1924; *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // Марков П. А. О театре : в 4 т. Т. 1: Из истории русского и советского театра. — М., 1974. — С. 255–320; *Алперс Б. В.* Судьба театральных течений // Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 т. Т. 2: Театральные премьеры и дискуссии. — М., 1977. — С. 462–498; *Он же.* Искания новой сцены. — М., 1985; *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века. — М., 1966; *Берковский Н. Я.* Таиров и Камерный театр // Берковский Н. Я. Литература и театр : Статьи разных лет. — М., 1969. — С. 305–393; *Дмитриев Ю. А.* Академический Малый театр. 1917–1941. —

ты историко-культурного характера, принадлежащие перу ведущих специалистов в современной науке о театре: И. Н. Соловьевой, Б. Н. Любимова, А. В. Бартошевича, А. А. Чепурова, В. В. Иванова, М. Г. Литавриной, В. В. Гудковой, С. В. Стахорского, Н. А. Шалимовой и др.[19]

При анализе исследовательского метода Дурылина автор основывался на трудах, в которых поднимаются общие проблемы становления и развития российской науки о театре, а также на научные разработки в области методологии театральной критики[20].

Театрально-эстетические взгляды Дурылина рассматривались в свете базовых научных концепций, сформулированных в статьях Вяч. Иванова, Ф. А. Степуна, Л. Я. Гуревич, П. А. Маркова, Б. В. Алперса и ряда других исследователей[21].

М., 1984; *Он же.* Академический Малый театр: Хронологические очерки, спектакли, роли. 1941–1995. — М., 1997. — С. 305–393; *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1898–1907. — М., 1989; *Он же.* Русское режиссерское искусство: 1908–1917. — М., 1990; *Соловьева И. Н.* Ветви и корни. — М., 1998; *Она же.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. — М., 2007.

[19] *Соловьева И. Н.* Театр 1929–1953 и социалистический реализм // Театральные течения : Сб. ст. к 100-летию со дня рождения П. А. Маркова / Сост. Б. Н. Любимов. — М., 1998. — С. 230–268; *Рудницкий К. Л.* Сорок девятый. Автобиографические записки // *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты. — М., 1990. — С. 423–464; *Гаевский В. М.* Книга расставаний. Заметки о критиках и спектаклях. — М., 2007. — С. 24–26, 34–35; *Бартошевич А. В.* Год тысяча девятьсот сорок девятый. Помнить // Театр. Живопись. Кино. Музыка : Альманах — М., 2020. — № 3. — С. 104–124; *Стахорский С. В.* Искания русской театральной мысли. — М., 2007; В. Г. Сахновский в Художественном театре (1926–1945). Театральный роман в письмах и дневниках / Публ., вступ. ст. и коммент. В. В. Иванова // Мнемозина : Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5. — М., 2014. — С. 495–681; *Шалимова Н. А.* Прошлое в документах и фактах: лекарство от исторического провинциализма // Искусствознание. — 2015. — № 3/4. — С. 569–575; *Литаврина М. Г.* Театр на рубеже веков // Очерки русской культуры. Конец XIX — начало XX века. — М., 2016. — С. 138–294; *Гудкова В. В.* Драматургический вопрос. Инерция страха и попытки прорыва // Второй всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы. — СПб., 2018. — С. 145–168; *Шалимова Н. А.* Русский драматический театр эпохи классического реализма // Очерки истории русского театра : коллективная монография. — М., 2023. — С. 92–236; *Чепуров А. А.* Русская драма в поисках театральной идентичности // Указ. соч. С. 489–525.

[20] *Филиппов В. А.* Беседы о театре (Опыт введения в театроведение). — М., 1924; История советского театроведения : очерки. 1917–1941 / Редкол.: Г. А. Хайченко (отв. ред.) и др. — М., 1981; *Королёва О. И.* Формирование методологии советского театроведения, 1920–1929 : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 — Театральное искусство. — М., 1987; *Песочинский Н. В.* О ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. — 2004. — № 1 [35]. — С. 113–118; Введение в театроведение / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. — СПб., 2011; *Гудкова В. В.* Театральная секция ГАХН. История идей и людей. 1921–1930. — М., 2019; см. также: *Марков П. А.* В ТЕО Наркомпроса // Марков П. А. О театре : в 4 т. Т. 1: Из истории русского и советского театра. — М., 1974. — С. 427–437; *Тимофеева А. С.* Театральная критика П. А. Маркова: система воззрений и принципов : дисс. … канд. искусствоведения; 17.00.01 — Театральное искусство. — М., 1984.

[21] *Иванов В. И.* Две стихии в современном символизме // Иванов В. И. По звездам. — СПб., 1909. — С. 247–290; *Степун Ф. А.* Основные проблемы театра. — Берлин, 1923; *Он же.* М. Н. Ермолова и В. Ф. Комиссаржевская // Портреты. — СПб, 1999. — С. 103–110; *Гуревич Л. Я.* Творчество актера. О природе художественных переживаний актера на сцене: Опыт разрешения векового спора. — М., 1927; *Алперс Б. В.* Актерское искусство в России. — М.; Л., 1945; *Марков П. А.* Фиксация актерской игры (К вопросу построения науки о театре) // Марков П. А. Статьи

Проблема мировоззренческого выбора Дурылина между религиозным культом и гуманитарной культурой раскрывалась с учетом культурфилософской концепции П. А. Флоренского — в ракурсе, предложенном Б. Н. Любимовым в серии статей об отношениях церкви, театра и театральной интеллигенции в исторической ретроспективе[22].

Методология исследования. Методологическая основа исследования базируется на историко-теоретическом подходе, принципах контекстуального анализа, источниковедческом инструментарии.

Системный подход позволил проанализировать основы театрального мировоззрения С. Н. Дурылина в их развитии: от начальных впечатлений о театре, через формирование мировоззренческих установок и эстетических предпочтений, к вырабатыванию принципов театроведческой аналитики.

Комплексный подход использовался для определения внутренней логики и взаимосвязи театроведческого наследия С. Н. Дурылина с его эпистолярием, дневниками и мемуарами.

Современные эвристические методы применялись для выявления источников в государственных архивах и архивно-рукописных фондах музеев и библиотек.

Привлечение методики статистического анализа позволило отобразить динамику публикаторской активности С. Н. Дурылина.

Научная новизна работы. Театроведческое наследие С. Н. Дурылина изучено недостаточно, его место и значение в истории отечественного театроведения и театральной критики в должной мере не оценено. Данная работа — первое целостное исследование, сосредоточенное на рассмотрении личности и творчества одного из видных представителей отечественной театральной мысли 1930-х — начала 1950-х годов.

Впервые в науке о театре характеризуется метод научной работы С. Н. Дурылина, его исследовательский подход к истории отечественного театра, в том числе к соотношению литературы и театра, сценическому воплощению классики, проблематике актерского искусства.

Впервые освещается опыт театроведческой практики С. Н. Дурылина: творческое сотрудничество с Государственным академическим Малым театром СССР (работа над «Отелло» и «Ревизором») и МХАТ СССР имени М. Горького (работа над «Борисом Годуновым»).

Структура работы. Исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы.

о театре XX века. Избранное : в 2 т. Т. 2 / Сост. Б. Н. Любимов и др. — М., 2014. — С. 87–98; *Он же.* О театре : в 4 т. Т. 2: Театральные портреты. — М., 1974; *Он же.* Художник и образ // Марков П. А. О театре : в 4 т. Т. 4: Дневник театрального критика. 1930–1976. — М., 1977. — С. 213–217; Из истории советской науки о театре. 20-е годы : Сб. трудов / Сост., общ. ред., коммент. и биографич. очерки С. В. Стахорского. — М., 1988; см. также: Актер. Персонаж. Роль. Образ : Сб. науч. ст. / Отв. ред. В. В. Иванова. — Л., 1986.

[22] *Флоренский П. А.* Избранные труды по искусству. — М., 1996; *Он же.* Философия культа (Опыт православной антроподицеи). — М., 2004; *Любимов Б. Н.* «Век нынешний — минувшие века»: Избранное : в 3 т. Т. 2. — М., 2017. — С. 3–176; Т. 3. — М., 2020. — С. 300–392.

Глава I
СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ С. Н. ДУРЫЛИНА

1.1. Начальные впечатления: храм, книга, театр

Театральное искусство составляло существенную, но не единственную часть внутреннего мира Сергея Николаевича Дурылина. На его личностное становление сильнее и крепче повлиял другой ряд ранних впечатлений, связанный с традиционно православным домашним обиходом.

В многодетной купеческой семье Дурылиных придерживались старомосковских обрядов и обычаев: иконы по всему дому, перед которыми няня Пелагея Сергеевна учила маленького Сергея молиться; в ореховой божнице — Евангелие (на русском и славянском языках) и жития святых (маленькие лубочные книжечки дешевого народного издания); ежедневные молитвы (утренние, перед каждой трапезой и на сон грядущий), непременные посещения воскресных служб[23]. В дни любимых праздников Рождества и Пасхи — рождественские подарки и святочные забавы, светлые пасхальные радости и наивные стихотворные поздравления родителей.

Новый год, занявший к концу века прочное место среди годового праздничного круга, отец семейства наотрез отказывался считать праздником. Николай Зиновьевич новогодних маскарадов не признавал, веселья ряженых сторонился, а маскарадные маски считал искажением образа Божия в человеке и именовал не иначе, как «собачьи образины да шутовы хари».

Подобно древним московитам, он не принимал скоморошьей подмены живого человеческого облика (лица) масочной мертвечиной (личиной): «Ангел-хранитель отвернется от того, кто наденет на себя такую харю, а “шишига” возрадуется»[24]. Строго православное отношение к маске отец внушил и детям. Сергей Дурылин с ранних лет усвоил крепко-накрепко: «<…> кто наденет на себя такую образину, тот посрамляет образ Божий в себе, пряча его образом звериным»[25].

Каждое лето Дурылины всей семьей совершали поездки на богомолье — в Троице-Сергиеву лавру, в Тихонову Калужскую пустынь, в Угрешский монастырь. Монашеская жизнь, строгий монастырский порядок производили большие волнения в восприимчивой детской душе, возбуждали и духовно, и эстетически. Религиозно-духовное наполнение жизни детским сознанием воспринималось в единстве, целиком. Повзрослев, Дурылин продолжил эти ежегодные паломничества: в Оптиной пустыни он искал духовной помощи и умиротворения от мирских невзгод.

Дети Дурылиных рано овладевали чтением и письмом. Круг домашних книг был тот же, что у сотен других детей из интеллигентных семей: журнал «Малютка», сказки Андерсена и братьев Гримм, «Русские детские сказки» Афанасьева

---

[23] В раннем детстве Сергея вместе с младшим братом Георгием водили в домовую церковь во имя Андрея Первозванного, а в отрочестве приходским храмом для мальчиков стал Богоявленский собор в Елохове.

[24] Любопытно совпадение старомосковских убеждений Н. З. Дурылина с богословскими рассуждениями о. Павла (Флоренского) о соотношении лика, лица и личины. Подробнее см.: *Флоренский П. А.* Иконостас. Избранные труды по искусству. — СПб., 1993. — С. 26–39.

[25] *Дурылин С. Н.* В родном углу. Как жила и чем дышала старая Москва. — М., 2017. — С. 284.

и «Сказки дедушки Иринея» Одоевского, «Конёк-Горбунок» Ершова и немецкие народные сказания про Рубецаля. «Стёпка Растрёпка» (русский перевод книжки Генриха Гофмана «Der Struwwelpeter») долго оставался «несравненным любимцем»: легко запоминающиеся стихи, бойкий ритм, живое лукавство интонации, забавные иллюстрации — для маленьких читателей последней четверти XIX века это был настоящий «бестселлер».

По мере взросления круг чтения Дурылина-младшего расширялся. Один за другим последовали произведения европейской классики: «Гулливер» Свифта, «Робинзон Крузо» Дефо, «Мюнхгаузен» Бюргера и Распе, «Дон Кихот» Сервантеса. С родительской книжной полки были взяты и внимательно проштудированы старые русские издания 1830–1840-х годов: басни Крылова (с красочными политипажами и гравюрами Панова), «Евгений Онегин» Пушкина (с гравюрами на дереве), «Горе от ума» Грибоедова, стихи Кольцова, «Русские женщины» Некрасова. В 10 лет были прочитаны и «навсегда возлюблены» лермонтовские поэмы «Песня о купце Калашникове», «Демон», «Мцыри».

Из Дурылина вырос настоящий книгочей. Когда содержание домашней библиотеки было исчерпано, он дни напролет проводил в Румянцевской библиотеке и позднее назвал ее своим «истинным университетом». В читальном зале были освоены сотни томов: едва ли не вся мировая и русская классика, исследования по истории и поэтике литературы, музыки, живописи, театра.

Самое раннее прикосновение к миру театра состоялось, когда Сергей, еще необученный грамоте, в комнате старшей сестры Настасьи взял в руки альбом гравюр на дереве. Иллюстрации к шекспировским трагедиям потрясли мальчика: «сцена отравления спящего короля в “Гамлете”, три ведьмы “Макбета” и король Лир в короне, безумствующий в бурю. Это был мой первый восторг-ужас перед Шекспиром…»[26].

В семейный культурный обиход Дурылиных входили походы в цирк и участие в праздничных народных гуляниях, устраиваемых для москвичей М. В. Лентовским, «магом и чародеем» зрелищной театральности. По словам Власа Дорошевича, он «развлекал жадную до зрелищ Москву невиданными зрелищами. И Москва его за это боготворила»[27]. Он ставил фантастические феерии на сцене огромного Манежа, организовывал цирковые представления с дрессированными зверями, хитрыми фокусниками, кувыркающимися клоунами и гимнастами на трапециях. Дурылин вспоминал: «Было людно, шумно, гульливо. <…> Я не любил с детства шумящей толпы и потому предпочитал и этому “народному гулянью” собственный театр в нашей детской»[28].

Да, у младшего поколения Дурылиных был свой домашний театр. Отец не препятствовал, правда, бесчиния не любил и ни за что не соглашался нарушить семейное благочиние какими-либо монтировочными и бутафорскими кунштюками. Когда старшие братья и сестры Сергея при постановке «Лакомого кусочка» В. А. Крылова вознамерились перенести висевший на стене образ Спаса в другую комнату или хотя бы завесить гардиной, он строго-настрого запретил им это делать. В итоге чтимую икону загородили купой высоких тропических растений, и пустяшная комедия-шутка прошла на их фоне.

---

[26] *Дурылин С. Н.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 1. — М., 2014. — С. 74.

[27] Театральная критика Власа Дорошевича. — Минск, 2004. — С. 71.

[28] *Дурылин С. Н.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 1. — М., 2014. — С. 245.

Увлечение театром поддерживали рассказы матери о спектаклях, актерах, ролях. А в передаче няни зримы, картинны, живописны были сцены из лермонтовского «Демона», виденного ею в Большом театре. Теперь туда водили Сергея. Инициатором детских походов в театр всегда выступала мать. Гостиную дома Дурылиных долго украшала бронзовая статуэтка Наполеона, появление которой связано как раз с одним из таких посещений: «Я пятилетним ребенком выиграл эту старинную статуэтку в лотерею, устроенную в Большом театре в пользу голодающих»[29].

Во многом под материнским влиянием 7-летний Сергей соорудил собственный игрушечный театр из картона и бумаги. В отличие от братьев, поставивших ничтожную кассовую поделку В. Крылова, Дурылин обратился к настоящей классике. Из домашней библиотеки он выбрал для постановки две книжки: сказку «Конёк-Горбунок» П. П. Ершова и либретто барона Е. Ф. Розена к опере М. И. Глинки «Жизнь за царя».

Не исключено, что на репертуарный выбор мальчика повлияли музыкальные спектакли Большого театра. Изучение репертуарных афиш конца столетия позволило установить, что оба названия входили в афишу сезона 1893/1894 гг.

Историк балета Юрий Бахрушин писал, что балет «Конёк-Горбунок, или Царь-девица», изобретательно поставленный еще в 1865 году, для многих поколений москвичей входил в «обязательную программу» детских походов в театр[30]. Танцевальная музыка Цезаря Пуни была несложна по форме, легко запоминалась маленькими зрителями и свободно входила в их быт. Так, на мотив мазурки из последнего акта пелась известная детская песенка «Жил-был у бабушки серенький козлик». Хореограф-постановщик Артур Сен-Леон насытил спектакль русскими народными плясками, органично соединенными с классическими балетными па. Это был удачный опыт «балетмейстера-этнографа», как окрестили его критики, театрализации фольклора путем введения характерных танцев. Балет впечатлял виртуозно сделанными декорациями К. Ф. Вальца — мастера неожиданных постановочных решений, открывшего для русской оперной сцены «импрессионистические динамические превращения и преобразования»[31]. Под кистью декоратора на сцене оживали традиции романтического театра, неразрывно связанные с игрой фантазии и воображения. Позволим себе утверждать, что именно на постановке «Конька-Горбунка» Дурылин впервые увидел чудо «оживотворения» литературных образов. Художественный вымысел «ожил и заговорил» прямо на его глазах.

Если вспомнить, что родители П. А. Маркова взяли с собою 6-летнего сына на «Вишневый сад» в МХТ, то нельзя полностью исключить, что Дурылины-старшие привели Сергея в Большой театр на оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя», и он услышал со сцены размышления о «бескрайности русского благочестия», ощутил в музыке присутствие знакомой слуху храмовой стилистики.

Согласно музыковедческому анализу Н. С. Серегиной, в системе музыкальной образности оперы русская песенность соединяется с молитвенным мелосом и литургической спецификой[32]. Т. В. Чередниченко считала, что «Жизнь за

---

[29] *Дурылин С. Н.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 1. —М., 2014. — С. 61.

[30] *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. — М., 1965. — С. 130.

[31] *Родионов Д. В.* Мастер волшебных перемен // Вопросы театра. — 2016. — № 1–2. — С. 207.

[32] См. об этом подробнее: *Серегина Н. С.* Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр : Сб. науч. трудов. — 1991. — Вып. 6. — С. 110–124.

царя» — это, по существу, традиционная литургия, «перенесенная на театральную сцену и "замаскированная" под светскую музыкальную драму»[33]. Непрерывное хоровое обрамление действия подчеркивало мифопоэтическое течение времени, а в эпилоге превращалось в соединение двух тем — оплакивания и величания Святой Руси. О зримом облике постановки позволяют составить представление эскизы декораций К. Ф. Вальца, хранящиеся в архивном фонде ГЦТМ имени А. А. Бахрушина и в музее Большого театра[34]. Используемый художником прием валерной живописи наполняет световоздушную среду сцены «Дремучий лес» (3 картина 4-го действия) тонкими цветовыми переходами. Искусно подобранная градация света и тени создает напряженно-холодный колорит. Так сугубо камерная сцена претворяется в масштабное эпически-мифологизированное полотно, подвиг Сусанина вводится в священное течение истории, корреспондируя с христианизированной музыкальной образностью постановки.

Звучавшая со сцены христианская нота была естественной для мироощущения семилетнего Дурылина. В его сознании взаимно и очень живо сосуществовали: тихость домашнего сада, теплота, красота и мудрость храма, поэзия и одухотворенность книги, волшебство театральных образов.

В 1897 году, за год до открытия Московского Художественно-общедоступного театра, 11-летнего Сергея отдали в 4-ю мужскую гимназию — знаменитый «Дом-комод» Апраксина — Трубецких на Покровке, где раньше располагался Московский университетский благородный пансион. В гимназии Дурылину суждено было встретить двух гуманитариев, во многом определивших его склонность к занятиям литературой и театром.

Первым человеком, оказавшим влияние на формирование его читательского вкуса, был Александр Григорьевич Преображенский — учитель словесности, подвижник науки, издавший монументальный лексикон в 14 выпусках: «Этимологический словарь русского языка». Русский и церковнославянский языки Преображенский преподавал по своему руководству, открывая подопечным высоты словесного зодчества. Архаика языковых форм, витиеватые стилистические сплетения не страшили гимназиста Дурылина. Церковнославянский язык он воспринял на слух и усвоил на богослужениях, и теперь с охотой штудировал отрывки из Остромирова Евангелия, «Слово о полку Игореве» читал не в стихотворном переложении, а в подлиннике. Он с увлечением разбирал отрывки из прозы Карамзина, Тургенева, Аксакова, учил наизусть стихи русских романтиков — Жуковского, Пушкина, Лермонтова.

Вторым человеком был учитель чистописания и рисования Александр Родионович Артемьев, более известный по сценическому псевдониму Артём. Задолго до успеха на сцене Московского Художественного театра его врожденная органичность и естественность, бесхитростность и правдивость, доброта и трогательность были прочувствованы неискушенной, но чуткой аудиторией, сидящей за партами.

Как первые посещения храмовых богослужений и семейные паломнические поездки повлияли на формирование детской религиозности Дурылина, так ран-

---

[33] *Чередниченко Т. В.* Быстрое и медленное в истории современной композиции // Музыкальная академия. — 1994. — № 5. — С. 114.

[34] См.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 43. КП-64467; 64494; 9545; Музей Большого театра. КП-2399/656. Ф2-656.

ние книжные и театральные впечатления оказали существенное воздействие на становление его художественно-эстетических воззрений на литературу и театр.

1.2. Религиозно-духовные искания и эстетические предпочтения

Вступление в отрочество совпало с драматичными событиями в семье Дурылиных: глава семейства Николай Зиновьевич не пережил своего внезапного разорения и в 1899 году скончался. Жизнь изменилась, стала скуднее, и семейные походы в театр стали реже, пока не прекратились совсем. Но Дурылин-гимназист в это время уже повзрослел и посещал спектакли самостоятельно, правда, билеты брал самые дешевые.

В его театральных предпочтениях сказывался заложенный в детстве строгий вкус и воспитание в купеческой патриархальной семье. Ему претило все надрывное, негармоничное, откровенно аффектированное по театральным краскам. Театральный горизонт молодого Дурылина определялся походами на драматические спектакли Малого, Нового и Художественного театров, на музыкальные постановки Большого театра и Частной русской оперы Саввы Мамонтова.

В отличие от записного театрала П. А. Маркова, жадного до самых разных театральных впечатлений, Дурылин-зритель избирателен. Театр Корша он упоминает совсем редко и всегда обрывочно, практически впроброс. В его мемуарах нет рассказов о гастрольных выступлениях знаменитостей, на которые стремилась попасть «вся Москва». Мы не найдем в них строк о легких комедиях и занимательных драмах в театре Незлобина или об игривых оперетках, исполняемых в саду «Аквариум», тем более — о специфично развлекательных заведениях, вроде многочисленных кафешантанов и расплодившихся театров миниатюр.

Подростковые и юношеские увлечения будущего историка театра прочно связаны с классикой сценического реализма, воспринимаемой живо, широко, объемно. Ему нравились те постановки, в которых традиции русской культуры жили полнозвучной и одухотворенной жизнью. Основы его театрального мировоззрения закладывались в зрительных залах Малого и Художественного театров.

Кассиром и капельдинером Малого театра служил в те поры отец сестер Турчаниновых, выпускниц Московского театрального училища. По доброте души он иногда ссужал какого-нибудь бедного гимназиста или студента четвертаком, которого не доставало для покупки билета на галерку. Сергею Дурылину тоже доводилось заимствоваться у него. Спустя сорок лет без малого он писал его дочери Евдокии Турчаниновой: «Примерно с 1898 года один мальчик, отрок, юноша следил с замиранием сердца с галерки Малого и Нового театров, как играла веселая, светлая, радостная и тихая русская, русская — Турчанинова 1-ая! Сколько чудесных воспоминаний: Варвара, Лель, Дунька (“Ночное”), Анна Ивановна (“Бедность не порок”), Керубино, Марья Антоновна, Лиза!»[35].

Отметим выбор драматургов из репертуара Малого, перечисляемых в письме Дурылина-зрителя. За исключением М. А. Стаховича («Ночное»), сплошь классики драматургии: Островский, Бомарше, Гоголь, Грибоедов.

В то время как в репертуаре Московского Художественного театра царила новая драма с ее усложненными психологическими коллизиями, затаенными подтекстами и непривычными художественными типами, а на сцене утвержда-

[35] *Дурылин С. Н.* Письмо Е. Д. Турчаниновой. 20.06.1937 г. // РГАЛИ. Ф. 892. Оп. 1. Д. 88. Л. 1.

лись принципы режиссуры — абсолютно нового типа театрального мышления и творчества, Малый оставался театром принципиально традиционным.

Демонстрируя сыгранность и умение поддержать общий тон исполнения, труппа хранила мастерство ансамблевой игры, развивала последовательный реализм школы Щепкина, поддерживала возвышенную героику искусства Мочалова. Непоколебимы оставались укорененные в театральной практике условности: обобщенное и весьма приблизительное правдоподобие декораций, распадение спектакля на отдельные сольные, дуэтные и ансамблевые фрагменты, поклоны артистов среди действия в ответ на аплодисменты после удачно сыгранной сцены, в антракте — оркестр[36].

Вопреки ведущей тенденции театрального развития, новая драма оставалась за пределами творческих устремлений труппы: из Чехова ставились только водевили, из Ибсена — национально-исторические драмы (за исключением «Привидений» с М. Н. Ермоловой (фру Альвинг) и А. А. Остужевым (Освальдом)).

Для новой театральной профессии на московской императорской сцене места также не находилось. Убежденные, что «роль режиссера не может быть творческой»[37], артисты отказывались даже слышать о режиссуре и штатных постановщиков считали лишь распорядителями сцены. Те, в свою очередь, предпочитали вести дело по старинке, занимаясь исключительно организационной стороной постановок, большей частью обходясь декорациями из подбора. Понятно, что при таких условиях от спектакля не приходилось ожидать смыслового единства и стройной системы художественной образности.

Публика Малого и не ждала этого. Она приветствовала «именно актеров, а не спектакль в целом и не театр в целом»[38]. И в фокусе восприятия Дурылина-зрителя — не художественная целостность спектакля, а исполнение ролей первыми актерами труппы: насыщенная эмоциональность Федотовой, безукоризненно правдивая патетика Ермоловой, романтическая приподнятость Ленского и Южина, жизненно-психологическая точность и социально-бытовая конкретность игры Садовских, свежая и радостная театральность молодых Яблочкиной, Турчаниновой, Яковлева, Остужева.

Мироощущение Сергея Дурылина совпадало с мировоззренческой сутью искусства опорных артистов труппы. Его влекло душевное здоровье «академиков» сценического реализма, присущая им вера в осмысленность бытия, опора на здравый смысл и нравственную интуицию, внутренняя уравновешенность, позволявшая «снимать» избыточные крайности в исполнении ролей. Он полюбил Малый театр навсегда и не изменял этой любви ни в пору повального увлечения сценическим модернизмом десятых годов, ни в эпоху почти всеобщей влюбленности в революционный авангардизм двадцатых, ни в более поздние театральные времена.

Сильнейшим из ранних театральных впечатлений Дурылина была «Орлеанская дева» Ф. Шиллера с М. Н. Ермоловой в центральной роли. Пафос искусства

---

[36] См. об этом: *Шалимова Н. А.* Русский драматический театр эпохи классического реализма // Очерки истории русского театра : Коллективная монография. — М., 2023. — С. 94–97.

[37] Князь Александр Иванович Сумбатов-Южин : Воспоминания. Статьи. Исследования. — М., 2007. — С. 312.

[38] *Дурылин С. Н.* [О Художественном театре]. Лекция. Стенограмма. 22.08.1934 г. // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 2. Д. 204. Л. 3.

гениальной актрисы и ее саму он отныне воспринимает под знаком героической Иоанны: «Твой благородный, твой воинственный / Призыв к свободе нам звучит! / Твой меч победный, меч единственный / Всех черных рыцарей разит. / Как орлеанская воительница, / Из плена зла и темноты / Ты нас ведешь, освободительница, / В край вольности и красоты!»[39].

В 1904 году Дурылин ушел из гимназии, не доучившись пары лет до получения аттестата зрелости. Михаил Языков, одноклассник Дурылина, сыграл немалую роль в его категорическом отказе от «благополучной буржуазности». На смену миру тишины, книг, стихов и каждодневных молитв пришли занятия «путаными делами»: распространение прокламаций революционно-народнического толка, хранение чужих браунингов, обыски и аресты, передачи в тюрьму и высылки из Москвы. В революционной круговерти произошло стремительное испарение детской искренней веры: «Верить в Бога было некогда — вот точнее всего как сказать про это время»[40].

Во вчерашнем гимназисте было много идеалистического энтузиазма, искреннего увлечения «честнейшим и бестолковейшим народничеством», а осознанного и трезвого отношения к политическим реалиям явно недоставало. Отрезвило его полученное осенью 1906 года известие о гибели Михаила Языкова от рук жандармов во время беспорядков в Рязани. Дурылин решил, что больше никогда не будет держать в руках оружие. Свое слово он сдержал, хотя это не спасло его от ряда задержаний по подозрению в революционной деятельности. Он метался, не зная, за что зацепиться. Утрата веры выбила из него точку духовной опоры. Его посещали мысли о самоубийстве. Позднее он не иначе называл эти годы (1906, 1907, часть 1908, 1909), как «годы моей погибели».

Николай Гусев, с которым летом 1903 года его свел тот же Михаил Языков, порекомендовал безработному Дурылину, рыскавшему в поисках заработка, обратиться за вакансией в толстовское издательство «Посредник», где «всё и все были полны вниманием и любовью к жизни и мысли Л. Н. Толстого»[41]. Там трудились люди, которые хорошо знали Толстого, распространяли его учение, были частыми гостями в Ясной Поляне. Сергея захватило самоотверженное просветительство толстовцев, их настойчивое внимание к вопросам образования и народного просвещения. Он честно впрягся в издательско-редакционную текучку и вскоре состоялся как старательный и толковый работник: занимался организационными вопросами, секретарствовал, редактировал чужие статьи и писал свои, а однажды посетил Ясную Поляну и беседовал с великим писателем.

Параллельно со службой в «Посреднике» Дурылин давал частные уроки. Его педагогическая практика строилась на принципах свободного воспитания — специфично толстовской формы преподавания, избавленной от жесткой официозной нормативности и нудного школярства. Педагогом Сергей Николаевич был

---

[39] В данном случае неважны поэтические достоинства этих строк, важнее то, что они отражают общий настрой публики по отношению к великой актрисе, которая своим искусством выводила людей «из плена зла и темноты», распахивая перед ними перспективу движения «в край вольности и красоты». Спустя почти полвека стихотворение опубликовано автором под псевдонимом «С. Раевский». См.: *Дурылин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова (1853–1928) : очерк жизни и творчества. — М., 1953. — С. 277.

[40] *Нефедьев Г. В.* Переписка С. Н. Дурылина и Эллиса (1909–1910) // Сергей Дурылин и его время: исследования, тексты, библиография. Кн. 1. Исследования. — М., 2010. — С. 149.

[41] *Дурылин С. Н.* Указ. соч. С. 199.

превосходным — об этом свидетельствуют все, учившиеся у него. Он занимался не просто знаниями, но личностями учеников. Борис Пастернак писал о своем учителе: «Он жил бедно, содержа мать и тетку уроками, и своей восторженной прямотой и неистовой убежденностью напоминал образ Белинского, как его рисуют предания»[42].

Пастернак, смотревший на свою тягу к поэзии, как на «несчастную слабость», не ждал от своей «высокой болезни» ничего хорошего. «Был человек, С. Н. Дурылин, уже и тогда поддерживавший меня своим одобрением. Объяснялось это его беспримерной отзывчивостью»[43]. Действительно, Дурылин пристроил первые стихотворные опыты своего ученика в альманах «Лирика». Но не только в силу отзывчивого и щедрого сердца. Он обладал тонким поэтическим слухом и в вихреобразных лирических импровизациях поэта различил ту пульсацию времени, которую в музыке гениально выразил композитор Скрябин.

Своих подопечных Дурылин воспитывал на том, что любил сам. Входило в систему домашнего обучения и «воспитание театром». Под наставничеством Дурылина воспитанники учились истинной музыкальности чувства на искусстве Шаляпина и Неждановой, точности и тонкости психологизма — на мастерстве Ермоловой и Садовской. В доме славянофилов Самариных учитель ставил с младшим поколением сцены из «Бориса Годунова» Пушкина, «Бежин луг» Тургенева, «Тяжбу» Гоголя, «Не в духе» Чехова. В «Подщипе» Крылова главная роль царя Вакулы досталась будущему артисту Игорю Ильинскому, искренне почитавшему Дурылина: «С детства Вы незаметно внедрили в меня любовь к искусству и литературе. Спасибо Вам, дорогой Сергей Николаевич!..»[44]. Тем, что в конце концов местом постоянной актерской службы Ильинский выбрал Малый театр, он не в последнюю очередь обязан своему первому учителю[45].

В 1910-м году повзрослевший Дурылин решает восполнить незавершенность своего гимназического образования и поступает в Московский археологический институт на факультет археографии. Навыки научной работы, приобретенные за годы обучения, пригодились в советские годы. В первой (челябинской) ссылке он в краеведческом музее вел работу этнографа, археолога и архивиста. В дальнейшем профессионально работал с рукописным наследием деятелей русского театра: обнаружил в архивах, опубликовал и прокомментировал письма Гоголя, Щепкина, Ермоловой, Собинова и, кроме того, совместно с А. А. Аганбекяном создал библиографический указатель по истории МХТ (1898–1938).

Мировоззренческое формирование личности Дурылина проходило на фоне Серебряного века, с присущими времени изломами и переживаниями, напряженными исканиями новых истин, мыслей, свобод. В многовековой христианской художественной культуре, основанной на защите истины, добра и красоты, появились изящные, утонченные, холодные всходы модернизма с эстетизацией зла, порока и распада. Отказ от христианской системы ценностей, подмена этики эстетикой, стирание границ между добром и злом вызывали ощущение разорван-

---

[42] *Пастернак Б. Л.* Воздушные пути: Проза разных лет. — М., 1982. — С. 436.

[43] *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота. — Roma, 1970. — С. 19.

[44] Запись И. В. Ильинского в альбоме С. Н. Дурылина. 1953 // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 2. Д. 276. Л. 142. В «Зеленом альбоме» Сергей Николаевич с 1911 года собирал памятные надписи, стихи, рисунки и нотные автографы деятелей культуры и искусства.

[45] См.: *Ильинский И. В.* Сам о себе. — 3-е изд. — М., 1984. — С. 397.

ности, тоски, общей подавленности. В душевный обиход модернистов входило чувство вины, неприкаянности, растерянности. Дыхание современности было наполнено ощущением общего неблагополучия русской жизни, предчувствиями и ожиданиями катастрофичного исхода.

Томимый духовным беспокойством, Дурылин встает на путь богоискательства, интенсивных религиозно-духовных исканий: странствия по Русскому Северу (1906, 1908, 1911, 1914, 1917); внимание к народному православию и учению о незримом граде Божьем («Церковь невидимого Града», «Начальник тишины»); ежегодные паломничества в Оптину пустынь (иногда две-три поездки в год). Он знакомится со старообрядцами, присматривается к сектантам, интересуется «бегунами», увлекается личностью и судьбой Александра Добролюбова — послушника Соловецкого монастыря, бежавшего из «Церкви видимой» на поиски «Церкви невидимой» и запропавшего неведомо где.

Дурылин не был библиофилом, любителем читать ради самого процесса чтения. Выбор книг определялся его мировоззренческими запросами, движением его внутренней жизни. Однажды, в ситуации полного душевного раздрая, к нему в руки попала небольшая книга Поля Сабатье о Франциске Ассизском. Знакомство с нею помогло понять, что жить можно не только в себе и для себя, но и во всем живом, созданном Богом. Ему оказался близок «русский Франциск», отсветы личности которого он находил в таких святых подвижниках, как Сергий Радонежский и Серафим Саровский.

В начале 1910-х годов Дурылин начинает посещать заседания Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьёва. Погружаясь в поисковую интеллектуальную атмосферу собраний, он буквально впитывал в себя идеи С. Н. Булгакова, о. Павла (Флоренского), В. А. Кожевникова, Н. А. Бердяева, Ф. Д. Самарина, кн. Е. Н. Трубецкого, В. В. Розанова. Ф. А. Степун отмечал свойственную этому ученому сообществу «серьезность и напряженность русской духовной жизни»[46]. Деятели «нового религиозного сознания» оказали на Дурылина огромное влияние не только в области мыслительной деятельности, но и в личностном плане. Однажды он признался самому себе: «Я подобен хмелю или повилике: чтобы расти и жить, мне нужно вокруг кого-нибудь обвиться»[47]. В предреволюционное десятилетие он «обвился» вокруг них и писал статьи, по подходу и проблематике созвучные их работам. Религиозный стержень культуры стал важнейшей темой размышлений Дурылина[48], выявление христианских основ русской литературы и искусства — сверхзадачей его личного творчества.

Движимый стремлением к экзистенциальному самоопределению, Дурылин вступает в члены основанного М. А. Новосёловым Кружка ищущих христианского просвещения (1907–1917), становится активным «братчиком» Братства святителей Московских Петра, Алексия, Ионы и Филиппа (1909–1917). Под духовным наставничеством преп. старца Анатолия Оптинского (Потапова), прот. Алексия (Мечёва), еп. Феодора (Поздеевского), о. Иосифа (Фуделя), М. А. Новосёлова философствующий богоискатель перестает бродить «около церковных стен», укрепляется в православном понимании христианства и входит во «врата Церкви».

---

[46] См.: *Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся. — Нью-Йорк, 1956. — С. 264.

[47] *Дурылин С. Н.* В своем углу. — М., 2006. — С. 199.

[48] См. об этом подробнее: *Резвых Т. Н.* Религия и культура в прозе и поэзии Сергея Дурылина // Христианское чтение. — № 3. — 2015. — С. 199–225.

В эти же годы Дурылина привлекает живая, полная творческих рефлексий атмосфера художественных исканий символистов. Он изучает основы поэтики символизма в Обществе свободной эстетики Валерия Брюсова, постигает секреты стиховедения в ритмическом кружке Андрея Белого, сотрудничает с символистским издательством «Мусагет», изучает Бодлера и Вагнера в поэтическом объединении «Молодой Мусагет» Эллиса, бывает на вечерних посиделках литераторов, музыкантов и художников, объединившихся под странным названием «Сердарда».

В его душе одно наслаивается на другое: его религиозная жизнь полна лирико-поэтической взволнованности, литературные занятия — религиозно-философской рефлексии. Он чувствует, что раздваивается. Одно его «я», живущее внутренней, духовной жизнью, пишет очень личное эссе «Россия и Лермонтов (К изучению религиозных истоков русской поэзии)». Другое «я», погруженное в изучение стиховых структур, пишет строго научную статью «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика». Для этих двух несхожих интеллигентов Дурылин создает двух alter ego. Один публикуется под псевдонимом Сергей Северный, другой подписывает свои статьи псевдонимом Сергей Раевский.

Сближение Дурылина с символистами раздвинуло горизонт его представлений об искусстве. Он глубоко усвоил смысл формулы Гёте: «A realibus ad realiora» («от реального к реальнейшему»), тонко и умно расшифрованный Вяч. Ивановым под знаком реалистического символа и мифа[49]. Дурылин понимает эту формулу динамически: как движение искусства от простого подражания к «реализму в высшем смысле» (формула Ф. М. Достоевского). От произведения искусства он ждет не изображения всяческого «бытования» и «бывания», а неразложимого и неисповедимого «внутреннего события»[50]. В театре такими событиями стали для него, кроме «Орлеанской девы» с М. Н. Ермоловой, «Балаганчик» Вс. Э. Мейерхольда (1907) и «Братья Карамазовы» Вл. И. Немировича-Данченко (1910).

Дурылин признавался поэтессе Вере Звягинцевой в 1928 году: «<…> когда “Балаганчик” на сцене у Комиссаржевской освистали, я плакал над ним, и Мейерхольд — Пьеро — был прекрасен»[51]. По определению К. Л. Рудницкого, на основе «лирической драмы» Блока Мейерхольд создал «театр лирической тревоги». Сам режиссер писал, что его сценический символизм возник «из тоски по театру больших обобщений». Как за сценическим «балаганом» режиссера Дурылин почувствовал его тоску, так за «маской» поэта — его боль. Увидев Александра Блока в «Мусагете», Дурылин был поражен: «Я никогда ни у кого не видал такого застывшего, омаскировавшегося, картонного лица. Глядя на этот личный картон, пропитанный клеем и белилами и смазанный румянами, я понял, почему он написал “Балаганчик”. Даже снег — буйный, чистый, белый — дал ему только “снежную маску”. А за маской, должно быть, больно, всегда больно, неизлечимо больно. Она ведь не дает жить и дышать живому телу лица»[52]. Здесь слышится

---

[49] См. об этом подробнее: *Иванов В. И.* Две стихии в современном символизме // Иванов В. И. По звездам. — СПб., 1909. — С. 247–290.

[50] Две судьбы (Б. Л. Пастернак и С. Н. Дурылин. Переписка) // Встречи с прошлым : Сб. материалов ЦГАЛИ СССР. Вып. 7. — М., 1990. — С. 397.

[51] Цит. по: *Дурылин С. Н.* В своем углу. — М., 2006. — С. 609.

[52] Цит. по *Дурылин С. Н.* Указ. соч. С. 114.

отзвук усвоенной с детства идеи: мертвая маска (личина) пагубна для живого человеческого лица (личности).

«Братья Карамазовы», поставленные Немировичем-Данченко по роману Достоевского, явились образцом подлинно современного трагического спектакля. Публика Художественного театра воспринимала его не как криминальную драму, разыгравшуюся в городе Скотопригоньевске, а как по-настоящему событийное сценическое воплощение «романа-трагедии» (определение Вяч. Иванова). Пережитое Дурылиным-зрителем во время просмотра «Карамазовых» превратилось в событие личной экзистенции. В отличие от С. Н. Булгакова, по следам «Николая Ставрогина» написавшего «Русскую трагедию», он не отрефлексировал спектакль письменно. Но глубина и прочность зрительских впечатлений нашли отражение в поздних зарисовках образов братьев: Ивана в исполнении Качалова[53], Мити — Леонидова[54], Смердякова — Воронова[55].

Сотрудничество с толстовским «Посредником» и символистским «Мусагетом», экспедиции на Русский Север, паломничества в Оптину пустынь, участие в работе религиозно-философских сообществ и христианских братств, поэтических кружков и объединений раздвинули мировоззренческий горизонт Дурылина, обогатили его представления о литературе и искусстве и, главное, помогли возвращению утраченной веры, уже не безотчетно органичной, а осмысленной и зрелой.

1.3. Проблема выбора и профессионального самоопределения

Февральскую революцию 1917 года Дурылин встретил настороженно. Жил он, как и прежде, скудно. Снимал совсем небольшую комнату в доме близ храма пророка Ильи Обыденного, где много читал, еще больше думал над прочитанным, внимательно вглядывался в разворачивающиеся события и усиленно молился.

В красном углу бедного жилища висела старинная, шитая бисером икона «Благовещение», а над кроватью — акварель: на верхней ступени лестницы стоит Шатов со свечой в руке, провожая Ставрогина в ночь[56]. Как отмечал Сергей Фудель, «в этой небольшой акварели был весь “золотой век” русского богоискательства и его великая правда». Учитель и ученик, чувствуя себя монахами в миру, подолгу вели «все те же старые разговоры шатовской мансарды»[57]. Говорили о путях к Богу и от Бога, о старцах Оптиной пустыни... Разговоры, часто уходившие в ночь и длившиеся до рассвета, прерывались ударами колокола к ранней обедне.

Участь эмигранта Сергей Николаевич исключил для себя сам. Да и не было у него никогда в мыслях, что он покинет родину. Слишком сильно был привязан «к родному пепелищу, к отеческим гробам». Он верил, что если даже сгинет «цвет-

---

[53] См.: *Дурылин С. Н.* В. И. Качалов : Очерк жизни и творчества. — М. ; Л., 1944. — С. 31–33.

[54] *Дурылин С. Н.* Л. М. Леонидов в роли Дмитрия Карамазова. 1943 г. // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 2. Д. 90.

[55] *Дурылин С. Н.* Русские классики на советской сцене // Советский театр. К 30-летию советского государства. — М., 1947. — С. 290–293.

[56] Сергей Фудель ошибочно приписывает авторство акварели Илье Машкову. Судя по описанию, это больше похоже на иллюстрацию Мстислава Добужинского к роману «Бесы» или на его эскиз декорации к спектаклю МХТ «Николай Ставрогин».

[57] *Фудель С. И.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Письма. —М., 2001. — С. 46, 47.

ник» исторической России, то не исчезнет «луг» Святой Руси[58]. В годы революции, тягот военного коммунизма, постоянного холода и хронического недоедания он делал все, что был в силах, для ее сохранения: читал лекции по истории древнерусской иконописи на Богословских курсах в Даниловом монастыре; писал брошюры о проблемах современной церковной жизни; участвовал в издании журнала «Возрождение»; в РФО памяти Вл. Соловьёва выступил с докладом «Апокалипсис и Россия» (и в качестве секретаря провел его последнее заседание); по благословению преп. старца Анатолия Оптинского вел полумонашеский образ жизни в Сергиевом Посаде (молитвы, церковные службы, чтение Евангелия, Апостола и душеспасительных книг); принимал участие в работе Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры; пережил ужас при осквернении большевиками мощей св. преп. Сергия Радонежского.

8 марта 1920 года в Троицком храме Данилова монастыря Сергей Николаевич Дурылин был рукоположен еп. Феодором (Поздеевским) в сан диакона, а 15 марта — во иерея (целибат). Он был уверен, что с мирской жизнью покончено, что у него «началось житие».

Когда в 1922 году был принят Декрет об изъятии церковных ценностей (26 февраля), и патриарх Тихон в воззвании к духовенству и верующим Русской Православной Церкви объявил актом святотатства изъятие богослужебных предметов (28 февраля), о. Сергий не скрывал своего возмущения произволом властей, не удерживал гневных слов при виде исполнителей декрета, пришедших за церковными ценностями в Боголюбскую часовню (24 апреля). За открытые выступления в защиту церкви о. Сергий был арестован и отвезен на Лубянку (11 июля), с последующим переводом в Бутырскую тюрьму. Вместе с другими священнослужителями, заключенными в камере № 17, он участвовал в ночном богослужении Всем святым в земле Российской просиявшим (28 октября).

Близкие усиленно хлопотали за о. Сергия, обращались за поддержкой к А. В. Луначарскому, и ходатайства о смягчении наказания увенчались успехом[59] — при единственном условии властей, что он оставит службу приходского священника. Большего от него никто не требовал, и Сергей Николаевич согласился на это условие[60]. Необходимо подчеркнуть: данное согласие не означает, что Дурылин стал «расстригой». Версия о его добровольном отказе от священнического сана основана на недостоверных слухах и недоброжелательных домыслах. В архивах Московской Патриархии не обнаружено ни одного документа, подтверждающего акт извержения о. Сергия (Дурылина) из сана.

Почему же все-таки Дурылин оставил приходское служение?

Вероятно, монашество, на которое после смерти матери он просил благословение у своего духовного отца, было для него способом личного дистанцирования от безбожного мира. Может быть, мысль о священстве была вызвана

---

[58] См. об этом подробнее: *Дурылин С. Н.* Луг и цветник. О поэзии Сергея Соловьева // Труды и дни: альманах. Тетрадь 7. — М., 1914. — С. 151–156.

[59] Несмотря на это, С. Н. Дурылин провел в ссылках шесть лет: с 1923 по 1924 г. в Челябинске, с 1928 по 1930 г. в Томске, с 1930 по 1933 г. в Киржаче.

[60] См.: *Гончаров В. А.*, *Нехотин В. В.* «Дурылин согласен дать подписку, что он никогда не будет приходским священником». Из материалов архивно-следственного дела по обвинению С. Н. Дурылина (архивное следственное дело № Р-46583 в ЦА ФСБ РФ) // Вестник ПСТГУ. II: История. История Русской Православной Церкви. — 2008. — Вып. 113 (28). — С. 127–128.

тем же умонастроением или, что тоже возможно, экзальтированным желанием «пострадать за веру». Но при этом он не переставал терзаться тем, что во имя высоты культа должен пожертвовать вершинами культуры. Его сомнения и мучения были обусловлены неодолимой тягой к русской культуре как части национальной истории в целом: «<…> судьбы русской истории, русской культуры для меня — слезы и скорбь, я не могу не думать, не болеть, не терзаться»[61].

В культурологическом контексте эта экзистенциальная проблема имеет свою теоретическую подоплеку. О. Павел (Флоренский), почитаемый Дурылиным, называл богослужебный cultus «завязью» и «бутоном» светской cultura: «Из культа исходит все, что затем обмирщается в культуре: философия, наука, формы общественности, искусство»[62]. Культурфилософская идея о «прорастании» художественной культуры из духа и материи религиозного культа была органически близка Дурылину. В его восприятии русская культура есть культура православная: православное христианство — ее духовный исток, почва, из которой она произрастает.

Героем Сергей Николаевич не был. Но подвижником христианской культуры его назвать можно. Принимая как должное выпадавшие на его долю лишения и мытарства, Дурылин не переставал протягивать нити из отечественного прошлого в советское настоящее. Чувствуя себя наследником русской демократической интеллигенции, он, по замечанию его биографа, «<…> своей жизнью и миропониманием нес в среду новой творческой интеллигенции христианские нравственные ценности»[63].

Театральная культура в восприятии Дурылина — христианская par excellence. Но не на уровне религиозных структур, сюжетов, тем и мотивов, а в плане *меры восприятия* человека и мира, *ракурса* его рассмотрения, понимания того, что есть человек и что есть *человеческое в человеке*. Именно таким театром (его репертуаром, актерским искусством, смыслом и поэтикой) Дурылин-театровед будет заниматься всю оставшуюся жизнь.

Глава II
УЗЛОВЫЕ ТЕМЫ ТЕАТРОВЕДЕНИЯ С. Н. ДУРЫЛИНА

2.1. Формирование принципов театроведческой аналитики

В декабре 1933 года Дурылин вернулся в Москву. За плечами у него было шесть лет ссылок, статус «бывшего», социальная невостребованность и почти полная утрата прежнего круга общения. Положение не сулило ничего доброго, тем более что в Москве ему поселиться было негде. Он был лишен новой властью практически всего: собственного жилья, работы, безопасности.

Но воспоминания об увиденном и прочитанном, память о дореволюционном опыте работы отобрать у него было невозможно. Безусловным преимуществом Сергея Николаевича, дающим возможность найти себя в новой реальности, оставались знания, полученные за годы сосредоточенного изучения мировой

---

[61] *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести и хроники. — СПб., 2014. — С. 32.

[62] *Флоренский П. А.* Философия культа (Опыт православной антроподицеи). — М., 2004. — С. 10.

[63] *Буздыгар М. А.* Жизненный путь и духовные искания С. Н. Дурылина (1900–1924) // Вестник ПСТГУ. Серия 2: История. История Русской Православной Церкви. — 2003. — № 1. — С. 155.

литературы, осведомленность в области сценического искусства прошлых лет, владение методикой музейной работы. В этих областях он являлся квалифицированным специалистом — «спецом», причем в глазах властей «перековавшимся», которых в государстве не доставало.

К 47 годам Дурылин убедился, что единственное удовлетворяющее его «место в жизни» — театральное искусство и все, что с ним связано. Отныне средоточие его профессиональных интересов — театр, основной род его занятий — театроведение. Свои обширные гуманитарные знания и солидный зрительский опыт Дурылин ставит на службу театральному искусству. Он с головой окунается в театральную историю и современность. Регулярно посещает вечерние спектакли, а по ночам пишет заметки об увиденном. На давно идущих постановках восполняет пропущенное за годы ссылок, на премьерных — обогащает свой зрительский опыт новыми театральными впечатлениями. Из зрительного зала он перебирается в театральное закулисье и начинает познавать театр «изнутри». Многократный повтор слов «театр» и «театральный» свидетельствует о постепенном «прорастании» в Дурылине-зрителе — Дурылина-театроведа.

Вопрос вопросов для начинающего Дурылина-театроведа — о чем и как писать, какую область театроведения выбрать для специализации?

Нет ничего удивительного в том, что вернувшийся из очередной ссылки репрессированный интеллигент для своих научных занятий выбрал в качестве приоритета не советскую современность, а русскую классику; не современную режиссуру, а актерское искусство в его прошлом и настоящем; не театральную критику и публицистику, а историю театра.

Первые статьи и лекции Дурылина можно считать проверкой пера и пробой «на прочность» собственных интеллектуальных построений. Излюбленная форма его стиля и стилистики — припоминание или памятование, воспоминание или памятная записка. Работы о театре он пишет в опоре на театральные впечатления прошлого, на собственный зрительский опыт. Основой для выбора темы и отправной точкой для создания текста является личная память критика. Этот подход был впервые опробован при написании дебютной статьи о Ленском, посвященной 35-летию со дня кончины великого артиста[64]. Почти нечаянно найденный ход к организации содержания превратился в едва ли не в основной принцип критического анализа.

Жизнь Сергея Николаевича снова разделяется надвое.

«Приватный» Дурылин оставался верен своему дореволюционному обиходу: ежедневные молитвы и тайные богослужения у иконостаса; по просьбе близких знакомых — совершение обрядов причащения и исповеди, крещения и венчания. По праздникам (Рождество, Пасха, День Ангела) — поздравления друзей скромными гостинцами, праздничные гуляния и вечерние посиделки, на которые допускались немногие «проверенные люди». Теперь в их число входили литераторы, музыканты, художники, артисты Большого, Малого и Художественного театров. Дурылину удалось сохранить вокруг себя «настой» старины.

«Публичный» Дурылин свое призвание находит в совмещении двух видов творчества — литературного и театрального. В качестве старшего научного со-

---

[64] *Дурылин С. Н.* А. П. Ленский (1908–1933) // Театр и драматургия. — 1933. — № 9. — С. 57–63.

трудника ИМЛИ имени А. М. Горького он с 1938 года занимается академическим литературоведением и по совокупности опубликованных трудов в 1944 году получает ученую степень доктора филологических наук. С 1945 по 1948 год преподает историю русского театра в ГИТИСе, ему присваивают ученое звание профессора, некоторое время он заведует кафедрой истории русского театра (1945–1946). Это — внешняя сторона дела публичности. Важнее — ее содержательная часть.

В годы Серебряного века Дурылин исследовал авторскую поэтику, следуя путем выявления духовного состава личности писателя и схватывания религиозного зерна писательского творчества. Отсюда рождалась свободная и очень личная эссеистическая форма его статей и докладов, написанных в пору «богословствования мирян» и символистского теоретизирования.

В советскую эпоху происходит существенное преобразование его аналитического инструментария. Дурылин-литературовед занимался составлением специфически научных комментариев к собраниям сочинений русских классиков, библиографической деятельностью, публикациями ранее неизвестных исторических источников.

Дурылин выбирает органичную ему форму повествования: «прежде и теперь», «вчера и сегодня». Его профессиональное существование в советском социуме строилось на постоянном усилии соединить «дней связующую нить», разорванную революцией. Рассматривая современный театр в исторической ретроспективе, он стремился не к подчеркиванию разрывов во временно*м* потоке истории, а к прослеживанию внутренней общности разных театральных эпох. В соединении миров и попытке спасти то, что еще возможно было спасти, Дурылин нашел свое призвание.

В переводах «трудных» мест на язык массового читателя и зрителя угадывается популяризаторский навык Дурылина, выработанный за годы педагогической частной практики. Талант педагога, умение объяснить ребенку истины, на которые он сможет опереться, в новых условиях оказался как нельзя кстати. Таким «ребенком» (в интеллектуальном смысле) для него стал советский читатель: рабфаковец, студент, молодой слушатель каких-либо курсов или просто неопытный театрал, с которыми он стремился найти общий язык. Можно сказать, что Сергей Николаевич становится театральным просветителем народа.

Дурылин пишет множество юбилейных газетных и журнальных статей «к поводу» и «к дате». Из года в год они возрастают в геометрической прогрессии. Только за 1935 год он выпускает более 40 публикаций; в 1936 году их более 50; в 1937 году — более 60, в 1938 году — около 100.

Формой просветительства Дурылин считал свои лекции и беседы в театрах. Начал он их проводить с того момента, как устроился старшим научным сотрудником в Музей Малого театра (1935). Помог ему в этом возглавлявший музей историк театра В. А. Филиппов. С его подачи Дурылин читает лекции для посетителей Музея и зрителей[65], по заданию литературной части театра пишет статьи для газеты «Малый театр»[66], по настоянию режиссера С. Э. Радлова, рабо-

[65] «Лев Толстой и его драматургия в Малом театре», «Ученические годы крупнейших мастеров русского театра», «Творчество О. О. и М. П. Садовских».

[66] За год работы в Музее Малого театра Дурылин опубликовал пять статей: «Н. А. Добролюбов и Малый театр», «Н. И. Музиль», «В. А. Макшеев» (под псевдонимом С. Николаев), «И. Ф. Красовский», «Книга живого опыта актера».

тавшего над постановкой «Отелло» (1935), проводит консультации по истории сценического воплощения трагедии для А. А. Остужева и М. Ф. Ленина, по очереди репетировавших заглавную роль.

По приглашению режиссера Л. А. Волкова, в следующем сезоне он рассказывает труппе о временах Гоголя перед началом работы над «Ревизором» (1936). Собравшихся поразила ясность и точность Дурылина в передаче дыхания эпохи. Создавалось впечатление, что все, о чем он рассказывал, происходило если не сегодня, то как минимум вчера.

В театральной среде слухи разносятся быстро. Через Радлова о выступлениях Дурылина узнал Вл. И. Немирович-Данченко. Приступив к работе над «Борисом Годуновым» (1935), он пригласил Дурылина провести цикл консультаций, лекций и творческих бесед для занятых в спектакле артистов[67]. В ряде чтений и бесед Дурылин стремился «воскресить из прошлого былые образы “Бориса”, созданные давно умершими мастерами, и ввести новых мастеров МХАТа в творческий опыт Самойлова, Ленского и других»[68]. В числе затрагиваемых вопросов была общая сценическая история пьесы, накопленный отдельными актерами опыт и приемы исполнения трагедии на русской сцене, проблемы сочетания реалистических переживаний с классической поэтической формой.

Дурылин досконально знал репертуар русского драматического театра, не только «большую классику», но и так называемую «малую», а кроме того, весь репертуар актера, творчество которого изучал. Дурылин сознавал, что «сценичность часто не дружит с литературностью»[69], и текст пьесы воспринимал не столько как литературный, сколько как театральный феномен, изначально рассчитанный на сценическое воплощение. А потому внимательно перечитывал не только классику, но и те пьесы скромных литературных достоинств, которые не перешли порога своей современности, остались в прошлом. Он был убежден, что без знания и понимания таких пьес, как «Матрос» Т. Соважа и Ж.-Ж.-Г. Делюрье или «Жакар, или Жакардов станок» М. Фурнье, не раскрыть того нового, что привнес в актерское искусство М. С. Щепкин, когда исполнял центральные роли в этих неброских комедиях[70].

Вопросы исторического бытования классической пьесы на сцене были средоточием знаний Дурылина о театре прошлого. Он настаивал на том, что историк театра должен воочию представлять и квалифицированно разбираться в сценической истории текста, прежде всего — в актерских трактовках образов. Этому он учил студентов и аспирантов МГУ имени М. В. Ломоносова и ГИТИСа имени А. В. Луначарского, слушателей Дома ученых АН СССР. Среди его учеников — такие известные историки театра, как Николай Зограф и Юрий Дмитриев, посвятившие искусству Малого театра фундаментальные научные исследования.

---

[67] О работе МХАТ имени М. Горького над пушкинским спектаклей см. подробнее: *Фельдман О. М.* Судьба драматургии Пушкина. — М., 1975. — С. 264–279.

[68] Цит. по: Стенограмма совещания Театроведческой секции ВТО по обсуждению доклада С. Н. Дурылина «Как изучать творчество актера». 01.12.1938 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Д. 758. Л. 1.

[69] *Дурылин С. Н.* По мастерской Островского // Театр и драматургия. — 1935. — № 5–6. — С. 42.

[70] См.: *Дурылин С. Н.* Актер и образ (О работе над монографией об актере) // О театре : Сб. ст. — М. ; Л., 1940. — С. 93–94.

Постоянный фокус внимания Дурылина сосредоточен на искусстве Малого и Художественного театров, которых он числил не просто хорошими или превосходными театрами. В них он видел носителей русской национальной традиции в советской современности[71]. Он не разделял широко распространенного мнения, что ансамблевое искусство МХТ как бы «отменяет» актерскую школу Малого. В его понимании Художественный театр прежде всего — не театральный оппонент, а наследник и обновитель классического сценического реализма Малого театра.

Живыми носителями актерской школы Малого театра Дурылин считал артистов своей молодости, в тридцатые годы занявших место «стариков»: Яблочкину, Турчанинову, Рыжову, Остужева, Яковлева, Садовского (сына Михаила Прововича Садовского, названного Провом в честь великого деда).

Среди нового актерского поколения МХАТ он выделял как раз тех, кто в своем творчестве продолжает эту традицию: воспитанников мхатовских студий Берсенева и Гиацинтову, Еланскую и Тарасову, Морес и Грибова, Добронравова и Коонен, а также тех, кто перед поступлением в прославленную труппу прошел специфичную актерскую школу Корша и провинциальной антрепризы (Леонидов и Топорков).

Отношение Дурылина к драматургии продиктовано общими взглядами на театр. При анализе пьесы он почти не пользовался мхатовскими понятиями «зерно» или «подводное течение», но и не анализировал ее как чисто формальную структуру (сумма сценических положений и набор ролей как материал для демонстрации самодовлеющего актерского мастерства). Он предпочитал рассматривать пьесу с точки зрения ее содержательных возможностей и заключенного в ней «фермента театральности» (выражение Н. А. Шалимовой). Все его работы об Островском посвящены *театру* Островского, а не его *драматургии*. О каждом из классиков русской драматургии — Грибоедове, Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Тургеневе, Чехове — он писал в первую очередь как о театральных авторах, измеряя их репертуарную ценность количеством сценических удач.

Сергей Николаевич — плоть от плоти и дух от духа московской интеллигенции, воспитанной на принципах русского европеизма. Он и сам был представителем того культурного типа, который принято обозначать словосочетанием «русский европеец». Применительно к нему самому, к его индивидуальному бытию и сознанию смысловое ударение падает не на существительное («европеец»), а на прилагательное («русский»). В европейской классике ему были важны не столько Данте или Гёте, Расин или Бомарше «сами по себе», как они представлены в трудах их биографов или в примечаниях литературоведов к их творениям. Его волнует другой аспект их мирового значения, связанный с бытованием европейской классики в русской культуре. От феномена «русского францисканства» и «русского вагнеризма» он переходит к рассмотрению феноменов «русского Мольера», «русского Шиллера», «русского Шекспира», «русского Ибсена» — такими, какими они представлены на русской драматической сцене в прошлом и настоящем[72].

---

[71] Ср. с названием статьи С. Н. Дурылина «МХАТ и Малый театр как носители национальной традиции в советском театре». См. в кн.: 25 лет советского театра (материалы научно-творческой сессии) / Общ. ред. М. С. Григорьева. — М., 1943. — С. 28–37.

[72] Показательны в этом смысле названия его статей: «Шекспир в Малом театре: к постановке “Отелло”» (1935), «“Гамлет” на русской сцене» (1938), «Шекспир на московской сцене» (1939), «Родной драматург: к 135-летию со дня смерти Фридриха Шиллера» (1940), «“Уриэль Акоста” в Малом театре» (1940) и др.

В целом взгляд Дурылина на театр «литературоцентричен». Даже после несомненных успехов Вл. И. Немировича-Данченко в постановке прозы, раздвинувших горизонты театрального процесса, Дурылин оставался защитником строгой «жанровой предназначенности» литературы для сцены и протестовал против расплодившихся постановок классической прозы в ущерб драматургии. Может быть, по старой приверженности к уставу и чину, где все должно быть на строго отведенном месте. А может быть, из-за того, что он был «запредельным» знатоком литературы, многие места помнил наизусть и частенько их цитировал по памяти в своих заметках и статьях.

Он считал, что при переносе романа на сцену нет никакого «сценического варианта», как правило, дробного, а есть образ, на который «нанизываются эпизоды романа, а самый образ заполняет весь спектакль». Анализируя «Мадам Бовари» в Камерном театре, грех дробности «собрания пестрых глав» он относил к режиссерской композиции Александра Таирова, а образ, целиком заполняющий спектакль, — к актерской работе Алисы Коонен: «То, что есть в спектакле, это не "сценический вариант романа", это — роль Эммы Бовари, роль, замечательно сыгранная замечательной артисткой А. Г. Коонен»[73]. Почти на все постановки прозы Дурылин-критик отзывается не рецензиями, а актерскими портретами: кроме Алисы Коонен в «Мадам Бовари», пишет о Леониде Леонидове в «Братьях Карамазовых», Алле Тарасовой в «Анне Карениной», Евдокии Турчаниновой в «Евгении Гранде», Алексее Грибове в «Земле».

Равнодушный к веяниям интеллектуальной и театральной моды, Дурылин в своих представлениях о том, что*о* есть театр, опирался на собственный вкус и творческую интуицию. В процессе формирования личного театрального мировоззрения, он пришел к тому, что задача режиссера — проникнуть в «самое заветное» автора, выявить его художественную волю, творческое кредо по отношению к искусству; задача актера — воплотить в роли «душу автора» на сцене, дать литературному образу плоть, облик и дух.

Сквозной темой его театроведческих изысканий стала классика сценического реализма, рожденная на скрещении двух видов творчества, — литературного и актерского.

2.2. Классика и современность

Дурылин родился, возрастал и формировался как личность в одну эпоху, а жить ему досталось совсем в другую. Революция разрубила его жизнь на «до» и «после», на «вчера» и «сейчас», подобно многим его знакомым, от Яблочкиной и Качалова до Нестерова и Пастернака. Поэт писал ему о работе над романом: «<…> в числе немногих, для кого я в данные дни пишу свою вещь, я пишу ее для тебя…»[74]. Будущим читателям, своим старшим и младшим современникам, автор «Доктора Живаго» адресовал следующие слова Николая Веденяпина, одного из героев, в обрисовке которого угадывались черты старого знакомого Дурылина «из прошлой жизни» — Николая Бердяева: «Наставший порядок обступит нас

---

[73] *Дурылин С. Н.* О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам : сб. ст. — М., 2021. — С. 241, 240.

[74] Письмо Пастернака Б. Л. к Дурылину С. Н. 27.01.1946 г. // Встречи с прошлым. — М., 1990. — Вып. 7. — С. 402.

с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого»[75]. За пределы «наставшего порядка», насквозь советского по духу и тону, Дурылина, как и многих его современников, выводила русская классика. И выпадала из этого тона. Ее дух, форма, язык, слог и стиль ограждали и высвобождали душу от советской политической, социальной, культурной повседневности. Классика сценического реализма была не только предметом научных штудий Дурылина, но его духовной опорой, как для Ахматовой такой опорой была «русская речь, великое русское слово». Можно сказать, что он «обвился» вокруг сценической классики, которая давала ему силы дышать и жить.

Понимание искусства как движения от «реального» к «реальнейшему» у Дурылина изменилось по сравнению с предреволюционной трактовкой. Прежде в его эстетическом сознании существовало четкое разделение: реалисты пишут о «реальном», символисты — о «реальнейшем». Теперь «реальное» он видит в жизненно достоверном *изображении* реальности, «реальнейшее» — в художественно-эстетическом *преображении* реальности, пропущенной «через очистительный фильтр поэтического чувства»[76].

Согласно Дурылину, давая в произведении реальное воспроизведение жизни (с греческого μίμησις, мимесис — подражание, воспроизведение), классики русского реализма насыщают его такой образностью, атмосферой, лексикой, ритмами, фактурами, лексикой, стилистикой (у каждого автора — собственной, индивидуальной), которая силой искусства возводит «реальное» жизнеподобие к «реальнейшему» впечатлению одухотворенной осмысленности бытия. Сверхзадачу искусства Дурылин видел в создании из рыхлого, неоформленного жизненного материала образа нового высшего порядка, в котором за «реальным» угадывается «реальнейшее».

В театре это возведение «дольнего» к «горнему» выражается в том, что реальная жизненность являемого на сцене «здесь и сейчас» пронизывает века, поколения, эпохи и оказывается действенным для иных поколений и эпох. По мысли Дурылина, большие артисты передают *реальное* таким образом, что возвышают читателя и зрителя до чувствования и понимания *реальнейшего*, то есть «реализма в высшем смысле»[77]. В эти минуты изображение всяческого *бывания* и *бытования* отступает на второй план — человек перестает быть только зрителем спектакля, в его душе совершается то самое *внутреннее событие*, о котором Дурылин писал Пастернаку. К таким событиям советского периода жизни Дурылина можно отнести, пожалуй, два мхатовских спектакля: «Ревизор» с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова (1921) и «Три сестры» (1940); «Отелло» с Александром

---

[75] *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч. : в 11 т. Т. 4. Доктор Живаго. — М., 2004. — С. 181.

[76] *Дурылин С. Н.* Нестеров. — 3-е изд. — М., 2004. — С. 60.

[77] В театральном портрете «Л. М. Леонидов в роли Дмитрия Карамазова» С. Н. Дурылин свел воедино «реальнейшее» Гете и «реализм в высшем смысле» Достоевского: «В том и непреходящее значение образа, созданного Леонидовым, в том и разгадка его мощного воздействия на зрителей, что артист создал Дмитрия Карамазова — одного из любимейших и сложнейших образов Достоевского, в духе и силе того реализма “a realibus ad realiora”, который Достоевский признавал единственным себе свойственным». Ср. с известным высказыванием Ф. М. Достоевского: «Меня зовут психологом: не правда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой». См.: *Дурылин С. Н.* Л. М. Леонидов в роли Дмитрия Карамазова. 1943 // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 2. Д. 90. Л. 81.

Остужевым в Малом театре (1935), «Чайку» с Алисой Коонен в роли Заречной в Камерном театре (1944).

Дурылин понимал, что тот материал, который классика дает артисту, способен вывести его «я» из сферы житейского *бывания* и повседневного *бытования* в сферу сценического *бытия*, включить в течение истории, преобразить его обыденное «я» этически и эстетически. Исполняя роли в пьесах мировой классики, артисты дают жизнь образам исторического и культурного прошлого — «оживотворяют» их. Именно артисту, способному силой таланта «оживотворить» классический образ, предписано оживить прошлое и возвратить зрителя к тем формам, в которых существовало когда-то неосквернённое классическое начало искусства. В облагораживании человеческой души, ее благотворном преображении усматривал Дурылин подлинно христианское начало театрального искусства.

Если классическая драматургия предоставляла для спектакля-события океан возможностей, то современная — почти ничего. Неверно считать, что все новое в театре Дурылин не замечал или презрительно осуждал. В новом он искал (и находил) «приметы милой старины», отвечавшие его христианскому мировоззрению, сложившимся нравственным и эстетическим критериям. Он был уверен: в отличие от классики, живой всегда, в любую эпоху, все сиюминутное, публицистически-злободневное в искусстве — преходяще (в дореволюционной терминологии — «временно и тленно»). Героическая романтика революционной темы его не привлекала ни как зрителя, ни как театрального критика. Полемика между сторонниками «потолочной» драматургии и драмы «без потолка» в круг его критических интересов не входила. Все, что он читал, казалось ему «тусклым, скучным, однообразным», и персонажи казались «лицами без лиц».

В театроведческом наследии Дурылина нет ни одного портрета современного драматурга, тогда как о классиках мировой драматургии им написано 29 очерков, статей и заметок. Из 125 рецензий 117 написаны о премьерах классических пьес и только 8 посвящены спектаклям, поставленным по советской драматургии[78].

Та же картина — в статьях о современных актерах, общим числом 121. Все актерские портреты имеют одну структуру: основную часть текста составляет критическая аналитика классических ролей, а под финал в нескольких строках описываются роли в советском репертуаре. Той или иной современной пьесы Дурылин касается только тогда, когда не может этого избежать, а именно: при характеристике исполнителей ролей.

Дурылин редко пользовался едва ли не самым ходовым термином театральной критики 1930-х — 1950-х годов, отчасти, из-за его неоднозначности. По точному замечанию И. Н. Соловьевой, стилевые приметы социалистического реализма — это «ясность и жизнеподобие, морализм, твердая дидактика, воля к яркой простоте»[79]. С этой стороны соцреализм мог быть даже привлекателен

---

[78] «Любовь Яровая» К. Тренёва (в Ростовском театре имени М. Горького); «Близнецы» (в Московском областном ТЮЗе), «Русские люди» (в театре имени Ленсовета) и «Русский вопрос» (в Театре имени Ленинского комсомола) К. Симонова; «Капитан Костров» А. Файко (в Московском театре драмы); «Два капитана» по В. Каверину (в ЦДТ); «Мужество» Г. Березко и «Жизнь в цитадели» А. Якобсона (в Центральном театре транспорта); «Мирное утро» Е. Мина и А. Минчковского (в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола).

[79] *Соловьева И. Н.* Театр 1929–1953 и социалистический реализм // Театральные течения : Сб. ст. к 100-летию со дня рождения П. А. Маркова. — М., 1998. — С. 245.

для Дурылина, если вспомнить, как ему в молодости нравился «наивный реализм» Малого театра. Основоположником этого направления в драматургии считался Максим Горький, талант которого Дурылин признавал. Более того, считал, что такие спектакли как «В людях» и «Враги» у мхатовцев — ярчайшие образцы искусства социалистического реализма. В статье «Художественный театр и советская культура» он пишет об этом со всей определенностью, хотя и без особого энтузиазма[80]. Что касается «Егора Булычова» с Борисом Щукиным в центральной роли, то главной заслугой вахтанговцев критик считает превосходное исполнение горьковских ролей, а саму постановку хвалит за то, что в ней обнаружилось, «какими отличными актерами-реалистами обладает молодой театр»[81].

В принципе Дурылину претит драматургия соцреалистического толка, построенная на «чудесном сплаве» фальши, энтузиазма и умиления. От искусственности драматургических ситуаций и натужности ролей артистов любимого Малого театра спасало открытое игровое начало. Но на артистов не менее любимого МХАТа, привыкших идти к образу «от себя», искреннее существование в насквозь лживых предлагаемых обстоятельствах действовало губительно. Дурылину ведомы замечательные актерские создания, нередко возникавшие на основе слабых пьес. Были они и у Щепкина, и у Мочалова, и у Ермоловой, что он всегда отмечал в историко-биографических очерках. В рецензиях на премьеры и в театральных портретах современных актеров Дурылин-критик пишет об этом кратко. Он не скрывает слабости исходного драматургического материала, но отдает должное актерам, превышающим своим искусством «маловысокохудожественный» уровень играемой пьесы, как в случае с артисткой МХАТ Евгенией Морес, игравшей юных пионерок в пьесах советских драматургов[82].

Проблемы соотношения классики и современности в наследии Дурылина, рассмотренные выше, вплотную подводят нас к центральному звену его театроведения — актерскому творчеству прошлого и настоящего.

2.3. Проблематика актерского творчества

Сергей Николаевич Дурылин достаточно рано почувствовал свое родство с культурой XIX века. Он был персонажем старомодного покроя и неуютно чувствовал себя в стремительно меняющемся мире. С начала XX столетия понятие «режиссерский театр» настолько прочно вошло в повседневную театральную жизнь, что постепенно видоизменило не только эстетические критерии и оценки, но и саму суть театрального мышления. Однако эти изменения не коснулись воззрений Дурылина на театр. Он в принципе воспринимал актерское искусство как феномен классического прошлого, а режиссуру — как феномен современности, с ее претензиями на исключительность и вытекающими отсюда минусами.

Тенденция рассмотрения актерского искусства в аспекте режиссуры, вне его самостоятельной самодостаточности, была ему чужда. Он был уверен, что настоящий режиссер со своим видением автора, пониманием драматургического

---

[80] См.: *Дурылин С. Н.* Художественный театр и советская культура // Театр. — 1948. — № 10. — С. 6–23.

[81] *Дурылин С. Н.* Пятнадцать лет театра им. Вахтангова // Рабочая Москва. — 1936. — 12 ноября. — С. 4.

[82] *Дурылин С. Н.* Артистка Е. М. Морес // Театральная декада. — 1935. — № 31. — С. 4–5.

конфликта и атмосферы действия, если и присутствует в спектакле, то только в «шапке-невидимке». Режиссерскую профессию Дурылин воспринимал, как привык воспринимать профессию актера — как подвижническое служение театру. Его дело — направлять актеров в сторону верного понимания автора, но не диктовать исполнителям ролей свою волю.

Согласно Дурылину, главное в режиссерском творчестве: разгадать художественную волю автора и сохранить авторский стиль, постичь мысль драматурга и верно уловить звучание его слова. Нетрудно увидеть здесь полное совпадение с позициями Южина и Немировича-Данченко, в корне отличными от воззрений Мейерхольда на режиссуру. Неслучайно Дурылин откликался на постановки Мейерхольда-авангардиста (причем не в открытой печати, а только в частной переписке) не в самом радостном ключе. Тенденция активного «внедрения» режиссера в авторский текст и его трансформации не внушала ему никакого доверия, в ней он не видел надежного залога обновления театра[83].

В критическом наследии Дурылина нет ни одного портрета режиссера. О режиссуре он пишет мало, не распространяется о режиссерском замысле, почти не затрагивает проблем декорационного оформления, редко высказывается о световом решении и музыкальной партитуре действия. Глядя на сцену, он внимает только актеру, выхватывает его из круга своих театральных впечатлений и предоставляет ему главное место в статьях и рецензиях. Из 105 актерских портретов 35 посвящены актерам Малого театра, 41 приходится на долю актеров Художественного театра, 2 — на Александринский театр и 27 — на разные другие театры и студии. (Один театральный портрет — смешанный; в нем рассматривается актерское искусство и режиссура И. Н. Берсенева[84].)

Выбор Дурылина-критика — не драматург, не режиссер, не спектакль в целом, а актер — связан с его пониманием театра как искусства антропоцентрического. «Оправдание театра» он видел в актерах. Он любил и ценил талант в человеке, умел его понимать и давать нужное направление его развитию. Он был «истончен до хрупкости» (определение Б. Л. Пастернака), обладал чутким художественным слухом и зрением, был тактичен и глубоко интеллигентен в оценках, за что актеры его высоко ценили.

Согласно Дурылину, путь и призвание актера — познание человека в его внутреннем бытии и художественное воплощение образа в пространстве сцены. Он не пользовался понятием «перевоплощение». Может быть, в связи с настороженностью к этому буддийскому понятию, близкому в религиозном отношении к метемпсихозу (реинкарнации) — учению о переселении душ, осужденному на Пятом Вселенском Соборе (553). В согласии с православным учением о человеке, Дурылин считал человеческое *лицо* звеном между одухотворенным *ликом* и омертвленной *личиной*. Лицо — «средоточие всего человеческого в человеке», отражение его подлинного «я»[85]. Через этот живой и неразложимый микрокосм проявляется внутренняя жизнь и красота человеческого духа. Задача актера — разгадать образ

---

[83] См. об этом подробнее: *Дурылин С. Н.* «Я никому так не пишу, как Вам…»: переписка С. Н. Дурылина и Е. В. Гениевой. — М., 2010. — С. 150–151.

[84] Дополнительно укажем на сборник «Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского», по существу, представляющий собой собрание зарисовок на тему «актер в роли», а также на три монографии — о Н. Радине, Е. Шатровой и П. Садовском.

[85] См.: *Дурылин С. Н.* В своем углу. — М., 2006. — С. 636–637.

человека в его подлинности и явить во всей правде и красоте высшую ценность на земле — образ человеческий (подобие образа Божия). Создание на сцене вместо живого человеческого *лица* его неживого масочного или кукольного подобия, Дурылин считал отторжением и неприятием «человеческого в человеке». В такой *личине* отсутствует «космически-прекрасное» — то, что есть в *лице* человека: глубина сердца, сила духа, мир мысли, чувства и воли. Дурылин убежден, что показывать на сцене нужно именно человека, раскрывая самое существо его поведения, используя в больших и малых ролях строгую концентрацию содержания, предельную сжатость, точность и емкость характеристики, крепкий лаконизм в слове и действии.

Различение «актерства» и «художества», которое проводил М. С. Щепкин, для Дурылина представляло несомненную смысловую ценность. Отправляясь от этого щепкинского различения, он дифференцирует понятия «актер» и «артист»; выявляет отличие актера (с лат. ago, actum, agere — действовать) от артиста (с лат. ars — искусство владения ремеслом; с англ. art — искусство собственно). Исходя из этого, он характеризовал персонажей «Без вины виноватых»: «Миловзорову, типичнейшему актеру, противопоставлен Незнамов, артист, рождающийся, но еще не рожденный». А об известном антрепренере и актере П. П. Гайдебурове говорил, что он был «один из упорных борцов за артиста против актера в русском театре». Он терпеть не мог фальшь на сцене и называл ее ремесленным «ложным актерствованием». Но высоко ценил правду искусства артиста, понимая ее, как оживотворение (одушевление и одухотворение) литературного образа, признавая соавторство артиста и драматурга. Вопрос вопросов для него: «Чему быть или не быть в театре — актеру или артисту, ремеслу или искусству?»[86].

Реалистический метод Щепкина Дурылин расценивал как динамический, действенный характер артистического творчества. Не результат, а процесс в раскрытии сущности человека, его неразложимой личности, индивидуальности. Основная заповедь щепкинского реализма, ставшая законом игры для актеров-реалистов, для Дурылина заключена в «прекрасной, то есть театральной простоте, которая требует пластики, но не допускает позировки; ищет ритма в речи, но боится декламационности; дорожит драматической волнительностью, но страшится неестественной приподнятости»[87]. Достичь этого возможно лишь в растворении личности актера в бытии творимого им образа. Описывая роли Лилиной в МХТ, он отмечал ее умение «безраздельно растворяться в образе» и вспоминал обмен зрителей впечатлениями от просмотра спектакля: «Никто не говорил: “Как хорошо играла Лилина”, — а повторяли: “Как трогательна Соня, как отвратительна Наташа!”»[88].

В сущностном смысле Дурылину не был близок театр, стоящий вне жизни человеческой души. Он выбирает не эстетизм стилизаторов или грубый натурализм, а реалистическую сердцевину искусства. Произведения, где происходит «овеществление лица», человек становится одним из декоративных мотивов постановки или служит объектом для чисто формальных поисков — не соот-

---

[86] *Дурылин С. Н.* Выступление в Камерном театре [О пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые»]. 1944 г. // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Д. 156. Л. 15.

[87] *Дурылин С. Н.* Н. М. Радин. — М. ; Л., 1941. — С. 80.

[88] *Дурылин С. Н.* Искусство высокой правды // Мария Петровна Лилина : Сб. материалов. — М., 1960. — С. 70.

ветствовали его критериям понимания «художества». Для Дурылина intérieur спектакля — только средство для выражения лица. Если на декорациях и вещах лежит отпечаток лица, то за ними — настроения и состояния, в которых находится человек. Подлинно художественное на сцене возможно только в случае оживотворения сценической среды внутренней жизнью действующих лиц. За эту обжитость интерьеров, живую жизнь, текущую в них, он любил спектакли МХТ.

С его точки зрения, Павел Мочалов в роли Гамлета, Пров Садовский в роли Любима Торцова, Мария Ермолова в роли Иоанны д'Арк, Леонид Леонидов в роли Дмитрия Карамазова — те артисты, которые умели своей игрой в этих ролях возвышать «реальное» до «реальнейшего». И каждый из них сумел выразить свое творческое «я есмь» не в одном этом центральном образе, но и в сопредельных, смежных с ним. Поэтому их искусство для Дурылина — олицетворение «реализма в высшем смысле», то есть классического сценического реализма.

В центр своего понимания актерского искусства Дурылин ставит триаду: *художник — артист — человек*. Светлый ум и величавость, благостность и мудрость мыслящего сердца творят личность артиста, но и личность человека — художника просветляющей красоты, которая пробуждает в человеке человеческое. Елену Ивановну Кручинину из «Без виноватых» он называет «нормативной» артисткой: «Кручинина — как подлинная артистка, соединившая в себе искусство и человечность, — и просвещает, и утепляет, очеловечивает всех вокруг себя»[89]. Эту характеристику он переносит на Ермолову. Она для него — олицетворенное искусство, художник, пробуждающий «высокие начала человечности и правды», способный «умственно осердечить» тему автора и выполнить свою миссию: артистическое просвещение ведет к очеловечиванию публики.

Актерскую профессию Дурылин неразрывно связывал с личной биографией, с личностью артиста и жанр книги «Моя жизнь в искусстве» называл «творческой исповедью»[90]. Он подчеркивал, что актер — одновременно материал и ваятель, что работа актера над ролью есть не что иное, как работа ваятеля над тем человеческим материалом, который заключен в нем же самом[91]. Без внутреннего человеческого богатства нет артиста-художника. Иными словами, в понимании Дурылина актер неотделим от человека. И потому Дурылин — враг амплуа. Через все свои писания об актерах он ведет одну мысль: для русского артиста важно лишь одно из них — *амплуа человека*, к прямой встрече с которым актер должен привести зрителя.

В письме к Яблочкиной он писал об этом так: «Много я видел Вас в больших, сильных, трудных ролях, но ничем нигде Вы так не тронули меня, как в труднейшей самой реалистической и ответственной из ролей, — в роли Человека (с самой большой буквы). В трагедии, а иногда и трагикомедии, называемой Жизнь, почти все проваливаются, выступая в этой роли человека, а у Вас, что́ ни дольше Вы ее исполняете, не провал, а все увеличивающаяся удача: чем больше приходится Вам выступать в этой роли, которую всем нам дает Великий Режиссер, тем лучше Ваше исполнение, тем сильнее захватываете Вы его простотой, искренностью,

---

[89] См.: *Дурылин С. Н.* Выступление в Камерном театре [О пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые»]. 1944 г. // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Д. 156. Л. 21.

[90] См. об этом: *Дурылин С. Н.* Станиславский и Малый театр // О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам : сб. ст. — М., 2021. — С. 41.

[91] См.: *Дурылин С. Н.* Айра Олдридж. — М. ; Л., 1940. — С. 113.

величием»[92]. В словосочетании «Великий Режиссер» слышится незабытая шекспировская метафора о том, что жизнь — спектакль, в котором человек всю свою жизнь исполняет ту роль, которую при рождении поручает ему Господь.

Все очерки Дурылина о великих актерах Малого театра и МХТ отмечены единством подхода и метода анализа проблематики актерского искусства: верность жизненной правде, широкие обобщения, глубина проникновения актеров в «жизнь человеческого духа» и ее мастерское игровое воплощение. В центр своих исследований он всегда ставил личность того, о ком писал, старался заглянуть вглубь человеческой души.

Моменты пробуждения подлинно человеческого в человеке Дурылин выделял в исполнении О. О. Садовской роли вдовы театрального музыканта Домны Пантелеевны из «Талантов и поклонников». О сцене, когда она сквозь слезы благословляла Сашеньку Негину на ночное свидание с Петей Мелузовым, Дурылин писал: «Садовская так играла Домну Пантелеевну, что все богатство Негиной как артистки, как властительницы чувств и мыслей толпы, весь дар ее слез, которым она обогащала людей, — все это “сквозило и тайно светило” в этой пожилой малограмотной женщине из мещанского круга. Было смешно ее видеть и еще смешнее слышать в ее суетливой хлопотне и тревоге (четвертое действие), но смех этот не мельчил, а углублял человека»[93]. Нетрудно заметить, что эта характеристика артистки Негиной навеяна воспоминанием об исполнении этой роли артисткой Ермоловой и восприятием ее личности в целом[94].

Не раз и не два повторял Дурылин-критик простую мысль об «амплуа человека», которую можно считать его личным открытием в науке о театре. Сообразуясь с этим, в поле зрения Дурылина попадают не только знаменитая Тарасова в роли Тугиной и гениальный Москвин в роли Флора Федулыча из мхатовской «Последней жертвы», но и артист Добронравов — Тихон в «Грозе»: «Б. Г. Добронравов, играя Тихона, разрушает все амплуа, в которые обычно втесняли неудачливого сына суровой законодательницы нравов города Калинова — Кабанихи. Ни “простак”, ни “бытовой любовник”, ни “неврастеник”, ни “характерный актер”, — никто не придет в голову, когда хочешь найти обычное “театральное место” Тихону Добронравова. <…> Тихон вырван Добронравовым из всех “амплуа” и переведен им в единственное амплуа, право на существование которого не может быть оспорено, — в амплуа *человека*. Это простое амплуа труднее всего замещается и реже всего удается на театре»[95]. В театроведении Дурылина мотив раскрытия *человеческого в человеке* (даже в самом ничтожном представителе человеческого рода) — важнейшая из традиций русской актерской школы, русского классического реализма в целом.

Дурылина волновала проблема реконструкции сценических образов, созданных актерами ушедших исторических эпох. Об этом идет речь в статье «Актер и образ»[96]. Основана она на докладе, прочитанном на заседании Театроведче-

---

[92] *Дурылин С. Н.* Письмо А. А. Яблочкиной [Не позднее 1947 г.] // РГАЛИ. Ф. 2034. Оп. 1. Д. 453. Л. 39. В передаче текста подчеркивания С. Н. Дурылина сохранены.

[93] *Дурылин С. Н.* Ольга Осиповна Садовская (1850–1919). — М. ; Л., 1947. — С. 54.

[94] См.: *Дурылин С. Н.* Мария Николаевна Ермолова. 1853–1928. — М., 1953. — С. 581.

[95] *Дурылин С. Н.* Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского. — М., 1939. — С. 51.

[96] См.: *Дурылин С. Н.* Актер и образ: (о работе над монографией об актере) // О театре : Сб. статей. — М. ; Л., 1940. — С. 87–105.

ской секции ВТО (1938)[97]. Сличение опубликованного текста со стенограммой заседания позволяет сделать вывод, что вариант, отправившийся в печать, фактически не правился. У трудов подобного рода, как правило, не всегда простой путь к открытой печати. Шестьдесят с лишним лет ожидала своего часа схожая по проблематике статья П. А. Маркова «Фиксация актерской игры (К вопросу построения науки о театре)»[98].

Марков и Дурылин избирают самое трудное в театроведческой аналитике — описание, закрепление и воссоздание актерской игры. Далее мы собираемся рассмотреть обе работы в сравнении и выявить различие смысловых акцентов в их концепциях. Мысли ученых о подходе к изучению актера, о принципах изучения актерского искусства во многом корреспондируют между собой. В отличие от Маркова, сосредоточенного на теоретико-методологическом аспекте проблемы, Дурылин концентрирует внимание на проблеме историко-методологического порядка.

Марков понимает науку об актере как историю актерского комментария к отдельным произведениям мировой драматургии. Используя достижения формального метода в литературоведении, он ставит акцент на техническом приеме, то есть непосредственно на приеме исполнения роли и воплощения образа на сцене, позволяющем актеру донести свое толкование до зрителя.

Вопрос, волнующий Дурылина, — что должно лечь в основу творческой биографии актера, где искать центр, материал и основу исследования. Метод работы он демонстрирует на материале конкретных источников, излагая не только теоретические построения, но и проводя апробацию на конкретном историческом материале. Он отмечает, что полноценное исследование об актере не может считаться возможным (и тем более состоявшимся) без полноты сведений о том, как актер играл свои роли; чем одна роль актера отличалась от другой; в чем заключался его секрет создания «живого образа».

Совпадают воззрения ученых и в точке определения объекта исследования в «актероведении». Марков предлагает фиксировать «эстетическую продукцию» актера в том или ином спектакле, независимо от того, в который раз актер исполняет играемую роль. В данном случае исключаются «погрешности» игры: психическое состояние актера или влияние, оказываемое на него зрительным залом. Дурылин избирает первичным фактором творческого бытия и биографии актера саму сыгранную роль, созданный на сцене образ, а не приемы, которыми он создавался.

Марков выделяет в качестве отдельной исследовательской проблемы правила, которые регламентируют сценическую игру в изучаемую историческую эпоху — систему условностей, характерную для эпохи. Созвучие находим у Дурылина. Описывая Щепкина в роли Фамусова в «Горе от ума», он замечает, что актер специально заботился о том, чтобы его лицо было обращено к публике. Даже в моменты, когда самим существом действия требовалось повернуться к партеру спиной, он не делал этого и продолжал играть во фронтальной мизансцене. Дурылин объяснял сохранение подобных формальностей (искусственная принужденная поза, напряженное лицо) у актера-реалиста тем, что он играл перед

---

[97] Стенограмма заседания Театроведческой секции. 13.12.1938 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Д. 758. Л. 22–54.

[98] См.: *Марков П. А.* Фиксация актерской игры (К вопросу построения науки о театре) // Театральная критика: история и теория : Сб. науч. трудов. — М., 1989. — С. 247–263.

«благородной публикой» и повернуться спиной к зрительному залу, где сидели генералы и тайные советники, решительно не мог. В случае нарушения правил он непременно получил бы выговор из Дирекции императорских театров. Отсюда Дурылин делает вывод, что «условности» в щепкинском творчестве принадлежали не актеру, а условиям сцены в первой половине XIX века.

Стоит отметить, что оба ученых уделяют серьезное внимание источникам исследования. Дурылин разработал целую концепцию видов исторических источников, на основе которых возможно проводить реконструкцию актерской игры. Во всей полноте в этих научных размышлениях проявляется Дурылин-источниковед, пришедший в театроведение из смежных наук (история, археология, этнография) и обогативший методику театроведческой аналитики принципами театрального источниковедения, связанными с внутренней и внешней критикой исторического источника (выявление и критика автора, места и времени создания источника). Он крепко усвоил и хорошо понимал, что подлинно научное исследование начинается с аналитического рассмотрения источников по теме.

В качестве источников исследования Дурылин выделяет:

(1) «самопоказания» актера о себе из дневников или мемуаров, интервью или переписки (выявление того, что актер думал о задачах своей профессии, как он представлял законы речеведения, проектировал изучение роли, в чем видел процесс этого изучения) и «актерские показания» о своих партнерах (в особенности те, что созданы в рамках одного стиля игры или школы исполнения);

(2) фотографии актера или рисунки в ролях;

(3) статьи и заметки рецензентов из периодической печати или зрительские отклики об игре актера в дневниковом, эпистолярном, мемуарном наследии эпохи.

В данном случае способ расположения источников эквивалентен степени их ценности для исследователя.

Воспоминания, записки и критические отзывы, вернее сказать, тот мемуарно-психологический окрас, который они несут, для Маркова оказываются «вторичным» материалом исследования, не раскрывающим конкретики исполнения. По его мнению, такие источники по большей части субъективны и пристрастны, в них нет ничего о приемах исполнения, но зато много общих слов, восклицаний или восторгов, возмущений или похвал. Ученый предлагает искать в груде подобных «остатков» технические приемы индивидуального актерского ремесла, определять границу и меру мастерства актера и то, какое место занимал актер среди своих современников.

Незакрепленность актерской игры Марков и Дурылин признавали основной проблемой в изучении актерского искусства. Дурылин решал эту проблему практически. Он был убежден, что прямая обязанность театроведа: собирать свою библиотеку, архив, письма, фототеку и картотеку, рисунки и афиши, а главное, заставлять людей (необязательно профессиональных критиков) писать воспоминания о театре, даже если они окажутся самыми пристрастными. Собирал он и собственный архив. Турчанинова говорила, что на его книжной полке в Болшево все знакомые могли бы найти себя[99].

---

[99] *Турчаникова Е. Д.* Сергей Николаевич Дурылин // Дурылин С. Н. О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам : сб. ст. / Сост. В. М. Турчин; вступ. ст. Н. А. Шалимовой. — М., 2021. — С. 17.

Чтобы отчасти разрешить эту дилемму (здесь Марков и Дурылин вновь сходятся в размышлениях), в качестве исследовательского инструментария пригоден сравнительный метод. Марков предлагал уточнить его привлечением данных живописи и архитектуры. Дурылин после подключения воображения предлагал сопоставлять найденные во время театроведческой аналитики детали мастерства актера и проверять их посредством сопоставления с другими источниками о спектакле.

На следующем этапе исследования «очищенный» факт театральной истории Дурылин погружал в широкий историко-культурный контекст. Изучив политическую, социальную и бытовую атмосферу исследуемого периода, возможно определить, а главное, отделить в творчестве актера то, что было создано под влиянием и действием атмосферы современной ему эпохи от того, что принадлежит самому художнику.

Последний труд Дурылина на ниве анализа актерского искусства — фундаментальная монография, посвященная жизни и творчеству великой Ермоловой. Без малого 20 лет ушло на сбор материалов: неопубликованных (а подчас и ненаписанных) воспоминаний, писем, откликов рецензентов, репертуарных сводок.

Книга академически суховата, лишена богатства эмоциональных обертонов, которыми до сегодняшнего дня впечатляют работы Кизеветтера, Кара-Мурзы, Стороженко, Сакулина о Ермоловой, написанные не по памяти, а «по свежим следам». Личностного, неповторимо дурылинского (как и ермоловского) в ней немного. Возможно, Дурылин ее «передержал». Но скорее всего произошло другое. В отличие от Щепкиной-Куперник, он отказался от беллетризации текста, полностью предоставил слово документам и максимально устранил из текста себя.

Б. Н. Любимов отмечал, что подлинная биография Ермоловой не может быть написана без осмысления ее религиозности[100]. Дурылин, конечно, это понимал. Но время было такое, что никто из редакторов не допустил бы даже простого упоминания об этом. И это Сергей Николаевич тоже осознавал. Потому и сдерживал себя. Его монография не свободна от ходячих марксистско-ленинских формулировок и архаичных на сегодняшний день идеологем, грубовато «влепленных» в основной текст. Их наличие — не волеизъявление автора, а условие времени, без которого ни один ученый-гуманитарий тогда не мог обойтись. Встречаются они и в монографии о Ермоловой. Из текста их легко вычленить и удалить — тогда останется действительно фундаментальная научная работа. Она скрупулезно подробна и точна в фактологическом отношении, строга — в концептуальном.

На то, *какая* монография могла бы при других условиях выйти из-под его пера, намекает один фрагмент из переписки с Яблочкиной, в котором он говорит о своем посещении кладбища Новодевичьего монастыря: «А могила Ермоловой — безмолвная, одинокая, без цветов, без украшений. Тут все величие в одном слове: “Ермолова”. <…> Не надо над ее надгробной плитой античной маски трагедии. <…> Единственный символ, который должен быть на надгробии Ермоловой — крест. Это и был символ ее жизни, ее веры, ее души…»[101]. Древнему

---

[100] См.: *Любимов Б. Н.* Церковь и театр // Век нынешний — минувшие века : в 3 т. Т. 2. — М., 2017. — С. 64.

[101] *Дурылин С. Н.* Письмо к А. А. Яблочкиной [не позднее 1947 г.] // РГАЛИ. Ф. 2034. Оп. 1. Д. 453. Л. 39.

языческому символу трагедии здесь противопоставлен главный христианский символ — крест.

Последние дни жизни Сергея Николаевича протекали как обычно: «приватный» Дурылин писал «в родном углу» заметки о тех людях, с которыми его в прошлом сводила судьба и о которых современность молчала, «публичный» Дурылин за девять дней до кончины выступал с лекцией о Ермоловой, за три дня — с докладом о Комиссаржевской на вечере памяти актрисы. После кончины о. Сергия хранившиеся в его доме антиминс, священническое облачение, богослужебные книги, а также портрет кисти Нестерова, на котором он изображен в рясе с крестом на груди на фоне книг, были переданы в Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии. А спустя полгода в Институте истории искусств АН СССР состоялся вечер памяти профессора Сергея Николаевича Дурылина. Так, волей истории в судьбе героя нашего исследования сошлись и нашли примирение священнослужение и служение театральное.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение театральных воззрений С. Н. Дурылина в контексте личной судьбы и предлагаемых обстоятельств времени доказывает, что театроведение не было случайным зигзагом на его жизненном пути. В процессе мировоззренческих исканий и экзистенциального самоопределения он пришел к нему органично и естественно.

Анализ многожанрового театроведческого наследия С. Н. Дурылина показывает, что его основные идеи и принципы базируются на традициях отечественной и мировой классики, на единстве двух видов творчества — литературного и театрального. Точкой их соединения, живой сердцевиной, объединяющей литературу и театр, С. Н. Дурылин считает актера с его искусством «оживотворения» литературных образов.

Узловыми темами театроведения С. Н. Дурылина являются русская классическая драматургия и классика сценического реализма. Театральную классику С. Н. Дурылин воспринимал как способ постижения и сценического воплощения ушедших эпох, оживления силой искусства уже несуществующей жизни и возвращения исторического прошлого. Единство профессионального и человеческого в актере — постулат театроведческой аналитики С. Н. Дурылина, имеющий равную силу в историко-биографических очерках, актерских портретах и монографиях. Его труды об артисте как живом средоточии театра, обладающем самостоятельной ценностью, тем более актуальны в нынешней социокультурной ситуации, когда режиссура настолько заслонила собой актерское искусство, что даже в науке о театре искусство актера изучается почти исключительно в свете режиссуры.

Насильственный слом авангарда и провозглашаемое в 1930-е годы возвращение к реализму в чем-то отвечали воззрениям Дурылина (разумеется, не насильственный слом, а возвращение к реалистической художественной традиции). Русская классика возвращалась к читателю и зрителю подчас в искаженном советской идеологией виде. Но все-таки возвращалась. Совершавшийся в театре поворот от «диктата авангарда» к «культу классики» так или иначе отвечал миропониманию Дурылина, но при этом не делал его сторонником советского официоза.

К необходимой идеологической составляющей своих статей Дурылин-критик относился как к «вставному элементу». Если в начале его критической деятельности «нужные» идеологемы могли быть добавлены в текст редакторами, то в дальнейшем он научился работать с этой печальной данностью времени самостоятельно. Исследования Дурылина о театре, по своей сути, — инкрустации. Его настоящие мысли, тонкие чувства, волнующие сердце заметы и горестные наблюдения ума врезаны в грубо спаянное мрачное обрамление, которое легко мысленно устранить, не повредив и не изменив авторского смысла. Из-за наличия критической «рамы», обрамляющей воссоздаваемую в тексте театральную картину, его статьям, всегда точным в смысловом отношении, порой недоставало легкости пера, непринужденности слога. Поэтому при изучении его наследия никак нельзя упускать из виду Дурылина «своего угла» и не переставать держать в уме то, что «сквозит и тайно светит» в глубине его критических текстов.

В обстоятельствах времени и места, предлагаемых советским социумом, Сергей Николаевич оставался русским интеллигентом, порядочным человеком, дисциплинированным работником, верным христианином. Через театроведческий анализ он стремился раскрывать христианские идеалы и ценности своим читателям и слушателям, ближним и дальним. Может быть, именно в этом состоит главная ценность его театроведения — и для новых поколений театроведов, и для современной науки о театре.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Алперс Б. В.* Актерское искусство в России. Т. 1 / Б. В. Алперс. — М. ; Л. : Искусство, 1945. — 550 с.
2. *Дмитриев Ю. А.* Государственный академический Малый театр : Очерки / Ю. А. Дмитриев. — М. : РОССПЭН, 2011. — 663 с.
3. *Дурылин С. Н.* Актер и образ / С. Н. Дурылин ; под общ. ред. С. С. Данилова и С. С. Мокульского // О театре : Сборник статей. — Л. ; М. : Искусство, 1940. — С. 87–105.
4. *Дурылин С. Н.* О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам : сборник ст. / Дурылин С. Н. ; сост. В. М. Турчин ; вступит. ст. Н. А. Шалимовой. — М. : ГИТИС, 2021. — 294 с.
5. *Дурылин С. Н.* Собрание сочинений : в 3 т. / С. Н. Дурылин ; сост., вступ. ст. А. Б. Галкин, подгот. текста, коммент., послесл. А. Б. Галкин, М. А. Рашковская. — М. : Изд-во журнала «Москва», 2014. — Т. 1. — 543 с. ; Т. 2. — 668 с. ; Т. 3. — 591 с.
6. *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века / Н. Г. Зограф. — М. : Наука, 1966. — 604 с.
7. История советского театроведения : очерки : 1917–1941 / Редкол. : Г. А. Хайченко (отв. ред.) и др. — М. : Высшая школа, 1981. — 365 с.
8. *Марков П. А.* О театре : в 4 т. Т. 2 : Театральные портреты / П. А. Марков. — М. : Искусство, 1974. — 495 с.
9. *Марков П. А.* Фиксация актерской игры (К вопросу построения науки о театре) / П. А. Марков ; публ. А. С. Тимофеевой // Театральная критика: история и теория : Сб. науч. тр. — М. : ГИТИС, 1989. — С. 247 – 263.
10. *Соловьева И. Н.* Театр 1929–1953 и социалистический реализм // Театральные течения : Сб. ст. к 100-летию со дня рождения П. А. Маркова / И. Н. Соловьева ; сост. Б. Н. Любимов. — М. : ГИТИС, 1998. — С. 230–268.
11. *Степун Ф. А.* Основные проблемы театра / Ф. А. Степун. — Берлин : Слово, 1923. — 129 с.

Вторая премия

И. В. ГЁТЕ ВО ГЛАВЕ ВЕЙМАРСКОГО ТЕАТРА

АДМАЕВА Любовь Алексеевна
Российский институт театрального искусства — ГИТИС

ВВЕДЕНИЕ

История театроведения знает немало примеров, когда те или иные события, происходящие по воле случая, в конце концов явились знаковыми для развития мирового театрального искусства. Их неординарность подчас становилась удивительно непостижимой. Фатальная предначертанность, почти как в античной трагедии, имела свое сюжетно-действенное развитие. Это касалось не только какого-либо определенного региона, отдельно взятой театральной школы, ее труппы или творческой личности. Даже привязка ко времени в данном контексте была абсолютно опосредована. Подобные «отклонения» оказывались важнейшей вехой для развития мирового театрального процесса. Парадокс заключается в том, что, согласно теории вероятности, возможность встречи двух абсолютно разных людей, приведшая к судьбоносным изменениям в искусстве, совершенно ничтожна. Однако амбивалентность личностных притязаний — *мировоззрения* и *мироощущения* — обладающая ментальным магнитизмом, способна найти точку соприкосновения для двух абсолютно разных систем координат[1]. Данный теоретический постулат проецирует прямую аналогию на совместную работу И. В. Гёте и Ф. Шиллера: двух главных деятелей Веймарского театра. Как две разнополюсные субстанции, они притягивались посредством интеллектуальных флюидов, имя которым — *любовь к театральному искусству*. Межличностные взаимоотношения двух великих деятелей немецкой культуры постепенно переросли в теплую и дружескую симпатию родственных по духу творцов. Подтверждение этому лежит не только в поле их совместной работы на театральном поприще, но и зафиксировано в тысяче десяти письмах деловой и трогательно-искренней переписки[2].

Актуальность данного научного **исследования** заключается в том, что через призму эмпирического осмысления фактологического материала осуществляется репрезентация научной гипотезы о формировании ценностно-приоритетных и нравственно-эстетических категорий, фундирующих становление и дальнейшее развитие Веймарского театра под воздействием эпохально-значимой личности И. В. Гёте. Анализируется творческий путь немецкого ученого и его профессиональная деятельность в контексте исторической ретроспективы жизнеописания Веймарского театра. Впервые представлен ранее нигде

---

[1] *Аникст А. А.* Творческий путь Гете : монография / А. Аникст. — Москва : Художественная литература, 1986.

[2] *Гете И. В.* Переписка : в 2 т. : текст / И. В. Гете, Ф. Шиллер ; вступ. ст. А. А. Аникста ; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. — Москва : Искусство, 1988.

не опубликованный материал[3]. На основе переписки И. В. Гёте и Ф. Шиллера также формируется доказательная база, подтверждающая выдвинутую автором гипотезу. Письменный диалог позволяет проследить методологию формирования той или иной творческой мысли, подкрепленной соответствующими философско-эстетическими, морально-нравственными и художественными категориями.

Воззрения двух гениев, произведения которых вошли в анналы мировой художественной культуры, концентрировали внимание на эпохе и искусстве своего времени, являющихся в их творческом тандеме (и личностной самоидентификации) приоритетными. Однако этому более чем десятилетнему конструктивному общению предшествовала, как нам известно, абсолютная невозможность его начала. И только благодаря теории относительности А. Эйнштейна, соотечественника вышеупомянутых родоначальников Веймарского театра, появилась логическая возможность объяснения их взаимодополняющей и взаимообогащающей друг друга творческой деятельности. Мерилом ее становится храм Мельпомены. Таким образом, очевидно, что театральное искусство консолидирует усилия физиков и лириков. Извечный конфликт нивелируется на почве обожаемого всеми социальными слоями сценического действа. Тем ценнее и результативнее был творческий союз И. В. Гёте и Ф. Шиллера.

Фридрих Шиллер еще до знакомства с И. В. Гёте прекрасно осознавал его высокоинтеллектуальную значимость[4]. После первой встречи недосягаемый элитарный образ претерпел некоторые изменения. Ранее созданный ореол небожительства трансформировался из надуманного эфемерного существа в обыкновенного человека[5]. Неизменным же осталось отношение Шиллера к Гёте-творцу. В пору знакомства И. В. Гёте было 39, а Ф. Шиллеру — 29. И. В. Гёте уже были написаны «Страдания юного Вертера» (1774 г.), создан первый набросок «Фауста» (1773–1775 г.), завершена драма «Гёц фон Берлихинген» (1773 г.).

Чтобы соприкоснуться с дальнейшей совместной работой в Веймарском театре и ощутить особый тон общения И. В. Гёте и Ф. Шиллера, нужно понять, как за этой первой встречей смогла последовать вторая. Произошло то самое «счастливое событие», как потом его именовал сам И. В. Гёте. Спустя 6 лет, летом 1794 года И. В. Гёте и Ф. Шиллер присутствовали на заседании Общества естествоиспытателей[6] в Йене. После выступления очередного докладчика, которое произвело негативное впечатление на И. В. Гёте и Ф. Шиллера, они, оказавшись случайно вместе, высказали обоюдное неудовлетворение сомнительной гипотезой предыдущего оратора. Беседа была настолько увлекательной и эмоционально-импульсивной, что продолжалась вплоть до дома Ф. Шиллера, куда незаметно для себя и вошел И. В. Гёте. Эта встреча и предмет диалога обнажили серьезное различие во взглядах писателей. Однако препятствия к общению постепенно были устранены. Обоюдно осмысленные разногласия упразднены. Начинался

---

[3] Самая первая литературная рецензия на пьесу Ф. Шиллера «Мария Стюарт» И. А. Апеля.

[4] *Аникст А. А.* Творческий путь Гете : монография / А. Аникст. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 319.

[5] И. В. Гете был среднего роста, с замкнутым выражением лица и с очень выразительными, живыми глазами. Его периодически меняющееся настроение совершенно непредсказуемо могло повести дальнейший диалог (*прим. авт.*).

[6] Общество было основано И. В. Гёте (*прим. авт.*).

новый рационально-прагматический диалог, инициирующий дальнейшую продуктивную творческую работу.

Своевременность и значимость данной научно-исследовательской работы предполагает изучение феноменологии личности И. В. Гёте, инициирующей определенный вектор развития Веймарского театра как составной части мировой театральной культуры.

Для формирования полноценного доказательного базиса принципиально важна хронологическая реставрация дат и событий, а также реконструкция одного из спектаклей, которые вкупе создают комплексное представление о мыслительной деятельности И. В. Гёте в контексте его профессионального «взросления» в Веймарском театре. В отечественном театроведении и мировой театральной науке информации об этом периоде жизни и творчестве немецкого классика-реформатора Веймарского театра немного. Заявленной проблематики касались косвенно, поскольку научные работы отечественных и зарубежных ученых носили абсолютно иной поисково-исследовательский характер. Такого рода исследовательская работа предпринимается впервые. Осмысление ее в преломлении традиций отечественного сценического искусства позволит провести определенную аналогию между немецкой и русской школой театральной режиссуры и актерского мастерства.

Глава I
ГОДЫ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ И ЗАРОЖДЕНИЕ УЧЕНИЯ

И. В. Гёте прямо говорил И. П. Эккерману, что подлинный интерес к театру испытывал только тогда, когда мог на него воздействовать[7]. В 1791 году Иоганн Вольфганг Гёте в дневниках и ежегодниках отмечал, что с удовольствием принял на себя руководство придворным театром[8]. В основе этого счастливого порыва, вероятно, лежало амбициозное стремление будущего немецкого классика создать такой театр, в котором воплощение собственных идей и воззрений, приобретенных благодаря жизненному опыту, было бы приоритетным. В 1825 году И. В. Гёте, вспоминая о своей деятельности в Веймарском театре, говорил: «Однажды у меня действительно возникло заблуждение, будто я мог бы создать немецкий театр»[9]. Пытаясь взглянуть на поставленную самому себе сверхзадачу, ему становится вполне очевиден тот факт, что она была трудновыполнимой. Ведь за плечами И. В. Гёте не было специальной подготовки в области театрального искусства (ни теоретической, ни практической).

Субъективизм суждений И. В. Гёте имел обоснованную ярко выраженную философскую тенденцию. И в этом не было ничего странного, так как научно-ориентированный склад ума выдающегося представителя немецкой культуры (философа, писателя, общественного деятеля и т. д.) распространял свое влияние на все сферы жизнедеятельности человека, интересовавшие И. В. Гёте. В этот мо-

---

[7] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни : текст / пер. с нем. Наталии Ман ; [вступ. статья Н. Н. Вильмонта ; коммент. и указ. А. А. Аникста]. — Москва : Художественная литература, 1981. — С. 171.

[8] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 6 [перевод мой. — *Л. А.*].

[9] Ibid. P. 18.

мент ему казалось, что он способен внести свой собственный (индивидуальный) вклад и заложить основы обновленного профессионального мастерства.

В пять часов утра 7 ноября 1775 года 26-летний Гёте появился в Веймаре. Поначалу он не обременял себя никаким должностным функционалом, а просто позиционировал себя как друг и собеседник герцога Карла-Августа[10]. Иоганн Вольфганг Гёте не просто сблизился с придворным обществом и снискал его уважение, а буквально поразил всех своим юношеским задором, самобытностью, нетривиальностью суждений и умозаключений. Даже К. М. Виланд[11] написал через несколько дней после приезда молодого поэта, что его душа полна И. В. Гёте[12]. Вполне очевидно умение очаровать публику, завладеть вниманием зрителей (слушателей), почти гипнотически воздействовать на окружающих. В театральной среде это необходимые качества как для актера, так и для режиссера.

Знакомство И. В. Гёте с любительским театром становится возможным благодаря тому, что он принимает приглашение герцогини Амалии[13]. После чего он становится завсегдатаем любительского круга, где занимается постановкой спектаклей. Можно считать, что именно с этого момента выстраиваются сознательные воззрения И. В. Гёте на театр:

— с точки зрения философа — стремление определить и предсказать пути его развития;
— с точки зрения поэта — ставя вопросы репертуара и зрителей;
— с точки зрения актера и режиссера — на исполнительское мастерство.

Цикл статей о сценическом искусстве, подробнейшим образом разработанные правила для актеров — все это явилось неопровержимым доказательством и, соответственно, истоком осмысления будущим гением немецкой культуры глубин профессионального театрального мастерства.

Возглавляя эту любительскую труппу, он не только пишет стихотворения к небольшим спектаклям, но и составляет программу. Налицо очевидные режиссерские навыки. Несмотря на отсутствие профессионального (театрального) образования, истоки вдохновения Иоганн Вольфганг Гёте черпает из своего жизненного ментально-интеллектуального опыта.

Экспериментируя со сменой репертуарной политики любительского театра, в личности И. В. Гёте неожиданно обнаруживаются черты владения административно-хозяйственным функционалом. Смена театрального репертуара — не просто выбор пьес или других драматических произведений — это, прежде всего, разнообразие форм театральной выразительности и акцентуация внимания на том, что, по мнению И. В. Гёте, могло в дальнейшем образовывать публику. Не только высокохудожественное режиссерское чутье — *особый вид профессионального дарования* — но и ряд абсолютно бытовых организационных вопросов, требовавших не менее пристального внимания. Несмотря на то что некоторые из них к творчеству имели абсолютно опосредованное отношение, решения их

---

[10] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

[11] Кристоф Мартин Виланд (5 сентября 1733 — 20 января 1813) — немецкий поэт и прозаик, издатель журнала «Германский Меркурий» (прим. авт.).

[12] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 8 [перевод мой. — *Л. А.*].

[13] Герцогиня Амалия — мать Карла Августа (*прим. авт.*).

требовал театральный процесс. Для того чтобы спектакль состоялся, нужна не только талантливая режиссура, универсальное актерское мастерство, но и другие профессиональные составляющие. Например, *сценография* (создание декораций, пошив костюмов и т. д.), *регламент репетиционной работы* (время индивидуальных репетиций, с последующим соединением их в групповые и мн. др.). В современном театре такую работу выполняют несколько человек (помощник режиссера, декораторы, бутафоры, реквизиторы, рабочие по сцене и т. д.) — все это И. В. Гёте аккумулировал в одном лице. Понятно, что профессиональной дифференциации тогда не было, однако такой объем работы мог быть под силу далеко не каждому. Поэтому этот период в жизни И. В. Гёте можно считать первой репетицией перед вступлением на порог Веймарского театра. Но речь пока об этом была преждевременна. До встречи с Веймарским театром оставалось чуть больше десяти лет.

Однако абсолютно идентичен и прагматичен был сам подход. Он также требовал профессионального освоения. Стремление молодого реформатора возвысить театральное искусство, обогатив его морально-нравственной и художественно-эстетической значимостью, философской контекстуальностью, способной невербально обучать зрительскую аудиторию. Интеллектуально облагораживая публику, театр из развлекательной сферы переходит в сферу духовную. Вероятно, именно так И. В. Гёте представлял себе решение этой проблематики. Молодой немецкий реформатор (*режиссер-философ, поэт-философ, драматург-философ, общественный деятель-философ* и т. д.) предпринимает попытку комплексного решения реорганизации театрального дела.

Такое смелое и бесстрашное усилие могло быть подвластно только великодушию гения, бескорыстно влюбленному в театральное искусство.

Театр — не отображение, а *преображение* действительности. Предоставить сценическую жизнь противоположной тому, что преподносит подлинная жизнь, — вот тезис внутреннего (театрального) мироощущения И. В. Гёте. Сценическая правда, по мнению И. В. Гёте, не нуждалась в натуралистичности. Ей было уготовано планами реформатора другое демонстрационно-действенное и понятийно-смысловое предназначение. Оно заключалось в визуализации смыслообразующих тенденций и формировании *внутреннего диалога* между актером и зрителем, режиссером и актером, автором и зрителем (посредством передачи информации следующим образом: автор → режиссер (философ, поэт, драматург и т. д.) → универсальный актер[14] → просвещенный зритель).

Таким образом, И. В. Гёте предстает перед нами многофункциональной личностью, которая способна решать целый спектр вопросов в *формате многозадачности*. Быстрая обучаемость, уникальные умственные способности, энциклопедическая образованность — все это позволяло И. В. Гёте, окунувшись в новую для него сферу, быстро адаптироваться, сориентироваться в профессиональных компетенциях, приобрести необходимый минимум соответствующих навыков, а затем — инициировать инновационные формы той или иной (театральной) деятельности.

Следующим этапом профессиональной зрелости И. В. Гёте в немецкой театральной среде была встреча с труппой Белломо, которая с 1783 года каждую зиму

[14] Исполнитель, обладающий целым спектром средств актерской выразительности (*прим. авт.*).

давала представления. В репертуаре этого театрального коллектива были такие постановки, как оперы К. В. Глюка и В. А. Моцарта. Вполне очевиден уровень профессионального мастерства[15]. Работа с труппой Белломо была непростой и в то же время очень результативной. Интеллектуальные открытия И. В. Гёте, вероятно, подвергались оппозиционно-вольнодумной трактовке свободолюбивых представителей этого творческого коллектива. Это был конструктивный диалог, продуктивный во всех отношениях. Критический подход (интеллектуальный «баттл») между И. В. Гёте и контингентом труппы Белломо в творческой работе прибавил остроты и пищи для ума «противоборствующим сторонам». Несмотря на то что творческий союз продлился недолго, спустя 8 лет он закончился расторжением контракта. Лишь после того, как были согласованы все документы по увольнению, начал обсуждаться вопрос о строительстве придворного Веймарского театра. Даже в этом вполне обыденном случае влияние И. В. Гёте на театральное искусство Германии оказалось значимым.

6 апреля 1779 года И. В. Гёте дебютирует в актерском амплуа. Он исполняет роль Ореста в инсценировке «Ифигении в Тавриде» Еврипида. Мнение публики, присутствовавшей на этом спектакле, разделилось. Сохранились записи, которые были обработаны Филиппом Штайном, подтверждающие этот «триумф». С одной стороны, высказывания зрителей имели восторженный характер. Так, например, один из зрителей пишет о том, что не сможет забыть впечатление, произведенное И. В. Гёте в роли Ореста, поскольку никогда еще у И. В. Гёте не наблюдалось такого соединения физического и духовного совершенства[16]. Были мнения и диаметрально противоположные. Любопытен следующий факт: один из зрителей сфокусировал внимание на том, что манера исполнения И. В. Гёте роли Ореста была слишком поспешна и чересчур упрощена (движения угловаты, неестественны и неправдоподобны) — во всем читалось ясное «мастерство дилетанта». Очевидно, что в начале своего артистического пути И. В. Гёте не обладал достаточными актерскими компетенциями. Однако в его игре прослеживались задатки и начальные навыки профессионального актерского мастерства. Это абсолютно явно свидетельствует о том, что его творческая натура имела благодатную почву для всестороннего раскрытия своего дарования.

Любительский театр постепенно изживал себя в глазах И. В. Гёте. Все было до банальности предсказуемо и однообразно. Один и тот же зрительский контингент со своими сословными пристрастиями и приоритетами, рефлексирующий в запрограммированном ключе, определенная эстетика демонстрации театральной постановки, однотипная сюжетно-смысловая канва повествования — все это утомляло пытливый ум молодого театрального реформатора. Изменения репертуарной политики, постановка новых спектаклей, апробация своего таланта в актерском амплуа уже не радовали И. В. Гете. Все это было чересчур обособленно, замкнуто в рамках одного социального круга, абсолютно отчужденно от полноценной театральной жизни Германии. Любительские спектакли становились анахронизмом эпохи. И. В. Гёте предвосхитил время и почувствовал необходимость проведения реформационных преобразований, но каких именно, он мог

---

[15] *Конради К. О.* Гете : в 2 т. Т. 2. Итог жизни / Пер. с нем. / К. О. Конради. — Москва. : Радуга, 1987.

[16] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 10 [перевод мой. — *Л. А.*].

предполагать только интуитивно. Интерес к любительскому театру не покидал И. В. Гёте, несмотря на то что он называл его «празднеством тщеславия»[17]. Однако он все более отходил от кружка герцогини Амалии, в том числе потому, что не имел возможности полноценно осуществлять реализацию собственных идей. Тенденция к работе в профессиональной среде с актерами-любителями была в дальнейшем подхвачена и использована многими ведущими театральными режиссерами-постановщиками, такими как Питер Брук, Ежи Гротовский и др. Бытовало мнение, что непрофессиональные актеры обладают более точной правдой сценического существования, так как не имеют квалификационной «заштампованности» и являются для режиссера особенно податливым материалом.

В это время в театральной жизни Германии происходили события, которые неминуемо вели к существенным изменениям в различных областях искусства: «...прозаическая драматургия дала стране все, что могла, и требовала уже какого-то коренного обновления»[18]. Немецкий театр претерпевал своеобразный *период реформаций*. И. В. Гёте, почувствовав эту современную необходимость, концентрирует усилия на обновлении одной из основных форм сценической выразительности — *декламационном искусстве*. Ранее существующая безнадежно устаревала. Необходимость этого преобразования, в представлении И. В. Гёте, диктовалась возвратом немецкой театральной традиции к классицизму. Справедливости ради, надо отметить, что и позднее, работая в Веймарском театре, И. В. Гёте инициирует эту же идею. Однако этому существенно препятствовали два фактора: публика не желала воспринимать подобные постановки, а актеры пока не имели достаточного профессионализма для стихотворной декламации в обновленном варианте. И только в тот период, когда Веймарским театром руководил И. В. Гете, был осуществлен выход его на более высокий эмоционально-чувственный поэтический уровень[19].

В период путешествия по Италии (1786–1788) И. В. Гёте окончательно расстается с идеей любительских театров. Основание подобного утверждения базируется на записи, сделанной в Риме, в которой былое «празднество» сменяется на термин «балаган»[20]. Кризис прежних интересов совпал со временем поиска новой основы для творчества. Итальянская культура была в этом надежным подспорьем. Великие шедевры мирового искусства пленяли внимание И. В. Гёте и оставили в его душе неизгладимый след. Постоянная мыслительная деятельность и философский взгляд на законы мироздания и мировосприятия претерпевали в сознании И. В. Гёте период перерождения. Вояж по Италии имел для реформатора немецкого театра еще одну важную деталь, наполняя его духовную и ментально-интеллектуальную сущность. Свидетельством тому был отказ от поэтики «бури и натиска» и поиск собственного творческого лица[21].

---

[17] Ibid. P. 11.

[18] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

[19] Ibid.

[20] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 11 [перевод мой. — *Л. А.*].

[21] *Аникст А. А.* Творческий путь Гете : монография / А. Аникст. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 323.

Стоит ненадолго вернуться в начало пути — к любительским труппам — дабы отметить, что представления давались в здании, построенном архитектором Антоном Георгом Гауптманом в 1775 году. Сохранились свидетельства о том, что театр был оборудован вращающейся сценой (скорее, поворотным кругом). Однако неизвестно, был ли подобный механизм в Веймарском театре. Можно лишь предположить, что была возможность установки машинерии, ведь в строительстве Веймарского придворного театра архитектором также был А. Г. Гауптман. Здание со сценой-коробкой было построено в 1780 году, и лишь 7 мая 1791 года со сцены прозвучал первый спектакль — «Охотники» А. Иффланда. Позже, в 1789 году, здание будет перестроено архитектором Тоуреном.

Первая постановка Веймарского театра — «Охотники» — остается малоизученным и редко упоминаемым фрагментом жизни театра. Вероятно, эта тенденция связана не только с нехваткой материала, но и с тем, что в этом первом опыте не было и не могло быть режиссерского воззрения И. В. Гёте. 1791 год — время самого начала изучения возможностей актеров труппы, изучения зрителей, понимания того, что сам И. В. Гёте вправе требовать от артистов. Это было время, когда будущее направление движения театра только формулировалось. «Охотники» остались в истории «проходным» спектаклем, где актерам было позволено играть то, что они и так умели и любили. Для этой пьесы, для этого зрителя, для тех задач, что пока стояли, — для всего этого не нужны были режиссерские реформы. Здесь, безусловно, были намечены точки будущего движения, но все самое главное оставалось впереди. Однако в этом спектакле есть та деталь, что заслуживает особого внимания, — И. В. Гёте сочинил пролог, который артисты исполняли до начала представления. В этом прологе заключалась не только просьба к зрителям о снисхождении. Пожалуй, главное — мысль о том, что душа театра есть гармония и она же есть сущность красоты. В этом слышны ясные отзвуки того, что в будущем перерастет в самостоятельную тему. Не раз Ф. Шиллер в переписке с И. В. Гёте будет говорить о Природе и об образе сквозь призму этих размышлений. Не раз этот вопрос возникнет и в актерских правилах И. В. Гёте, и в статьях об искусстве и литературе. Словом, подобная тема рождается вовсе не случайно и в будущем неминуемо должна будет найти свое полное воплощение.

Главные пьесы, на которые И. В. Гёте возлагал особенные надежды — «Ифигения в Тавриде» (1779 г.) и «Торквато Тассо» (1788–89 гг.). И. В. Гёте писал их «с ребяческой надеждой», думая, что они станут практическим воплощением его идей. Произведения, относящиеся к направлению «веймарского классицизма», заключали в себе стремление воссоздать гармонически прекрасный дух античности на новой жизненной почве, точнее, «...современный жизненный материал обработать в духе классической гармонии»[22]. Но ничего «...не шевелилось и не шевелилось, и все оставалось по-прежнему»[23], — говорил И. В. Гёте. Если бы тогда он увидел влияние этих пьес, получил признание, то, как сам признавался, написал бы еще десяток подобных, но... не случилось. Сложно сказать, насколько этот опыт повлиял на то, как И. В. Гёте видел свою роль в дальнейшем развитии театра. Однако в последующих высказываниях не раз можно встретить мысли, несколько умаляющие значение пьесы и превозносящие именно актерскую игру.

---

[22] Ibid. C. 324.

[23] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 23 [перевод мой. — *Л. А.*].

Пьеса становится не самостоятельным инструментом, способным побудить зрителя к изменениям, а лишь частью того механизма, что может привести в движение большое целое. Далее литературный материал видится И. В. Гёте именно как *часть* работы актера. Свидетельством этого становится простая фраза, высказанная в диалоге с И. П. Эккерманом: «Я всегда читал немецкие пьесы, только чтобы знать, стоит ли их ставить на театре»[24]. Писать следует, лишь зная средства, которыми располагаешь, рассчитывая на конкретных актеров и их мастерство (или его отсутствие): «...пьеса на бумаге — пустое место»[25]. Эта театральная конкретика отличает новые стремления и задачи, которые перед собой теперь ставит И. В. Гёте.

Не раз можно встретить письма, в которых И. В. Гёте, говоря о подавляющей части публики, называет ее той, кто совершенно «...не имеет понятия об искусстве»[26]. Стремление режиссера не только вступить в диалог, но и преобразить, воспитать зрителя — задача, занимающая место, едва ли не равное преображению актерской техники. Перед И. В. Гёте стояли цели, которые по своей сути являли движение «изнутри-наружу» — путь, когда через обновление репертуара, мастерства артиста, режиссерского подхода меняется и сам зритель. Такими были первые стремительные шаги поэта в качестве главы Веймарского театра.

Глава II
И. В. ГЁТЕ И ВЕЙМАРСКИЙ ТЕАТР

Кто хочет
обучить актера,
должен запастись
бесконечным терпением[27].

В 1791 году произошло величайшее событие в истории немецкой театральной культуры. Руководство Веймарским театром принял на себя И. В. Гёте. Дальнейшая история развития и становления театра и личности И. В. Гёте шли параллельно, тесно вплетаясь в жизнь друг друга. Для более полного понимания происходящих событий рассмотрим ситуационное многообразие всех перипетий, происходящих в Веймарском театре, глазами И. В. Гёте. Но этот взгляд будет откорректирован определенным ракурсом *актерского восприятия* немецким реформатором театрального искусства. Дело в том, что работа с актерами оставила неизгладимый отпечаток в сознании И. В. Гёте. Природа актерской сущности была для него скрывающейся тайной, которая обладала вселенским размахом. Философствующий ум И. В. Гёте стремился постичь

---

[24] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни : текст / пер. с нем. Натали Ман ; [вступ. статья Н. Н. Вильмонта ; коммент. и указ. А. А. Аникста]. — Москва : Художественная литература, 1981. — С. 171.

[25] Ibid. C. 277.

[26] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 13 [перевод мой. — *Л. А.*].

[27] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни : текст / пер. с нем. Натали Ман ; [вступ. статья Н. Н. Вильмонта ; коммент. и указ. А. А. Аникста]. — Москва : Художественная литература, 1981.

природу перевоплощения. Творческий процесс, во время которого на глазах происходит перерождение личности одного человека в другого, сохраняя все особенности характера вновь создаваемого образа, был для реформатора немецкого театра объектом пристального внимания. И. В. Гёте интересовал не только сам процесс создания сценического образа, но и изменение морально-нравственных, ментальных, интеллектуальных категорий трансформируемого персонажа. С исследовательским пристрастием естествоиспытателя он принимается «препарировать» психофизиологическую сущность человека. Два мира: *внутренний мир актера* (реального человека) и *внутренний мир сценического типажа* (вымышленного персонажа).

Задолго до К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко руководитель Веймарского театра интуитивно осознает необходимость применения на практике и акцентирует внимание на первом этапе работы над ролью и спектаклем — это *застольный период*. И. В. Гёте превращает этот этап творческой работы не в рутинный и формализованно-обытовленный процесс, а в поисково-исследовательскую деятельность. Документально подтверждена любовь И. В. Гёте к читкам за столом: традиционное ознакомление с действующими персонажами и сюжетным повествованием, корректирование правильного восприятия роли (определенный стиль читки, единственно подходящий, по мнению Иоганна Вольфганга Гёте, к планируемой инсценировке) и другие творческие задачи, обсуждаемые на этом этапе. Передача информации посредством определенных речевых экзерсисов уже в то время была объектом пристальной экспериментальной работы (характер декламации, интонация, контекстуальность, внутренний подтекст и мн. др.). «Этого Гете добивался особенно упорно, заставляя проводить до шести репетиций, посвященных исключительно установлению приемов дикции и декламации»[28]. Этой проблематике И. В. Гёте посвящает цикл статей[29].

То, что И. В. Гёте стремился достичь в игре рядовых артистов — *дикция, дисциплина, понимание роли* — было будто с рождения заложено в тех единицах профессионалов, которых Иоганн Вольфганг Гёте особенно ценил. Таких творческих единиц молодой немецкий реформатор театра никогда не считал своими учениками, так как отдавал прерогативу их дарованию, которое было дано им от природы. Особым пиететом пользовалась актриса Христиана Беккер-Нойманн, которая являлась ярчайшим представителем труппы Веймарского театра. Ей были сыграны следующие роли: Эмилия Галотти (одноименная трагедия Г. Э. Лессинга), Офелия (пьеса У. Шекспира «Гамлет») и другие не менее значимые роли. Она же произносила все столь распространенные в то время прологи и эпилоги, потому что была любимицей публики. Х. Беккер-Нойманн воплощала в себе те навыки, присутствие которых, по мнению И. В. Гёте, необходимо было в каждом актере. Она никогда «не выпадет» из роли, поддавшись опьянению нахлынувших чувств, а всегда будет знать, *что* и *как* играть на сцене. Сам факт существования актрисы на сценической площадке стимулирует ее профессиональную самооценку, не давая возможности сбить установленные ориентиры. Однако артистов такой

---

[28] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

[29] *Гете И. В.* Статьи и мысли об искусстве : сборник статей под ред. А. С. Гущина / И. В. Гете ; Гос. ин-т искусствознания. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1936.

величины — единицы, и поэтому основное устремление И. В. Гёте было направлено не только на воспитание высокой профессиональной (актерской) техники, но и на пополнение ментально-интеллектуального багажа дополнительной необходимой информацией. Личность театрального актера, по мнению И. В. Гёте, должна достигать определенного универсума двумя параллельными путями: *совершенствованием профессионального мастерства* и *обогащением внутреннего мира личности* (новыми знаниями и опытом), постоянным совершенствованием умственных способностей и эмоционально-чувственной сферы.

Создавая свою «актерскую школу», И. В. Гёте пишет и затем внедряет не общие правила, а конкретные, строго детализированные положения. Они во многом объясняют не только то, к чему необходимо стремиться, но и то, от чего целесообразнее уйти — прежде всего от низкого уровня актерского мастерства.

«Правила для актеров (статья)» были окончательно зафиксированы И. В. Гёте в 1803 году. Каждая часть этого документа являет собой определенную дефиницию критериев актерского мастерства. Так, например, глава «Диалект»[30] посвящена правильности произношения текста, соответствующему звукоизвлечению, корректности использования грамматических норм, контролю основных речевых правил в борьбе против диалектизмов и других форм словесно-интонационной патологии. И. В. Гёте акцентирует внимание на мельчайших деталях, которые прописывает буквально по буквам. Вероятно, это было сделано для того, чтобы создать из имеющихся актеров среднего звена нечто более перспективное. В «Дикции» прописаны не только общие положения («Следует особенно остерегаться неясного произношения всех конечных слогов и букв...»[31]), но и то, *как должны произноситься определенные буквы алфавита*, чтобы смысл слова не был искажен. Актеру «…нужно быть осторожным также и при произношении буквы “b”, которую очень легко смешать с “w”, из-за чего может пропасть или стать непонятным весь смысл речи»[32]. Подобные записи характеризуют И. В. Гёте как профессионала-реформатора, обладающего целым спектром специализированных навыков (режиссерских, педагогических, филологических и т. д.). Пристальное внимание было также направлено и на *правильное смысловое ударение* в предложении. Так, на имена собственные следует делать больший акцент и подчеркивать их ударением отчетливее, чтобы имя действующего лица сразу привлекло к себе зрительское внимание и лучше запоминалось. И. В. Гёте советует актерам сначала сосредотачиваться на работе в низком диапазоне, уделяя этому достаточно времени и усилий, «…чтобы затем постепенно перейти в более высокий регистр, благодаря чему голос приобретет больший диапазон...»[33]. Таким образом, расширяется спектр речеголосового аппарата и усиливается психоэмоциональное воздействие на зрительскую аудиторию, вызывая необходимую рефлексию. Правильное чтение стихов было настолько важным, что И. В. Гёте создал *графическое изображение пауз, соотносимых со знаками препинания*. «Так, запятая выражалась

---

[30] *Гете И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : Об искусстве и литературе : текст / Пер. с нем. / И. В. Гете [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; Вступ. статья Н. Вильмонта ; Коммент. А. Аникста ; Худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1980. — 511 с. — С. 285.

[31] Там же. С. 286.

[32] Там же.

[33] Там же. С. 287.

паузою в один такт, точка с запятой — в три такта, двоеточие — в четыре, знак восклицательный — в пять, точка — в семь»[34]. И это возымело действие. Актеры постепенно привыкали читать стихотворения с подобающей выразительностью, учитывая мысль автора, стремясь передать эмоции и чувства героев. Это был настоящий успех, ведь актеры по преимуществу воспитывались на прозаических произведениях, которым соответствовал принципиально *иной тон декламации*. Какими бы эти правила ни казались самодостаточными, в конце концов становится ясно, что они восходят к *идее сотворчества*. Невербальная «настройка» актеров между собой и зрителями формирует единый понятийно-смысловой контент, который способствует наиболее полному и глубокому раскрытию содержания практически любого произведения театрального искусства. Другие главы, в частности, «Положение и движение рук», «Положение тела и движение на сцене» и т. д. изучают форму пластической культуры актера, его телесную выразительность, словесно-действенную корреляцию в контексте создаваемого необходимого смыслообразования.

Однако, художественно выверенная декламация, выразительные движения и интонации — отнюдь не этим исчерпывалось стремление И. В. Гёте в совершенствовании актерского мастерства. По его замыслу, все это было лишь способом, который может помочь театральному актеру на пути к его творческой реализации.

На основе сделанных И. В. Гёте записей можно прийти к выводу, что главная мысль заключалась в *стремлении возвыситься над условностями театральной игры* — чтобы извлечь из игры эстетическое наслаждение и нравственную пользу, «...надобно над нею подняться, и это вовсе не в ущерб удовольствию»[35]. Вероятно, суть была заключена именно в жажде видеть *подлинное перевоплощение актера на сцене*. Нужно «...отказаться от своего прирожденного характера, скрыть свою натуру и полностью перенести себя в положение и настроение того, чью роль я декламирую»[36]. Подобная трансформация актерской души описана И. В. Гёте в примере-сопоставлении с игрой на фортепиано. Исполняемая маэстро композиция требует беспрекословного соблюдения техники владения инструментом и параллельно этому совершается некий «переход души в пальцы»[37]. Исполняемая актером роль должна быть музыкой, оживающей благодаря техническому профессионализму. Декламация, жесты, мимика, взгляды, позы — по отдельности это разрозненные части целого и, с точки зрения ретрансляции смысла, абсолютно неинформативны. Все кардинально меняется в тот момент, когда фрагментированные части логически достоверно (сценическая правда жизни) комбинируются в единую понятийно-смысловую канву. При правильном сочетании создается полифоническое разнообразие смыслосодержательных ассоциаций.

---

[34] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

[35] *Гете И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : Об искусстве и литературе : текст / Пер. с нем. / И. В. Гете [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; Вступ. статья Н. Вильмонта ; Коммент. А. Аникста ; Худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1980. — 511 с. — С. 283.

[36] Там же. С. 288.

[37] Там же.

В театроведческой литературе не единожды встречается высказывание о том, что «…хорошие актеры не уживались в Веймаре»[38]. Может быть, причина была в невозможности совместного существования в чем-то деспотичного Гёте-режиссера и самостоятельного зрелого театрального актера, порой стремившегося диктовать собственную исполнительскую волю (манеру игры)[39].

Очевиден факт, что молодому немецкому театральному реформатору приходилось непросто, выстраивая коммуникацию с актерами возглавляемого им Веймарского театра. Абсолютно достоверно известно, что И. В. Гёте удивительно часто жаловался на дисциплинарные проступки актеров[40]. Сложно себе представить, что конкретно могло произойти в театре, если одной из мер дисциплинарного взыскания являлся *домашний арест под охраной*... Несмотря на все тернистые хитросплетения творческой театральной жизни, «Веймарский театр в буквальном смысле этого слова сделался образцовым для Германии»[41]. Известные всему просвещенному сообществу немецкая педантичность и «Ordnung muss sein»[42], которые вошли в непримиримую конфронтацию со свободолюбивым нравом театрального мира, вынуждали И. В. Гёте искать альтернативные пути. Руководитель Веймарского театра постоянно устраивал периодическую коллаборацию между оправданной диктатурой и административно-творческим тоталитаризмом и демократическими уступками для «бунтующих» масс. В данной ситуации личность И. В. Гёте использует еще одну сторону своей гениальности — педагогическое мастерство. К тому же нужно было оставаться дипломатически политкорректным, чтобы нивелировать возможные конфликтные ситуации и безболезненно решать уже спровоцированные. Педагогический дар И. В. Гёте также имел в своей основе научно-ориентированный базис. Это подтверждено следующим его высказыванием, адресованным герцогу Карлу Августу: «Посвятить себя самой щепетильной из всех наук — немецкому театру»[43].

В составе творческого контингента Веймарского театра было немало именитых актеров. В их числе — Малькольми, Христиана Нейман («…любимая ученица Гете, оплаканная им после ранней смерти под именем Эфрозины»[44]), молодой

---

[38] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

[39] Вместе с тем вероятная причина заключалась совершенно в другом. И всякие досужие абсолютно беспочвенны. Однако отчего-то бытует «историческая справка» о якобы имеющем место быть в реальности диалоге двух маститых актеров, встретившихся с молодыми коллегами: «А что, Гёте все еще разыгрывает персидского шаха со своими актерами?» (Цит. по: *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.) В ответ получают сконфуженное пожатие плечами в знак утверждения. Едва ли подобный фрагмент может являться аргументированным выводом. Скорее всего, это лишь прецедент для понимания аналогичной ситуации, которая возможна была наяву (прим. авт.).

[40] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 18 [Перевод мой. — *Л. А.*].

[41] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

[42] «Ordnung muss sein» («Порядок должен быть») — немецкая пословица (прим. авт.).

[43] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 13 [Перевод мой. — *Л. А.*].

[44] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

Генаст (который дебютировал в 1814 году в роли Осмина в опере Моцарта «Похищение из сераля», а также исполнил роль Кента в 1815 году в трагедии «Король Лир» У. Шекспира). Чуть позже в труппу влилась Каролина Ягеман (первая Елизавета в «Марии Стюарт» Ф. Шиллера. 29 января 1797 г. И. В. Гёте сообщает Ф. Шиллеру, что актриса завоевала признание и принята в качестве придворной певицы). В актерском составе немецкого театра блистал также Иоганн Граф (первый Валленштейн, из трилогии Ф. Шиллера «Валленштейн»). Перечисленные выше фамилии свидетельствуют о том, что труппа Веймарского театра была богата актерскими дарованиями, к каждому из которых нужно было искать индивидуальный подход.

Обязательность выполнения актерами будущего национального театра Германии установленных дисциплинарных правил касалась всех без исключения. Структура и регламент репетиционной работы также были тщательно продуманы. Например, по требованию И. В. Гёте, нельзя было репетировать в сапогах (дабы вырабатывать легкие движения ног); нельзя было совершать произвольных движений, не предусмотренных ролью; нельзя было во время репетиции находиться в верхней одежде и мн. др. Режиссер-педагог И. В. Гёте исключал присутствие любых несанкционированных мелочей. Однако акцентировал внимание на правильности работы с ними. Актер, например, должен был правильно уметь передвигать стул, чтобы избежать неловкости, и быть органичным на сцене. Хотя, справедливости ради, надо добавить, что *сценическая органика* имела принципиально иной смысл и существенно отличалась от понимания его с позиции сегодняшнего дня. Даже в обыденной жизни актер Веймарского театра обязан был помнить о том, что служение немецкому театру является самым приоритетным в его жизни.

В одном из писем[45], адресованных Ф. Шиллеру, сказано, что голоса актеров недостаточно звучны, поскольку форма и сама конструкция крыши подвержены непогоде, из-за чего внешние факторы вроде сильного дождя или грозы могут помешать актерской игре. Этот, на первый взгляд, незначительный пример ясно демонстрирует, насколько И. В. Гёте ратовал за реализацию главной реформаторской идеи комплексного создания немецкого театра как полноценной институции культурной жизни Германии.

Период становления Веймарского придворного театра, руководимого И. В. Гёте с 1791 по 1817 годы можно условно разделить на три основных этапа. Сделать это представляется необходимым для более очевидного выявления поставленных задач и качества их реализации. Условная периодизация состоит из: начального (1791–1799 гг.), «золотого» (1799–1805 гг.) и заключительного (1805–1817 гг.) периодов.

Начальный период (1791–1799 гг.).

Этот почти девятилетний промежуток времени И. В. Гёте потратил на то, чтобы заняться не только художественной, но и финансовой частью жизни Веймарского театра. Такой объем разноплановой работы требовал огромных эмоциональных ресурсов. Поскольку немецкий театральный реформатор все, за что брался, делал скрупулезно, основательно и вдумчиво, вскоре ему пришлось

[45] *Гёте И. В.* Переписка : в 2 т. Т.2. : текст / И. В. Гете, Ф. Шиллер ; вступ. ст. А. А. Аникста ; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. — Москва : Искусство, 1988. — 586 с. — С. 422.

делегировать часть полномочий, оставив за собой к 1797 году исключительно художественное руководство. Спустя два года в Веймар переезжает Ф. Шиллер, который проявляет инициативу в помощи И. В. Гёте[46]. В этом же году Ф. Шиллер получает приглашение от руководителя Веймарского театра о совместной административно-творческой работе. Подтверждением этому служат слова Ф. Штайна, процитировавшего И. В. Гёте: «Нашему театру очень нужен такой новый толчок, который я, конечно, сам не могу дать. Разница между тем, кто должен командовать, и тем, кто должен руководить таким институтом с точки зрения эстетики, слишком велика»[47]. Этой консолидацией обоюдных усилий заканчивается первый этап условного начального периода.

«Золотой» период (1799–1805 гг.)

Данный временной промежуток охарактеризован именно таким образом потому, что творческий тандем двух величайших немецких классиков И. В. Гёте и Ф. Шиллера дал театральному миру Веймара новый художественно-эстетический толчок. Взаимные усилия позволили существенно преобразовать внутритеатральную судьбу веймарцев. Весь период совместной творческой жизни проходил под знаменем высокоинтеллектуального, культурно-исторического, морально-нравственного, художественно-эстетического союза Гёте и Шиллера. Ментально-интеллектуальная наполненность актерской сущности во многом преобразовала и сценическую игру. Знания, приобретенные труппой Веймарского театра от равновеликих по значимости деятелей немецкой культуры, обогатили художественно-образную суть сценических персонажей уточняющими основополагающими характеристиками. Актерское сознание, включавшее в себя разработку сценического образа, совершало почти поисково-исследовательскую работу, изучая эпоху, нравы, этикет, межличностные отношения, исторический контекст в преломлении к современности. Все это слишком походило на более позднюю реформацию театрального искусства в лице известных всему миру мэтров К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Этот период длился вплоть до смерти Ф. Шиллера в 1805 году.

Заключительный период (1805–1817 гг.)

Третий период напрямую соотносится с дестабилизацией внутренней театральной жизни коллектива. Постоянная конфронтация И. В. Гёте-режиссера и актеров Веймарского театра привела к поиску альтернативных форм выстраивания межличностных отношений. Диктатура и демократия проблемно находили точки соприкосновения. Однако принципы, заложенные в первых двух периодах, дали свой положительный результат. Немецкий реформатор театра, философ, режиссер, педагог продолжал свою образовательную миссию, инициируя этим ответную реакцию у своих подопечных. Каковой бы ни было ее значение, суть заключалась в том, что она обрабатывалась актерским сознанием и дифференцировалась, пусть даже субъективным мнением самого

---

[46] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А.К.Дживелегов, Г.Н.Бояджиев. - Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

[47] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 60 [Перевод мой. — *Л. А.*].

актера. Претерпевая такие конструктивные преобразования, профессиональные навыки актеров Веймарского театра приобретали определенную «школу театральной игры».

Таким образом, данная условная периодизация дает возможность проанализировать *событийно-смысловую этапность* деятельности Веймарского театра, возглавляемого И. В. Гёте, и понять, какие критерии инициировали, а какие, наоборот, сдерживали прогрессивное развитие зарождающейся немецкой театральной школы. Это, в свою очередь, дает возможность провести целый комплекс научно-исследовательских работ, позволяющих изучить не только традиции, школу и природу актерской игры, являющейся неотъемлемой частью немецкой театральной культуры, но и провести сравнительный анализ, выделив сходства и различия в профессиональной подготовке будущих актеров немецкого и русского театров. Богатейшие культурные традиции двух народов, славящихся самобытностью и многообразием этническо-фольклорной составляющей, придает особый неповторимый колорит технике актерского (исполнительского) мастерства. Такой подход позволит внести соответствующие коррективы в тот или иной образовательный процесс, если это будет необходимо в рамках национальной культурной политики каждой из стран.

С течением времени И. В. Гёте импульсивно чувствует потребность в написании собственных пьес. Необходимость их инсценировки будет зависеть оттого, насколько актеры будут подготовлены для их сценической интерпретации, и в то же время, насколько они будут актуальны в современности. Парадоксально, но факт: И. В. Гёте последующие свои произведения ставил с меньшим желанием, нежели пьесы других авторов[48]. Этому есть документальное подтверждение. В период руководства им были поставлены:

— «Клавихо», «Брат и сестра», «Великий Кофта», «Гражданский генерал», «Эгмонт» (постановка была осуществлена по просьбе Ф. Шиллера в 1796), «Ифигения» (1802), «Стелла» (1806), «Тассо» (1807);
— из произведений Ф. Шиллера: «Разбойники» (1781), «Заговор Фиеско в Генуе» (1783), «Коварство и любовь» (1784), «Дон Карлос, инфант испанский» (1787), драматическая трилогия «Валленштейн» (1797–1799), «Мария Стюарт» (1800), «Орлеанская дева» (1801), «Мессинская невеста» (1803), «Вильгельм Телль» (1804);
— из произведений У. Шекспира: «Гамлет» (был поставлен в классическом переводе А.-В. Шлегеля в 1799 г.)[49], «Генрих IV» и «Король Джон»[50] (все в прозаических переводах).

Новая репертуарная политика, расширяющаяся во всех направлениях, способствовала обогащению галереи сценических образов, которые актерам предстояло сыграть. Состав труппы, находящийся во втором эшелоне творческой работы, автоматически попадал в затруднительную ситуацию. Формальное владение ролью, естественно, приводило к сценической фальши. Поэтому только качественная профессиональная подготовка оказывалась результативной и жиз-

---

[48] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

[49] Там же.

[50] Премьера спектакля-хроники «Король Иоанн» (или «Король Джон») состоялась 29 ноября 1791 года под названием «Жизнь и смерть короля Иоанна» (прим. авт.).

неспособной. Это лишний раз подтверждало правильность воспитания актеров выбранной образовательной «системой» И. В. Гёте.

На ранних этапах И. В. Гёте сам активно участвовал в репетициях. Иногда даже выходил на сцену показать свое собственное ви́дение исполнения образа. Такая эмоциональность отличала его творческую натуру. Хотя, чуть позже, умудренный опытом, он преимущественно сидел в партере, диктуя замечания сидевшему рядом помощнику, который записывал все это на бумаге. Зафиксирован даже случай, произошедший во время репетиции, когда неопытная еще исполнительница с недостаточной силой попыталась передать ужас и страх, возникший у ее сценической героини. И. В. Гёте резким движением вырвал из рук актрисы реквизит, бросил его прочь и так мрачно посмотрел на свою vis-à-vis , что она упала в обморок от неожиданности. Ужас был таким естественным и неподдельным, что ему поверили все, кто являлся свидетелем этой полуэкзальтированной сцены. Памятуя свое актерское прошлое, И. В. Гёте понимал внутреннюю органику создания сценического образа, поэтому и позволял себе такие «педагогические экзерсисы». Вероятно, это не всегда имело необходимый образовательный эффект, однако было весьма наглядно, поучительно и убедительно.

В своем стремлении к актерской точности воплощения сценического образа и его правильной психофизической органики И. В. Гёте ориентировался не на внешнюю реалистичность и натуральность[51], а на художественную образность и метафоричность. Акцентируя внимание на *поэтизации смысла (и сущности)* сюжетно-действенных коллизий в спектакле, реформатор немецкого театра старался сконцентрировать зрительское внимание на интертекстуальной и контекстуальной смыслосодержательности.

Театральная игра, по мнению режиссера-экспериментатора И. В. Гёте, должна быть игрой, в которой актеры и зрители — элементы единого творческо-образовательного процесса[52]. Поэтому формируемая сценическая реальность должна быть принципиально отличной от реальности повседневной. «Поэтому актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не следует играть так, как если бы в зале не было зрителей»[53]. Эмоциональный отклик театральному актеру так же необходим, как и зрителям.

Художественный вымысел (сценическая правда) как альтернатива правде реалистической умышленно реконструирует псевдонатуральность обыденности. Именно в художественной интерпретации кроется смысловой подтекст, обостряющий межличностный или внутриличностный конфликт. Относительная гиперболизация тех или иных черт характера человека, его поступков (обостренных философствующим взглядом И. В. Гёте), решенных средствами театральной выразительности (пластика, мимика, жесты, речь и т. д.), не должны иметь с реалистичностью ничего общего. У них своя трансформированная реальность. Обличая натуральность и *позиционируя художественный вымысел*

---

[51] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 47 [Перевод мой. — *Л. А.*].

[52] *Хёйзинга Й.* Homo Ludens : Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М. : Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.

[53] *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : Об искусстве и литературе : текст/ Пер. с нем. / И. В. Гёте [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; Вступ. статья Н. Вильмонта ; Коммент. А. Аникста ; Худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1980. — 511 с. — С. 292.

как смыслообразующий концепт постановки, И. В. Гёте интуитивно проводил аналогию с произведением литературного искусства, где отсутствие художественного вымысла демонстрировало скудность интеллектуального багажа автора. Таким образом, И. В. Гёте открывает перед нами еще одну грань своей гениальной личности, адаптированную на платформе Веймарского театра.

Тем не менее теоретические изыскания, согласно которым И. В. Гёте предполагал развитие театрального дела в Германии, не всегда реализовывались практически. Есть ли в этом позитивная или негативная обусловленность однозначно сказать сложно, однако абсолютно точным является тот факт, что предпринятая попытка создала реальный прецедент для прогрессивного развития Веймарского театра.

Одной из ошибок, на которую обращал внимание И. В. Гёте, была опасность считать кассовый сбор неэффективным критерием успеха развития театрального дела. Дирекция театра должна быть максимально заинтересована в финансовом вопросе и получении прибыли, так как абстрагированность и неучастие в финансово-экономической деятельности театра может привести к краху театрального производства[54]. Если бы не умение И. В. Гёте здраво оценить обстановку и действовать в соответствии с ней, Веймарский театр существовал бы по совершенно иному сценарию. И. В. Гёте изначально не был человеком театра, но сумел стать им. Во всех отношениях: в тонкостях актерского (исполнительского) мастерства, в режиссуре, в умении наладить финансовое положение театра таким образом, чтобы была возможность реализовывать все задуманное.

Вступив в должность, И. В. Гёте сразу понял, что Веймар не сможет удержать (финансировать) театр в одиночку[55]. Труппа насчитывала 16 актеров и имела герцогский грант, составлявший 1098 талеров (за период с 7 мая по 25 сентября 1791 года). Молодой руководитель Веймарского театра решает дать для веймарцев всего 14 спектаклей. Далее он прибегает к финансово-прагматической хитрости. 7 июня закрывает театр и отправляет его на гастроли в Лаухштедт, где было сыграно около сорока вечеров. По подсчетам, за эти сорок игровых дней было собрано столько, сколько в Веймаре было бы возможно за сто представлений[56]. Позже этот «трюк» повторили с гастролями веймарской труппы в Рудольштадте, Наумбурге, Лейпциге и Галле. Будущий финансовый успех театра заключался в том, что летом, как пишет И. В. Гёте в письме Фойгту, «мы получали за границей больше, чем нам было нужно, и тем самым переносили здешнюю осень, возможно, даже часть зимы»[57]. Подытоживая факты, касающиеся финансово-экономической деятельности руководства Веймарским театром, можно с полной уверенностью сказать, что И. В. Гёте обладал, говоря современным языком, навыками продюсерского мастерства, что, вне всякого сомнения, являлось еще одной гранью его выдающейся личности.

В репертуаре Веймарского театра особое место занимали пьесы У. Шекспира. Так, например, Ф. Штайн[58] придерживается той точки зрения, что отношение

---

[54] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 24 [Перевод мой. — *Л. А.*].

[55] Ibid. P. 25.

[56] Ibid.

[57] Ibid. P. 26.

[58] Филипп Штайн — автор монографии о выдающемся реформаторе немецкого театра И. В. Гёте.

И. В. Гёте к У. Шекспиру со времен его юности стало совсем другим. Кажется, что вся любовь к Шекспиру исчезла[59]. Подобный вывод Ф. Штайн делает, основываясь на том, что И. В. Гёте называл первое появление Лира «абсурдом»[60], а свою обработку «Ромео и Джульетты» считал несерьезной. В статьях И. В. Гёте действительно можно встретить высказывания весьма отстраненного характера, касающееся постановки «Ромео и Джульетты». В частности, следующее изречение: «...единственная выгода заключается в том, что у нас в репертуаре есть еще одна пьеса [*имеется в виду вышеупомянутая пьеса, которая идет в череде других репертуарных постановок. — Л. А.*], которую можно повторять несколько раз в год»[61]. Связаны ли эти слова с изменением отношения к личности самого драматурга У. Шекспира или они относятся к собственной неудовлетворенности постановочной обработкой? Однозначно сказать определенно сложно. Однако профессиональную ценность, на мой взгляд, представляет лишь тот материал, который принадлежит аналитическому осмыслению самого И. В. Гёте. Так, например: «Первая же страница Шекспира, которую я прочитал, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение»[62], — эти слова датированы 1771 годом.

Подводя итог и именуя себя «бедным грешником», И. В. Гёте заключает: «...из Шекспира вещает сама природа, мои же люди — пестрые мыльные пузыри, пущенные по воздуху романтическими мечтаниями»[63]. Спустя более 40 лет (в 1813–1816 годах) И. В. Гёте высказывает следующую мысль, подтверждая предыдущую: «Нет, великой основой его произведений является правда и сама жизнь; потому-то все им написанное и кажется таким подлинным и сильным»[64]. Статья проникнута глубоким уважением и пиететом к произведениям всемирно известного английского драматурга и персонально к личности У. Шекспира, что в конце концов актуализирует вопрос качественного характера сценической интерпретации пьес.

Об инсценировке «Ромео и Джульетты» написано в контексте того, что Веймарский театр, воспроизводя трагедию на сцене, следовал слепой попытке перенести слово в слово жизнь персонажей пьесы на театральные подмостки. Поводом послужил превосходный литературный перевод, а итогом — постановочное фиаско. Следовательно, может быть, дело было вовсе не в изменении отношения к У. Шекспиру, а в творческой неудаче, которую сам И. В. Гёте признавал?

С годами, как уже говорилось выше, отношение И. В. Гёте к театру менялось: «Он часто склонен был забывать, что художественный руководитель и актеры одинаково служат искусству»[65]. Нередко можно встретить высказывания

---

[59] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 64 [Перевод мой. — *Л. А.*].

[60] Ibid.

[61] Ibid. P. 65.

[62] *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : Об искусстве и литературе : текст/ Пер. с нем. / И. В. Гете [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; Вступ. статья Н. Вильмонта ; Коммент. А. Аникста ; Худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1980. — 511 с. — С. 262.

[63] Там же. С. 264.

[64] Там же. С. 309.

[65] *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.

о том, что в реформаторе немецкого театра все больше и больше проявлялись черты деспотичного сановника. Может, того требовали время и люди, с которыми И. В. Гёте приходилось работать. Возможно, это был единственный путь в реорганизации Веймарского театра.

Нельзя не упомянуть еще об одном важном стремлении И. В. Гёте. Более всего он «...заботился о создании актерского ансамбля, считая его лучшим залогом художественного успеха»[66]. Слаженный и сработанный творческий коллектив реже совершает коммуникационные сбои. Функционируя как единый работоспособный механизм, он производит гораздо больше качественной продукции, нежели любой другой коллектив, лишенный адекватных внутрикоммуникативных связей.

В репертуаре Веймарского театра увеличивалось количество стихотворных пьес. Это было принципиальное стремление не только И. В. Гёте-режиссера, но и И. В. Гёте-поэта. Соответственно, увеличивалось число читок и репетиций. «Гете строго требовал, чтобы актеры не играли в других театрах, чтобы не отказывались от выходов, от участия в массовых сценах и в оперном хоре, каково бы ни было занимаемое ими положение»[67]. Это способствовало совершенствованию профессионального мастерства, взаимозаменяемости и слаженной коллективной работе. Воздействие осуществлялось не только на приказном уровне, но и подкреплялось соответствующими дисциплинарными взысканиями, вплоть до ареста и отсидке на гауптвахте[68].

Личная жизнь актеров также не могла быть сокрыта от дирекции театра. Даже развод супружеских пар не мог происходить без согласия администрации Веймарского театра[69]. Эти частности также явно свидетельствуют о том, насколько огромен спектр контроля театральным руководством жизни своих подопечных.

И. В. Гёте стремился понять человека. В ту знаменательную встречу летом 1794 года (на заседании Общества естествоиспытателей) Ф. Шиллер сделал для себя один очень важный вывод, которым впоследствии поделился с руководителем Веймарского театра. «Вы поднимаетесь, шаг за шагом, от простейшей организации к более сложной с тем, чтобы в конце концов самую сложную из всех, человека, вывести генетически из материалов всего мироздания»[70]. Утопией оказалась идея Ф. Шиллера и И. В. Гёте о воспитании свободного человека в условиях несвободы[71]. Однако такая идея, даже будучи практически невыполнимой (тем более за такое короткое историческое время) стоила того, чтобы посвятить ей годы эксперимента. Плодами ее стали произведения литературы и огромная педагогическая работа, проведенная в формате воспитательно-образовательной деятельности с актерами Веймарского театра. «История подтвердила, что человечеству нужны идеалы, и мысли о том, как жить, как остаться или стать человеком в условиях, мешающих этому, отнюдь не бесполезны. У человека одна жизнь,

---

[66] Там же.

[67] Там же.

[68] Там же.

[69] Там же.

[70] *Аникст А. А.* Творческий путь Гете : монография / А. Аникст. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 321.

[71] Там же. С. 328.

и он хочет прожить ее по-человечески, несмотря на все препятствия»[72]. Этот философский тезис находил свое отражение не только в немецкой театральной культуре, но и в изобразительном искусстве различных стран и народов, пространственно-временных видах искусств и других формах творческой реализации потенциала человеческих возможностей. В мировой творческо-художественной практике тема человека, личности осмысливается в новом преломлении. Субъект не идеализируется, как это было в античной культуре, а демонстрируется во всем своем естестве: от порочности и низменных (почти животных) инстинктов до высоконравственной деятельности созидателя-творца. Поиск гармонии осуществляется не только посредством осмысления прекрасного и безобразного, но и в их возможности воздействия друг на друга. Нет в природе чего-то абсолютно безобразного или абсолютно идеального. Есть субстанция, в которой сочетается и то, и другое в разном процентном соотношении, которое и формирует гармонию. Философские мысли И. В. Гёте, которые внедрялись в образовательно-воспитательный процесс, формировали не только личности актеров нового времени, но и их ближайших последователей. Все это постепенно фиксировалось в генетическом коде труппы Веймарского театра, который спустя некоторое время станет ведущим национальным театром Германии.

Однако не нужно строить иллюзий о мирном расставании И. В. Гёте с театром. Больше никогда он в него не возвращался. Но едва ли когда-либо прекращался ход мыслей, идей, суждений о природе актерского мастерства и реформации театрального искусства. 21 марта 1825 года пожар театра глубоко потряс И. В. Гёте: «Место моих почти тридцатилетних любовных усилий лежит в руинах!»[73]. В этой фразе, сказанной почти через 10 лет после прощания с театром, есть и боль, и сожаление, и ясное отношению к произошедшему. Сколько бы сил ни было потрачено, это было любимое детище, о котором И. В. Гёте еще будет неоднократно вспоминать в диалогах с И. П. Эккерманом. Подтверждением тому служит следующее высказывание: «...Я могу и хочу уйти с пути, на котором необходимая высота недостижима — из театра. Нынешним актерам вообще недостает жизни и искусства, серьезности и даровитости восприятия»[74]. Эти слова, сказанные после более чем четвертьвековой работы в театре, явно подтверждают существование множества преград, которые И. В. Гёте стремился мужественно преодолеть. Несмотря на, порой, активное противодействие, руководитель Веймарского театра провел титаническую работу, которая еще по достоинству не оценена. Реформатор немецкой сцены с истинным патриотизмом пытался привнести в театральную эстетику философские взгляды. Насколько это получилось результативно, видно из огромного спектра постановок, осуществленных в этот знаковый для Веймарского театра период. Каждая из них требует пристального аналитического внимания, так как поисково-исследовательская работа в этой области может открыть множество неизведанных тайн. Благодаря этому нивелируются лакуны, которые в дальнейшем позволят создать полную картину реформационных преобразований И. В. Гёте, стоящего во главе Веймарского театра.

---

[72] Там же. С. 328.

[73] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 78 [Перевод мой. — *Л. А.*].

[74] Ibid.

Работа с исполнительским мастерством актера, формирование нового репертуара, воплощение идеи ансамбля и поиск инновационных техник декламации стихов — все это идеи, привнесенные И. В. Гёте в немецкую театральную культуру.

Этот профессиональный инструментарий был своего рода театральной азбукой подготовки будущего специалиста в области сценических искусств.

Глава III
РЕКОНСТРУКЦИЯ СПЕКТАКЛЯ «МАРИЯ СТЮАРТ»

О постановке спектакля «Мария Стюарт» Веймарским театром написано очень немного. Источники, как правило, не базируются на критическом материале, а представляют фрагментарную информацию в эссеистическом формате. Повествовательность изложения не дает полного представления об этом произведении театрального искусства, однако позволяет рассмотреть некоторые «пазлы» под другим углом. Попытка реконструкции спектакля «Мария Стюарт» Веймарского театра периода руководства И. В. Гёте и Ф. Шиллера предпринимается впервые на основе литературной рецензии Иоганна Августа Апеля — ранее нигде не опубликованной. Также используются источники: переписка И. В. Гёте и Ф. Шиллера[75], диалоги И. П. Эккермана[76], сборник статей Ф. Шиллера «О патетическом»[77] и другие материалы, в которых упоминается данная постановка. Реконструкция вышеобозначенного спектакля актуализируется для отечественного и зарубежного театроведения тем, что появляется реальная возможность по крупицам реанимировать один из знаковых спектаклей Веймарского театра эпохи И. В. Гёте и Ф. Шиллера. Отличительной особенностью данной реконструкции является то, что в ее структуре будут присутствовать две параллельные категории: 1) психоэмоциональная оценка воплощения сюжетно-действенных коллизий в пьесе Ф. Шиллера; 2) диссонирующее несоответствие ряда сцен трагедии уровню зрительского восприятия.

Данный аспект позволяет насытить реконструкцию «Марии Стюарт» дополнительной информацией о постановке. Сформированный при этом понятийно-смысловой базис позволит расширить поле исследовательской работы, изучающей смежные проблематики в других разделах театроведения. Это консолидирует усилия и в наиболее полном формате возвращает из исторического забвения один из лучших спектаклей Веймарского театра.

Еще одной отличительной особенностью данной реконструкции является тот факт, что она определенным образом стремится осмыслить и спрогнозировать перспективные тенденции зрительского восприятия пьесы. Предоставляет уникальную возможность сформировать широкую полифонию мнений, которые

---

[75] *Гёте И. В.* Переписка : в 2 т. / И. В. Гете, Ф. Шиллер ; вступ. ст. А. А. Аникста ; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. — Москва : Искусство, 1988.

[76] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни : текст / пер. с нем. Натали Ман ; [вступ. статья Н. Н. Вильмонта ; коммент. и указ. А. А. Аникста]. — Москва : Художественная литература, 1981.

[77] Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей : в 4 т. Т. 4 / Под ред. С. А. Венгерова. — Санкт-Петербург : Брокгауз — Ефрон, 1902. — 542 с.

спустя даже многие десятилетия продолжают свой полемический дискурс. При этом, демонстрируя дополнительные научно-исследовательские ракурсы, касающиеся всестороннего изучения заявленной проблематики, и, что особенно ценно, на мой взгляд, точку зрения исследователей современности.

Логически обосновывая фактологический материал, будут сформулированы соответствующие выводы. Вне всякого сомнения, данная реконструкция наполнит дополнительными знаниями не только демонстрационно-действенный кластер профессионального актерского мастерства, но и представит художественно-эстетическую ретроспективу реформируемого немецкого театра творческим тандемом И. В. Гёте и Ф. Шиллера.

Фридрих Шиллер — философ, драматург, поэт, общественный и театральный деятель, теоретик искусства, сподвижник И. В. Гёте, соруководитель Веймарского театра — имел собственную точку зрения на реформу театрального дела. Так же, как и И. В. Гёте, он фокусировал основное внимание на совершенствовании профессионального актерского мастерства. 23-летний реформатор немецкого театра высказывает радикальную для своего времени идею — роль *в сценическом исполнении актера-«любителя» может оказаться более выигрышной, правдивой и убедительной, нежели в исполнении профессионального актера*. Далее, пролонгируя предварительную мысль, следуют слова о том, что необходимо оставить всякого рода предрассудки, будто бы спектакли любительских трупп неприличны для привилегированных классов[78]. Высказывая эти, поистине, революционные идеи, Ф. Шиллер разговаривал с актерами и зрителями с позиции человека, написавшего к этому времени «Разбойников». Это позиционирование было отнюдь не самолюбованием, а провоцировалось умышленно для мотивации *самообразовательной* функции слушателей (актеров и зрителей). Все это необходимо для понимания того, что Ф. Шиллер в постановке «Марии Стюарт» был одной из ключевых фигур, идейно вдохновляющей актеров, напитывающей их глубинными философско-эстетическими мыслями, оказывающими огромное влияние на смыслосодержательную часть спектакля. Это, в свою очередь, отражается и на предпринимаемой реконструкции.

Сложность драматургического положения, в котором оказался Ф. Шиллер, состояла в том, что тот объем страданий и внутренних потрясений жизни и судьбы, которые испытывала королева, необходимо было вместить в жестко регламентированные рамки драматургии и затем ее инсценировки. Масштаб бедствий был настолько колоссален, что его можно сравнить с высокой античной трагедией. Тому подтверждением слова Ф. Шиллера, который предполагает выбор «…еврипидовского пути, состоящего в самом полном изображении душевного состояния»[79]. И. А. Апель практически дословно подтверждает высказывание Ф. Шиллера об апокалиптичности внутреннего состояния главной героини[80]. Трагическое величие, с которым Мария Стюарт противостоит преследуемым ее катаклизмам, это аналог величия античного героя, противостоящего року, но при этом решенного драматургом (и постановщиком) другими средствами художественной (литературной и сценической) выразительности. Так, Ф. Шиллер решает предпринять попытку создания нравственно и исторически невозможной ситуации — встречи

[78] Там же.

[79] Там же.

[80] *Апель И. А.* [Рецензия] / Всеобщая литературная газета. Германия. (№ 1–2). — 1802.

двух королев, Марии и Елизаветы I. Данное неординарное решение касается не столько самой пьесы, сколько всей поэзии, всего художественного осмысления исторического процесса, который отображался в разных творческих ипостасях литературных и сценических произведений. Авторская интерпретация, конечно же, имела определенно художественный вымысел, но всегда была дозирована, чтобы не превратить документальную достоверность исторического события в фальсификат или (еще хуже) в фарс. Решение Ф. Шиллера заключает в себе смелость *отрешиться от правды исторической во имя правды художественной*.

И. В. Гёте отмечал эту творческую «находку» Ф. Шиллера, который в совершенстве владел искусством огранять созданное произведение до нескольких всё в себе заключающих строк[81]. Это умение нашло свое практическое отражение и в данной пьесе. И. А. Апель берет за основу высказывание Ф. Шиллера о том, что существует закон трагического искусства, по которому, с одной стороны, это — *изображение страдающей природы* (человеческой сущности как части вселенского естества), с другой стороны, это — констатация факта, изображающая нравственное противостояние личности нечеловеческому страданию[82]. Это сродни героико-патриотическому пафосу, главной смысловой категорией которого является *Человек-все-превозмогающий*.

Даже форма сценической реализации идентифицируется с постановкой античных трагедий. И. А. Апель подтверждает это, фокусируя внимание на возможности использования хора на сцене. Этот предложенный постановочный ход объясняется тем, что сюжет, в силу своей *особой трагической природы*, имеет право требовать от образно-смыслового контекста необычной театральной интерпретации. «Если бы поэту было угодно (а богатство ума поэта, несомненно, могло найти средства, чтобы показать это как наяву), то он с удовольствием прибегнул бы к хору, заполнившему бездейственные промежутки песнями о судьбе Марии»[83]. Идея, озвученная И. А. Апелем в литературной рецензии, оказалась идентичной тому, о чем (судя по письмам) размышлял и сам Ф. Шиллер. В письме от 3 сентября 1799 года драматург и реформатор Веймарского театра отмечал, что постепенно начинает применять в пьесе более разнообразные стихотворные размеры (дактилический гексаметр, элегический дистих, ямбический триметр, трохеический тетраметр и др.), поскольку аналогичное свободное чередование есть и в античных пьесах[84]. Нужно отметить еще и тот факт, что И. В. Гёте также уделяет огромное внимание в актерском образовании декламационному искусству. Литературный рецензент И. А. Апель абсолютно точно уловил вектор постановочной мысли Ф. Шиллера (и И. В. Гете). Прекрасно выписанный драматургом литературный материал о судьбе Марии Стюарт требовал обновленного сценического и поэтического подхода.

Одной из ключевых сцен инсценировки и самой пьесы, по версии И. А. Апеля, является сцена подписания Елизаветой I смертного приговора Марии Стюарт.

---

[81] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни : текст / пер. с нем. Натали Ман ; [вступ. статья Н. Н. Вильмонта ; коммент. и указ. А. А. Аникста]. — Москва : Художественная литература, 1981.

[82] *Апель И. А.* [Рецензия] / Всеобщая литературная газета. Германия. (№ 1–2). — 1802.

[83] Там же.

[84] *Гёте И. В.* Переписка : в 2 т. Т. 2 / И. В. Гёте, Ф. Шиллер ; вступ. ст. А. А. Аникста ; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. — Москва : Искусство, 1988. — 586 с. — С. 260.

Литературный рецензент интерпретирует ее как наиболее совершенную в художественном отношении. Однако последующую трактовку действий Елизаветы I нельзя назвать абсолютно бесспорной[85].

Трактовка каждой из сцен трагедии — особый вопрос не только литературного анализа пьесы, но и степени воздействия на зрительскую аудиторию ее инсценировки. Отдельную эпохальную страницу творческого зарождения спектакля «Мария Стюарт» занимают письма И. В. Гёте и Ф. Шиллера о возможном изменении сцен. Читая статьи Ф. Шиллера, становится ясно, почему пьеса начинается со времени, когда Мария Стюарт заключена в замке Фотерингей — театр, согласно словам Ф. Шиллера, знакомит зрителей не только с литературно-драматическими (и сценическими) персонажами и их характерами, но и с фатальной предначертанностью (роком или судьбой), приучая зрителей к великому *Искусству терпения*[86]. Этот термин — «великое искусство терпения» — проходит лейтмотивом через всю сюжетно-смысловую канву литературно-драматического произведения. Главным образом, это отражается в эпизоде причащения Марии Стюарт перед смертной казнью. Именно сцена исповеди («Мария Стюарт», действие 5, явление 7) вызывала бурное негодование И. В. Гёте и И. А. Апеля. Каждый из них, ярких представителей театральной общественности, имел определенные для того основания. И. В. Гёте в 1800 году писал Ф. Шиллеру о том, что просит полностью отказаться от данного эпизода[87]. Однако доподлинно известно, что в этот же день в спектакле сцена была показана без каких-либо купюр. Жаркие дебаты по этому вопросу продолжались. Спустя два года, И. А. Апель в своей рецензии также акцентирует внимание на этом вопросе. Его интересует *дуализм мнений в восприятии сцены исповеди* (читателями и зрителями). Одни считали ее «непоэтической», другие — «безрелигиозной»[88]. Высказывая собственное мнение, литературный рецензент сфокусировал внимание на том, что дело не в авторе или его произведении, а в тех, кому оно было адресовано. *Зрительская аудитория* — вот главный судья, мнение которого приоритетно для любого произведения пространственно-временного искусства. Публика, посещающая театры, более всего лишена восприятия *чистого искусства*, поскольку ищет в нем не образ постижения сакрального знания, а банально — способ развлечения[89]. Сакрализация канонизированных образов и связанных с этим духовно-религиозных знаков слишком интимна, чтобы выносить это на широкий суд зрителей. Священное не может и не должно быть предметом театрального лицедейства — вот главный мотив разногласия И. А. Апеля с Ф. Шиллером. Однако реформатор немецкого театра и ближайший друг И. В. Гёте, оппонируя литературному

---

[85] На мой взгляд, подлинный замысел трагедии, если и апеллировать подобными категориями, заключается не в фигуре Елизаветы I, а скорее в личности Марии Стюарт и ее нравственной победы над коварной «соперницей». Сцена подписания Елизаветой I указа о смертной казни Марии полна внутренних противоречий и метаний героини, которая только к финалу трагедии приходит к тому, что ставит свою подпись на смертном приговоре для Марии Стюарт (*прим. авт.*).

[86] Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей : в 4 т. Т. 4 / Под ред. С. А. Венгерова. — Санкт-Петербург : Брокгауз — Ефрон, 1902. — 542 с.

[87] *Гёте И. В.* Переписка : в 2 т. Т. 2. / И. В. Гёте, Ф Шиллер ; вступ. ст. А. А. Аникста ; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. — Москва : Искусство, 1988. — 586 с. — С. 300.

[88] *Апель И. А.* [Рецензия] / Всеобщая литературная газета. Германия. (№ 1–2). — 1802.

[89] Там же.

рецензенту, говорил: «Театр подымается с нами на окровавленный помост, где мы прислушиваемся к страшному звону последнего часа»[90].

Однако, на мой взгляд, это — вполне очевидная попытка перенести на театральную сцену *священнодействие*. Во-первых, это возврат к историческим корням античного зарождения трагедии. А во-вторых, священнодействие было уже обрамлено определенной театрализацией (например, в средневековой литургической драме). Морально-нравственная и духовная акцентуация имели фундаментальное значение в образовательно-просветительской деятельности Ф. Шиллера и И. В. Гёте в Веймарском театре. Стремление сделать человека лучше, благороднее, гуманистичнее, эрудированнее, просвещеннее — вот основной постулат в работе как с актерской труппой, так и со зрительской аудиторией. Это стремление было также продиктовано временем и носило в высшей степени гуманистический характер.

Данный вектор, выбранный реформаторами Веймарского театра, стремился воплотить *идею трансформации сознания зрительской аудитории*, требовавшей обновленного зрителя. Он должен был быть высокоинтеллектуален, образцом морально-нравственного поведения, примером самосовершенствования во всех сферах жизнедеятельности человека. Утопичность этой идеи не вызывала общественного порицания и недовольства, так как была оформлена в соответствующую творческую, образно-художественную «обертку».

Зрителю нужно почувствовать потребность возвыситься до уровня художника (поэта, драматурга, актера и т. д.), чтобы отречься от поглощающего мещанско-меркантильного бытовизма, мелочного и порочного, ведущего к дисгармонии и разрушению. Созидательная же функция в воспитании «зрителя новой формации» кроется в бескорыстной любви к произведениям искусства, в попытке раскрытия потаенных смыслов, заложенных автором, «зажить одной жизнью с произведением искусства»[91] и мн. др.

Интересен тот факт, что Ф. Шиллер в «Марии Стюарт» скрывает от зрителей некоторые существенные моменты ее жизни. В частности, то, что она — мать; единожды упоминает об Отчизне. Он как бы дистанцирует рефлексирующих от непосредственных действующих лиц. «Он не позволяет нам разделить ту боль, которая разрывала сердце матери и королевы при мысли о том, что она будет навсегда разлучена с ребенком и королевством таким страшным событием»[92].

В Веймарском театре была уникальная возможность *непосредственного диалога со зрителями*. Благодаря этому с большей скоростью начали происходить перемены в творческом самосознании И. В. Гёте и Ф. Шиллера — ведь на каждое сценическое действие была мгновенная, незамедлительная ответная реакция зрительного зала. Реформаторами Веймарского театра руководили самые передовые и возвышенные стремления, которые порой разбивались о бестактность и ханжество из-за поведения зрительской аудитории. Возникает логический вопрос: так

---

[90] Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей : в 4 т. Т. 4 / Под ред. С. А. Венгерова. — Санкт-Петербург : Брокгауз — Ефрон, 1902. — 542 с.

[91] *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : Об искусстве и литературе / Пер. с нем. / И. В. Гете [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; Вступ. статья Н. Вильмонта ; Коммент. А. Аникста ; Худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1980. — 511 с.

[92] *Апель И. А.* [Рецензия] / Всеобщая литературная газета. Германия. (№ 1–2). — 1802.

действительно ли сидящие в зале способны возвыситься до уровня «способных понимать»?

Помимо этого, И. А. Апель выдвигал претензию Ф. Шиллеру-поэту, в которой говорилось о том, что он недостаточно явно раскрывает образ Елизаветы I как антагониста главного действующего лица. Ведь фатальная судьба протагониста (Марии Стюарт) целиком и полностью зависела от ее оппозиционной представительницы высшего сословия. Однако сюжетно-действенная канва трагедии могла трансформироваться и по-другому, где протагонистом могла стать Елизаветы I, а антагонистом — Мария Стюарт. И в этом противостоянии конфликт королев мог бы быть искусственно обострен.

Любопытен еще один ракурс литературного рецензента И. А. Апеля, касающийся второстепенных героев трагедии «Марии Стюарт». Так, например, Лестер по сюжету произведения стремится лишь к тому, чтобы разделить трон с одной из двух королев. Он, как змея, втирается в доверие к Елизавете I, выполняя все ее прихоти и тайные желания. Поэтому абсолютно очевидна его позиция на суде, когда он соглашается с решением о смертной казни для обреченной Марии, выбирая для себя собственную выгоду. Корыстолюбие, лицемерие, чванство и предательство — вот выбранный путь на вершину «лестеровской» власти. Эти людские пороки подвергались осмеянию в Античности, в Средние века, в эпохах Возрождения и Просвещения, да и в более позднее время вплоть до наших дней. Однако в спектакле «Мария Стюарт» они не высмеиваются, а трагедизируются. От этого они становятся в зрительском восприятии еще более ужасными и безобразными. Соответственно и личность, обладающая ими, наделяется аналогичными негативными чертами, вызывая *эффект отторжения*. Еще один момент, касающийся осмысления человеческих качеств Лестера. Причина его поведения глубоко психологична. Услышав роковой удар лезвия, обезглавившего Марию в финальной сцене трагедии, он падает без чувств. Это происходит не оттого, что он потрясен гибелью Марии, а оттого, что его полуэкзальтированная (полусуицидальная) натура стремиться спрятаться от нахлынувшего потрясения. «Такова природа, что в случае жестоких душевных мук человек не столько избегает, сколько приходит в себя; он предпочитает, чтобы страшное было лучше в ощущениях, чем в воображении, лучше сейчас в смыслах, чем рассеянно в фантазии»[93]. И если бы, по И. А. Апелю, не трагическая смерть Марии, то Лестер обязательно бы покончил жизнь самоубийством. Поэтому эта одиозная личность может трактоваться абсолютно по-разному, в том числе и в предложенном философско-психологическом варианте разрушающей деструктивности внутриличностной самоидентификации.

И. А. Апель выдвигает историческую «претензию» Ф. Шиллеру, которая не соответствует художественному вымыслу сюжета «Марии Стюарт». Историческая правда состоит в том, что Елизавета I заключила брак с французским принцем Франциском (братом Генриха Третьего). Их встреча зафиксирована в 1576 году, когда Франциск еще был герцогом Алансонским. В своей пьесе Ф. Шиллер соотносит переговоры о замужестве Елизаветы I с годом смерти Марии Стюарт (1587), однако, согласно исторической правде, Франциска к этому времени уже не было в живых[94]. Несмотря на то что историческая правда дезавуируется художествен-

[93] *Апель И. А.* [Рецензия] / Всеобщая литературная газета. Германия. (№ 1–2). — 1802.

[94] Там же.

ным вымыслом, само произведение искусства не обязано следовать соблюдению исторической достоверности. Поскольку главная его задача не в передаче достоверности хронологической информации, а в художественной ее интерпретации.

И. А. Апель акцентирует внимание на художественных моментах, которыми изобилует трагедия. Наиболее удачной, по его мнению, является *реализация рифмы* в тех местах, где обостряются эмоционально-чувственные грани, визуализирующие бушующие страсти. «Рифма в безрифменном стихотворении удивляет: внезапность напрягает внимание и пробуждает ожидания, которые делают слушателя более восприимчивым к содержанию»[95]. *Поэтически выверенная рифма имеет собственную музыкальность*, которая инициирует создание духовной гармонии. Звуковое многообразие ее экзерсисов приводит к совершенно неожиданным смысловым модуляциям. Например: «Одинаковое звучание приводит рифмующиеся строки, в конце концов, к гармонии, которая делает так, что звучание второй рифмующейся строки повторяет первую рифмующуюся строку и позволяет уже пробужденным чувствам возникнуть вновь»[96].

В механистичности поэтической природы не только рифмы способствуют восторгу от сопричастности с произведением мировой художественной культуры. Наслаждение возникает в том числе и от чередования слоговых фраз, которые придают стихотворную динамику и контраст, одухотворяющий и оживляющий слышимую стремительность действия. Его пластическая реализация либо дополняет музыкальную составляющую, либо опровергает ее смыслосодержательную структуру.

Особенно ценным для более правильного понимания трагедии оказывается следующее замечание И. А. Апеля, высказанное им в своей литературной рецензии. Суть его заключается в том, что оно формирует в сознании читателей следующий постулат: *даже самый высокий художественный уровень перевода не дает возможности в полной мере насладиться поэтическим слогом первоисточника*.

Ф. Шиллер использует философский подход в объяснении межличностных и внутриличностных конфликтообразующих смыслов в «Марии Стюарт». «При всем пафосе, — говорит Шиллер в приведенном трактате, — ум должен быть интересен через страдание, а дух — через свободу»[97]. Интерпретируя это через призму восприятия И. А. Апеля, приходим к выводу, что только сильный, свободолюбивый и благородный нрав способен открыться гневу. «Марии пришлось выбирать между позором безнаказанно ранить гордую соперницу и опасностью вызвать в ней смертельную ненависть. Она предпочла последнее, и в этом проявилось благородство и откровенность ее чувств, которые она выразила так»[98].

И. А. Апель также поднимает *тему пристойности и непристойности в искусстве и жизни*. По его мнению, это абсолютно разные вещи. То, что может быть негативным и вызывать соответствующую реакцию, но при этом не противоречит ни чувственности, ни разуму, все, что не стопорит фантазию в ее свободе волеизъявления и не является сильным эмоциональным потрясением — все это может трактоваться поэтически пристойно. Поэтому разговор двух королев следует интерпретировать именно в таком свете (по И. А. Апелю). Справедливости ради,

---

[95] *Апель И. А.* [Рецензия] / Всеобщая литературная газета. Германия. (№ 1–2). — 1802.

[96] Там же.

[97] Там же.

[98] Там же.

хотелось бы отметить тот факт, что, например, современная инсценировка «Марии Стюарт» режиссером П. Шерешевским является диаметральной противоположностью мнения литературного рецензента, оппонирующего Ф. Шиллеру и И. В. Гёте.

Возвращаясь к вопросу воспитания зрительской аудитории в Веймарском театре как некой субстанциональной единицы, хотелось бы обратить внимание на социальный срез общества, интересующегося немецким сценическим искусством. Состав публики был достаточно неоднородным. Здесь соседствовали представители разных социальных групп. Ментально-интеллектуальный уровень образованности зрительского контингента существенно разнился. Выбрать общий знаменатель, к которому можно было бы привести всех присутствовавших, не представлялось возможным. Утопичность этой идеи заключалась в том, что для определенного количества людей условный знаменатель был прогрессивным движением вперед, а для других — регрессивным падением вниз. Выработать единый, удовлетворяющий всех показатель оказалось невозможным. Да и временной промежуток достижения цели всеобщего самосовершенствования был далеко не идентичным для каждого. Поиск решения многих творческих задач, затрагиваемых сферой искусства и культуры, зачастую переходит в сферу философского осмысления. Вот и вопрос, касающийся образовательной функции немецкого театра для его зрительской аудитории, также лежит в этом русле. Да это и понятно, тем более что возглавили это начинание одни из выдающихся немецких философов-теоретиков: И. В. Гёте и Ф. Шиллер. Последний в своих записях фиксировал то, к чему чуть ранее пришел и сам И. В. Гёте. Однако Ф. Шиллер, в свойственной ему манере, стремится непременно теоретизировать знание, формируя полноценный фундамент философско-аналитической работы. И. В. Гёте наслаждался молчаливым познанием в тиши.

Программа реструктуризации Веймарского театра, предложенная Ф. Шиллером, была во многом созвучна с реформационными преобразованиями И. В. Гёте. Главный идеологический посыл был направлен на воспитание новой публики, а если точнее — нового человека.

Идеалистическая утопия, при всей красоте и элегантности своей трактовки, столкнувшись с действительностью, обнаружила достаточно пассивное стремление к коренным изменениям. Не перечислить, с каким количеством неприятностей, раздражающих высказываний столкнулся И. В. Гёте в театре (об этом известно из конкретных письменных воспоминаний). 9 июня 1797 года в письме из Йены немецкий реформатор театра И. В. Гёте жаловался Францу Кирмсу[99] на то, что случилось в его отсутствие: во время одного из спектаклей йенские студенты настолько громко и долго «колотили и барабанили»[100], что актриса была вынуждена покинуть театр после третьего акта. И. В. Гёте пришлось инструктировать своих подопечных при создавшейся аналогичной ситуации: «Если вы хотите успокоить толпу, вам не нужно терпеть первую выходку. Сразу после входа каждого следует попросить снять шляпу, чтобы ему напомнили, что он должен проявлять уважение к этому месту»[101].

---

[99] Франц Кирмс (21 декабря 1750 — 3 мая 1826) был официальным товарищем Иоганна Вольфганга фон Гёте в руководстве Веймарского театра.

[100] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 32 [Перевод мой. — *Л. А.*].

[101] Ibid.

Так, перед игрой А. В. Иффланда в «Разбойниках» руководитель Веймарского театра И. В. Гёте заставил зал замолчать несколькими серьезными и грубыми фразами: «...если бы я тогда принял решение не делать ни малейшего движения, то это представление, несомненно, было бы одним из самых непристойных»[102].

В другой раз (24 февраля 1798 г.) И. В. Гёте упрекал студентов в том, что они «...дразнили охрану и снимали шляпы»[103]. Эти студенческие беспорядки нелицеприятно сказывались на психоэмоциональном состоянии двух великих представителей немецкой интеллигенции И. В. Гёте и Ф. Шиллера. Разрушая всю иллюзорно-идеалистическую картину гуманистических усилий руководителей Веймарского театра, которой явно не суждено было осуществиться. Однако энтузиазм и вера в правильность выбранного пути у руководителей немецкого театра не ослабевала.

С позиции современности, конечно же, видны и победы, и просчеты в административно-творческой работе руководителей Веймарского театра. Но даже на примере реконструкции спектакля «Мария Стюарт» прослеживаются определенные тенденции, формирующие смыслообразующий вектор сценического повествования. Режиссура театральной инсценировки, если позволительно говорить в таком (современном) формате о данной работе, была высокоинтеллектуальна и высоконравственна. Предпринятую попытку было бы неверным считать неудавшейся. Да и реформационные преобразования в немецкой театральной культуре, основываясь на представленной реконструкции «Марии Стюарт» Ф. Шиллера, все-таки в большинстве своем состоялись.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Резюмируя проведенную научно-исследовательскую работу, необходимо отметить, что целый комплекс реформ, проведенных в Веймарском театре, возглавляемом И. В. Гёте и Ф. Шиллером, оказал огромное влияние на развитие и становление не только немецкого театрального искусства, но и всей театральной культуры Германии того времени. Эта была титаническая работа двух знаковых фигур своего времени, ставших признанными мировыми классиками, работы которых вошли в бессмертную сокровищницу мировой художественной культуры. Их теоретический и практический опыт, результаты совместной творческой деятельности на театральном поприще, которое фундируется на философско-образовательной платформе, еще достаточно не изучены и ждут своих пытливых исследовательских умов. Однако неоценимый вклад, привнесенный в реформирование Веймарского театра как представителя всей театральной культуры Германии, бесспорен и очевиден.

Любое новое дело не обходится без ошибок и просчетов. Конечно, они были и в работе творческого дуэта И. В. Гёте и Ф. Шиллера. Однако даже предварительный анализ показывает, что при более пристальном рассмотрении можно было найти пути их разрешения. Но эти выводы, возникающие сейчас, с определенной временной дистанции, могут быть использованы в образовательной

---

[102] *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904. — P. 32 [Перевод мой. — *Л. А.*].

[103] Ibid.

сфере, для прикладной научно-исследовательской работы, в контексте изучения опыта мирового театрального искусства или фундаментальной работы, изучающей непосредственно немецкий театр. В всех случаях данная информация будет способствовать повышению интеллектуально-профессионального уровня подготовки специалистов в области театрального дела (как теоретизирующих, так и практикующих). Этот бесценный опыт является достоянием мировой художественной (театральной) культуры. Он будет необычайно полезен как для актеров и режиссеров, так и для театроведов и критиков.

Особенно хотелось бы отметить ценность проведенной театральной реформы И. В. Гёте и Ф. Шиллера в Веймарском театре, которая коснулась художественно-эстетического и морально-нравственного воспитания актерского состава труппы и зрительской аудитории. До К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко это был смелый, поистине, революционный шаг вперед. Это была оптимистическая и рационально-прагматическая попытка создания *немецкой театральной школы.* Для актеров это был незабываемый опыт: в раскрытии образно-художественной структуры роли; в осмыслении внутриличностного и межличностного конфликтов через призму высокоморальных и высоконравственных философско-эстетических позиций; впервые в мировой практике сценический герой имел возможность продемонстрировать амбивалентные стороны своего характера, которые придавали персонажу инсценировки жизненную правду и определенную органику сценического существования. Таким образом, зрительская оценка лишалась упрощенной идентификационной категории (такой как «нравится» или «не нравится»). Она выходила на принципиально новый интеллектуальный уровень. Здесь уже включалась комплексная оценка персонажа не только в структуре сыгранной им роли, но и в контексте всего сюжетно-действенного повествования пьесы, как это было показано в третьей главе (где была представлена реконструкция спектакля Веймарского театра «Мария Стюарт» по одноименному произведению Ф. Шиллера). Актеры учились настолько глубоко и подробно разрабатывать каждую роль в отдельности, разбирать сюжетно-смысловые коллизии, вникая в персональную природу персонажа, всесторонне рассматривая конфликтообразующие составляющие, что «застольный период» больше походил на творческо-поисково-исследовательскую работу ученых, чем на формальное распределение ролей и читку, абсолютно абстрагированную от внутренней атмосферы произведения, авторской позиции, постановочно-режиссерских решений (хотя должности «режиссер» в то время еще не было). Образовательно-поисково-исследовательский момент приучал актеров скрупулезной работе над ролью. Соответственно и уровень сценического воплощения кардинально отличался от актерской игры периода работы Гёте и Шиллера в Веймарском театре.

Не менее значимое место в структуре образовательного процесса двух реформаторов немецкого театра И. В. Гёте и Ф. Шиллера отведено *воспитательной функции театра*.

Работа со зрительской аудиторией и попытка ее интеллектуального совершенствования, вообще, на первый взгляд, кажется делом абсолютно бесперспективным. Однако в руках И. В. Гёте и Ф. Шиллера — поэтов, драматургов, общественных деятелей, принявших решение о реформации Веймарского театра, дело приобрело не такой уж и безнадежный оборот. Психоэмоциональные потрясения, стрессовые ситуации, конфликты и мн. др. — все это стоило того, чтобы внушить немецким зрителям *идею сакрализации театрального действа*. Воспитывая пу-

блику, немецкие театральные реформаторы невербально транслировали ей свою высоконравственную, высокохудожественную ментально-интеллектуальную позицию. Это было всестороннее широкоформатное гуманистическое образование. Зрители даже сами не понимали того, насколько повышается их грамотность во всех сферах жизнедеятельности человека. Благодаря «философским урокам» И. В. Гёте и Ф. Шиллера они вырастали над собой, становились чище духовно, вырабатывали естественное стремление любой интеллектуальной личности к самосовершенствованию. Немецкая театральная публика из мещанско-бюргерской, со своими меркантильно-прагматичными интересами, постепенно образовывалась до уровня интеллигенции. Такой прорыв в социализации немецкого общества того времени не должен оставаться недооцененным с точки зрения различных областей науки, смежных с театроведением, таких как социология, культурология, психология и т. д.

Отдельной категорией эффективности профессиональной (театральной) деятельности следует считать постановку спектаклей труппой Веймарского театра, возглавляемой И. В. Гёте и Ф. Шиллером. Реконструкция только «Марии Стюарт» дает обширное поле для аналитической работы. Однако это в полной мере относится и к другим спектаклям. Что же касается непосредственно реконструкции «Марии Стюарт», поставленной по одноименной пьесе Ф. Шиллера, то просматривается определенная аналогия с А. П. Чеховым, который присутствовал на репетициях К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, консультируя мэтров реформации отечественного (и мирового) театрального искусства по образному наполнению структуры роли и наиболее четкому пониманию конфликтообразующих категорий.

Поиск обновленного пути творчества положил начало новому направлению — «веймарскому классицизму». В основе его — «Ифигения в Тавриде», «Торквато Тассо», «Римские элегии». И. В. Гёте и Ф. Шиллер начинали художественный эксперимент, который не мог не отразиться на их совместной деятельности в Веймарском театре. Перед ними чрезвычайно сложная задача — возрождение «...красоты и гармонии в мире, полном безобразия и дисгармонии»[104]. И снова учение отталкивается от вопросов, непосредственно связанных с философией (Природой и возможностью ее Познания). Вопрос единства Искусства и Природы, единства Художника (личности человека) и Природы — все это повлечет за собой ряд открытий, нашедших свое место в преобразовании театрального искусства Германии.

Огромное внимание было уделено поэтизации театрального искусства. Неустанная работа с актерами над декламационным искусством, которое вносило новые краски в сценическую интерпретацию ролей. *Искусство звучащего слова* стало квинтэссенцией совершенствования профессиональных актерских навыков. Концентрация внимания на поэтическом звучании слова со сцены показала огромную силу его психоэмоционального воздействия. Третья глава, рассказывающая о реконструкции «Мария Стюарт», использует примеры экспериментов с интонацией, регистрами и другими формами звукоизвлечения. Такой информативный материал представляет интерес не только для теоретиков театра, но и для практиков, активно занимающихся экспериментальной деятельностью в области

[104] *Аникст А. А.* Творческий путь Гете : монография / А. Аникст. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 324.

театрального искусства. Методологический подход к разработке данной проблематики может переосмысляться в формате современного театрального образования и, вероятно, имеет абсолютную возможность создания дополнительных образовательных дисциплин, основанных на интересном фактологическом материале. Обработка полученных знаний как с точки зрения науки, так и с точки зрения педагогики (образовательных дисциплин) в творческих вузах может оказаться, на мой взгляд, чрезвычайно полезным и интересным как для специалистов практической направленности, так и для молодых теоретиков театра.

И. В. Гёте и Ф. Шиллер совершили революционный переворот в реорганизации театрального дела в Германии. На примере становления и развития придворного Веймарского театра видно, как, претерпевая сложности реформационных преобразований, он выходит на качественно новую ступень своего развития. Недаром, спустя определенное время, он становится одним из ведущих национальных немецких театров.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Аникст А. А.* «Фауст» Гёте : монография / Лит. коммент. А. Аникст. — Москва : Просвещение, 1979. — 240 с.
2. *Аникст А. А.* Творческий путь Гёте : монография / А. Аникст. — Москва : Художественная литература, 1986.
3. *Апель И. А.* [Рецензия] / Всеобщая литературная газета. Германия. (№ 1–2). — 1802.
4. *Бельшовский А.* Гёте: Его жизнь и произведения : в 2 т. : монография / Пер. О. А. Рохмановой под ред. Петра Вейнберга. — Санкт-Петербург : Л. Ф. Пантелеев, 1898–1908.
5. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии : монография / Н. Берковский. — СПб. : Азбука-классика, 2001.
6. *Вильмонт Н. Н.* Гёте: История его жизни и творчества : монография / Н. Вильмонт. — Москва : Гослитиздат, 1959. — 335 с.
7. *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 1 : Стихотворения / Пер. с нем. / И. В. Гёте [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; вступ. статья Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста ; худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1975. — 523 с.
8. *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 2 : Фауст : Трагедия / Пер. с нем. / И. В. Гёте [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; вступ. статья Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста ; худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1976. — 507 с.
9. *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 3 : Из моей жизни. Поэзия и правда. / Пер. с нем. / И. В. Гёте [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; вступ. статья Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста ; худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1976. — 718 с.
10. *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 7 : Годы учения Вильгельма Мейстера : роман / Пер. с нем. / И. В. Гёте [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; вступ. статья Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста ; худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1978. — 526 с.
11. *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9 : Из «Итальянского путешествия» / Пер. с нем. / И. В. Гёте [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; вступ. статья Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста ; худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1980. — 494 с.
12. *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : Об искусстве и литературе / Пер. с нем. / И. В. Гёте [Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; вступ. статья Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста ; худож. А. Лепятский]. — Москва : Худож. лит., 1980. — 511 с.
13. *Гёте И. В.* Статьи и мысли об искусстве : сборник статей / под ред. А. С. Гущина / И. В. Гёте ; Гос. ин-т искусствознания. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1936.

14. *Гёте И. В.* Переписка : в 2 т. Т. 1. / И. В. Гёте, Ф. Шиллер / вступ. ст. А. А. Аникста ; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. — Москва : Искусство, 1988. — 539 с.
15. *Гёте И. В.* Переписка : в 2 т. Т. 2. / И. В. Гёте, Ф. Шиллер / вступ. ст. А. А. Аникста ; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. — Москва : Искусство, 1988. — 586 с.
16. *Гёте И. В.* Итальянское путешествие / пер. [с нем.] Н. А. Холодковского. — Москва : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2013.
17. *Дживелегов А. К.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебное пособие / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941.
18. *Конради К. О.* Гете : в 2 т. Т. 2. Итог жизни / Пер. с нем. / К. О. Конради. — Москва : Радуга, 1987.
19. *Лозинская Л. Я.* Фридрих Шиллер : монография / Л. Я. Лозинская. — Москва : Мол. гвардия, 1960. — 334 с.
20. *Лукьяненко А. М.* Шиллер как драматург эпохи «бури и натиска» : монография / А. М. Лукьяненко. — Киев : тип. Т. Г. Мейнандера, 1908. — 23 с.
21. *Макарова Г. В.* Некоторые основные тенденции в режиссуре немецкого драматического театра периода Веймарской Республики: (К проблеме соотношения театр. искусства ФРГ с нем. театром 20-х годов) : автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (17.00.01) / Г. В. Макарова. — Москва : Ин-т истории искусств, 1973.
22. *Мокульский С. С.* История западноевропейского театра : в 2 ч. / С. С. Мокульский. — Изд. 2-е, испр. — Санкт-Петербург [и др.] : Планета музыки : Лань, 2011.
23. Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей : в 4 т. Т. 4 / Под ред. С. А. Венгерова. — Санкт-Петербург : Брокгауз — Ефрон, 1902. — 542 с.
24. *Франциск Л.* Рассуждения о сценической игре / Л. Франциск. — Мюнхен : Типография вдовы Марии Магдалины Родин, 1727 [Русский перевод В. Н. Всеволодского-Гернгросса под редакцией Ф. А. Лютера. С.-Петербург, 1910].
25. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens : Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М. : Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.
26. *Холодковский Н. А.* Вольфганг Гёте. Его жизнь и литературная деятельность : биогр. очерк / Н. А. Холодковский. — Санкт-Петербург : тип. Ю. Н. Эрлих, 1891.
27. *Шахов А. А.* Гёте и его время : Лекции по истории нем. лит. XVIII в., чит. на Высш. жен. курсах в Москве / А. Шахов ; [Предисл.: А. Г.]. — Санкт-Петербург, 1891.
28. *Шерр И.* Шиллер и его время : в 3 т. Т. 2 / пер. с нем. / И. Шерр. — Москва : Н. И. Мамонтов, 1875. — 428 с.
29. *Шиллер Ф.* Мария Стюарт : трагедия в пяти действиях / Ф. Шиллер ; перевод с немецкого Б. Пастернака. — Москва : Текст, 2017.
30. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни / пер. с нем. Наталии Ман ; [вступ. статья Н. Н. Вильмонта ; коммент. и указ. А. А. Аникста]. — Москва : Художественная литература, 1981.
31. *Brown P. H.* The youth of Goethe. — London. : J. Murray, 1913. — 329 p.
32. *Flemming W.* Goethe und das Theater seiner Zeit. — Stuttgart, W. Kohlhammer, 1968.
33. *Stein P.* Goethe als Theater-Leiter. — Berlin : Shuster [und] Loeffler, 1904.

Номинация
«Теория и история искусства и культуры»

Первая премия

ПАМЯТНИКИ, СВЯЗАННЫЕ СО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНОЙ, В СПИСКЕ ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ: СЛОЖИВШАЯСЯ ПРАКТИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ

ФИЛАТОВА Надежда Владимировна
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва

ВВЕДЕНИЕ

Сохранение культурного наследия как свидетельства неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего — это важная задача всего человечества. Вопрос о том, что именно достойно сохранения, остается одним из наиболее сложных и широко обсуждаемых в теоретических и прикладных исследованиях.

Наиболее успешной попыткой сформировать единые стандарты на международном уровне является Список всемирного наследия — механизм выявления, сохранения, популяризации самых выдающихся мировых достопримечательностей.

С момента принятия в 1972 году под эгидой ЮНЕСКО Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия не утихала дискуссия о возможности внесения в Список всемирного наследия номинаций, связанных с недавними конфликтами (с начала XX века). Вплоть до 2023 года на официальном уровне действовал официальный мораторий на номинирование подобных объектов. При этом анализ Списка всемирного наследия показывает, что для некоторых объектов, хранящих память о событиях Второй мировой войны, были сделаны исключения. Это и трагические свидетельства человеческих страданий — Освенцим и купол Гембаку в Хиросиме, и возрожденные из руин исторические центры Варшавы и Гавра, и Зелёный пояс Славы — памятник героическому подвигу жителей блокадного Ленинграда.

В 2018 году при Комитете всемирного наследия была создана специальная рабочая группа, по итогам деятельности которой было принято решение о снятии моратория. Это дало новые возможности странам, которые хотели бы продвинуть в Список всемирного наследия свои объекты, связанные со Второй мировой войной.

Будучи самым популярным проектом ЮНЕСКО, Список всемирного наследия позиционируется как объективный и свободный от идеологии. Однако практика показывает, что многие страны пытаются напрямую или опосредованно использовать Список всемирного наследия в качестве рупора своих политических позиций.

Для нашей страны принципиально важно отслеживать такие моменты, не допустить пересмотр итогов Второй мировой войны и обеспечить сохранение исторической правды, в том числе путем подготовки собственных номинаций, посвященных подвигу советского народа-победителя.

Данное исследование представляет собой анализ общих тенденций формирования Списка всемирного наследия и практики работы с наследием Второй мировой войны на примере двух потенциальных номинаций: французской («Пляжи высадки, Нормандия, 1944») и российско-белорусской («Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган»).

В первом разделе приводится общая характеристика системы всемирного наследия и выделены два основных подхода к формированию Списка всемирного наследия. Далее более детально рассматривается практика номинирования объектов, связанных с недавними конфликтами, в частности со Второй мировой войной. Наконец, представлен подробный анализ двух разных номинационных стратегий — французской и российской — в отношении мемориальных объектов Второй мировой войны и тех ценностей, которые они воплощают.

В качестве основы исследования выступили преимущественно документы ЮНЕСКО, в том числе архивные материалы Центра всемирного наследия — тексты номинационных досье, решений Комитета всемирного наследия, экспертные заключения и официальные публикации практических руководств и исследований по тематике всемирного наследия. Также использовались труды отечественных и зарубежных ученых в области культурологии, истории и международного права.

Результаты исследования лягут в основу второго этапа работы научного коллектива РНИИ культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва над номинацией «Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган» и будут полезны в качестве информационного руководства при подготовке новых российских номинаций и экспертных заключений по тематике всемирного наследия для органов исполнительной власти.

1. СПИСОК ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ И ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ЕГО ФОРМИРОВАНИЮ

XX век в истории человечества — это время масштабных потрясений и фундаментальных изменений во многих сферах жизни, в том числе и в области охраны культурного наследия.

После Второй мировой войны в системе Организации Объединенных Наций было создано специализированное агентство — Организация Объединенных Наций по вопросам науки, образования и культуры (ЮНЕСКО), под эгидой которой были разработаны шесть крупных международных культурных конвенций, в том числе и «визитная карточка» организации — ***Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия от 16 ноября 1972 года***.

В преамбуле Конвенции отмечена необходимость «принять новые договорные положения, устанавливающие эффективную систему коллективной охраны памятников выдающегося универсального, культурного и природного значения, организованную на постоянной основе в соответствии с современными научными методами»[1].

[1] Цитата приведена по официальному русскому тексту Конвенции, опубликованному на сайте Центра всемирного наследия. — Режим доступа: URL:https://whc.unesco.org/archive/convention-ru.pdf (дата обращения: 10.09.2024).

Таким образом, можно констатировать, что Конвенция создала предпосылки для формирования новой ***международной системы***, которая со временем вышла за рамки исключительно охранительного функционала и стала предметом междисциплинарных исследований. Стоит отметить, что, несмотря на изначальный посыл разработчиков Конвенции, всемирное культурное наследие и всемирное природное наследие до сих пор и в научном поле, и на практике существуют в виде двух сравнительно автономных подсистем. В данной работе речь идет о подсистеме всемирного культурного наследия.

Любую международную систему можно условно охарактеризовать через ее компоненты: ***предметно-объектный, институционально-субъектный, регулятивный, функциональный*** и ***идеологический***[2]. Так, для всемирного культурного наследия к предметно-объектному компоненту относятся сами памятники истории и культуры из Списка всемирного наследия и различные виды правовых и общественных отношений, связанных с их выявлением, сохранением, использованием и популяризацией. Институционально-субъектный компонент представлен государствами, их органами, международными организациями, а также различными профильными сообществами и институциями. Регулятивный компонент — это совокупность правовых норм и международных обычаев, которые действуют в отношении всемирного культурного наследия. Функциональный компонент — методы правового и неправового управления системой. Наконец, идеологический компонент — это доктрины, концепции, принципы и научные разработки, касающиеся всемирного наследия.

В российском научном поле всемирное культурное наследие обычно рассматривается не в самостоятельном качестве, а как часть более обширных направлений исследования. Институционально-субъектный, регулятивный и функциональный компоненты точечно рассматриваются в работах юристов-международников, политологов и специалистов в области международных отношений и государственного управления[3]. Архитекторы, реставраторы, искусствоведы, археологи, музейные работники, градостроители говорят о всемирном наследии применительно к предметно-объектному компоненту — памятникам истории и культуры, их особенностям и проблемам[4]. Философы, историки и культурологи изучают идеологиче-

---

[2] По аналогии с методикой доктора юридических наук В. М. Шумилова, представленной во многих его публикациях, к примеру, в статье «О «Глобальном праве» как формирующейся правовой суперсистеме». См.: *Шумилов В. М.* О «Глобальном праве» как формирующейся правовой суперсистеме» // Московский журнал международного права. — 2015. — (4): 4–17. — URL: https://doi.org/10.24833/0869-0049-2015-4-4-17 (дата обращения: 10.09.2024).

[3] Вопросы международно-правовой охраны культурного наследия рассматриваются в трудах М. М. Богуславского, И. Э. Мартыненко, И. Г. Тимошенко и др. См.: *Богуславский М. М.* Культурные ценности в международном обороте: правовые аспекты : Монография / М. М. Богуславский. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Норма, Инфра-М, 2012. — 416 с.: *Тимошенко И. Г.* Памятники истории и культуры: международно-правовое регулирование // Правовая охрана памятников истории и культуры в зарубежных странах : Сб. научн. тр. / РАН. ИНИОН ; Ин-т законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве РФ. — М. : 2005. — 176 с.; *Мартыненко И. Э.* Международная и национальные правовые системы охраны историко-культурного наследия государств — участников СНГ : учеб. пособие / Игорь Эдуардович Мартыненко. — М. : Зерцало-М, 2012. — 942 с.

[4] Начиная с 2023 года издается ежегодный Альманах дискуссионных работ членов Национального комитета ИКОМОС, Россия, который призван стать специализированным источником публикаций по практическим вопросам, связанным с объектами всемирного наследия.

ский компонент системы преимущественно в контексте более обширных тематик, связанных с культурным наследием, ценностями, исторической памятью, этикой[5].

Ядром системы всемирного наследия является ***Список всемирного наследия***, который формируется через процедуру номинирования[6] в соответствии с Руководством по выполнению Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия[7].

Формально говорить о превращении национального объекта культурного наследия в объект всемирного культурного наследия следует с момента его официального внесения в Список всемирного наследия, но фактически процесс запускается значительно раньше, с момента возникновения инициативы на уровне одного или нескольких государств.

Государства — это основные участники процесса формирования Списка всемирного наследия. Они подают предложения, и они же в лице Комитета всемирного наследия принимают решение о том, внести ли объект в Список всемирного наследия или отказать в этом стране-заявителю.

50-летие Конвенции об охране всемирного наследия, которое весь мир отмечал в 2022 году, стало поводом для рефлексии многих ученых и практиков по широкому спектру вопросов, связанных с природой всемирного наследия, подходами к работе с Конвенцией, актуальным проблемам и тенденциям формирования Списка всемирного наследия[8].

---

[5] Обзор международных и российских дискуссий по данным тематиками представлен в монографии Т. А. Пархоменко «Дискурсы об историко-культурном наследии в современном мире (XX–XXI вв.)» и статье А. С. Колесник и А. В. Русанова «Наследие-как-процесс: дискуссии о концепте культурного наследия в современных социальных и гуманитарных науках». См.: *Пархоменко Т. А.* Дискурсы об историко-культурном наследии в современном мире (XX–XXI вв.) [Электронное сетевое издание] / Татьяна Александровна Пархоменко. — М. : Институт Наследия, 2024. — 154 с. — DOI 10.34685/u4094-2435-1945-i. — ISBN 978-5-86443-457-4; *Колесник А. С.*, *Русанов А. В.* «Наследие — как процесс: дискуссии о концепте культурного наследия в современных социальных и гуманитарных науках» // Вестник Пермского университета. Серия: История. — № 3 (58). — 2022. — С. 58–69.

[6] Государства — участники Конвенции сначала самостоятельно определяют, какие достопримечательности могут потенциально обладать мировой значимостью, и вносят их в свои предварительные списки объектов-кандидатов на получение статуса всемирного наследия. Предварительные списки стран после официальной регистрации формируют глобальный Предварительный список, объекты из которого через многоступенчатую процедуру номинирования попадают в Список всемирного наследия. Решение о внесении объектов в Список принимает Комитет всемирного наследия — исполнительный орган Конвенции, состоящий из 21-й страны. Члены Комитета определяются путем выборов и на срок своих полномочий призваны действовать от лица мирового сообщества — 196 стран-участниц Конвенции. Экспертное содействие Комитету оказывают консультативные органы Конвенции. Для культурного наследия это Международный совет по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС) и Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей (ИККРОМ). Функции секретариата выполняет Центр всемирного наследия — штатная структура ЮНЕСКО.

[7] Руководство по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия [Электронное сетевое издание] / Перевод с английского. — М. : Институт Наследия, 2023. — DOI 10.34685/HI.2022.25.22.001.

[8] Одним из итогов рефлексии стало научное юбилейное издание под эгидой ЮНЕСКО — 50 Years World Heritage Convention: Shared Responsibility — Conflict & Reconciliation // Editors: Roland Bernecker, Claire Cave, Anca Claudia Prodan, Matthias Ripp by Marie-Theres Albert. — Heritage Studies Series. Springer International Publishing, 2022. — 519 с. — ISBN 978-3-031-05660-4. —Текст: электронный // Springer Heritage Studies: [сайт]. — Режим доступа: URL: https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-05660-4 (дата обращения: 14.11.2024).

Размышления специалистов во многом сводились к констатации факта несовершенства современной системы всемирного наследия, особенно в части формирования Списка, который все дальше уходит от идеальной модели репрезентативного, достоверного, сбалансированного перечня самых выдающихся мировых достопримечательностей. В качестве одной из основных причин деградации системы называлась политизация Списка всемирного наследия и всего номинационного процесса.

На наш взгляд, в основе противоречий лежит наличие двух разных ***подходов*** к формированию Списка всемирного наследия — ***идеалистического***, который можно иначе назвать традиционным или глобально-ориентированным, и ***прагматического***, базирующегося на национальных интересах и выгодах.

Идеалистический подход был фундаментом Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия и отталкивался от традиционных доктрин сохранения культурного наследия конца XIX — первой половины XX веков. Всемирное культурное наследие в рамках этого подхода представляется, в первую очередь, как материальные свидетельства выдающихся достижений прошлого. Основная цель процесса номинирования объекта — это его физическое сохранение для будущих поколений, в том числе и с помощью международных механизмов, таких как Фонд всемирного наследия[9]. Отсюда проистекает введение в номинационный процесс таких важных критериев, как целостность и подлинность объекта, связанных с его субстантивными характеристиками, которые нужно документально зафиксировать и в дальнейшем поддерживать.

Основой идеалистического подхода является презумпция наличия у объекта ***выдающейся универсальной ценности (ВУЦ)*** — всеобщей значимости, выходящей за пределы государственных границ, для сохранения которой необходима консолидация усилий мирового сообщества.

В Руководстве по выполнению Конвенции установлены 10 критериев ВУЦ, 6 из которых считаются культурными[10]. Целостность и подлинность находятся

---

[9] В соответствии с параграфом 223 Руководства по выполнению Конвенции: «Фонд всемирного наследия — это целевой фонд, учрежденный Конвенцией в соответствии с Положением о финансах ЮНЕСКО. Средства Фонда состоят из обязательных и добровольных взносов государств — сторон Конвенции, а также любых других ресурсов, разрешенных регламентом Фонда». Цит. по изданию Института Наследия: Руководство по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия [Электронное сетевое издание] / Перевод с английского. — М. : Институт Наследия, 2023. — С. 84.

[10] Там же. С. 35. В соответствии с параграфом 77 Руководства номинируемый объект должен:

(i) являться шедевром творческого гения человека;

(ii) отражать воздействие, которое оказывает смена общечеловеческих ценностей в пределах определенного периода времени или определенного культурного района мира, на развитие архитектуры или технологии, монументального искусства, градостроительства или планирования ландшафтов;

(iii) являться уникальным или, по меньшей мере, исключительным свидетельством культурной традиции или цивилизации, существующей или исчезнувшей;

(iv) являться выдающимся образцом типа строения, архитектурного или технологического ансамбля, или ландшафта, иллюстрирующего важный этап (этапы) в истории человечества;

(v) являться выдающимся образцом характерного для данной культуры (или культур) традиционного человеческого поселения, землепользования или водопользования, или выдающимся образцом взаимодействия человека с окружающей средой — особенно в тех случаях, когда такой образец стал уязвимым под воздействием необратимых перемен;

за рамками этого перечня и являются скорее не ценностными критериями, а необходимыми предпосылками, условиями успешного номинирования. Описание целостности и подлинности при номинировании становятся своеобразным «золотым стандартом», точкой отсчета и ориентиром для дальнейшей работы по сохранению объекта.

В первые десятилетия после вступления в силу Конвенции Комитет всемирного наследия при принятии решения о включении объекта культурного наследия в Список лишь констатировал наличие у объекта ВУЦ и указывал на использованные в его отношении критерии. Детали, связанные с описанием ценности объекта, можно было найти в номинационном досье и заключении ИКОМОС — консультативного органа Комитета всемирного наследия.

Деятельное участие в работе Комитета экспертной организации в области сохранения наследия, такой как ИКОМОС, это тоже характерная особенность традиционного подхода. Именно на профессиональное мнение специалистов и ученых должны опираться члены Комитета всемирного наследия при оценке потенциала объекта.

Со временем вслед за развитием понятийного аппарата и инструментария культурологических исследований, появлением новых форм и толкований наследия, усложнением правил номинирования и объективным мировым процессом нарастания противоречий в отношениях между государствами и сообществами, возникла потребность в более точном определении выдающейся универсальной ценности.

Кроме того, к началу нового тысячелетия в Список уже было внесено значительное количество объектов «первой очереди». Новые номинации уже не обладали такой безусловной мировой известностью и требовали более детального обоснования их значимости для человечества.

После продолжительного экспертного обсуждения с 2005 года ВУЦ приобрела четкое текстовое выражение в виде формулировки ВУЦ, которая стала неотъемлемой частью решения о внесении объекта в Список всемирного наследия. Формулировка представляет собой определенную матрицу, которая позволяет «расшифровать» содержание ВУЦ применительно к конкретному объекту[11]. Для памятников, номинированных в период до 2005 года, были разработаны странами — инициаторами номинаций и одобрены Комитетом всемирного наследия ретроспективные формулировки ВУЦ. В настоящее время кроме самой формулировки ВУЦ в практику работы со всемирным наследием вводится понятие «атрибуты выдающееся универсальной ценности» — те ценностные свойства и характеристики объекта, которые составляют его ВУЦ.

ВУЦ в рамках идеалистического подхода воспринимается как глобальное и относительно объективное явление. Так, в Руководстве по подготовке и пересмотру предварительных списков всемирного наследия отдельный блок по-

(vi) быть прямо или косвенно связанным с событиями или существующими традициями, с идеями или верованиями, или с произведениями литературы и искусства, имеющими выдающееся универсальное значение (по мнению Комитета, данный критерий следует использовать преимущественно в сочетании с другими критериями).

[11] *Марушина Н. В.* Инструментарий управления всемирным культурным наследием: Heritage Impact Assessment. Особенности и перспективы использования в России // Урбанистика. — 2023. — № 1. — С. 60–77.

священ различиям между национальной ценностью и выдающейся универсальной ценностью. Отмечается, что при формировании национальных реестров государства стремятся выявить объекты, отражающие национальное развитие и идентичность. Однако при формировании предварительных списков нужно стараться дистанцироваться от национальных вопросов и оценить уникальный вклад объекта в мировую историю и развитие[12].

Учитывая особенности идеалистического подхода, основными его сторонниками и популяризаторами являются сотрудники аппарата ЮНЕСКО, представители консультативных органов (ИКОМОС, ИККРОМ, МСОП), ученые и эксперты, которые занимаются подготовкой официальных пособий, руководств и обучающих материалов под эгидой Центра всемирного наследия.

Не только в теории, но и на практике консультативные органы стараются придерживаться идеалистического подхода, не допуская откровенной политизации всемирного наследия и настаивая на использовании корректных и достоверных формулировок. В качестве примера такой позиции могут служить ситуации с Гданьском[13], Одессой[14] и Палестиной[15], когда эксперты ИКОМОС, несмотря на

---

[12] Guidance on Developing and Revising World Heritage Tentative Lists / Gordon Fulton, Gwenaëlle Bourdin, Luisa De Marco, Susan Denyer // UNESCO / ICCROM / ICOMOS / IUCN, 2020. — С. 18.

[13] Номинация трижды подавалась Польшей под разными названиями — в 1997–1998, 2005–2007 и 2021 гг., но суть всегда была одна — портовая зона Гданьска преподносилась как место рождения движения «Солидарность», символ освобождения Польши от коммунистов и падения «железного занавеса» в Европе. Эксперты ИКОМОС в своих заключениях последовательно не рекомендовали объект к внесению в Список всемирного наследия, указывая на высокий уровень политизации и чувствительности темы, невозможность объективной оценки столь недавних событий, отсутствие видимой связи между материальными структурами порта, сменой режимов на европейском уровне и окончанием холодной войны. Комитет всемирного наследия в результате принял решение отложить рассмотрение польской номинации на неопределенный срок. (По материалам отчета ИКОМОС «2021 Addendum.Evaluations of Nominations of Cultural and Mixed Properties. ICOMOS report for the World Heritage Committee. 44th extended session, Fuzhou (China) / Online meeting, 16–31 July 2021. WHC-21/44.COM/INF.8B1.Add», 2021 // Онлайн-архив Центра всемирного наследия. — Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/archive/2021/whc21-44com-inf8B1.Add-en.pdf (дата обращения: 18.09.2024). — С. 37–53.)

[14] На 18-й внеочередной сессии Комитета всемирного наследия ЮНЕСКО 24.01.2023 г. исторический центр Одессы был внесен в Список всемирного наследия и одновременно в Список всемирного наследия под угрозой. Название номинации было изменено: вместо предлагаемого Украиной варианта «Исторический центр портового города Одессы» с акцентом на порт было принято название, предложенное ИКОМОС, — «Исторический центр Одессы». В формулировке выдающейся универсальной ценности, несмотря на активные возражения украинской стороны, осталось упоминание Екатерины II как основательницы Одессы, которое было предложено экспертами ИКОМОС. Из границ объекта также по рекомендации ИКОМОС была выведена портовая зона. (Документ Центра всемирного наследия «Report of the Decisions adopted by the World Heritage Committee at its 18th extraordinary session (UNESCO, 2023)», 2023 // Онлайн-архив Центра всемирного наследия. — Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/archive/2023/whc23-18extcom-6-en.pdf (дата обращения: 18.09.2024). — С. 9–12.)

[15] В 2024 году Комитет всемирного наследия включил монастырь Святого Иллариона / Телл Умм Амер в секторе Газа одновременно в Список объектов всемирного наследия и Список всемирного наследия под угрозой. При этом была использована чрезвычайная процедура, поскольку ИКОМОС отказался давать экспертное заключение в отношении объекта, справедливо указав, что документы поступили менее, чем за месяц до начала сессии Комитета всемирного наследия, что делает невозможным всестороннее исследование вопроса о наличии у объекта

давление стран, с разной степенью успешности защищали принципы объективности, научности и этики.

Вместе с тем эти же примеры служат яркой иллюстрацией крайних проявлений другого подхода к формированию Списка всемирного наследия, распространенного среди государств — участников Конвенции. И Польша, и Украина, и Палестина при номинировании своих объектов в Список всемирного наследия руководствовались, в первую очередь, стремлением за счет официального «депонирования» своих достопримечательностей с предложенными формулировками выдающейся универсальной ценности придать вес и легитимность своей политической позиции и реализовать свои национальные интересы.

Стремление получить выгоду посредством всемирного наследия — основная цель ***прагматического подхода*** к формированию Списка всемирного наследия. Всемирное культурное наследие в парадигме прагматического подхода рассматривается в первую очередь не как материальный объект, нуждающийся в сохранении, а как ресурс для управления общественным сознанием, инструмент влияния и торга.

Выгода в рамках прагматического подхода рассматривается преимущественно в двух плоскостях — политической (продвижение своих национальных интересов, усиление связей, влияния) и экономической (за счет валоризации наследия и других форм его экономического использования). В качестве примера номинационных проектов, сформированных в парадигме прагматического подхода, можно упомянуть Великий шелковый путь (культурное ответвление грандиозного китайского проекта по расширению влияния в Средней Азии и в мире в целом) и Границы Римской империи (европейская инициатива, призванная обеспечить консолидацию стран вокруг общего великого прошлого).

Научную базу для прагматического подхода во многом создали ученые второй половины XX и XXI века, которые активно исследовали феномен исторической памяти и идентичности[16], пограничные и сложные виды наследия[17].

выдающейся универсальной ценности. (Отчет ИКОМОС «INF.8B1.Add.2: ICOMOS notification regarding the Saint Hilarion Monastery / Tell Umm Amer (State of Palestine) nomination», 2024 // Онлайн-архив Центра всемирного наследия. — Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/archive/2024/whc24-46com-inf8B1-Add2-en.pdf (дата обращения: 18.09.2024). — С. 1–3.)

[16] Вопросы памяти, истории, культурного наследия в различных измерениях и сочетаниях рассматривались в работах П. Нора, Д. Лоуэнталя, А. Ассмана, П. Рикёра, часть из которых была переведена на русский язык и издана в нашей стране. См.: *Нора П.* Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок / Пер. с фр. Д. Хапаевой ; науч. конс. пер. Н. Копосов. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — 328 с. — (Новая петербургская библиотека: Коллекция «Память века»). — ISBN 5-288-02318-2; *Лоуэнталь Д.* Прошлое — чужая страна / пер. с англ. А. В. Говорунова. — СПб. : Владимир Даль, 2004. — 624 с.; *Ассман А.* Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебников. — 2-е изд. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 328 с.; *Рикёр П.* Память, история, забвение. — М. : Изд-во гуманитар. лит., 2004. — 728 с.

[17] Размывание границ между материальным и нематериальным наследием, деканонизация и демократизация традиционных институтов культуры, культурное наследие как изменчивый социальный процесс рассматриваются в рамках критических исследований культуры в работах Л. Смит, Д. Харви, Р. Харрисона и других ученых этого направления. См.: *Gentry K., Smith L.* Critical Heritage Studies and the Legacies of the Late-twentieth Century Heritage Canon // International Journal of Heritage Studies. — 2019. — Vol. 25, iss. 11. — P. 1148–1168; *Harvey D. C.* Heritage Pasts and Heritage Presents: Temporality, Meaning and the Scope of Heritage Studies, International Journal of Heritage Studies. — 2001. — 7:4. — P. 319–338; *Harrison R.* Heritage. Critical Approaches. — L. : Routledge, 2013. — P. 288.

Применять прагматичный подход может не только само государство, но и отдельные группы влияния внутри него, группы государств (например, «коллективный Запад» или африканские страны), а также международные группы надгосударственного уровня.

Крайние проявления прагматического подхода, такие как откровенная политизация номинаций, лоббирование и сговор, критикуются и экспертами, и государствами, и международными структурами. Тем не менее любой номинационный процесс включает в себя элементы как идеалистического, так и прагматического подхода. Постоянный поиск баланса между двумя этими подходами — залог устойчивости системы всемирного наследия.

Таблица 1

Краткая характеристика основных подходов к формированию Списка всемирного наследия

Подходы к формированию Списка всемирного наследия	
Идеалистический (глобальный) традиционный	**Прагматический (на основе национальных интересов и выгоды)**
Всемирное культурное наследие — материальные объекты, представляющие собой выдающиеся достижения прошлого. В первую очередь важны ***материальные характеристики*** наследия. Наследие понимается в виде классической триады — памятники, ансамбли, достопримечательные места.	Для всемирного культурного наследия большое значение играет ***нематериальная составляющая,*** границы между материальным и нематериальным наследием размываются. Вводятся новые формы наследия, в том числе места памяти, физические элементы которых менее значимы, чем нематериальная составляющая.
Основная цель внесения объекта в Список — обеспечить ***сохранение*** его целостности и подлинности для будущих поколений.	Основная цель внесения объекта в Список — ***использование*** наследия для получения выгоды (политической, экономической)
Выдающаяся универсальная ценность объекта, сформулированная на основании официальных критериев ценности, носит глобальный характер, выходит за пределы национальных границ и базируется на универсальных общечеловеческих ценностях.	На первый план выходит ценность наследия как ресурса для продвижения национальных интересов. Выдающаяся универсальная ценность воспринимается в контексте тех ценностей, которые важны в определенный момент времени для конкретного государства или группы влияния.
Опора делается на мнение ученых, экспертизу. Этические принципы ИКОМОС и многоступенчатая процедура призвана обеспечить беспристрастную, объективную и достоверную оценку потенциала объекта.	Практикуется лоббирование путем поддержки «своих» дипломатическим путем, при этом экспертная составляющая отходит на второй план и служит лишь вспомогательным инструментом.
Ключевые положения идеалистического подхода закреплены в официальных документах ЮНЕСКО и получают развитие в руководствах и пособиях, подготовленных ЦВН и ИКОМОС.	Отдельные аспекты прагматического подхода фигурируют в научной литературе (часто как объект критики) и во внутригосударственных документах стратегического планирования.

2. НОМИНАЦИИ, СВЯЗАННЫЕ С НЕДАВНИМИ КОНФЛИКТАМИ

Места памяти, связанные с различными конфликтами — войнами, геноцидом, массовыми проявлениями жестокости и другими негативными событиями, — это трудный объект для осмысления с точки зрения идеалистического подхода, ориентированного на глобальную ценность наследия, мир и диалог. Наличие конфликта подразумевает противоборство сторон с разными позициями и точками зрения, а значит, при номинировании очень сложно будет

прийти к всеобщности, единству восприятия таких объектов. Кроме того, изначально концепция мест памяти предполагала, что значение материальной субстанции — ландшафта, зданий, сооружений и их элементов — заведомо намного меньше, чем мемориальная ценность объекта, в то время как для идеалистического подхода характерна именно привязка к материальной составляющей.

Учитывая, что на начальном этапе формирования системы всемирного наследия после принятия Конвенции превалировал идеалистический подход к формированию Списка всемирного наследия, номинирование откровенно конфликтных объектов было крайне редким случаем, исключением из правил.

Фактически в этом контексте можно упомянуть два эпизода. Первый из них — это включение в Список всемирного наследия Польшей в 1979 году концентрационного лагеря смерти ***Аушвиц-Биркенау (Освенцим)*** как символа Холокоста, расовой дискриминации и преступлений нацистского режима против человечности[18]. При этом в своем решении Комитет всемирного наследия специально указал, что Освенцим вносится в Список в порядке исключения, дальнейшее внесение аналогичных объектов не допускается[19]. Таким образом был документально оформлен мораторий, который формально просуществовал вплоть до 2023 года, пусть и с некоторыми исключениями.

В 1996 году после длительных дискуссий Японией был внесен в Список всемирного наследия ***Мемориал Мира в Хиросиме (купол Генбаку).*** Во время обсуждения номинации США и Китай заявили о своих возражениях, что было зафиксировано в решении Комитета всемирного наследия[20]. США были недовольны тем, что недостаточное внимание уделяется причинам ядерной бомбардировки, а Китай обратил внимание на то, что не Япония, а другие азиатские страны понесли самые большие потери во Второй мировой войне, поэтому внесение Хиросимы может породить различные спекуляции и стать аргументом для людей, отрицающих жертвы других стран[21].

И Освенцим, и Хиросима были внесены в Список всемирного наследия исключительно по критерию (iv), наиболее дискуссионному из критериев ВУЦ в связи с его нематериальным фокусом.

В первой декаде XXI века отношение к конфликтному наследию оставалось сдержанным, формально продолжал действовать мораторий на внесение подоб-

---

[18] На момент внесения объекта в Список всемирного наследия Советский Союз еще не подписал Конвенцию и не мог участвовать в обсуждении этой номинации. В дальнейшем ни в 2007 году при корректировке названия, ни в 2016 году при утверждении формулировки ВУЦ объекта не поднимался вопрос о роли советских войск в освобождении Освенцима.

[19] Решение Комитета всемирного наследия 3 COM XII.46, архив Центра всемирного наследия. — Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/decisions/2203 (дата обращения: 15.09.2024).

[20] Решение Комитета всемирного наследия WHC-96/CONF.201/21, архив Центра всемирного наследия. — Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/archive/repcom96.htm#775 (дата обращения: 15.09.2024).

[21] Примечательно, что в официальных документах Комитета всемирного наследия единственным источником информации о том, кто на самом деле сбросил атомную бомбу на Хиросиму, стало как раз возражение США. В формулировке выдающейся универсальной ценности упоминания о США отсутствуют.

ных объектов в Список всемирного наследия. Среди основных препятствий для номинирования обычно указывались:

— негативный фон — противоречие общей идее мира и согласия;
— отсутствие у подобных номинаций подлинной и значимой материальной привязки;
— отсутствие «всеобщности» — глобальной значимости события в мировом контексте;
— слишком небольшая историческая дистанция — раны, нанесенные недавними конфликтами, еще слишком свежи, что мешает объективной оценке;
— разница интерпретаций и конфликтный потенциал.

Тогда как сторонники идеалистического подхода поддерживали мораторий в отношении мест памяти конфликтов, опасаясь высокой политизации, сторонники прагматического подхода, в первую очередь, в лице государственных чиновников, напротив, выражали всё большую заинтересованность в таких номинациях, открывающих большие возможности для продвижения собственного видения истории и политической повестки. Параллельно в культурологических исследованиях активно разрабатывались темы так называемого негативного, диссонансного, проблемного наследия, что создавало научную основу для будущих номинаций[22].

В 2010 году в Список всемирного наследия был внесен первый объект всемирного наследия Маршалловых островов ***«Атолл Бикини — место проведения ядерных испытаний».*** Этот прецедент вдохновил многие страны, и к 2018 году в Предварительный список было внесено уже 10 новых номинаций памятных мест, связанных с недавними конфликтами. Среди них были и две номинации 2014 года по тематике Второй мировой войны — французская номинация «Пляжи высадки, Нормандия, 1944» и российская номинация «Мемориальный комплекс «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане».

Пытаясь взять ситуацию под контроль и вновь вернуть баланс между идеалистическим и прагматическим подходами, Комитет всемирного наследия в 2018 году решил отложить рассмотрение одной из новых проблемных номинаций и дал поручение консультативным органам провести тематическое исследование и доложить о его итогах через два года[23].

В 2021 году, ознакомившись с предложениями консультативных органов, Комитет принял решение о создании ***специализированной рабочей группы открытого состава*** по вопросам памятных мест, связанных с недавними конфликтами[24].

За два года работы группа:

---

[22] *Федорова М. М.* История/память: «трудная» дилемма // История философии. — 2018. — № 1. — С. 108–121.

[23] Решение 42 COM 8B.24 42-й сессии Комитета всемирного наследия (Манама, 2018). Архив Центра всемирного наследия. — Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/decisions/7137/ (дата обращения: 15.09.2024).

[24] Решение 44 COM 8 44-й сессии Комитета всемирного наследия (Фучжоу, 2021). Архив Центра всемирного наследия. — Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/decisions/7918/ (дата обращения: 15.09.2024).

— уточнила ***понятийный аппарат***, дав определения терминам «конфликт»[25], «недавний»[26], «места памяти, связанные с недавними конфликтами»[27];
— разработала ***основные принципы*** работы с подобными номинациями;
— подготовила правила применения нового для системы всемирного наследия ***механизма оспаривания номинаций***[28].

Основные принципы представляют, по сути, ряд дополнительных требований к тексту номинационного досье. Во-первых, при описании критерия (vi) предлагается четко обосновать выдающуюся значимость исторического события, его конкретную привязку к месту памяти, а также провести тщательный сравнительный анализ с другими местами, относящимися к тому же событию, и их связи с номинируемым объектом. Характеризуя подлинность объекта, следует уделять внимание его физическому состоянию и четкому изложению фактов во избежание некорректной интерпретации событий.

Во-вторых, номинационное досье должно продемонстрировать вовлечение в работу над номинацией максимально широкого круга заинтересованных сторон. В их числе могут быть и другие государства.

Третья новелла связана со стратегией интерпретации. Предполагается, что в номинационном досье будет отдельный подраздел, посвященный стратегии интерпретации. В этом разделе следует описать то, как разные заинтересованные стороны интерпретируют историю потенциального объекта и его ценности[29].

---

[25] В процессе работы группы понятие «конфликт» трансформировалось. Если в начале дискуссии конфликт трактовался как войны, сражения, массовые убийства, геноцид и другие негативные события, связанные с противостоянием нескольких сторон, то в конце обсуждения пришли к следующей формулировке: «Считается, что термин “конфликт” охватывает такие события, как войны, сражения, массовые убийства, геноцид, пытки, военные оккупации, движения за самоопределение, движения сопротивления, освободительные движения от колониальной системы, апартеида и оккупации, изгнание, депортация и массовые нарушения прав человека, а также события или действия, которые могут потенциально может повлиять на территориальную целостность государств». Цит. по: Руководящие принципы для подготовки заявок, касающихся памятных мест, связанных с недавними конфликтами, рабочие материалы к п. 4 Предварительной повестки 18-й внеочередной сессии Комитета всемирного наследия. — Париж, 24 января 2023 г.

[26] Недавними считаются конфликты, относящиеся к началу XX и более позднему времени. Здесь и далее определения приведены по тексту решения Комитета всемирного наследия 18 EXT.COM 4. Архив Центра всемирного наследия. Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/decisions/8046/ (дата обращения: 15.09.2024).

[27] Местами памяти называют локации, где произошли определенные события, которые нация, народ (или, по крайней мере, его часть) или сообщества хотели бы запомнить. Места памяти, связанные с недавними конфликтами, являются особыми местами с материальными свидетельствами, в соответствии со статьями 1 и 2 Конвенции, или особенностями ландшафта, которые могут отражать мемориальный аспект и могли бы стать местом почитания жертв этого конфликта. Эти места, доступные или потенциально доступные для широкой публики, представляют собой места примирения, поминовения, мирного размышления и могут играть обучающую роль, пропагандируя культуру мира и диалога. (Там же.)

[28] Оспорить номинацию может любое заинтересованное государство — участник Конвенции путем подачи специальной заявки по установленной форме. Номинирующее государство сможет ответить на заявку об оспаривании в письменной форме. Переписка будет в дальнейшем представлена вниманию Комитета всемирного наследия при рассмотрении вопроса о включении объекта в Список всемирного наследия.

[29] Вопрос интерпретации неоднократно выносился на рассмотрение Центра всемирного наследия, в частности, в контексте спора между Японией и Республикой Корея по поводу объекта «Памятники японской промышленной революции Мэйдзи: металлургия, судостроe-

Далее в разделе номинации «Образовательные и информационные программы» требуется подтвердить, что те программы, которые реализуются в отношении объекта, следуют стандартам ЮНЕСКО и учитывают несколько точек зрения, основанных на достоверных и проверенных источниках и вещественных доказательствах.

Наконец, текст номинации должен продемонстрировать процесс диалога и примирения в контексте обсуждаемого вооруженного конфликта.

Приведенные выше принципы сформулированы полностью в русле идеалистического подхода. Но при этом даже на уровне рабочей группы не было иллюзий о том, что подготовленные документы станут панацеей при рассмотрении таких сложных и противоречивых объектов, как места памяти, связанные с недавними конфликтами.

24 января 2023 года на 18-й внеочередной сессии Комитета всемирного наследия решения рабочей группы открытого состава по памятным местам, связанным с недавними конфликтами, были официально утверждены решением 18 EXT.COM 4.

Таким образом, с 2023 года при подготовке новых номинаций подобной тематики следует руководствоваться данным решением.

3. ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В СПИСКЕ ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ

Комитет всемирного наследия, как следует из предыдущего раздела, вплоть до 2023 года учитывал в работе действующий мораторий на внесение в Список всемирного наследия номинаций, связанных с недавними вооруженными конфликтами, в том числе и со Второй мировой войной.

Вместе с тем влияние Второй мировой войны на глобальные исторические процессы и на культурное наследие в разных странах мира было настолько велико, что не могло не найти отражение в номинационных документах — номинационных досье и формулировках выдающейся универсальной ценности.

В номинационных досье тематика Второй мировой войны широко представлена ссылками на имевшие место во время войны разрушения и повреждения отдельных культурных памятников. Упоминания содержатся либо в описании и истории объекта, либо в разделах, посвященных состоянию сохранности.

Так, например, в номинационном досье российского объекта «Исторические памятники Новгорода и окрестностей» указано, что «основной причиной работ

ние и добыча угля». Хотя на первый взгляд японский объект не связан с конфликтами, но в Республике Корея промышленный рывок Японии во второй половине XIX — начале XX века связывают с использованием каторжного труда корейских рабочих в колониальный период. При внесении объекта в Список всемирного наследия в 2015 году Комитет всемирного наследия обязал Японию разработать комплексную стратегию интерпретации и создать информационный центр в память о жертвах того периода. Япония создала в Токио «Центр промышленного наследия», однако, содержательное наполнение центра и японская стратегия интерпретации в настоящее время продолжает вызывать критику корейской стороны. (По материалам, предоставленным корейской стороной в рабочем порядке в ходе 44-й сессии Комитета всемирного наследия.)

по реконструкции и реставрации явились значительные разрушения архитектурных памятников во время войны 1941–1945 гг.»[30].

Упоминания бомбардировок содержатся в номинационных досье объектов «Колокольни Бельгии и Франции»[31], «Великие курортные города Европы» (применительно к Бату, южная часть которого почти целиком была разрушена в результате немецких бомбардировок)[32].

Всего свыше 80 номинационных досье различных объектов содержит упоминания о разрушениях, вызванных военными действиями на разных фронтах Второй мировой войны. Преимущественно речь идет о европейских городах, но есть объекты в Юго-Восточной Азии и Африке.

Вопросы логистики и снабжения были подняты в номинационном досье объекта «Трансиранская железная дорога»[33]. По утверждению иранских разработчиков номинации, железная дорога сыграла ключевую роль во Второй мировой войне как жизненно важный маршрут для союзных войск для отправки продовольствия в Советский Союз. Однако ИКОМОС в своем экспертном заключении, подготовленном для Комитета всемирного наследия, указал, что значимость объекта в прекращении Второй мировой войны и установлении устойчивого мира не была подтверждена в сравнительном контексте[34]. В окончательную формулировку выдающейся универсальной ценности военная тематика не вошла.

---

[30] Номинационное досье «Историческое ядро Новгорода», 1990 г. Архив Центра всемирного наследия ЮНЕСКО, инвентарный номер 604 4-X-90. — С. 6.

[31] Номинационное досье «Колокольни Бельгии и Франции», 1998 г. Архив Центра всемирного наследия, инвентарный номер 943 1-7-98. — С. 7.

[32] Номинационное досье «Великие курортные города Европы», 2021 г. Онлайн-архив Центра всемирного наследия. Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/list/1613/documents/ (дата обращения: 12.09.2024). — С. 445.

[33] В номинационном досье объекта указано следующее: «Что касается влияния на социальное развитие мира, то Трансиранская железная дорогая сыграла ключевую роль во Второй мировой войне. Например, ежедневно 75 поездов и 1368 вагонов (каждые 25 минут) пересекали мост Вереск в пределах северного пути маршрута. В июле 1943 года произошел важный переезд из Хоррамшара в северную часть Ирана. В состав поезда входил тепловоз с 48 вагонами. На борту поезда было написано заглавными буквами: “Отправив этот поезд, Трансиранская железная дорога отправила пять миллионов тонн военной техники в Советский Союз”. Важная роль Трансиранской железной дороги в победе союзников заключалась в том, что послевоенная железная дорога Ирана была прозвана союзниками “Мостом Победы”. Кроме того, в Тегеране в 1945 году встретились три лидера союзников: Сталин, Черчилль и Рузвельт, чтобы достичь соглашения о прекращении войны. Часть ключевых переговоров была организована с помощью Трансиранской железной дороги. Это действительно можно рассматривать как серьезное влияние объекта на глобальные политические, экономические и культурные ценности, которые, в свою очередь, оказали глубокое влияние на мир во всем мире. Следовательно, Трансиранская железная дорогая как инженерный шедевр изменила политическую обстановку в мире во время Второй мировой войны и, как таковая, повлияла на политическую и культурную обстановку в мире в течение многих лет после этого». (Номинационное досье «Трансиранская железная дорога», 2021 г. Онлайн-архив Центра всемирного наследия. Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/list/1582/documents/ (дата обращения: 12.09.2024). — С. 174–178.)

[34] Отчет ИКОМОС «2021. Evaluations of Nominations of Cultural and Mixed Properties. ICOMOS report for the World Heritage Committee. 44th extended session, Fuzhou (China) / Online meeting, 16–31 July 2021. WHC-21/44.COM/INF.8B1», 2021. Онлайн-архив Центра всемирного наследия. Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/archive/2021/whc21-44com-8Binf1-en.pdf (дата обращения: 17.09.2024). — С. 56.

Тем не менее в описании другого объекта из Списка — уругвайской номинации «Культурно-индустриальный ландшафт города Фрай-Бентос» — тема снабжения армий во время Второй мировой войны нашла отражение в формулировке ВУЦ. Фрай-Бентос был крупным мясопромышленным комплексом, продукция которого поставлялась противоборствующим армиям во время обеих мировых войн, что и отмечено в формулировке ВУЦ.

Учитывая тот факт, что не номинационное досье, а формулировка ВУЦ в конечном итоге является основным источником информации об объекте всемирного наследия для международного сообщества, был проведен анализ указанных формулировок. По результатам анализа выявлено, что Вторая мировая война в различных контекстах упомянута в формулировках ВУЦ 40 объектов всемирного наследия[35] из 21 страны.

Чаще всего в описании подлинности или целостности объекта фигурирует упоминание ***разрушений, связанных со Второй мировой войной*** (для 28 объектов, в том числе 9 немецких). При этом для двух объектов — польской Варшавы и французского Гавра — тема разрушения и последующего восстановления является лейтмотивом номинирования. Оба города были представлены в Список всемирного наследия как примеры грандиозных и успешных проектов послевоенного восстановления. Кроме Польши, Франции и Германии на ущерб, причиненный военными действиями (в основном, бомбардировками), указывали Бельгия, Босния и Герцеговина, Чехия, Франция, Италия, Япония, Литва, Мальта, Польша, Словения, Украина, Великобритания, Вьетнам и Россия.

Формулировки ВУЦ двух российских объектов содержат упоминание Второй мировой войны — это «Храмы псковской архитектурной школы»[36] и «Исторический центр Санкт-Петербурга и связанные с ним группы памятников». Если для Пскова использована стандартная ссылка на ущерб, причиненный военными действиями, то петербургская номинация впервые заявляет в контексте всемирного наследия тему ***блокады Ленинграда***. В составе номинации в Список всемирного наследия был внесен Зелёный пояс Славы — мемориальный комплекс, созданный на рубежах обороны города, чтобы увековечить память его героических защитников и жертв блокады.

Дважды в Списке всемирного наследия упомянуты ***оборонительные сооружения***, которые планировали использовать или использовали во время Второй мировой войны. Речь идет о голландской линии водной обороны и острове Джеймс-Айленд в Гамбии (форт Буллен).

Наконец, в описании некоторых объектов Вторая мировая война указана в качестве значимого ***экономического фактора***. Так, для французской Ниццы говорится, что с началом Второй мировой войны поток туристов-курортни-

---

[35] В расчет принимались только те формулировки, в которых Вторая мировая война указана в качестве фактора, повлиявшего на объект, а не просто упомянута в качестве временного индикатора, например, для обозначения периода между Первой и Второй мировыми войнами. Далее по тексту представлен анализ формулировок выдающейся универсальной ценности, представленных на официальном сайте Центра всемирного наследия в разделе «Список». Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/list/ (дата обращения: 10.09.2024).

[36] Номинация была подготовлена командой РНИИ культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва совместно с Комитетом по охране памятников Псковской области и вошла в Список всемирного наследия в 2019 году.

ков иссяк почти на 10 лет, что сильно повлияло на жизнь города. В качестве причины экономической деградации Вторая мировая война упомянута также в характеристиках двух японских объектов и исторического города Вигана на Филиппинах[37].

Дискуссионным остается вопрос, можно ли считать относящимся непосредственно ко Второй мировой войне упоминание японо-китайской войны 1937–1945 гг., которое содержится в описании целостности китайского объекта «Стоянка «пекинского человека» в Чжоукоудяне»[38].

Подводя итоги анализа по Списку всемирного наследия, можно выделить несколько основных тем, которые фигурируют в формулировках ВУЦ в контексте Второй мировой войны.

Разрушение наследия в результате Второй мировой войны (чаще всего упоминается в обоснованиях целостности или подлинности, для Варшавы и Гавра — ключевая тема).

Холокост (тема представлена Освенцимом).

Ядерное оружие (Хиросима и атолл Бикини).

Блокада Ленинграда (очень краткое упоминание в описании объекта «Исторический центр Санкт-Петербурга и связанные с ним группы памятников»).

Оборонительные сооружения.

Влияние Второй мировой войны на традиционное использование объекта, экономику, туризм.

Очевидно, что представление о Второй мировой войне, которое формирует Список всемирного наследия в его текущем виде, является фрагментарным. Среди важных задач для нашей страны на перспективу видится исправление этой ситуации, в том числе путем продвижения в Список всемирного наследия номинации «Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган».

При этом следует уделять повышенное внимание и активности других стран в этом направлении. Наибольший интерес здесь представляет французская номинация из Предварительного списка «Пляжи высадки, Нормандия, 1944», речь о которой пойдет в следующем разделе работы.

---

[37] В сходном ключе влияние Второй мировой войны было представлено в номинационном досье российского объекта «Культурный ландшафт Кенозерья». В досье и дополнительных материалах к нему значилось: «В 1940-х годах с началом Второй мировой войны большинство мужчин ушло на фронт, что вызвало значительную депопуляцию (общие потери мужского трудоспособного населения в кенозерских и лекшмозерских деревнях составили около 1300 человек). В населенных пунктах число погибших составляло 60–70 % от призванных в армию и иногда было выше 80 %. Среди вернувшихся с войны был высокий процент инвалидности и ранней смерти. Дееспособное население также мигрировало в города для послевоенного восстановления промышленности, что привело к деградации небольших деревень на территории Кенозерья». (Номинационное досье «Культурный ландшафт Кенозерья», 2024 г. Онлайн-архив Центра всемирного наследия. Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/list/1688/documents/ (дата обращения: 18.09.2024). — С. 90.)

[38] В формулировке ВУЦ указано, что начало японо-китайской войны в 1937 году прервало раскопки, что привело к катастрофическим последствиям — многие останки пекинского синантропа были утрачены.

4. ПЛЯЖИ ВЫСАДКИ, НОРМАНДИЯ, 1944: АНАЛИЗ ФРАНЦУЗСКОЙ ЗАЯВКИ

В 2014 году широко отмечалась памятная дата — 70-летие высадки десанта в Нормандии. Именно в контексте масштабных праздничных мероприятий французской стороной была инициирована подготовка номинации «Пляжи высадки, Нормандия, 1944». На тот момент еще действовал мораторий на представление номинаций военной тематики в Список всемирного наследия, поэтому инициатива французов была скорее заявлением о намерениях и заделом на перспективу.

Тем не менее пляжи высадки в Нормандии были внесены во французский Предварительный список объектов всемирного наследия в апреле 2014 года. Французская заявка, представленная на сайте Центра всемирного наследия[39], на сегодняшний день является единственным доступным источником информации о номинации и отражением французской номинационной стратегии, поскольку после снятия моратория в 2023 году объект до сих пор не был вынесен на рассмотрение Комитета всемирного наследия.

Пляжи выставки, по мнению французских разработчиков заявки, представляют собой эволюционирующий реликтовый культурный ландшафт, состоящий из 9 элементов: 5 пляжей, укреплений Пуэнт-дю-Ок, батареи Лонг-сюр-Мер, искусственной гавани Уинстона Черчилля и акватории вдоль пляжей с множественными подводными останками.

Рассматривая французскую заявку в контексте Основных принципов номинирования памятных мест, связанных с недавними конфликтами, можно выделить следующие проблемные позиции:

— обоснование выдающейся универсальной ценности объекта (выбор критериев, описание значимости события — материальная привязка — сравнительный анализ, подлинность);
— вовлечение заинтересованных сторон и их позиционирование в заявке;
— стратегия интерпретации и образовательные и информационные программы;
— демонстрация процесса диалога и примирения.

Основные вопросы вызывает первый из перечисленных выше пунктов. Французская сторона выбрала для номинирования два критерия — архитектурный (iv) и нематериальный (vi). В целом такая концепция соответствует практике использования критерия (vi) в качестве дополнения к одному или нескольким другим, однако, обоснование обоих критериев не выглядит убедительным.

Для соответствия ***критерию (iv)*** объект должен представлять собой выдающийся образец типа строения, архитектурного или технологического ансамбля или ландшафта, иллюстрирующего важный этап (этапы) в истории человечества. Авторы заявки апеллируют к масштабу события, противостоянию оборонительной и наступательной систем, большому количеству подводных останков и мемориальной составляющей[40], но не демонстрируют принципиальный для критерия

[39] Официальный текст заявки представлен на сайте Центра всемирного наследия. Режим доступа: URL: https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5883/ (дата обращения: 10.09.2024).

[40] «Критерий **(iv): *Пляжи Высадки* представляют собой выдающийся пример, подтвержденный испытанием огнем, противостояния двух систем, одной оборонительной, другой наступательной, которые интегрировали и изменили ландшафтные элементы этой части**

(iv) аспект — ценность объекта как наиболее выдающегося и репрезентативного образца из определенной типологической группы. Если говорить о военных оборонительных сооружениях, то очевидно, что именно в районе высадки десанта в Нормандии немецкие укрепления были посредственными. Отсутствие мощных укреплений и серьезной эшелонированной обороны было одним из ключевых факторов для союзников при планировании операции «Оверлорд»[41]. Что касается средств атаки, действительно, при высадке применялась уникальная инженерная технология — искусственные временные гавани «Малберри». Но одна гавань не сохранилась совсем, а упомянутая в заявке искусственная гавань Уинстона Черчилля представляет собой немногочисленные хаотично расположенные остатки бетонных блоков. Характеристики других подводных объектов и мемориальных сооружений в заявке никак не конкретизируются. Отсутствует информация о количестве и состоянии братских кладбищ и мемориалов, образованных и установленных в период высадки войск союзников и после проведения боевых действий.

Критерий (vi) по рекомендации Основных принципов обосновывается посредством триады: значимость события — материальная привязка — сравнительный анализ.

Историческое событие, призванное оправдать внесение пляжей Нормандии в Список всемирного наследия, это десантирование войск Великобритании и США 6 июня 1944 года во Франции — День Д, который позиционируется как начало освобождения Европы от нацистской оккупации и переломный момент Второй мировой войны[42].

побережья Нормандии. Атлантический вал был построен Третьим рейхом вдоль побережья Европы с целью предотвращения высадки десанта. Объект также уникальным образом представляет собой наступление, тщательно продуманное и подготовленное Союзниками, масштаб и интенсивность которого иллюстрируются сооружением Искусственной гавани Уинстона Черчилля и наличием большой плотности подводных останков. Культурный ландшафт *Пляжей Высадки*, наконец, иллюстрирует через наличие сохранившихся останков, воинских захоронений и коммеморативных комплексов стремление передать значение этого события в мировой истории и послужить делу мира и примирения между народами». (Здесь и далее цит. по тексту заявки, пер. с французского.)

[41] *Лавренов С. Я.*, *Хмельников В. С.* «Открытие второго фронта в Европе: к 75-летию со дня проведения нормандской операции (6 июня — 30 августа 1944 г.)» // Научно-аналитический журнал «Обозреватель». — № 6 (353). — 2019. — С. 78.

[42] «Критерий **(vi): Высадка на берегах Нормандии является примером сплоченных усилий союзных стран по освобождению Европы от нацистской оккупации. Как только об операции стало известно, она стала огромной коллективной и индивидуальной надеждой на восстановление свободы, особенно внутри концентрационных лагерей, в организациях сопротивления и среди гражданского населения. Дата 6 июня 1944 года, или День Д, очень быстро стала синонимом Высадки и победоносного начала отвоевания после гитлеровского вторжения. Таким образом, *Пляжи Высадки* свидетельствуют о преодолении Вала, событию, приведшему к восстановлению свободы для многих европейских народов благодаря победе над тоталитаризмом. Международное измерение операции, которую ни одно государство не могло реализовать в одиночку, помогло придать *Пляжам Высадки*, помимо самого события, решающую роль в служении миру, который устанавливается в контексте европейского строительства. Эти места стали реликтовыми ландшафтами, символизирующими решающий момент в истории Европы и мира в середине двадцатого века, момент восстановления политических и моральных традиций в пользу прав человека и примирения. Эти ценности и по сей день передаются на месте высадки, в частности, посредством коллективных действий, проводимых на мемориальном уровне». (Цит. по тексту заявки.)**

Не умаляя значимости Дня Д в истории, следует отметить абсолютное игнорирование авторами общего контекста развития боевых действий на всех фронтах Второй мировой войны и предпосылок успеха операции.

Сталинградская битва привела к передислокации войск вермахта и союзников нацистской Германии: рейх был вынужден вывести группировки войск из Европы и направить их на Восточный фронт. Это сделало возможным открытие Второго фронта в Европе и позволило провести успешную высадку десанта в Нормандии, что У. Черчилль последовательно отказывался сделать, начиная с 1941 года, в тот момент, когда Советский Союз принял на себя основной удар со стороны нацистской Германии. Этот факт признается и в отечественной, и в западной историографии[43]. Широко известно высказывание президента США Ф. Рузвельта накануне Тегеранской конференции: «Если дела в России пойдут и дальше так, то, возможно, будущей весной второй фронт и не понадобится»[44], которое свидетельствует о том, что одной из, если не главной, мотиваций открытия Второго фронта была конкуренция с СССР за ключевую роль в освобождении Европы.

Описание событий в заявке имеет откровенный ***западоцентричный характер***. Восточный фронт упоминается вскользь, Тихоокеанский и другие театры военных действий не упомянуты вовсе. Ссылка на восстания в концентрационных лагерях в привязке к деятельности исключительно западных союзников и Дню Д некорректна, поскольку узники нацистов восставали в связи с приближением войск союзников как с запада, так и с востока.

Учитывая изначально сомнительные исторические предпосылки и слабую материальную привязку, сравнительный анализ, представленный в заявке, вызывает большие вопросы.

Используемые для сравнения сражения и войны, такие как битва при Марафоне и война за независимость Соединенных Штатов Америки, хронологически удалены и не имеют необходимой смысловой ассоциации.

Определенная сложность в сравнительном анализе заключается в том, что сражения Второй мировой войны по умолчанию имеют глобальное значение, несмотря на их локальный характер, поэтому найти релевантные примеры за пределами указанного контекста проблематично. Однако не вызывает сомнений, что характерные сражения, битвы и операции, в которых присутствуют типологически схожие с десантной операцией в Нормандии признаки, можно найти при более углубленном анализе.

Перечисление оборонительных сооружений Атлантического вала в месте высадки десанта в Нормандии в одном ряду с укрепленными границами Римской империи, Великой китайской стеной, крепостями Вобана выглядит неуместным.

Отдельно хотелось бы отметить единственное упоминание ***Сталинградской битвы*** в тексте заявки в ходе сравнения с другими объекта-

---

[43] *Исаев А.* За Волгой для нас земли нет. — М. : Яуза, 2017. — 660 с.; *Müller R.-D.* The Unknown Eastern Front: The Wehrmacht and Hitler's Foreign Soldiers. — London, New-York, 2012. — 287 p.; *Erickson J.* Road to Stalingrad. — London : Cassell Military, 2003. — 608 p.

[44] *Лавренов С. Я.*, *Хмельников В. С.* «Открытие второго фронта в Европе: к 75-летию со дня проведения нормандской операции (6 июня — 30 августа 1944 г.)» // Научно-аналитический журнал «Обозреватель». — № 6 (353). — 2019. — С. 77.

ми[45]. Представленная формулировка не формирует исторически корректную позицию о том, что грандиозная победа в Сталинградской битве в феврале 1943 года стала переломным моментом во Второй мировой войне и создала необходимые предпосылки для высадки союзников в Нормандии в 1944 году. Фраза о том, что два упомянутых события имеют разное значение с точки зрения выдающейся универсальной ценности, в текущем виде может трактоваться как попытка продемонстрировать превосходящее мировое значение высадки в Нормандии по сравнению со Сталинградской битвой, что является некорректным и исторически неверным.

Как по значимости, так и по затраченным ресурсам Сталинградская битва не имеет мировых аналогов, превосходя любые другие сражения Второй мировой войны. Она переломила не только ход боевых действий на Восточном фронте, но и положила начало «коренному перелому» всей Второй мировой войны, дав возможность советскому правительству перехватить стратегическое превосходство, позволило начать контрнаступление войск Красной армии и приступить к освобождению временно оккупированных территорий Советского Союза, а затем и Европы. Кроме того, именно Сталинградская битва стала самым кровавым сражением не только периода Второй мировой войны, но и самой смертоносной битвой в истории человечества, унесшей жизни более двух миллионов человек.

Описание ***подлинности*** французского объекта, учитывая скудность материальных останков, делает акцент на отсутствии непоправимых изменений и вмешательств. Вместе с тем нет никаких упоминаний реставрационных работ, что с высокой степенью вероятности свидетельствует о том, что реставрировать на пляжах попросту нечего — подводные объекты еще не исследованы, а наземные структуры имеют чисто утилитарный характер.

Что касается привлечения к подготовке заявки всех заинтересованных сторон, никаких указаний на участие в процессе подготовки кого-то, кроме Франции и французских специалистов, нет.

Описание стратегии интерпретации, образовательных и информационных программ — это скорее задача полноценного номинационного досье, тем не менее вопросы ***мемориализации*** частично затронуты и в заявке.

В финальной части предварительной заявки отмечается, что только для Пляжей высадки характерно объединение двух измерений: следов боевых действий, связанных с событиями высадки десанта, и строительства мест памяти, связанных с поминовением погибших, а затем с примирением народов. Однако этот факт не соответствует действительности. Среди аналогичных примеров необходимо отметить памятники, связанные с событиями Крымской войны, а именно: поля Альминского и Балаклавского сражений. При этом необходимо учитывать тот факт, что места сражений 1853–1856 гг. на Крымском полуострове в XX в. стали местами примирения. Английские и французские делегации неоднократно посещали памятники погибшим воинам, на Альме, в Балаклаве и Инкермане проходили международные реконструкции событий войны XIX в.

[45] «Высадка в Нормандии (как часть более широкой операции «Оверлорд») является решающей битвой Второй мировой войны на Западном фронте и за войну в Европе. В этом качестве ее можно сравнить со Сталинградской битвой, решающей на Восточном фронте. Однако эти два события не имеют одинакового значения, когда речь идет об исключительном универсальном значении» (из раздела «Сравнение с другими объектами)». (Цит. по тексту заявки.)

Кроме того, признаками места сражения и места поминовения погибших, а затем и места памяти обладает Бородинское поле, сохранившее культурно-исторические ландшафты сражений 1812 г., 1941–1942 гг. Сохранились военно-инженерные сооружения 1812 г., французские и русские братские могилы, памятные знаки и мемориалы[46].

Наиболее известным объектом в Списке всемирного наследия, олицетворяющим примирение после недавнего конфликта, является «Район Старого моста в историческом центре города Мостар» (Босния и Герцеговина), разрушенного в ходе осады Мостара и восстановленного при поддержке ЮНЕСКО в 2004 году.

Таким образом, ссылка на уникальный тип мемориализации для Пляжей высадки в Нормандии несостоятельна в связи с наличием многочисленных мировых аналогов.

Также вызывает вопросы и отсутствие в заявке упоминаний какого-либо учреждения — музея-заповедника, иной государственной или общественной структуры, ответственной за управление объектом, его мемориализацию и, впоследствии, разработку стратегии интерпретации и информационно-образовательную деятельность.

Наконец, говоря о демонстрации в заявке процесса диалога и примирения, стоит отметить, что этот процесс рассматривается исключительно в контексте франко-германских отношений.

Анализ французской заявки «Пляжи высадки, Нормандия, 1944» свидетельствует о том, что при ее подготовке разработчики в большей степени руководствовались ***прагматическим подходом*** к номинированию, продвигая свое видение исторических событий с акцентом на победоносную роль союзных стран — участников операции «Оверлорд» в крупнейшем противостоянии XX века.

Признавая значительный вклад высадки в Нормандии в общую Победу над нацистской Германией и ее сателлитами, нельзя не отметить, что представленная французской стороной номинационная стратегия имеет ряд недостатков и слабых мест. Часть из них может быть естественным образом устранена при подготовке номинационного досье. Однако некоторые положения заявки в Предварительный список, связанные с акцентированием ведущей роли высадки в Нормандии в победе во Второй мировой войне и замалчиванием исторического контекста и роли СССР в Победе над нацизмом, требуют повышенного внимания. В случае переноса этой некорректной риторики в номинационную документацию и, особенно, в формулировку выдающейся универсальной ценности объекта будет создан негативный прецедент искажения исторических фактов.

В соответствии с Резолюцией 76/149, одобренной Генеральной Ассамблеей ООН 16 декабря 2021 года 130 странами мира[47], государствам рекомендуется принимать меры по предотвращению пересмотра итогов Второй мировой войны и предпринимать усилия по сохранению исторической правды, в том числе путем строительства и сохранения памятников и мемориалов, посвященных тем, кто сражался в рядах антигитлеровской коалиции.

---

[46] *Горбунов А. В.* Предмет охраны и пути сохранения культурного ландшафта Бородинского поля // Культурный ландшафт как объект наследия / ред. Ю. А. Веденин, М. Е. Кулешова. — М. : Институт Наследия ; СПб. : Дмитрий Буланин. — С. 503–531.

[47] Цит. по тексту резолюции, размещенном на официальном сайте ООН. Режим доступа: URL: https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n21/402/50/pdf/n2140250.pdf (дата обращения: 10.09.2024).

Несмотря на то что в последующие годы аналогичные резолюции не набирали такого количества голосов, международный консенсус в отношении оценки итогов Второй мировой войны пока сохраняется. Продвижение в Список всемирного наследия французской заявки «Пляжи высадки, Нормандия, 1944 г.» должно основываться на признанных всем мировым сообществом положениях с особым вниманием к контексту и деталям.

5. «МЕМОРИАЛЫ ГЕРОЯМ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: БРЕСТСКАЯ КРЕПОСТЬ И МАМАЕВ КУРГАН»: СТРАТЕГИЯ ПО ПРОДВИЖЕНИЮ В СПИСОК ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ

Внесение пляжей Нормандии в Предварительный список в 2014 году вызвало немедленную реакцию российской стороны. Министерству культуры России было дано поручение о срочной подготовке аналогичной заявки для объекта ***«Мемориальный комплекс «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане».***

Текст заявки был подготовлен музеем-заповедником «Сталинградская битва» с единственной целью — обозначить решающую роль Сталинградской битвы и СССР в Победе над фашизмом в противовес европоцентричному подходу французов. Активная работа с номинационной документацией объекта не велась и не планировалась, в том числе по причине действующего моратория на номинирование объектов, связанных с недавними конфликтами.

Отмена моратория в 2023 году позволила вернуться к вопросу номинирования российских мемориальных объектов в Список всемирного наследия, проанализировать имеющиеся данные и переосмыслить номинационный формат с учетом текущей геополитической ситуации.

Эта задача была поручена РНИИ культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, научный коллектив которого уже имел опыт по подготовке трех успешных номинаций в Список всемирного наследия.

После тщательного изучения различных вариантов было решено отказаться от подхода 2014 года и инициировать подготовку новой трансграничной номинации ***«Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган» (Российская Федерация — Республика Беларусь).***

В пользу выбора серийного трансграничного формата свидетельствовало общее историческое прошлое России и Беларуси, тесные политические и культурные связи (как двусторонние, так и в рамках Союзного государства) и, безусловно, неоценимый совместный вклад народов обеих стран в борьбу с фашизмом в годы Великой Отечественной войны. Кроме того, за счет транснационального компонента закрывался вопрос с привлечением различных заинтересованных сторон. Учитывались также особенности системы квотирования при внесении в Список всемирного наследия[48].

[48] При выдвижении в Список всемирного наследия транснациональной серийной номинации (номинируются серийные объекты, компонентные части которых находятся на территории двух или более государств-участников) она рассматривается Комитетом всемирного наследия по квоте одной из стран, участвующих в номинации. Учитывая ограничения по номинированию — не более 1 объекта от страны в год, страны, имеющие транснациональные проекты, находятся в более выигрышной ситуации, поскольку могут при положительном решении Комитета получить не один объект всемирного наследия в год, а два и более.

Брестская крепость уже включалась в белорусский Предварительный список в 2004 году. В процессе работы над заявкой с привлечением западноевропейских экспертов сначала была полностью исключена мемориальная составляющая, признанная малоперспективной из-за моратория. Позже, когда крепость уже стала рассматриваться исключительно как архитектурно-инженерный ансамбль, ее ценность посчитали сомнительной в сравнении с другими укреплениями XIX века. По совету экспертов в ходе оптимизации Предварительного списка Министерство культуры Республики Беларусь исключило Брестскую крепость из этого перечня.

Однако почти через 20 лет, в 2023 году, когда российская сторона обратилась к белорусским коллегам с предложением о совместном продвижении в Список всемирного наследия двух мемориальных комплексов в формате серийной трансграничной номинации, они немедленно поддержали эту инициативу.

В конце 2023 года на базе РНИИ культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва была сформирована рабочая группа с участием представителей российского музея-заповедника «Сталинградская битва» и белорусского мемориального комплекса «Брестская крепость-герой», а весной 2024 года научным коллективом института при содействии коллег из музейных учреждений была подготовлена новая заявка в Предварительный список под названием: «Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган»[49].

При подготовке заявки специалистам института пришлось столкнуться со сложной задачей — необходимостью найти баланс между прагматическим подходом, связанным с защитой национальных интересов, и идеалистическим, призванным обосновать выдающееся глобальное значение объектов через традиционное понимание культурного наследия.

Для решения этой задачи разработчики заявки руководствовались следующими основными принципами:

— множественность критериев с акцентом на материальную составляющую;
— подробное описание целостности и подлинности объектов с обязательным упоминанием проведенных работ по сохранению, охранного статуса объектов и ответственных организаций;
— четкое и корректное изложение исторических событий и использование понятия «Великая Отечественная война» в контексте всемирного наследия;
— вопросы интерпретации, образовательных и информационных программ, примирительного диалога выносятся за пределы рассмотрения в заявке, поскольку ключевым фокусом номинации являются не сами трагические события, а их мемориализация в форме новаторских архитектурно-художественных ансамблей.

Для номинирования были выбраны три критерия — (ii), (iv) и (vi).

Чтобы соответствовать ***критерию (ii),*** объект должен демонстрировать влияние смены общечеловеческих ценностей в определенный временной период или в отдельном геокультурном регионе на развитие архитектуры, градостро-

[49] С полным русскоязычным текстом заявки можно ознакомиться на сайте Института Наследия по ссылке: https://heritage-institute.ru/?tribe_events=memorialy-geroyam-velikoj-otechestvennoj-vojny-brestskaya-krepost-i-mamaev-kurgan-voshli-v-predvaritelnyj-spisok-yunesko.

ительства, техники или ландшафтного планирования. В рамках обоснования применимости этого критерия был описан переход от строгости, сдержанности и символизма военного времени к гуманистическому пафосу и творческому порыву послевоенного периода, что привело к созданию особого художественного языка и вневременного и универсального героического стиля, выдающимися примерами которого являются мемориальные комплексы Мамаева кургана и Брестской крепости.

Критерий (iv) предусматривает две основные привязки — важный этап в истории человечества и выдающийся образец типа строения, ансамбля, ландшафта. Применительно к рассматриваемым мемориальным комплексам в качестве важного этапа был указан послевоенный этап 1950–1970-х годов, а сами объекты обозначены как выдающиеся с точки зрения инженерных, архитектурно-планировочных, художественных решений образцы военных мемориалов. Для подкрепления этой аргументации в описании архитектурных ансамблей были перечислены их особенности, в том числе новаторские художественные и архитектурно-технические приемы при возведении главных скульптурных композиций.

В качестве значимых исторических событий в контексте ***критерия (vi)*** были определены начало вторжения нацистской Германии на территорию СССР и Сталинградская битва как переломный момент всей военной кампании. Оба компонента серии — это грандиозные мемориальные комплексы, расположенные в локациях, где проходили ключевые сражения Восточного фронта Второй мировой войны в 1941–1943 гг. Мемориал Брестской крепости знаменует начало Великой Отечественной войны и героическое сопротивление вероломному нападению в 1941 г., а мемориал Мамаева кургана — ожесточенные бои 1942–1943 гг., в результате которых было остановлено продвижение вражеских войск вглубь СССР и осуществлен перехват инициативы во Второй мировой войне на Восточном фронте. Оба компонента полно представляют собой как сохранившиеся следы этих ключевых сражений, так и их масштабную мемориализацию, повествующую о подвиге и жертве советского народа, опирающуюся на героические античные и классические образцы, использующую художественный язык, выработанный советской академической школой, и выполненную с учетом ландшафтного контекста.

Таблица 2

Обоснование критериев выдающейся универсальной ценности

Критерии выдающейся универсальной ценности для объекта ««Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган»	
Формулировка критерия	**Обоснование критерии в заявке**
Критерий (ii)	Мемориалы Брестской крепости и Мамаева кургана сочетают сдержанность, строгость и символизм военного времени и гуманистический пафос и творческий порыв послевоенного периода. Осмысление жертвенности и победы СССР в Великой Отечественной войне привело к созданию особого художественного языка, в котором пластические методы академической монументальной скульптуры, вдохновленной античными образцами, взаимодействуют с модернистскими техническими и архитектурно-планировочными решениями.

Окончание табл. 2

Формулировка критерия	Обоснование критерии в заявке
	Синтез эстетики античности и модернизма, подкрепленный глубоким пониманием таких явлений, как жертвенность, подвиг, патриотизм, скорбь по павшим, позволил создать в советском искусстве вневременной и универсальный героический стиль, который получил широкое распространение в социалистических странах, охватив пространство от Центральной Европы до Восточной Азии. При этом в каждой из стран данный стиль получил свое локальное переосмысление и развитие.
Критерий (iv)	Мемориальные комплексы являются отражением одной из важнейших стадий в развитии мировой культуры, связанной с послевоенным этапом 1950–1970-х гг., когда ущерб, причиненный Второй мировой войной, был частично устранен, а освободившаяся энергия была направлена на развитие и созидание — освоение человеком космоса, реализацию глобальных гуманитарных и просветительских проектов, деколонизацию. Выдающиеся с точки зрения инженерных, архитектурно-планировочных, художественных решений, монументальные ансамбли Брестской крепости и Мамаева кургана представляют собой исключительный пример военных мемориалов, созданных после Второй мировой войны для увековечивания памяти павших и подвига народов-победителей.
Критерий (vi)	Мемориальные комплексы Брестской крепости и Мамаева кургана, расположенные в местах ожесточенных сражений, неразрывно связаны с трагическими и героическими событиями Второй мировой войны. Брестская крепость является символом начала полномасштабного и вероломного вторжения нацистской Германии на территорию СССР и самоотверженного сопротивления советского народа на этапе блицкрига. Сталинградская битва переломила ход войны, а грандиозная победа, одержанная советскими войсками в этом кровопролитном противостоянии, навсегда стала символом стойкости и мужества защитников Родины.

В разделах, посвященных целостности и подлинности, были подробно описаны границы компонентов, их предполагаемых буферных зон, охранный статус, проведенные на памятниках работы по консервации и реставрации, исследовательские работы.

Сравнительный анализ был построен по следующей схеме: предложены два направления анализа — по типологии объектов и по тематике. В рамках первого направления сравнение предлагается провести с колоссальными произведениями монументальной скульптуры и архитектурно-скульптурными и ландшафтными комплексами. В рамках второго направления речь идет о монументах, связанных с крупными вооруженными конфликтами, и объектах, связанных с трагическими событиями Второй мировой и Великой Отечественной войн. Для каждой группы были выделены свои основания для сравнения. Следует отметить, что в заявке только намечены контуры сравнительного анализа. Основная работа будет выполнена позже, в процессе подготовки номинационного досье.

Таким образом, при обосновании выдающейся универсальной ценности объекта авторы заявки постарались выстроить аргументацию вокруг мемориального аспекта в его материальном выражении, используя наиболее дискуссионный критерий (iv) в качестве вспомогательного.

Вместе с тем для нашей страны очень важно не допустить пересмотра истории и зафиксировать в системе всемирного наследия принципиальные подходы к событиям Второй мировой войны. Именно поэтому в заявку были включены

краткие блоки, описывающие военные действия в Бресте и Сталинграде и их последствия.

В заявке отдельно не поднималась тема интерпретации, образовательных и информационных программ, но отмечено, что оба компонента объекта «Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган» находятся в управлении государственных учреждений, которые обеспечивают эффективный контроль за их состоянием, музейно-выставочную деятельность, регулирование туристических потоков на их территории и популяризацию компонентов.

В июне 2024 года на основании поданной Российской Федерацией и Республикой Беларусь заявки объект «Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган» был официально внесен в Предварительный список. Работа над номинацией продолжится в 2025 году.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Российские ученые, которые готовят номинации, выступают своеобразными посредниками между государством и международным научным сообществом. Для успешной работы им необходимо не только знать основные механизмы функционирования системы всемирного наследия, но и иметь максимально полное представление о сложившейся практике и международном опыте рассмотрения номинаций определенного типа, а также о широком междисциплинарном поле исследований.

В данной работе впервые комплексно исследуется феномен объектов всемирного наследия, связанных со Второй мировой войной. Выявив общие закономерности номинирования мест памяти конфликтного характера, автор анализирует их применение на примерах французской номинации «Пляжи высадки. Нормандия, 1944» и российско-белорусской номинации «Мемориалы героям Великой Отечественной войны: Брестская крепость и Мамаев курган».

В своем выступлении на заседании Комитета всемирного наследия в 2023 году председатель рабочей группы по наследию, связанному с недавними конфликтами, Вера Лякёйль, ливанский дипломат и исследователь, сказала:

«Вы можете разработать самые лучшие правила, процедуры, механизмы, рамочные инструменты — всё, что можно представить в виде текста. Но они служат только как помощники, обозначающие предмет и облегчающие процесс принятия решений. У них нет магического эффекта. Они не могут заставить исчезнуть напряженность и различия. Только сами государства-участники [Конвенции] могут сделать это. Вопрос лежит полностью в области политической воли. Места памяти могут привнести огромную добавленную ценность Списку всемирного наследия. Обогатить его. Очеловечить его. Такие объекты могут позволить нам оставить нашим детям более полный Список всемирного наследия, но только при условии, что они будут представлены Комитету всемирного наследия в духе миротворческого мандата ЮНЕСКО и стремления построить лучшее будущее. Так что всё в наших руках»[50].

Это яркое высказывание в полной мере отражает те вызовы, с которыми сейчас сталкивается система всемирного наследия применительно к местам памяти, связанным с недавними конфликтами.

---

[50] Цит. по стенограмме заседания.

Победа над нацизмом во Второй мировой войне — это важнейшая веха в мировой истории, имеющая огромное значение для всех стран и народов. На авторах номинационных материалов, связанных со Второй мировой войной, лежит особая ответственность перед ушедшими поколениями победителей и их потомками в отношении корректного, обоснованного, справедливого позиционирования номинируемых объектов в историческом и современном контекстах.

Надеемся, что данное исследование станет хорошим подспорьем для разработчиков номинаций.

СОКРАЩЕНИЯ

ЮНЕСКО — Организация Объединенных Наций по вопросам науки, образования и культуры
ВУЦ — выдающаяся универсальная ценность
ИКОМОС — Международный совет по охране памятников и достопримечательных мест
ИККРОМ — Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей
МСОП — Международный союз охраны природы
ЦВН — Центр всемирного наследия

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Актуальные вопросы сохранения исторических памятников. Брестская крепость: вехи истории, испытаний, развития : материалы междунар. науч.-практ. конф. (Брест, 22 апреля 2022 г.) // Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» ; редкол.: Г. Г. Бысюк [и др.]. — Брест : БрГТУ, 2022. — 304 с.
2. *Белекова А. Т.* Возрастающая роль и ответственность ЮНЕСКО в сохранении памятников культурно-исторического наследия // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Политические, социологические и экономические науки. — 2021. — Т. 6. — № 1. — С. 1–9. — DOI: https://doi.org/10.21603/2500-3372-2021-6-1-1.
3. *Богуславский М. М.* Культурные ценности в международном обороте: правовые аспекты : Монография / М. М. Богуславский — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Норма, Инфра-М, 2012. — 416 с.
4. Всемирное культурное наследие : Учебник / Под ред. Боголюбовой Н. М. — СПб. : СПбГУ, 2015. — 368 с.
5. *Гайбуллаева Л. И.* Международно-правовая защита объектов материального культурного наследия / Л. И. Гайбуллаева. — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы права : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Москва, ноябрь 2014 г.). — М. : Буки-Веди, 2014. — С. 136–144.
6. *Душкина Н. О.* (авт.-сост., науч. ред.). XX век. Сохранение культурного наследия. = 20-th century. Preservation of cultural heritage : [сб. материал. конф.] Heritage at Risk. Сохранение архитектуры XX века и всемирное наследие (Москва, 17–20 апреля 2006 г.) / Наталья Олеговна Душкина. — М. : МАРХИ, 2006. — 276 с.
7. *Закунов Ю. А.* Ценностно-цивилизационные аспекты включения объектов в список Всемирного культурного наследия: российский опыт и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 2. — С. 126–135.

8. Историческое наследие 1941 года в исследованиях и экспозициях музеев: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию обороны Брестской крепости (Брест, 9–11 июня 2011 г.) / Министерство культуры Республики Беларусь, Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» ; редкол.: Г. Г. Бысюк [и др.]. — Брест : Альтернатива, 2013. — 156 с.
9. Историческое наследие Брестской крепости. Люди и судьбы : сборник статей и воспоминаний / Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» ; редкол.: Г. Г. Бысюк [и др.]. — Брест : Альтернатива, 2017. — 172 с.
10. Историческое наследие Брестской крепости в исследованиях и экспозициях мемориала / Министерство культуры Республики Беларусь, Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» ; редкол.: Г. Г. Бысюк [и др.]. — Брест : Альтернатива, 2013. — 148 с., ил.; [6] л. ил.
11. *Колесник А. С.*, *Русанов А. В.* «Наследие-как-процесс: дискуссии о концепте культурного наследия в современных социальных и гуманитарных науках» // Вестник Пермского университета. Серия: История. — № 3 (58). — 2022. — С. 58–69.
12. *Лавренов С. Я.*, *Хмельников В. С.* «Открытие второго фронта в Европе: к 75-летию со дня проведения нормандской операции (6 июня — 30 августа 1944 г.)» // Научно-аналитический журнал «Обозреватель». — № 6 (353). — 2019. — С. 72–87.
13. *Лоуэнталь Д.* Прошлое — чужая страна / пер. с англ. А. В. Говорунова. — СПб. : Владимир Даль, 2004. — 624 с.
14. *Максаковский В. П.* Всемирное культурное наследие / В. П. Максаковский. — М. : Издательский сервис, 2000. — 416 с.
15. *Мартыненко И. Э.* Международная и национальные правовые системы охраны историко-культурного наследия государствучастников СНГ : учеб. пособие / Игорь Эдуардович Мартыненко. — М. : Зерцало-М, 2012. — 942 с.
16. *Марушина Н. В.* Инструментарий управления всемирным культурным наследием: Heritage Impact Assessment. Особенности и перспективы использования в России // Урбанистика. — 2023. — № 1. — С. 60–77.
17. Наука о культуре. К 90-летию Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва / Отв. ред. С. Ю. Житенёв. — М. : Институт Наследия, 2022. — 314 с. — ISBN 978-5-86443-385-0. — Текст: электронный // Институт Наследия : [сайт]. — Режим доступа: URL: https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/05/nauka-o-kulture-2022_opt-1.pdf (дата обращения: 14.11.2024).
18. *Полякова М. А.* Охрана культурного наследия России : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям 021000 — Музеология, 052800 — Музейн. дело и охрана памятников / М. А. Полякова. — М. : Дрофа, 2005. — 270 с.
19. *Рязанцева Н. Б.* Проблемы сохранения культурного наследия в деятельности ЮНЕСКО / Н. Б. Рязанцева. — СПб. : СПбГУ, 2009. — 64 с.
20. Руководство по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия [Электронное сетевое издание] / Перевод с английского. — М. : Институт Наследия, 2023. — DOI 10.34685/HI.2022.25.22.001.
21. *Сабанчеев Р. Ю.* Концепция «мест памяти» Пьера Нора как способ исторической реконструкции // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2018. — № 1 (43). — С. 33–38.
22. *Самовер Н. В.* «Трудное» наследие как Всемирное: Россия в контексте международного опыта // Журнал Института Наследия. — 2018. — № 3 (14). — С. 1–13.
23. *Тимошенко И. Г.* Памятники истории и культуры: международно-правовое регулирование // Правовая охрана памятников истории и культуры в зарубежных странах : Сб. научн. тр. / РАН. ИНИОН ; Ин-т законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве РФ. — М. : 2005. — 176 с.
24. *Федорова М. М.* История/память: «трудная» дилемма // История философии. — 2018. — № 1. — С. 108–121.
25. *Фелькер А. В.* Исследования наследия и политики памяти — в поисках общих подходов // Политическая наука. — 2018. — № 3. — С. 32–52. — DOI: 10.31249/poln/2018.03.02.

26. *Фирсова О. Л.*, *Шестопалова Л. В.* О термине «культурные ценности» в сфере сохранения культурного наследия [Электронное сетевое издание] — М. : Институт Наследия, 2022. — 92 с. — ISBN 978-5-86443-388-1 Текст: электронный // Институт Наследия : [сайт]. — Режим доступа: URL: https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2022/06/o-termine_-kulturnye-czennosti.pdf (дата обращения: 14.11.2024).

27. *Ширин С. С.* Защита культурного достояния как внешнеполитическая проблема: опыт Великобритании и Германии / С. С. Ширин // Пакт Рериха. 70 лет : материалы междунар. науч.-практ. конф., 15 апреля 2005 г. / под ред. М. Б. Пиотровского. — СПб. : Рериховский центр СПбГУ, 2005. — С. 77–82.

28. 50 Years World Heritage Convention: Shared Responsibility — Conflict & Reconciliation // Editors : Roland Bernecker, Claire Cave, Anca Claudia Prodan, Matthias Ripp by Marie-Theres Albert. — Heritage Studies Series. Springer International Publishing, 2022. — 519 c. — ISBN 978-3-031-05660-4. — Текст: электронный // Springer Heritage Studies : [сайт]. — URL: https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-05660-4 (дата обращения: 14.11.2024).

29. *Gentry K., Smith L.* Critical Heritage Studies and the Legacies of the Late-twentieth Century Heritage Canon // International Journal of Heritage Studies. — 2019. — Vol. 25, iss. 11. — P. 1148–1168.

30. *Harvey D. C.* Heritage Pasts and Heritage Presents: Temporality, Meaning and the Scope of Heritage Studies, International Journal of Heritage Studies. — 2021. — 7:4. — P. 319–338.

31. *Harrison R.* Heritage. Critical Approaches. — L. : Routledge, 2013. — 288 p.

32. *Lebedev A. S.*, *Salieva A. A.*, *Kheno M. I.* "Traumatic" heritage as a part of the UNESCO world heritage site. Russia in the global world. — 2021. — № 20 (43). — P. 108–119. — DOI: 10.48612/rg/RGW.20.10.

Третья премия

П. Б. ЛАМБИН: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

КОЛОДИНА Елизавета Михайловна
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Петр Борисович Ламбин[1,2] (15 мая 1862 — 11 января 1923) — художник-декоратор Императорских театров второй половины XIX — первой четверти XX века *(рис. 1)*. В 1885 году сразу по окончании Академии художеств он поступил на службу помощником декоратора, через 10 лет в 1893 году он обрел самостоятельность, получив звание декоратора, а в 1908 году стал главным декоратором Императорских театров. В 1897 году после смерти М. И. Бочарова, М. А. Шишкова и И. П. Андреева П. Б. Ламбин, наряду с П. П. Каменским и К. М. Ивановым, стал основным художником-декоратором, на плечи которого легла обязанность оформления почти всех спектаклей. Фигура П. Б. Ламбина, который, будучи художником второго ряда, посвятил службе в Императорских театрах 40 лет, значима для исследуемого периода и при этом совершенно не изучена. Исследование жизни и творчества П. Б. Ламбина не только реабилитирует его имя в истории русского театрально-декорационного искусства, но также позволяет на его примере проследить то, как сменяли друг друга тенденции театрально-декорационного оформления на императорской сцене.

Работы П. Б. Ламбина используют в современных спектаклях. Например, М. Шишлянников, художник-постановщик балета «Баядерка», в настоящий момент идущего на сцене Мариинского театра, создал оформление по мотивам декораций А. А. Кваппа, К. М. Иванова, О. К. Аллегри и П. Б. Ламбина. М. Шишлянников повторил декорацию картины «Царство Теней» П. Б. Ламбина без изменений. В 2020 году С. Д. Беляевский реконструировал балет М. Петипа «Испытание Дамиса» на сцене Эрмитажного театра, использовав эскиз декорации художника. В 2023 году на сцене Мариинского театра состоялась премьера реконструкции балета М. Петипа «Дочь фараона», осуществленная Т. Канделоро. Художник по декорациям и костюмам Р. Пердзиола создал оформление по мотивам эскизов к постановке 1862 года и возобновлению 1898 года. В частности, декорация пролога с незначительными изменениями повторяет макет П. Б. Ламбина. Работы художника публикуются в трудах, затрагивающих русское театраль-

[1] *Суреньянц В. А.* Портрет П. Б. Ламбина / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41700292 (дата обращения: 13.08.2024).

[2] *Ершов И. В.* Портрет художника П. Б. Ламбина / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=36955266 (дата обращения: 13.08.2024).

но-декорационное искусство указанного периода, экспонируются на выставках Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, среди которых «100+10» (2018), «Петипа. Танцемания» (2018–2019), «Площадь Островского» (2023), являются частью его постоянной экспозиции. Интерес к П. Б. Ламбину, наблюдаемый в литературе и на выставках, а также использование его работ на современной сцене свидетельствуют об актуальности творчества художника.

Степень разработанности темы. Упоминания о П. Б. Ламбине встречаются в работах, посвященных театрально-декорационному искусству: «Художник в театре XX века» М. В. Давыдовой, «Русское театрально-декорационное искусство» О. Я. Сыркиной, Е. М. Костиной; краткие статьи о художнике можно найти в энциклопедии «Русский балет» под редакцией Е. П. Беловой, Г. Н. Добровольской, В. М. Красовской, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Черновой, «Театральной энциклопедии» под редакцией П. А. Маркова. Из перечисленной литературы энциклопедические справки представляют наиболее полное описание деятельности П. Б. Ламбина. Отрывочные сведения о нем встречаются во многих других работах. Тем не менее полноценного исследования жизни и творчества этого художника, за исключением настоящего, не существует.

При этом в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга, Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга, Российском государственном историческом архиве, а также в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства и других музеях России, в Мариинском и Большом театрах, в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке содержится большое количество материалов о П. Б. Ламбине, что открывает широкие возможности для исследования его жизни и творчества.

Характеристика использованных в исследовании источников. В настоящей работе использован ряд архивных источников. Параграфы 1.1 и 1.2 основываются на деле П. Б. Ламбина из Академии художеств (РГИА. Фонд 789. Опись 10. 1877 г. Дело 116); в параграфе 1.3.1 используются материалы дела о службе декоратора из Мариинского театра (РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578) и информация о его счетах (РГИА. Фонд 497. Опись 18. Дело 1107); параграф 1.3.2 содержит сведения из архивного документа о договорах и переписке с художником (ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-260. Опись 1. Дело 77). Также некоторые материалы для первой главы взяты из документов «Дело о священном короновании их императорских величеств (РГИА. Фонд 472. Опись 44. Внутренняя опись 425/2195. Дело 95) и «Письма [декоратора] П. Б. Ламбина о рисунках и макетах театрального реквизита (четыре)» (РГИА. Фонд 678. Опись 1. Дело 431).

Вторая глава базируется на сведениях из периодической печати: «Ежегодник Императорских театров», «Жизнь Искусства», «Рабочий и театр», «Музыка и театр», «Обозрение театров», «Театр и искусство», «Театральный Ленинград», «Рампа и жизнь», «Театр (Петроград)», «Рампа», «Программы Академических театров», «Аргонавты», «Вестник работников искусства»; а также на изобразительном материале, частично опубликованном в научных трудах, но по большей части содержащемся на сайте Государственного каталога музейного фонда.

Объект исследования: русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX — первой четверти XX века.

Предмет: жизнь и творчество П. Б. Ламбина.

Цель: определить место П. Б. Ламбина в русском театрально-декорационном искусстве второй половины XIX — первой четверти XX века.

Задачи:

1. Выявить сведения о семье П. Б. Ламбина.
2. Найти и проанализировать информацию об обучении П. Б. Ламбина в Императорской Академии художеств.
3. Исследовать основные этапы службы П. Б. Ламбина в Императорских театрах.
4. Собрать, систематизировать и проанализировать сведения о творчестве П. Б. Ламбина в драматическом и музыкальном театре.
5. Составить список театральных постановок, над которыми работал П. Б. Ламбин.

Методология. В работе использованы методы источниковедческого анализа и синтеза, биографический, статистический, методы реконструкции и художественно-стилистического анализа.

Апробация исследования. Основные положения исследования докладывались автором на:

1. Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2021» (Москва, 2021 г.).
2. Вторых источниковедческих чтениях «Драма. Опера. Балет» памяти Т. Д. Исмагуловой Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, 2021 г.).
3. Дунаевских научных чтениях: «История балета. Источниковедческие изыскания» Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, 2022 г.).
4. Международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность», организованной Российской академией музыки имени Гнесиных, Московской государственной академией хореографии, Казанской государственной консерваторией имени Н. Г. Жиганова, Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербургской государственной консерваторией имени Н. А. Римского-Корсакова, Российским институтом истории искусств, Государственным институтом искусствознания (Санкт-Петербург, 2022 г.).
5. Ежегодной неделе студенческой науки «Мир культуры глазами молодых исследователей» Пермского государственного института культуры (Пермь, 2023 г.).
6. Международной молодежной научно-практической конференции «Театромания» Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, 2023 г.).
7. Четвертых источниковедческих чтениях «Драма. Опера. Балет» Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, 2023 г.).
8. Межвузовской студенческой научно-практической конференции «ТЕАТР+» Ярославского государственного театрального института имени Фирса Шишигина (Ярославль, 2024 г.).
9. Ежегодной неделе студенческой науки «Мир культуры глазами молодых исследователей» Пермского государственного института культуры (Пермь, 2024 г.).

Работа была отмечена на Всероссийском конкурсе научных работ в области театрального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, Российского государственного института сценических искусств, Российского института театрального искусства — ГИТИС в номинации «Работа по истории театра (музыкальный театр)»: первое место (2021 г.), первое место (2022 г.), второе место (2023 г.).

По теме исследования опубликованы статьи: Байгузина Е. Н., Колодина Е. М. Источники к реконструкции творческой биографии П. Б. Ламбина [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 3. С. 82–106. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-3-082-106; Колодина Е. М. Типология русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX — первой трети XX века в музыкальном театре // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 2 (45). С. 68–84.

Структура и объем работы. Предлагаемая работа состоит из введения, 2 глав, включающих 8 параграфов, заключения, 2 приложений, списка литературы и источников, включающего 93 наименования.

Глава I
РЕКОНСТРУКЦИЯ ЭТАПОВ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА П. Б. ЛАМБИНА

1.1. Сведения о семье художника

Пётр Борисович Ламбин родился 15 мая 1862 года в Санкт-Петербурге в семье служащего Императорской Академии наук, титулярного советника Бориса Петровича Ламбина и Евдокии Дементьевой, и был крещен 19 июня 1862 года в православной вере. Крестными будущего художника стали «штабс-капитан лейб-гвардии Московского полка Петр Емельянович Федоров и дочь служащего во 2-м отделении Собственной Его Императорского Величества Канцелярии Анна Петровна Терентьева»[3].

В паспортной книжке, выданной художнику в 1897 году, содержатся сведения о том, что П. Б. Ламбин был повенчан с Татьяной Никаноровной Ламбиной в 1888 году[4]. В 1914 году, спустя год после ее смерти, художник вступил во второй брак с Ольгой Гавриловной Евграфовой, дочерью коллежского асессора. Информации о детях художника найдено не было. Из паспортной книжки также узнаем, что художник имел дворянский титул.

В «Большой российской энциклопедии» содержатся сведения о братьях Борисе Петровиче (1827–1893) и Петре Петровиче Ламбиных (1814–1871), служащих Русского отделения библиотеки Петербургской Академии наук на должности старших помощников библиотекаря. Уместно предположить, что указанные персоналии — отец и дядя П. Б. Ламбина. Они внесли большой вклад в развитие российской библиографии: «<…> предприняли первую в мировой практике попытку создания самостоятельного (не в рамках периодич. издания) текущего

[3] Академия художеств Министерства Императорского двора. Ламбин Петр Борисович // РГИА. Фонд 789. Опись 10. 1877 г. Дело 116. С. 2–3.

[4] Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578. С. 6–17.

библиографич. указателя, включавшего материалы по отеч. и всемирной истории <…>. Л. впервые в рос. библиографии постарались учесть междисциплинарные связи между разл. отраслями историч. знания. Работы Л. считаются эталоном науч. добросовестности и точного библиографич. описания»[5]. Строки из письма П. Б. Ламбина к А. А. Санину подкрепляют уверенность в родственных связях между художником и П. П. Ламбиным: «Дорогой Александр Акимович, насилу, насилу оттаял и отогрелся и то помогли Ваши ко мне теплые чувства. Макет готов настолько, что теперь его можно обсуждать. Приезжайте смотреть в какое хотите время, хоть сегодня же <…>. Может быть, и Петр Петрович найдет время с Вами приехать для семейного совета»[6]. Известно, что П. Б. Ламбин в 1882 году сам являлся служащим Академии наук, куда поступил, вероятно, по рекомендации родственников[7].

Таким образом, косвенные сведения позволяют предположить, что художник родился, воспитывался и некоторое время работал в интеллигентной среде ученых-библиотекарей, что отразилось на его отношении к службе: П. Б. Ламбин был обязательным, добросовестным работником, всегда выполнявшим оформление в срок.

1.2. Обучение П. Б. Ламбина в Императорской Академии художеств (1878–1885)

В 1877 году П. Б. Ламбин стал вольнослушателем Императорской Академии художеств[8], а в 1878 году успешно сдал вступительные экзамены и был зачислен в живописный класс. В октябре был переведен в класс декорационной живописи, организованный М. А. Шишковым по личной инициативе. То, какую роль играли декорационные классы, можно понять из воспоминаний П. П. Гнедича: «Самый живой и продуктивный из академических классов был класс композиции. Впрочем, он должен был таким быть. На деле это была такая же затхлость, как и все остальные. <…> Насколько все жаждали живой работы видно из того, что когда декоратор Шишков, после тщетных попыток заставить Академию завести декорационные классы, открыл в самой Академии частные бесплатные классы декорационного искусства, — к нему хлынули ученики толпой. Из них выделились впоследствии К. М. Иванов и П. Б. Ламбин как хорошие мастера. Но Академия не вняла этому опыту и не пришла Шишкову на помощь, так что он через несколько лет прекратил свою затею, уведя за собой своих учеников»[9]. Обучаясь у М. А. Шишкова, П. Б. Ламбин, с одной стороны, получал специальное образование театрального декоратора, чему раньше художников не учили, и практиковался в Императорских театрах по содействию мастера. С другой

---

[5] Ламбины / Большая российская энциклопедия. — URL: https://bigenc.ru/domestic_history/text/2642054 (дата обращения: 13.02.2022).

[6] Ламбин Петр Борисович. Письмо к Санину А. А. / Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=18052285 (дата обращения: 07.05.2022).

[7] Академия художеств Министерства Императорского двора. Ламбин Петр Борисович // РГИА. Фонд 789. Опись 10. 1877 г. Дело 116. С. 5.

[8] Там же. С. 8.

[9] *Гнедич П. П.* Книга жизни : Воспоминания. 1855–1918 / П. П. Гнедич. — Москва : Аграф, 2000. — С. 73.

стороны, перенимал опыт ведущего на тот момент декоратора Императорских театров, главного представителя историко-археологического стиля, что повлияло на стилистику будущих работ художника.

Выдающихся успехов во время обучения П. Б. Ламбин не имел. В 1881 году он просил Совет Академии допустить его к испытанию по архитектуре за I курс, так как не смог посетить экзамен «по причине пожара на даче»[10]. На следующий год художник не явился на экзамен по «Истории искусств» за III курс, и, добившись сдачи, провалил экзамен[11]. В 1883 году П. Б. Ламбин снова подал прошение о переэкзаменовке и получил «удовлетворительно»[12]. Наиболее усерден он был в «Анатомии», «Истории русской церкви», «Священной и церковной истории» и «Геометрии». По этим предметам в аттестате[13] художник стоит оценка «отлично» (5). Отметку «хорошо» (4) П. Б. Ламбин имел по «Архитектуре», «Ордерам», «Истории Русской». По «Словесности» и «Физике» — 4½. Наиболее слабыми предметами художника были «Перспектива» (3½) и «История искусств» (3).

По окончании обучения в Академии художеств П. Б. Ламбин был удостоен звания учителя рисования III степени, что давало ему право на преподавание в низших учебных заведениях[14]. Известно, что он преподавал черчение в Центральном училище технического рисования (сейчас СПГХПА имени А. Л. Штиглица)[15]. В соответствии со своим статусом П. Б. Ламбин мог преподавать в Начальной школе рисования, черчения и лепления училища барона А. Л. Штиглица[16].

Интересен контраст ничем не примечательного учения художника в Академии и отзывов о его службе. Помимо сведений, указанных в личном деле П. Б. Ламбина, о периоде его ученичества мы информацией не располагаем. Возможно, причиной средних результатов было то, что большую часть своего времени он уделял работе и театральной практике.

1.3. Служба П. Б. Ламбина в Императорских театрах

1.3.1. Дореволюционный период службы П. Б. Ламбина (1885–1917)

Сразу по окончании Академии художеств П. Б. Ламбин поступил на службу в Императорские театры помощником Г. Левота. Документы его личного дела из Мариинского театра позволяют составить представление о продвижении художника по служебной лестнице и его доходе. Так, 24 июля 1885 года декоратор

---

[10] Академия художеств Министерства Императорского двора. Ламбин Петр Борисович // РГИА. Фонд 789. Опись 10. 1877 г. Дело 116. С. 10.

[11] Там же. С. 12.

[12] Там же. С. 11.

[13] Там же. С. 13, 15–17.

[14] Академия художеств Министерства Императорского двора. Ламбин Петр Борисович // РГИА. Фонд 789. Опись 10. 1877 г. Дело 116. С. 17–18.

[15] Russian painters and the stage, 1884–1965 : A loan exhibition of stage and costume designs from the Collection of Mr. and Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky : February 13 — March 13, 1977, University Art museum, the University of Texas at Austin / Introduction, biographies and bibliography by John E. Bowlt. — Austin : The University of Texas, cop. 1977. — P. 31.

[16] Кафедра рисунка / Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. — URL: https://www.ghpa.ru/kafedra-risunka (дата обращения: 02.05.2022).

Императорских театров Г. Левот подал прошение[17] начальнику монтировочной части о зачислении П. Б. Ламбина в помощники декоратора за 60 рублей в месяц. Прошение было удовлетворено. Спустя три года после поступления П. Б. Ламбина на службу помощником Г. Левота, заведующий монтировочной частью подал рапорт в контору Императорских театров с просьбой к получаемым П. Б. Ламбиным 720 рублям прибавить еще по 60 рублей в год[18]. 15 октября 1889 года приказом директора Императорских театров И. А. Всеволожского к этому жалованию прибавили еще 60 рублей[19].

С 1 августа 1895 года П. Б. Ламбин был утвержден в звании декоратора с прибавкой в 1280 рублей[20]. В 1898 году жалование художника возросло до 2700 рублей[21], а к началу 1900 года — до 3000 рублей в год[22].

Таким образом, за 15 лет работы зарплата художника выросла чуть более чем вчетверо, в современном эквиваленте последняя сумма составляла бы 10 300 000 рублей в год. Оплата соответствовала статусу П. Б. Ламбина. Показательно ее сравнение с гонорарами художников-декораторов первой величины на тот период. Например, размер вознаграждения, затребованный в 1913 году Л. С. Бакстом (ведущим художником «Русских сезонов» в Париже) за создание костюмов и декораций для балета Жана Роже-Дюкаса «Орфей» в Мариинском театре — 3850 рублей[23]. Гонорар был одобрен В. А. Теляковским, хотя спектакль в оформлении Л. С. Бакста так и не состоялся[24]. В сравнении с гонорарами Л. С. Бакста 3000 годового дохода П. Б. Ламбина не кажутся такой уж значительной суммой.

При этом помимо жалования П. Б. Ламбину выделяли деньги, предназначенные для оплаты расходных материалов. Так, в деле П. Б. Ламбина из Мариинского театра содержится документ, в котором 23 июня 1895 года заведующий монтировочной частью просит разрешение производить художнику установленную плату за написание им декораций собственными красками поаршинно, т. е. по общепринятой цене, объявленной в предписании от 5 апреля 1882 года[25]. Об этом свидетельствуют и его счета из конторы Императорских театров за 1906–1908 годы, хранящиеся в РГИА[26]: в среднем на декорации художнику выделялось 2276 царских рублей ежегодно (в переводе на современные деньги, примерно, 7 800 000).

---

[17] Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578. С. 19.

[18] Там же. С. 22.

[19] Там же. С. 26.

[20] Там же. С. 36.

[21] Там же. С. 39.

[22] Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578. С. 46.

[23] *Беспалова Е. Р.* Эскизы Бакста к несостоявшемуся спектаклю Мариинского театра «Орфей» // Искусствознание. — 2021. — № 3. — С. 237. — URL: https://artstudies.sias.ru/2021-3/ (дата обращения: 25.07.2023).

[24] О причинах см.: *Байгузина Е. Н.* «ОРФЕЙ» Ж. Ж. Роже-Дюкасса : Из материалов к неосуществленной постановке // Записки Санкт-Петербургской Театральной Библиотеки / Отв. ред. П. В. Дмитриев. — Санкт-Петербург, 2003. — Вып. 4/5. — С. 64–70.

[25] Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578. С. 35.

[26] Счета декораторов Аллегри и Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 18. Дело 1107.

С введением 1 сентября 1908 года в Императорских театрах нового штатного расписания годовой оклад П. Б. Ламбина, получившего должность главного декоратора, был понижен до 1800 рублей[27]. 28 мая 1913 года в возрасте 51 года П. Б. Ламбин подал прошение о назначении пенсии[28].

После ухода с казенной сцены декораторов старой школы в конце 1890-х объем работы П. Б. Ламбина значительно увеличился. Как писал современник, «работа была настолько напряженная, почти непосильная, что лишь одной самоотверженностью этих художников и, в частности, Ламбина и можно объяснить, что они с честью выполняли возложенные на них поручения. В результате этой непомерно тяжелой работы были участившиеся болезни вышеупомянутых, являвшиеся результатом крайнего переутомления»[29]. Начиная с 1890 года в личном деле появляются справки о частых болезнях П. Б. Ламбина, прошения о выдаче пособий и о вынужденном отпуске по состоянию здоровья.

Архивные документы позволяют утверждать, что ведомство Императорских театров, выражаясь современным языком, несло определенную социальную ответственность, оказывая посильную материальную помощь своим сотрудниками в случае острой нужды. Так, в 1899 году К. М. Иванову, П. Б. Ламбину и П. П. Каменскому было выдано пособие на лечение — по 400 рублей каждому[30]. В ходатайстве директор театров И. А. Всеволожский упоминает, что «при дороговизне современной жизни и при ограниченности получаемого ими содержания, означенные лица не могли откладывать что-либо на случай болезни»[31]. Действительно, стоит учитывать, что цены в то время были выше, например, один литр молока стоил 14 копеек, то есть 481 рубль, десяток отборных яиц — 25 копеек, то есть 860 рублей. При этом в 1899 году жалование П. Б. Ламбина составляло 2800 рублей в год — порядка 800 000 современных рублей в месяц.

10 июня 1904 года П. Б. Ламбин подал прошение о выдаче пособия в связи с предстоящей серьезной операцией в Крестовоздвиженской больнице[32], 30 июня 1904 года уведомлял о том, что операция прошла благополучно[33]. К делу приложен своеобразный «больничный лист» — свидетельство от 24 июня 1904 года, выданное главным хирургом Е. В. Павловым[34].

В деле также содержатся сведения о многочисленных командировках П. Б. Ламбина, например, в Москву с 25 апреля по 18 мая 1896 года[35] на коронационные торжества. Известно, что в 1899[36] и 1913[37] годах он совершил две заграничные поездки для ознакомления с европейскими театральными постановками

---

[27] Там же. С. 71.

[28] Там же. С. 97.

[29] *Стебницкий Г.* Некролог памяти П. Б. Ламбина // Еженедельник государственных академических театров в Петрограде. — 28 января. — 1923. — № 5. — С. 12.

[30] Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578. С. 41.

[31] Там же. С. 41.

[32] Там же. С. 49.

[33] Там же. С. 50.

[34] Там же. С. 51.

[35] Там же. С. 37.

[36] Там же. С. 48.

[37] Там же. С. 96.

и техникой их оформления. Дирекцией Императорских театров в начале XX века приветствовалась практика выезда художников на натуру для создания исторических декораций. После 1906 года П. Б. Ламбин был неоднократно командирован с этой целью в ряд российских городов. В частности, в 1913 году он посетил Москву, Ярославль и Кострому для оформления спектакля в Александринском театре, приуроченного к 300-летию дома Романовых[38].

Из 141 известной постановки, 26 из которых пока не датированы, в период с 1885 по 1917 год П. Б. Ламбин оформил 93 спектакля. Причем, принимая во внимание погрешность, его нагрузка постепенно увеличивалась: если в 1890-е годы он работал в среднем над 2–4 постановками в год, то во второй половине 1900-х это количество возросло до 6–10.

Таким образом, начиная службу с самой первой ступени в декорационной мастерской Императорских театров как помощник, П. Б. Ламбин благодаря своему таланту и работоспособности достиг ее вершины и, пережив революцию, вошел в новый, уже государственный театр как главный декоратор.

1.3.2. Период службы П. Б. Ламбина в ГАТОБе после Октябрьской революции (1917–1923)

С приходом новой власти порядок работы бывших Императорских театров изменился. Сравнивая документы личного дела П. Б. Ламбина из Мариинского театра с послереволюционными договорами и перепиской художника из Петроградской канцелярии государственных театров, можно заключить, что до революции художник писал декорации своими материалами, на которые выделялись деньги, а с 1917 года все материалы стали предоставляться постановочным отделением. Так, ординарным пунктом договора или «условия», который П. Б. Ламбин заключал с канцелярией на каждую постановку, значилось: «Для выполнения обусловленных в п. 1-м работ мне, П. Б. Ламбину предоставляется <…> помещение декорационного зала с освещением и отоплением, наем не более двух помощников, из которых один состоящий постоянным <…>, а также два маляра, сшитый холст, краски, кисти, клей и прочие предметы и материалы <…>»[39].

В связи с этим стали происходить задержки, тормозившие работу. Так, например, 22 апреля 1919 года художник писал в заявлении: «Довожу до Вашего сведения, что несмотря на многократные заявления и просьбы о присылке холста из Михайловского театра, необходимого для оперетки “Корневильские колокола”, до сих пор обещанный мне холст не присылается. 1-я партия получена и израсходована на означенные декорации, но этого мало, и нужны еще холсты размером хотя бы в 2 завесы. За недоставкой холстов не могу отвечать за своевременную сдачу работы»[40]. В письме от 23 февраля 1921 года художник также указывает на задержку: «Многоуважаемый Иван Васильевич, получив вчера через П. С. Оленина Ваше предписание об окончании декораций к оп. “Пиковая дама” к 5-му марта сего года, считаю долгом заявить, что до сих пор холст, доставлен-

---

[38] Еженедельник государственных академических театров в Петрограде (приложение). — 15 мая. — 1923. — № 36. — С. 92. Премьера драмы «Избрание на царство Михаила Федоровича» Н. Чаева в постановке А. Загарова состоялась 21 февраля 1913 в Александринском театре.

[39] Договоры и переписка с художником П. Б. Ламбиным об оформлении спектаклей // ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-260. Опись 1. Дело 77. С. 92.

[40] Там же. С. 70.

ный мне для этой работы, не сшит, и несмотря на все мои усилия сдвинуть это дело, оно не двигается. А после сшивки холстов придется его еще и грунтовать, а при настоящей температуре в мастерской (5–6 градусов) он только что и просохнет к 5 марта — на работу ничего и не остается»[41]. Тем не менее за исключением нескольких подобных случаев работа протекала штатно.

Практика переделки старых декораций в новые была распространена до революции и сохранилась после: из 16 постановок[42], оформленных П. Б. Ламбиным в это время, в семи декорации переделывали из старых. Например, в смете для пьесы «Ленваль» указано: «1-й акт: всю декорацию поправить и записать на кулисах дома, приписать новые кулисы со скалами, бережки с водой и 2-ве 2-х сторонних лодки. 2-й акт: к имеющейся декорации приписать 2-ве стенки /альков/ и занавеску в альков раздвижную»[43] и т. д. Помимо уже упомянутых, в это время П. Б. Ламбин оформил комедии «Кукушкины слезы» А. Н. Толстого, «Женитьба» Н. В. Гоголя, «Лес», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Шутники» А. Н. Островского, «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, «Нахлебник» И. С. Тургенева; трагедию «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого; драмы «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера, «Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера, «Пигмалион» Б. Шоу; оперы «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, «Золотой петушок», «Кащей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова, «Алеко» С. В. Рахманинова, «Лакмэ» Л. Делиба. Известно также, что летом 1922 года П. Б. Ламбиным была проведена проверка складов и масштабная работа по ремонту декораций. Вероятно, практика переделки и подновления старых декораций была вынужденной мерой в революционных условиях. Экономия сказывалась и на зарплате работников, которую часто задерживали.

Так, 31 июля 1918 года декоратору уменьшили жалование в связи с получаемой им пенсией[44], а в 1919 году назначили ежемесячное жалование в 1500 рублей сроком на один год[45]. Судя по выписке из протокола Совета Государственной оперы от 18 февраля 1919 года, повышение П. Б. Ламбина стало событием: «Ввиду исключительной преданности своему делу и выдающейся работоспособности талантливого художника Ламбина присвоить ему звание несменяемого декоратора Мариинского театра и повысить его жалование до 1500 рублей в месяц. При появлении Ламбина в заседании он был приветствован единодушной дружеской овацией»[46].

В период с 1917 по 1923 год в мастерской П. Б. Ламбина работали художники Л. Вандакуров, В. И. Лосева, А. Евграфова, Арсеньев, Самушенков, М. Шопырев, С. Л. Мейнкин, П. А. Штерн. Из них интересно сложилась

---

[41] Там же. С. 101.

[42] В документе «Договоры и переписка с художником П. Б. Ламбиным об оформлении спектаклей» содержится 16 договоров, однако известно о 25 спектаклях, которые П. Б. Ламбин оформил за этот период.

[43] Договоры и переписка с художником П. Б. Ламбиным об оформлении спектаклей // ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-260. Опись 1. Дело 77. С. 7.

[44] Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578. С. 117.

[45] Договоры и переписка с художником П. Б. Ламбиным об оформлении спектаклей // ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-260. Опись 1. Дело 77. С. 54.

[46] Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578. С. 118.

судьба Семена Львовича Мейнкина, который окончил Центральное училище технического рисования А. Л. Штиглица и работал в петроградских театрах как художник-живописец с 1919 по 1926 год. С 1926 года — в Париже в театре Балиева и «Гранд-Опера». В 1927 году стал художником-постановщиком «Ленфильма»[47].

Главной заслугой П. Б. Ламбина в этот период, последние годы его жизни, является то, что он в тяжелых условиях революции, фактически ценой собственного здоровья, сумел сохранить работу петроградских театров. Будучи предан своему делу, не потеряв лица, художник снискал уважение своих коллег.

Таким образом, несмотря на неизбежные трудности, творческая судьба и жизнь художника сложились счастливо. Во время, когда художественный рынок в России только формировался благодаря деятельности Товарищества передвижных художественных выставок, а художники были рады работе простого учителя рисования, П. Б. Ламбин имел надежное место и стабильный заработок. Получив специальное образование в Академии художеств (что само по себе можно считать большой удачей, ведь тонкостям театрально-декорационного искусства до этого не обучали), он прослужил в Императорских театрах всю жизнь и построил хорошую карьеру благодаря своему таланту и трудолюбию. П. Б. Ламбин, будучи обеспечен постоянной работой, имел большие возможности для реализации своего творческого потенциала. Он остался в истории Императорских театров не только как преданный своему делу художник, на протяжении многих лет определявший облик петербургской сцены, но и как деятель, обеспечивавший работу театров в тяжелые революционные годы.

Глава II
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ П. Б. ЛАМБИНА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

2.1. П. Б. Ламбин в музыкальном театре

2.1.1. П. Б. Ламбин как художник балета

Время жизни П. Б. Ламбина приходится на переходный период в русском театрально-декорационном искусстве. Бытовавший на сцене 1850-х годов академический стиль, задачей которого было изобразить условное место действия, соответствующее сценарным ремаркам, в 1860–70-е годы постепенно вытесняется историко-археологическим направлением, исповедовавшим документальную достоверность. Художник поступил на службу в то время, когда театральная декорация уже перестала быть просто фоном для игры актера в драматическом театре или пышным убранством, призванным очаровывать зрителя, в операх и балетах. Декорация стала окном в другое историческое время, и это сделало ее роль в спектакле как синтетическом искусстве более весомой. Однако до

[47] Семен Львович Мейнкин // Артхив — социальная сеть художников и ценителей искусств. — URL: https://artchive.ru/artists/24261~Semen_L'vovich_Mejnkin (дата обращения: 28.04.2024).

декорационного оформления, обладающего внутренней драматургией, единым замыслом, музыкальностью, до декорации — полноправного героя спектакля, как и до режиссерского театра, было еще далеко.

П. Б. Ламбин начинал свою работу в условиях, когда декорационное оформление создавалось бригадой художников: разные картины спектакля выполнялись разными мастерами — такая система называлась покартинным методом. «Архитектуру и пейзаж писали разные декораторы, так же как костюмы и бутафорию создавали различные художники»[48]. Декораторы также делились на рисовальщиков, создававших эскизы, и живописцев, переносивших их на холст. Художники-рисовальщики являлись авторами идеи декораций, а художники-живописцы занимались перенесением эскиза на холст. Дирекция Императорских театров закупала эскизы типовых декораций, которые художники использовали в работе как образцы. Нередко эскизы разных художников компоновались[49]. Несмотря на целостный облик, такая декорация по определению не могла обладать внутренним единством.

15 лет проработав в этой традиции, П. Б. Ламбин застал время ее крушения и прихода на сцену художников-станковистов, единолично создававших декорационное оформление и стремившихся преодолеть укоренившиеся порядки. Художнику-ремесленнику, бывшему лишь частью огромного театрального цеха, на смену пришел художник-творец, который не просто создавал место действия спектакля, но трактовал его конфликт, завоевывал право интерпретации наряду с режиссером. П. Б. Ламбин пережил этот грандиозный переворот, который если не поменял в корне видение академического художника старой школы, то бесспорно повлиял на него.

За свою творческую карьеру он работал над 141 постановкой, из которых всего 26 балетов. Это может показаться странным, ведь П. Б. Ламбин известен в первую очередь как художник балетных спектаклей, для оформления которых характерно «удобное для танца сценическое пространство и минимальное по сравнению с оперой и драмой использование объемных элементов декораций»[50]. Оформляя балеты, художник использовал как кулисно-арочную[51], так и живописно-объемную[52] декорации.

П. Б. Ламбин традиционно считается академистом, тем не менее в его работах заметны разные стилевые тенденции исследуемого периода. Этот тезис можно проиллюстрировать на примере его эскизов декораций к одноактному балету

---

[48] *Сыркина Ф. Я.* Русское театрально-декорационное искусство : учебное пособие для худож.-пром. вузов и училищ / Под ред. В. Ф. Рындина и В. В. Ванслова. — Москва : Искусство, 1978. — С. 69.

[49] *Федосова Е. М.* Живописцы или рисовальщики? К истории театрально-декорационного искусства первой половины XIX века / Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. — URL: https://theatremuseum.ru/naukpubl/em_fedosova (дата обращения: 08.06.2024).

[50] *Кропотова К. А.* Русская балетная сценография XIX века (1830–90-е годы) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2008. — С. 3, 4.

[51] Плоская декорация, представляющая ряд арок, состоящих из кулис и падуг, подвешенных к колосникам параллельно рампе.

[52] Декорация, состоящая из плоских и объемных элементов, расположенных на планшете сцены.

Р. Дриго «Пробуждение Флоры» (*рис. 2*) в постановке М. Петипа, Л. И. Иванова, премьера которого состоялась в 1894 году в Петергофском театре. Мифологический сюжет балета повествовал о любви и счастливом воссоединении Зефира и Флоры. В спектакле были использованы декорации М. И. Бочарова[53], более традиционные для императорской сцены, однако в Петербургском театральном музее хранится эскиз П. Б. Ламбина, написанный для этого балета. Академические черты эскиза заключаются в симметричной, уравновешенной композиции, при этом его колорит импрессионистичен: это выражается прежде всего в письме теней более темным тоном основного цвета и неприменении черной или коричневой краски. Очень любопытно, что пейзаж художник пишет условно — наслаивающимися друг на друга пятнами, одновременно очень подробно и схематично прорисовывая арку. Так, в одном эскизе встречаются 2 типа художественного мышления: импрессионистическое, в котором природа зыбка и постоянно ускользает от наших глаз, и академическое, в котором жизнь можно начертить по линейке. Пленэрный эскиз П. Б. Ламбина, в сравнении с достаточно сухой декорацией М. И. Бочарова, выглядит более свежим. Он был совершенно не характерен для казенной сцены этого времени, по крайней мере, до прихода туда в 1899 году К. А. Коровина.

Эскиз декорации к балету Н. С. Кроткова «Ненюфар» (*рис. 3*), поставленный М. Петипа в 1890 году на сцене Мариинского театра, свидетельствует о влиянии на П. Б. Ламбина символистских веяний. Сюжет хореографической фантазии развертывается вокруг цветка ненюфара, чарующего своей красотой и источающего губительный сладкий аромат. Как и «Пробуждение флоры», «Ненюфар» был поставлен в романтических эскизах М. И. Бочарова[54]. Тем не менее художник создал свой вариант декорации к этому балету в совершенно иной стилистике.

В отличие от М. И. Бочарова[55], художник избегает излишней дробности деталей, условно прописывая деревья, находящиеся в глубине сада, он ставит акцент на изысканной изумрудно-зеленой гамме таинственно освещенных крон. Размытый синий контур обрамляет оплывающие силуэты, переходит в предгрозовое небо, отражение в пруду. Изображая в глубине загадочного сада дворянскую усадьбу, художник придает композиции элегическое настроение — все это в какой-то мере вызывает аллюзии на манеру В. Э. Борисова-Мусатова, такие его работы, как «Усадьба» (1902), «Призраки» (1903), «Изумрудное ожерелье» (1903–1904).

Очевидно, эти стилистические новшества не находили понимания на сцене Императорского театра, и в магистральной линии творчества П. Б. Ламбин продолжал романтико-академические традиции в духе А. Роллера. Так, для коронационного балета «Прелестная жемчужина» 1896 года из большого количества пред-

---

[53] *Бочаров М. И.* Фотография декорации к балету «Пробуждение Флоры» Р. Дриго / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7655668 (дата обращения: 13.08.2024).

[54] До 1893 года П. Б. Ламбин был помощником декоратора и это, вероятно, является одной из причин, почему постановки давались в оформлении действующего декоратора, а эскизы П. Б. Ламбина не использовались.

[55] *Бочаров М. И.* Эскиз декорации к балету «Ненюфар» Н. С. Кроткова / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=24087316 (дата обращения: 13.08.2024).

ложенных вариантов Николай II выбрал эскиз занавеса «Торжество искусства» П. Б. Ламбина (*рис. 4*)[56]. Композиция включала классические аполлонистические атрибуты в духе академической традиции[57].

Иную манеру П. Б. Ламбин демонстрирует в эскизах декораций и костюмов к одноактному аллегорическому балету А. К. Глазунова «Времена года», поставленному М. Петипа на сцене Эрмитажного театра в 1900 году. На акварельном эскизе «Осень» (*рис. 5*) изображен регулярный парк с каменными вазами, в центре тропинка, ведущая к каменной ограде с витыми коваными воротами, по обеим сторонам растут высокие клены и вязы. Приглушенные тона и строгая симметрия создают ощущение гармонии. Если в построении композиции эскиза П. Б. Ламбин академичен, то ажурная манера рисунка, полупрозрачный, нежный колорит сближает его со стилистикой модерна.

Ценные сведения об этом балете сообщает рецензент «Театра и искусства» Нинов: «Новинку в хореографическом смысле представлял балет "Времена года". Написан он композитором давно, на либретто М. Петипа с танцами и постановкой его же. Но шел он лишь один раз в Эрмитаже и один раз в первый бенефис г-жи Кшесинской — стало быть, очень давно. Это четыре эскиза, из которых лучший — "зима". Декорация собственно одна, но меняющаяся. Сад зимою со снегом на ветвях оживает весною, вместо хлопьев снега цветут розы, вырастает трава, затем в следующей картине, вместо цветов грозди винограда, каких-то плодов, ветви становятся оранжево-желтыми, трава высохшей. Неизменной остается лишь садовая решетка, очень грубо и аляповато, написанная и какой-то бессмысленный зеленый ковер перед ней с белыми пятнами. Это очень портит прелестную декорацию работы г. Ламбина, написанную в нежных свежих тонах»[58]. Действительно, на фотографии «Зимы» (*рис. 6*) решетка на фоне ажурного беспорядка сада выглядит слишком громоздко, как подкова, брошенная на кружево. Тем не менее чередование и наслоение темных и светлых пятен, создающих причудливую оптическую игру, не только связывает планы картины, создавая гармоничное, цельное зрительное впечатление, оно еще и в высшей степени музыкально. Декорации к «Временам года» раскрывают П. Б. Ламбина как художника-станковиста.

Костюмы к балету были выполнены по эскизам Е. П. Пономарева, однако параллельно над ними работал и И. А. Всеволожский, в фондах же Российского национального музея музыки хранится ряд эскизов костюмов П. Б. Ламбина. Причем эскизы И. А. Всеволожского, фантазийные и отличающиеся пестротой, на наш взгляд, значительно уступают удивительным по своей изысканной красоте костюмам П. Б. Ламбина. Взяв за основу бытовой французский костюм XVIII века, художник изящно стилизовал его в мирискусническом духе (*рис. 7, 8, 9*).

Используя метод ретроспективной стилизации, П. Б. Ламбин проявил себя как искусный интерпретатор рокайльных картин Н. Ланкре при оформлении балета А. К. Глазунова «Испытание Дамиса» в постановке М. Петипа 1900 года на сцене Эрмитажного театра. Пономарев отмечал, что «балет "Испытание Да-

---

[56] Ежегодник Императорских театров. — 1895–1896. — С. 376, 383.

[57] *Хмелева Н.* Ангел с отблеском на лезвии меча // Наше наследие. — 2000. — № 52. — С. 131–140.

[58] Нинов. Балет // Театр и искусство. — 4 февраля. — 1907. — № 5. — С. 79.

миса" воскресил времена Ватто»[59]. П. Б. Ламбин написал эскиз задника и раму (*рис. 10, 11, 12*), свободно трактуя работу Н. Ланкре «Игра в жмурки», создавая временную дистанцию «исключительно пластическими средствами: не до конца намеченной, легкой линией рисунка, акварельностью цвета, тающего в перспективе, формой, словно растворяющейся в пространстве, артистичной небрежностью деталей»[60]. Этот балет предвосхитил поставленный семь лет спустя «Павильон Армиды» А. Н. Бенуа — идеолога «ретроспективных мечтателей»,[61] как называл К. Е. Маковский членов объединения «Мира искусства». Рискнем предположить, что оформление балета «Испытание Дамиса» послужило источником вдохновения для А. Н. Бенуа.

В романтико-академической стилистике П. Б. Ламбиным созданы декорации для сцены «Царство теней» в возобновленном в 1900 году балете М. Петипа «Баядерка» (*рис. 13*)[62]. Три эскиза, хранящиеся в фондах Петербургского театрального музея, позволяют судить о творческих поисках художника, разрабатывающего в деталях разные планы (общий, средний, дальний). На первом[63], выполненном гуашью, изображен скалистый ландшафт, залитый лунным светом. Таинственный пейзаж проникнут ощущением мертвенного покоя, повсюду голые безжизненные скалы, чередование темных и светлых пятен, оттенков серого передает рельеф разбросанных камней.

На другом эскизе[64], выполненном акварелью, тот же пейзаж передан в цвете; смешением коричневого, лазурного, охры художник добивается земельного оттенка. В сравнении с предыдущим эскизом эта акварель теплее, в ней нет холодного чарующего лунного света, пейзаж кажется более живым. П. Б. Ламбин добавляет сухую ветвь, свисающую со скалы, — символ смерти.

Наконец, третий[65], тоже акварельный, эскиз представляет одинокую скалу на фоне туманной долины, пространство как будто заволокло дымкой. Если предыдущие эскизы, изображающие замкнутое, давящее пространство грота, вызывали напряжение чувств, то в последнем ощущаются свобода и умиротворение. Сегодня ставшая каноничной сцена «Теней» по-прежнему повторяет замысел художника.

---

[59] Цит. по: *Смирнова В. И.* Развитие французской ветви комедии дель арте и балет «Арлекинада» М. Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2020. — № 2. — С. 104. — URL: https://gitis.net/almanac/archive/almanakh-2-2020/ (дата обращения: 25.07.2023).

[60] Балетмейстер Мариус Петипа: [статьи, исследования, размышления] / [сост. О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин]. — Владимир : Фолиант, 2006. — С. 227–228.

[61] *Завьялова А. Е.* Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9. — Вып. 2. — С. 301. — URL: https://artsjournal.spbu.ru/article/view/5240 (дата обращения: 25.07.2023).

[62] Оформление «Баядерки», являющейся частью современного репертуара Мариинского театра, выполнено М. И. Шишлянниковым по мотивам декораций А. А. Кваппа, К. М. Иванова, О. К. Аллегри и П. Б. Ламбина.

[63] *Ламбин П. Б.* Эскиз декорации сцены «Царство теней» к балету «Баядерка» Л. Минкуса / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3831170 (дата обращения: 13.08.2024).

[64] *Ламбин П. Б.* Эскиз декорации сцены «Царство теней» к балету «Баядерка» Л. Минкуса / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13554601 (дата обращения: 13.08.2024).

[65] Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28534055 (дата обращения: 13.08.2024).

В 1902 году П. Б. Ламбин оформил балет «Ручей» Л. Минкуса и Л. Делиба, который стал знаковым в истории Академии Русского балета. В 1916 году А. Я. Ваганова танцевала в этом спектакле свой прощальный бенефис, а в 1925 году она выбрала «Ручей» для выпускного спектакля своей любимой ученицы, восходящей звезды советского балета М. Т. Семеновой.

До 1900 года балетные спектакли составляли основной массив работы художника, и несмотря на то, что балет, представлявший в то время консервативное придворное зрелище, мало подходил для нововведений, П. Б. Ламбин экспериментировал, пробуя себя в разных стилях и техниках: импрессионизме, символизме, романтико-академическом стиле, в стиле модерн с его методом ретроспективной стилизации.

2.1.2. П. Б. Ламбин как художник оперы

Второе место в творчестве П. Б. Ламбина занимает опера — 44 спектакля, в которых художник использует в основном живописно-объемную декорацию. Родовой особенностью оперной декорации и главным требованием к ней по современным меркам является музыкальность, то есть выражение музыки в визуальных образах. Подобного слияния удалось достичь в лучших работах К. А. Коровина («Садко», Мамонтовская опера, 1898 год) и А. Я. Головина («Орфей и Эвридика», Мариинский театр, 1911 год). Декорации П. Б. Ламбина не всегда отвечали специфике оперы, тем не менее его идеи говорят о присущем художнику лирическом понимании сценического пространства.

В 1895 году состоялась премьера оперы Э. Ф. Направника «Дубровский», в которой П. Б. Ламбин, уже будучи в звании декоратора, оформил 1-ю («Сад в усадьбе Дубровских — Кистеневке») и 2-ю («Двор усадьбы в Кистеневке») картины 1 акта. Декорации «Дубровского» не нашли отклик у рецензентов — все их внимание было поглощено анализом музыки Э. Ф. Направника, которую, сравнивая с музыкой П. И. Чайковского к «Евгению Онегину», если не ругали, то одобряли прохладно[66]. Обойденность вниманием сценического оформления говорит о его типовом характере, что подтверждают фотографии. Главной функцией декораций П. Б. Ламбина, так же как В. Т. Перминова и Г. Левота, оформивших другие акты, является обозначение места действия, создание подходящего антуража. Декорации к «Дубровскому» нейтральны по отношению как к музыке, так и к сюжету оперы и могут быть использованы в других спектаклях без смысловых потерь. Тем не менее, сопоставляя эскиз П. Б. Ламбина к 1 картине с фотографией декорации, обнаруживаем, что замысел художника и его воплощение сильно различаются.

На эскизе могучий дом *(рис. 14)*, высящийся посреди буйного сада, разросшегося и подступившего вплотную к нему, выражает непреклонный и своенравный дух Дубровских. На сцене *(рис. 15)* эта концентрация чувств исчезает, ее заменяет драматический бытовизм в духе А. Н. Островского. Меняется архитектура дома: портик, ранее объединявший два этажа в монолитную структуру, теперь разъединяет их, колонны становятся редкими и тонкими, дом расползается по горизонтали. Такие незначительные изменения делают из здания, которое прежде казалось нерушимым, хрупкий усадебный домик. Сад пропадает, превращаясь в аккуратные клумбы и картонные заросли. Типичное для этого периода изо-

[66] Хроника. «Дубровский». Новая опера Э. Ф. Направника // Русская музыкальная газета. — 1895. — № 1. — С. 53–56.

бражение резких силуэтов деревьев со смыкающимися кронами-падугами, на которых можно разглядеть каждый лист, и вовсе противоречит манере, в которой пишет деревья П. Б. Ламбин. Выписывая листву крупными мазками, сливая цвета и размывая фон, наконец, открывая зрителю небо, художник добивается ощущения воздуха в эскизе — эффекта, который совершенно теряется на сцене.

Сравнивая вариант декорации П. Б. Ламбина к 4 действию «Парк в поместье Троекурова — Покровском» *(рис. 16)* с декорацией В. Т. Перминова *(рис. 17)*, принятой в оперу, видим, что П. Б. Ламбин не только вносит лирическую трактовку в пейзаж, но и создает более сложное сценическое пространство для актерской игры. Не вызывает сомнений, что декорация П. Б. Ламбина смотрелась бы интереснее, будь она воплощена на сцене.

Расхождение в эскизах и декорации можно наблюдать и в оформлении П. Б. Ламбина к возобновлению оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского 1900 года, в которой художник стал автором 1-й картины *(рис. 18)*. Всю прелесть эскиза, изображающего дом Лариных, как будто написанный с натуры, составляет игра света. Он проникает сквозь молодую листву, зажигая ее цветом, играет на ослепительно белых колоннах маленького уютного дома и его радостно-желтом фасаде. Тихая созерцательность этой камерной пасторали, созданной П. Б. Ламбиным, рождает ассоциации с Татьяной Лариной, ее юностью и молодостью чувств. Сам дом, расположенный в точке схода перспективы, гостеприимно приглашает к себе. Однако на фотографии *(рис. 19)* мы видим те же трафаретные деревья, что и в «Дубровском», и дом, слишком большой, отодвинутый вбок и отвернутый от зрителя. Невозможно оценить освещение сцены, которое, может быть, и создавало волшебный свет эскиза, тем не менее перемена композиции лишила декорацию ламбинской поэтики.

Очевидно, что часто за типовой, непримечательной декорацией П. Б. Ламбина стоит эскиз, на котором видна яркая авторская трактовка. Эскизы художника зачастую музыкальнее, чем по-драматически сделанные по ним декорации. На это могло влиять рутинное отношение декораторов-живописцев или недостаточное финансирование, из-за чего декорацию переделывали или составляли из подбора. Почему замысел художника растворяется в декорации — вопрос открытый.

Спустя год, художник пишет 5-ю («Море-Океан») и 7-ю («Берег Ильмень-озера») картины к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, премьера которой состоялась в 1901 году. Рецензент «Русской музыкальной газеты» отмечает, что декорации спектакля богаты и интересны, и отмечает оформление 5-й и 7-й картин в числе лучших. В романтической декорации 5-й картины *(рис. 20)*, которая, по словам рецензента, — «настоящая “баллада” по настроению»[67], ощущается аура «Царства теней» П. Б. Ламбина из балета «Баядерка», премьера которого состоялась двумя месяцами ранее.

На 2-х эскизах, изображающих берег Ильмень-озера, П. Б. Ламбин создает два совершенно разных пейзажа. Первый *(рис. 21)* — образ таинственной романтической природы. На этом берегу, освещенном лунным светом, вот-вот появятся русалки или леший покажется из синей чащи. Второй *(рис. 22)* — картина невзрачной природы Русского Севера с налетом серебра, которая по простоте и степени поэтического обобщения приближается к пейзажам И. И. Левитана.

[67] Хроника. С.-Петербург. Мариинский театр. XLL «Садко» // Русская музыкальная газета. — 1901. — № 5. — С. 147–148.

Тонкие изгибающиеся стволы берез, задающие ритм, переливающаяся на ветру листва первого плана, в сочетании со статичным фоном создают ощущение глубокого умиротворения при внутреннем движении, зыбкости картины, организация которой рождает мысли о контрапункте. В обоих эскизах чувствуется музыкальность, но ее первый вариант больше подходит настроению сказочной оперы. Несмотря на то что декорации к современной постановке Мариинского театра, как указано на сайте[68], восстановлены по эскизам К. А. Коровина, в картине «Берег Ильмень-озера» узнаваем эскиз П. Б. Ламбина *(рис. 23)*.

Уже находясь в должности главного декоратора, в 1914 году П. Б. Ламбин единолично создает оформление к опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Так о его декорации пишет Б. В. Асафьев: «Во 2-м акте уютно выглядит маленькая площадь перед домиками Сакса и Погнера, с аркой, перекинутой через выходящий на площадь переулок, причем красиво скомпонованы характерные для Нюрнберга наслоение и наседание черепичных кровель, готических башенок и причудливых фасадов, вся скученность и пленительная беспорядочность городской архитектуры эпохи немецкого ренессанса»[69]. В этой работе[70] П. Б. Ламбину удается передать колорит эпохи, дух немецкого фольклора. Примечательно, что у А. Н. Бенуа есть похожий, но не датированный, эскиз[71] к данной опере. Можно предположить, что его привлекли для консультации, как это делали, например, в 1902 году для оперы «Месть Амура». Скорее всего, идея декорации 2-го акта принадлежит А. Н. Бенуа. Положительно отзываясь о 2-м акте, Б. В. Асафьев ругает декорацию 2-й картины последнего акта, упрекая ее в картонности и театральной лжи. При этом П. Б. Ламбин, создавая оформление, строго следует ремаркам Р. Вагнера, оставившего требования к облику каждой картины. Помимо декораций П. Б. Ламбин создает роскошный портальный занавес *(рис. 24)*, стилизованный под заставку средневековой книги — яркий пример стиля модерн, для которого характерны орнаментальность, плоскостность, графичность изображения. Несмотря на скептическое мнение В. А. Теляковского[72], опера прошла с большим успехом.

На основании краткого обзора оперного творчества П. Б. Ламбина можно заключить, что художник вносил в декорацию субъективное эмоциональное начало и имел способность выражать в ней движения музыки. Однако в некоторых спектаклях, как видно из «Нюрнбергских мейстерзингеров», где на первый план выступает повествовательность, он ограничивался стилизацией.

---

[68] Садко / Мариинский театр. — URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/opera/sadko/ (дата обращения: 21.04.2024).

[69] *Асафьев Б. В.* Об опере: Избранные статьи / Сост. Л. Павлова-Арбенина. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, 1985. — С. 249–250.

[70] *Ламбин П. Б.* Эскиз декорации 2-го акта к опере «Мейстерзингеры» («Нюрнбергские мастера пения») Р. Вагнера / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33589102 (дата обращения: 13.08.2024).

[71] *Бенуа А. Н.* Эскиз декорации к опере «Мейстерзингеры» («Нюрнбергские мастера пения») Р. Вагнера / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=14151441 (дата обращения: 13.08.2024).

[72] *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1913–1917 / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста: М. В. Львовой и М. В. Хализевой] ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации ; [Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2017. — С. 158.

2.2. П. Б. Ламбин в драматическом театре

Доля драматических спектаклей в работе П. Б. Ламбина оказывается самой большой — 54. При условии 26 недатированных постановок и наличии спектаклей, жанр которых определить пока не удалось, с 1885 по 1901 год художник оформил всего 3 драмы, с 1902 по 1907 — 13, с 1908 по 1923 — 30. В последний период работы П. Б. Ламбин писал декорации почти исключительно к драмам и операм, из которых драмы преобладали. Вероятно, это связано с интересом к драматическому театру нового директора Императорских театров В. А. Теляковского, который пристально следил за успехами МХТ и внедрял режиссуру на сцену Александринского театра, в том числе переманив у конкурентов М. Е. Дарского и А. А. Санина. Таким образом, создавая театрально-декорационное оформление к драме, П. Б. Ламбин почти сразу начал работать с режиссерами. Чаще всего художник использовал живописно-объемную декорацию и павильон[73].

Премьера возобновления трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в постановке А. А. Санина состоялась на сцене Александринского театра в 1906 году. В новой постановке П. Б. Ламбин воссоздавал исторически-достоверный облик Москвы XVI века и строго следовал указаниям А. К. Толстого, написавшего «проект» постановки своей пьесы. Например, в одной из ремарок А. К. Толстого говорится: «Опочивальня Иоанна должна носить характер ее хозяина и его настоящего настроения. Все в ней просто; она похожа на келью. Стены тесовые, печь или лежанка изразцовая, в стороне простая кровать из голых досок. Единственным украшением служит богатый кивот с образами»[74]. Сравнивая данное описание с эскизом художника (*рис. 25*), видим почти полное соответствие. Келья царя, несмотря на суровые серые стены и простоту во всем, у П. Б. Ламбина получилась уютной. Желтое пламя свечи и блики на золотых образах, голубая дымка и тусклый дневной свет, проникающий сквозь маленькие окошки, окрашивают серое дерево теплыми цветами, делая его мерцающим. В келье ощущается незримое присутствие души царя. Но магия этого тающего эскиза теряется при воплощении его на сцене: на сохранившейся фотографии декорация кажется жесткой, контрастной и довольно сухой. При этом в сложной планировке пространства картины чувствуется влияние В. А. Симова.

Внутреннее убранство Грановитой палаты, которая была уничтожена пожаром в конце XVI века (*рис. 26*), П. Б. Ламбин воссоздавал по воспоминаниям современников. «Изображая «Замоскворецкую площадь», художник близко держался канонов, выработанных А. М. Васнецовым в его картинах, изображающих старую Москву» (*рис. 27*)[75].

Все эскизы П. Б. Ламбина к «Смерти Иоанна Грозного» характеризуются приглушенной цветовой гаммой. Богатые росписи на стенах блекнут при тусклом дневном освещении. Историческая достоверность декораций переносила зрителя в другую эпоху, а будничность, с которой художник изобразил царские помещения, позволяла увидеть в Грозном обычного человека. В этом П. Б. Ламбин проявил себя, во-первых, как продолжатель школы М. А. Шишкова, во-вто-

[73] Декорация, расположенная на планшете сцены, представляющая коробку с отсутствующей стеной со стороны зрительного зала.

[74] Ежегодник Императорских театров. 1906–1907... С. 59–61.

[75] Там же.

рых, как последователь идей МХТ. Характеризуя декорации художника к этому спектаклю, В. А. Теляковский замечает, что «Ламбин вообще стал недурно писать»[76].

Помимо исторических драм, среди которых были и «Борис Годунов» А. С. Пушкина (1908), и «Избрание на царство Михаила Федоровича» А. Н. Чаева (1913), он оформлял многие пьесы А. Н. Островского, такие как «Бесприданница», «Гроза», «Шутники», «Свои люди — сочтемся». Через четыре года после постановки «Смерти Иоанна Грозного» художник создал декорации к комедии «Лес» А. Н. Островского в постановке А. П. Петровского, премьера которой состоялась в Александринском театре в 1910 году. Оформление спектакля вызвало споры у критиков. Рецензент журнала «Театр и искусство» ругал декорацию мещанского дома за несоответствие перспективе[77], в то же время К. Арабажина, рецензент «Ежегодника Императорских театров», писала о том, что дом изображен в натуральную величину и без нарушений перспективы, но из-за своих размеров производит давящее, гнетущее впечатление[78].

На эскизах художника изображены два варианта фасада дома. Работы графичны и детально проработаны. Тяжелое впечатление от декорации, вероятно, возникало из-за больших размеров дома и академически-строгой симметрии композиции, которая в первом варианте[79] смягчается тенями и естественно разбросанными деревьями и кустами, а во втором[80] — достигает своего апогея. Крыльцо барского дома было главным местом действия спектакля.

Декорация четвертого акта[81] представляет заросший сад с прудом и беседкой слева. Сочные оттенки зеленого и синего, свободная манера письма и более сложная, асимметричная композиция отличают этот эскиз от предыдущих, достаточно бледных и статичных, и рождают ощущение внутренней динамики, дыхания сада. Существует другой, похожий по сюжету эскиз П. Б. Ламбина, приписываемый к балету М. Петипа «Ненюфар» 1890 года, о котором уже шла речь в параграфе 2.1.1. Несмотря на то что эти эскизы сильно различаются по манере исполнения, они обладают единой цветовой гаммой и, как видно, единым местом действия. Уверенность в том, что этот эскиз был написан для «Леса» А. Н. Островского, подкрепляют слова рецензента: «В третьем действии сад английского типа, но не вполне; крупные облака, кусты — все это писано широкими мазками немного в новых тонах. <…> В четвертом акте показана другая часть сада и на левом плане впереди построена поэтичная беседка, уютная, удобная

---

[76] *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1903–1906 / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста М. А. Малкиной, М. В. Хализевой ; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, М. В. Хализевой ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации, Рос. акад наук, Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина [и др.]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2006. — С. 497.

[77] Импер. Александринский театр // Театр и Искусство. — 5 сентября. — 1910. — № 36. — С. 659.

[78] *Арабажина К.* Александринский театр. Новая постановка «Леса» А. Н. Островского // Ежегодник Императорских театров. — 1910. — № 6. — С. 160.

[79] *Ламбин П. Б.* Эскиз декорации к комедии «Лес» А. Н. Островского / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33589077 (дата обращения: 13.08.2024).

[80] Там же.

[81] Там же.

для любовных встреч». Таким образом, скорее всего этот эскиз был неправильно атрибутирован. Несмотря на непохожесть техники, в этих эскизах ощущается влияние импрессионизма: письмо пятнами, неиспользование черной краски при написании теней, ощущение воздуха.

О декорации второго акта, которая до нашего времени не дошла, можно судить по описанию К. Арабажиной: «Огромный лес второго акта написан с расчетом показать, что рубка леса началась и идет нелепо и бестолково. Высокие сосны дают скорее северный пейзаж, чем пейзаж волжской или средней полосы России»[82]. Сцена леса была, очевидно, самой удачной в спектакле, так как, по воспоминаниям актера Я. О. Малютина, вызывала восхищенные аплодисменты[83].

Фотографий постановки, к сожалению, не сохранилось, но судя по эскизам П. Б. Ламбина, декорации не были новаторскими, но шли пьесе. На их примере очень хорошо видна эклектика, свойственная художнику даже в пределах одного спектакля.

В драматических постановках П. Б. Ламбину особенно удаются интерьерные решения. Его эскизы к «Плодам просвещения» Л. Н. Толстого (*рис. 28*), «Бесприданнице» А. Н. Островского (*рис. 29*), «Месяцу в деревне» И. С. Тургенева (*рис. 30*), которые художник писал уже под конец своей жизни, проникнуты любовью к деталям и домашнему уюту. При этом интерьеры П. Б. Ламбина создают особую эмоционально-психологическую атмосферу действия, естественную сценическую среду для игры актера, что роднит их с принципами оформления МХТ.

О влиянии методов работы МХТ свидетельствует и следующий факт, относящийся к постановке «На дне» А. М. Горького на сцене Александринского театра в 1903 году, премьера которой не состоялась. Как известно, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов и артисты театра исследовали ночлежки Хитрова рынка для того, чтобы верно передать быт тех, кто оказался на дне жизни. В свою очередь, «для того, чтобы верно воспроизвести быт ночлежников, режиссер А. А. Санин и художник П. Б. Ламбин посещали петербургские ночлежки и трущобы на Обводном канале»[84].

Таким образом, имея за плечами сильную школу М. А. Шишкова, П. Б. Ламбин, исходя из принципов историко-археологического направления, уже в зрелый период своего творчества давал декорации эмоциональную трактовку.

2.3. Место П. Б. Ламбина в русском театрально-декорационном искусстве второй половины XIX — первой четверти XX века

Именитые современники — представители и пропагандисты нового искусства, для которых П. Б. Ламбин олицетворял застой, царивший на императорской сцене при И. А. Всеволожском, относились к художнику скептически. Так отзывался о П. Б. Ламбине А. Н. Бенуа, который по приглашению В. А. Теляковского принимал участие в возобновлении «Евгения Онегина» (1900): «Прав-

---

[82] Там же.

[83] *Малютин Я. О.* Звезды и созвездия / Я. О. Малютин; [ред.-сост. Т. Б. Забозлаева]. — Санкт-Петербург : Дума. — 1996. — С. 25.

[84] Из прошлого // Театральный Ленинград. — 1957. — № 2. — С. 12.

да, нельзя было привить Ламбину то, чем природа обделила этого отличного техника, а именно не хватавшее ему чувство красок <…>»[85,86]. В свою очередь, так П. П. Гнедич передает беседу с В. А. Теляковским о постановке «Сна в летнюю ночь» (1901): «Когда я сказал директору, что новая декорация Ламбина, представляющая лес эльфов, наверно понравится публике, он сказал: "Да разве Ламбин может написать что-нибудь порядочное?". Но мое пророчество сбылось: при поднятии занавеса во втором действии залитый луной лес с летающими светящимися мотыльками был встречен рукоплесканиями»[87].

Показательны воспоминания С. С. Прокофьева, который начинал работу над постановкой «Игрока» с П. Б. Ламбиным: «Коутс рекомендовал посмотреть декорации Ламбина. Что же, храм Будды мне прямо понравился, но все говорят, что это старый и крайне обыкновенный художник, лишь в последнее время пытающийся почему-то удариться в современность»[88]. «Зашел я к Ламбину, моему декоратору. Он сначала принял меня сухо, не зная, кто я. Но узнав, что я автор "Игрока", сделался очень милым, и я ему подробно объяснил оперу и мои желания. Это по облику красноватый старичок, не особенно умный на вид и совсем не «художественный». Вероятно, по этой причине за ним и большая заслуга: его декорации всегда готовы вовремя»[89]. Таково было мнение о художнике в 1916 году, когда его карьера находилась в зените. И судя по дошедшим до нас эскизам и фотографиям, это мнение было не совсем верным.

П. Б. Ламбин не относился к реформаторам, задающим тенденции в сфере театрально-декорационного искусства, роль которых играли К. А. Коровин, А. Я. Головин, другие художники «Мира искусства» и МХТ. Не был он и закостенелым художником, работавшим по шаблонам. Главная черта, присущая его характеру и творческому дарованию, — это чуткость и пластичность. Об этом, в частности, свидетельствует запись от 24 ноября 1901 в дневнике В. А. Теляковского: «Курьезная штука произошла по поводу декорации. Ламбин постарался написать в новом духе декорацию и показал ее барону Кусову. Кусов сказал мне, что ничего не мог сказать по этому поводу, ибо деревья написаны лентами, а зелень пятнами. Я вообразил, что невесть что написал Ламбин, но потом оказалось, что хотя декорация и не выписана, но все же недурно написана»[90]. 28 сентября 1904 года В. А. Теляковский писал, что «декорации Ламбина по письму очень

---

[85] Цит. по: *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1898–1901 / В. А. Теляковский ; Подгот. текста, вступ. ст., коммент. О. М. Фельдмана, М. Г. Светаевой и др. ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания, Театральный музей им. А. А. Бахрушина. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1998. — С. 668.

[86] Любопытно, что эскиз П. Б. Ламбина к балету «Времена года», хранящийся в Мариинском театре, первоначально приписывали А. Н. Бенуа (*рис. 9*).

[87] *Гнедич П. П.* Книга жизни : Воспоминания. 1855–1918. / П. П. Гнедич. — Москва : Аграф, 2000. — С. 256, 257.

[88] *Прокофьев С. С.* Дневник (1907–1933). Часть первая / С. С. Прокофьев. — Париж : SPRKFV, 2002. — С. 595.

[89] Там же. С. 618.

[90] *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1901–1903 / В. А. Теляковский ; [ред., коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, О. М. Фельдмана ; подгот. текста С. Я. Шихман, М. А. Малкиной ; [Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2002. — С. 111.

похожи на декорации Коровина и Головина»[91]. Дальнейшая работа с импрессионистом К. А. Коровиным[92] трансформировала стиль художника: «Ламбин приносил показывать эскизы к "Месяцу в деревне" и "Плодам просвещения". Эскизы вышли довольно удачно. Коровин имел на Ламбина хорошее влияние»[93] (запись от 21 июня 1916).

К 1916 году П. Б. Ламбин оформил порядка 90 спектаклей, создал «сцену теней» «Баядерки» — романтический шедевр, оформление «Времен года» — лирическую работу, ставящую его имя в ряд художников-станковистов, масштабную модернистскую стилизацию «Нюрнбергских мейстерзингеров» и историческую реконструкцию «Смерти Ивана Грозного». Не стоит упускать из виду и те многочисленные замыслы художника, которые, по сути, были новаторскими, но по каким-то причинам не реализовались на сцене или реализовались не так, как были задуманы. П. Б. Ламбин прекрасно понимал текущую художественную ситуацию: об этом в первую очередь говорят его работы, но также и некоторые косвенные сведения. Например, В. А. Теляковский в воспоминаниях 4 апреля 1906 писал: «Приходил сегодня Ламбин благодарить за награду и сказал мне, что он с удовольствием будет делать декорации по эскизам Коровина, но не хотел бы работать их по эскизам Ап. Васнецова, так как Васнецов нового ничего не даст, а у Коровина «Китеж» интересно задуман»[94].

Мнение о П. Б. Ламбине как о посредственном художнике, сложившееся в специальной литературе, вызывает несогласие. Так, например, М. В. Давыдова негативно оценивает деятельность художников-декораторов петербургской сцены второй половины XIX века: «…все меньше оставалось грамотных, знающих свое дело декораторов. К этому времени ушли из жизни М. А. Шишков и М. И. Бочаров. В Петербурге работали их ученики: К. М. Иванов, И. П. Андреев, П. Б. Ламбин. И хотя они учились в Академии Художеств в классе декорационной живописи, знали законы архитектурного перспективизма, их оформительские решения были лишены самобытности. В своих спектаклях художники повторяли сложившиеся стереотипы декорирования постановок»[95]. Однако, как видим, это было далеко не так.

---

[91] *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1903–1906 / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста М. А. Малкиной, М. В. Хализевой ; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, М. В. Хализевой ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации, Рос. акад наук, Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина [и др.]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2006. — С. 287.

[92] Фотография. Декорационная мастерская Мариинского театра : П. Б. Ламбин, К. А. Коровин / Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=32839509 (дата обращения: 13.08.2024).

[93] *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1913–1917 / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста: М. В. Львовой и М. В. Хализевой] ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации ; [Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2017. — С. 541.

[94] *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1903–1906 / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста М. А. Малкиной, М. В. Хализевой ; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, М. В. Хализевой ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации, Рос. акад наук, Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина [и др.]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2006. — С. 677.

[95] *Давыдова М. В.* Художник в театре начала XX века / М. В. Давыдова ; Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. — М. : Наука, 1999. — С. 29.

Наряду с художественной стороной работы П. Б. Ламбина, не менее важна ее деловая сторона, ведь П. Б. Ламбин был не только художником, но и служащим. И деловая сторона нередко определяла художественную.

Работа декораторов была весьма напряженной, о чем говорит запись из дневника В. А. Теляковского от 5 октября 1911: «Час от часу не легче. Сегодня Головин мне заявил, что если ему не дадут еще мастерскую Ламбина, то он не успеет закончить "Орфея" — того самого, которого пишет 3 года, и три года этим занята его мастерская. Между тем, если не занять Аллегри мастерской Ламбина, то "Потемкин" Гнедича не будет готов <…>»[96]. Негодуя по этому поводу, П. Б. Ламбин писал письмо А. Е. Молчанову: «<…> И почему это все соседи, посаженные мне под бок, могут работать с прохладцой и не торопясь, а я потом благодаря этому должен сплошь работать все праздники и все вечера? <…>»[97]. Действительно, К. А. Коровин и А. Я. Головин могли позволить себе выполнять декорации по нескольку лет, «остыть» к работе и отказаться от спектакля, некоторые художники не выполняли своей работы, например О. К. Аллегри, нарушивший контракт ради сотрудничества с «Русскими сезонами», поэтому часто их работы передавались П. Б. Ламбину[98], который обязан был изготовить декорации в срок. В связи с большим объемом работы не все декорации выполнялись художником на высоком художественном уровне, некоторые были проходными. Однако постановка работы и профессиональные качества П. Б. Ламбина не вызывали сомнений или нареканий ни у кого, даже у тех, кто критиковал его как художника.

И. В. Воеводин, автор ценного некролога памяти П. Б. Ламбина, говорит о нем как о профессионале, безукоризненно выполнявшем свои обязанности. По его словам, одно присутствие художника внушало спокойствие за ход работы. Вот как он описывает мастерскую П. Б. Ламбина — зал в Мариинском театре, который по сей день носит имя художника: «Я часто посещал П. Б. в его мастерской: растянутые во всю длину зала холсты, местами загрунтованные, или очерченные или уже начатые красками, мешали пройти к П. Б.; он, освещенный солнцем, худенький, в рабочей блузе, с кистью в руке, что-то дорисовывает, художник Менкен, его помощник, с линейкой тут же, кто-то мешает краски, пахнет клеем, дружно работают, атмосфера полна деловитости <…>»[99]. (То обстоятельство, что в честь художника назвали зал Мариинского театра, говорит о его заслугах. Предположительно, зал находится в одной из боковых пристроек театра, куда ведет узкая лестница[100], на последнем этаже бокового флигеля[101]. Во время Великой Отечественной войны в Ламбинском и Головинском зале изготовлялись маски-

---

[96] *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1909–1913 / В. А. Теляковский ; [под ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста: М. В. Львовой и М. В. Хализевой] ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации, [Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2016. — С. 413.

[97] Письма [декоратора] П. Б. Ламбина о рисунках и макетах театрального реквизита (четыре) // РГИА. Фонд 678. Опись 1. Дело 431.

[98] Известно, что П. Б. Ламбин тоже получил от С. П. Дягилева приглашение работать в «Русских сезонах», вероятно, оно было отвергнуто.

[99] *Воеводин И. В.* Некролог памяти П. Б. Ламбина // Еженедельник государственных академических театров в Петрограде (приложение). — 15 мая. — 1923. — № 36. — С. 3–4.

[100] Из репетиционного зала // Театральный Ленинград. — 1964. — № 42. — С. 6–7.

[101] Театр в годы войны. Жизнь на Театральной площади / Мариинский театр. — URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/war/teatralnaya/ (дата обращения: 02.05.2022).

ровочные сети.) Подготовку декораций и костюмов к опере С. С. Прокофьева «Игрок» прервала война 1914 года: «Иногда мы с ним встречались в столовой в очереди за воблой, П. Б. заметно осунулся, но дух и юмор его не покидали, он безропотно переносил невзгоды тех дней»[102].

По словам И. В. Воеводина, П. Б. Ламбин был скромным и добросовестным художником. Если необходимо было срочно написать декорации, то эта работа поручалась ему, как пишет автор, «сваливалась» на него. Подобным образом было создано оформление оперы «Роберт-дьявол», которое высоко оценил Ф. И. Шаляпин.

И. В. Воеводин акцентирует внимание на том, что в последние месяцы своей жизни П. Б. Ламбин упорно работал над «Младой» и, будучи больным, имея одышку, проводил осмотр старых декораций на складах академических театров, дыша пылью и работая в грязи. Архивные документы это подтверждают. Художник не оставлял своей работы, уже будучи прикованным к постели после сердечного припадка: «П. Б. тяжело дышал, но лицо было веселое, он с большим присутствием духа рассказывал о своей болезни, весь рассказ был нанизан шуточками и прибаутками. Покончив деловые разговоры, прощаясь с ним, мы не ожидали, что это наша последняя встреча»[103]. П. Б. Ламбин был художником, благодаря которому работа императорских, а потом и петроградских театров шла бесперебойно, тем, на ком все держалось.

В подтверждение заслуг перед театром П. Б. Ламбин стал обладателем ряда государственных наград. Так, в РГИА хранится «Дело о священном короновании их императорских величеств», свидетельствующее о том, что в 1896 году художнику был вручен орден Святого Станислава III степени[104] за создание декораций к балету М. Петипа на музыку Р. Дриго «Прелестная жемчужина». Постановка приурочивалась к коронации императора Николая II и императрицы Александры Фёдоровны; по заведенной при дворе традиции все участники спектакля получали от венценосной семьи дары и награды. Орден Святого Станислава III степени — младший из орденов, которым удостаивали главным образом чиновников. В 1906 году П. Б. Ламбину был присужден тот же орден более почетной II степени[105]. Помимо упомянутых, П. Б. Ламбин обладал орденами Святой Анны III и II степеней[106]. Орден Святой Анны стоит на одну ступень выше ордена Святого Станислава: третья степень жаловалась гражданским лицам за безупречную двенадцатилетнюю службу в одной должности не ниже 8 класса, вторая степень — за службу от 12 и более лет. Также из документов личного дела следует, что 31 мая 1913 года П. Б. Ламбину в память 100-летия Отечественной войны была вручена светло-бронзовая медаль для ношения на Владимирской ленте, вероятно, за участие в организации торжеств по случаю празднования юбилея.

---

[102] *Воеводин И. В.* Некролог памяти П. Б. Ламбина… С. 3–4.

[103] Там же.

[104] Дело о священном короновании их императорских величеств // РГИА. Фонд 472. Опись. 44. Внутренняя опись 425/2195. Дело 95. С. 79.

[105] Хроника театра и искусства. Слухи и вести // Театр и искусство. — 9 апреля 1906. — № 15. — С. 226.

[106] Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578. С. 2–5.

Помимо творческой деятельности, П. Б. Ламбин вел активную общественную жизнь, входил во многие художественные объединения. Известно, что он являлся действительным членом Общества русских акварелистов (1880–1918),[107] членом-учредителем Русского художественно-промышленного общества в Петербурге (1904–1917), в уставе которого значился как «ЛАМБИН Петр Борисович (род. 1862), главный декоратор императорских театров, профессор ЦУТР бар. Штиглица»[108]. Состоял в Профессиональном союзе художников декораторов в Петрограде (1917)[109].

Работы художника разбросаны по всей России: они хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, Мариинском театре, Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, Ирбитском государственном музее изобразительных искусств, Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Музее изобразительных искусств в Комсомольске-на-Амуре, Ярославском художественном музее, Государственном мемориальном и природном музее-заповеднике А. Н. Островского «Щелыково», Нижегородском государственном художественном музее, Российском национальном музее музыки, Государственном музее-заповеднике «Петергоф».

В 1895–1896 годах П. Б. Ламбин проживал по адресу: Набережная канала Грибоедова, 115. Здание построено в конце XVIII — начале XIX века, перестроено И. И. Горностаевым в 1868 году, в 2001 году дом внесен в «Перечень вновь выявленных объектов, представляющих историческую, научную, художественную или иную культурную ценность». В 1897 году сменил адрес на проспект Римского-Корсакова, 53 / Лермонтовский проспект, 10, где прожил до самой смерти. Это был доходный дом Н. Протопопова, построенный в 1822 году П. Д. Шретером и перестроенный П. Ф. Воцким в 1883 году. В 2001 году дом внесен в «Перечень вновь выявленных объектов, представляющих историческую, научную, художественную или иную культурную ценность». Сейчас в нем располагается Общество коллекционеров Санкт-Петербурга. Оба адреса расположены рядом с Мариинским театром, в котором работал художник. Художник умер 11 января 1923 года[110], похоронен на Смоленском кладбище[111].

Таким образом, хотя П. Б. Ламбин не был законодателем мод на императорской сцене рубежа XIX–XX веков, он внес весомый вклад в формирование художественного облика петербургской сцены. П. Б. Ламбин наблюдал за развитием своих коллег-современников и пытался осмыслить новые тенденции, создавая работы в разных стилях и техниках. Существуя в рамках старых канонов оформления, П. Б. Ламбин создавал эмоциональный образ действия, что было не свойственно предшествующему поколению художников. Неоднозначное отношение

---

[107] Общество русских акварелистов. // Большая российская энциклопедия. — URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2675833 (дата обращения: 13.02.2022).

[108] Цит. по: Архив Валентина Скурлова. Список членов Русского художественно-промышленного общества: участников и членов жюри конкурса имени К. Фаберже 1912 г. — URL: http://skurlov.blogspot.com/2011/10/1912.html (дата обращения: 13.02.2022).

[109] Профессиональный союз художников-декораторов. — URL: https://yavarda.ru/professionaluniondecorators.html (дата обращения: 13.02.2022).

[110] Некролог памяти П. Б. Ламбина // Жизнь искусства. — 16 января 1923. — № 2. — С. 10.

[111] Кончина П. Б. Ламбина // Музыка и театр. — 16 января 1923. — № 2. — С. 8.

современников говорит о сложности и многоплановости творчества П. Б. Ламбина, которое нельзя сводить к категоричным оценкам. Будучи дисциплинированным работником и ответственным руководителем, художник неоднократно получал награды за безупречную службу. Работы П. Б. Ламбина, сохранившиеся в основном в виде эскизов, составляют большой пласт и хранятся в разных музеях России. Причем известно, что помимо эскизов, в музеях и частных коллекциях содержатся станковые работы художника, однако труднодоступность и широкий разброс пока не дают возможности делать выводы об этой стороне его творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования было установлено, что П. Б. Ламбин родился 15 мая 1862 года в Санкт-Петербурге в семье служащего Императорской Академии наук, титулярного советника Бориса Петровича Ламбина. Художник обучался в Императорской Академии художеств с 1878 по 1885 год в классе декорационной живописи М. А. Шишкова. Особых заслуг в период учения не имел, наиболее силен был в «Анатомии», «Истории русской церкви», «Священной и церковной истории» и «Геометрии».

С 1885 по 1917 год служил в Императорских, а с 1917 по 1923 в государственных театрах. В 1893 году получил звание декоратора, а в 1908 году стал главным декоратором Императорских театров. За время службы работал над оформлением 141 спектакля и был награжден за безупречную службу орденами Святого Станислава III и II степени, орденами Святой Анны III и II степени, светло-бронзовой медалью для ношения на Владимирской ленте.

Больше всего П. Б. Ламбин оформил драматических спектаклей, далее идут оперы и балеты. Будучи воспитан в академической традиции и вобрав в свое творчество приемы историко-археологической школы в лице своего учителя М. А. Шишкова, П. Б. Ламбин не боялся экспериментов и ориентировался на опыт импрессионистов, символистов, художников «Мира искусства» и МХТ. Подобная эклектичность свидетельствует о пластичности творческой манеры художника и его интересе к современному состоянию изобразительного искусства. Деятельность П. Б. Ламбина приходится на переходный период, во время которого из простого оформителя художник-декоратор постепенно превращался в интерпретатора спектакля, создающего эмоциональный образ действия. Эта тенденция явно прослеживается в его работах.

Являясь художником второго ряда, П. Б. Ламбин внес значительный вклад в развитие русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX — первой четверти XX века. Художник умер 11 января 1923 года в Петрограде и похоронен на Смоленском кладбище. На основе материалов исследования был составлен список театральных постановок, над которыми работал П. Б. Ламбин.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Академия художеств Министерства Императорского двора. Ламбин Петр Борисович // РГИА. Фонд 789. Опись 10. 1877 г. Дело 116.
2. *Арабажина К.* Александринский театр. Новая постановка «Леса» А. Н. Островского // Ежегодник Императорских театров. — 1910. — № 6. — С. 160.

3. Архив Валентина Скурлова. Список членов Русского художественно-промышленного общества: участников и членов жюри конкурса имени К. Фаберже 1912 г. — URL: http://skurlov.blogspot.com/2011/10/1912.html (дата обращения: 13.02.2022).
4. *Асафьев Б. В.* Об опере : Избранные статьи / Сост. Л. Павлова-Арбенина. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, 1985. — 343 с.
5. *Базилевский В.* Петербург. Петербургские этюды // Рампа и жизнь. — 12 сентября. — 1910. — № 37. — С. 13.
6. *Байгузина Е. Н.* «ОРФЕЙ» Ж. Ж. Роже-Дюкасса : Из материалов к неосуществленной постановке // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки / Отв. ред. П. В. Дмитриев. — Санкт-Петербург, 2003. — Вып. 4/5. – С. 64–70.
7. Балетмейстер Мариус Петипа: [статьи, исследования, размышления] / [сост.: О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин]. — Владимир : Фолиант, 2006. — 366 с.
8. *Беспалова Е. Р.* Эскизы Бакста к несостоявшемуся спектаклю Мариинского театра «Орфей» // Искусствознание. — 2021. — № 3. — С. 232–267. — URL: https://artstudies.sias.ru/2021-3/ (дата обращения: 25.07.2023).
9. Весь Петербург на 1895 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1895. — 468 с.
10. Весь Петербург на 1896 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1896. — 504 с.
11. Весь Петербург на 1897 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1897. — 519 с.
12. Весь Петербург на 1898 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1898. — 750 с.
13. Весь Петербург на 1899 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1899. — 691 с.
14. Весь Петербург на 1900 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1900. — 876 с.
15. Весь Петербург на 1901 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1901. — 913 с.
16. Весь Петербург на 1902 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1902. — 932 с.
17. Весь Петербург на 1903 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1903. — 972 с.
18. Весь Петербург на 1904 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1904. — 890 с.
19. Весь Петербург на 1905 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1905. — 883 с.
20. Весь Петербург на 1906 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1906. — 876 с.
21. Весь Петербург на 1907 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1907. — 936 с.
22. Весь Петербург на 1908 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1908. — 988 с.
23. Весь Петербург на 1909 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1909. — 1026 с.
24. Весь Петербург на 1910 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1910. — 1100 с.
25. Весь Петербург на 1911 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1911. — 1188 с.

26. Весь Петербург на 1912 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1912. — 1209 с.
27. Весь Петербург на 1913 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. А. С. Суворина, 1913. — 850 с.
28. Весь Петербург на 1914 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — Санкт-Петербург : Изд. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. — 906 с.
29. Весь Петроград на 1915 год. Адресная и справочная книга г. Петрограда. — Петроград : Изд. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1915. — 884 с.
30. Весь Петроград на 1916 год. Адресная и справочная книга г. Петрограда. — Петроград : Изд. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1916. — 924 с.
31. Весь Петроград на 1917 год. Адресная и справочная книга г. Петрограда. — Петроград : Изд. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1917. — 930 с.
32. Весь Петроград. — Петроград : «Петроград», 1922. — 960 стб.
33. *Воеводин И. В.* Некролог памяти П. Б. Ламбина // Еженедельник государственных академических театров в Петрограде (приложение). — 15 мая. — 1923. — № 36. — С. 3–4.
34. *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918 / П. П. Гнедич. — Москва : Аграф, 2000. — 365 с.
35. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/ (дата обращения: 05.05.2022).
36. *Давыдова М. В.* Художник в театре начала XX века / М. В. Давыдова. — Москва : Наука, 1999. — 150 с.
37. Дело о службе декоратора Мариинского театра Петра Ламбина.
38. Дело о священном короновании их императорских величеств // РГИА. Фонд 472. Опись 44. Внутренняя опись 425/2195. Дело 95.
39. Договоры и переписка с художником П. Б. Ламбиным об оформлении спектаклей // ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-260. Опись 1. Дело 77.
40. Ежегодник Императорских театров. — 1895–1896.
41. Ежегодник Императорских театров. — 1906–1907.
42. *Завьялова А. Е.* Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9. Вып. 2 — С. 301. — URL: https://artsjournal.spbu.ru/article/view/5240 (дата обращения: 25.07.2023).
43. Из прошлого // Театральный Ленинград. — 1957. — № 2. — С. 12.
44. Из репетиционного зала // Театральный Ленинград. — 1964. — № 42. — С. 6–7.
45. Импер. Александринский театр // Театр и Искусство. — 5 сентября. — 1910. — № 36. — С. 659.
46. История России в фотографиях. — URL: https://russiainphoto.ru/search/years-1840-1999/?query=Ламбин (дата обращения: 15.05.2022).
47. История России : учебник / А. С. Орлов, В. А. Георгиев, Н. Г. Георгиева, Т. А. Сивохина. — 4-е изд., перераб. и доп. — Москва : Проспект, 2019. — 528 с.
48. Кафедра рисунка / Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. — URL: https://www.ghpa.ru/kafedra-risunka (дата обращения: 02.05.2022).
49. Кончина П. Б. Ламбина // Музыка и театр. — 16 января. — 1923. — № 2. — С. 8.
50. *Кропотова К. А.* Русская балетная сценография XIX века (1830–90-е годы) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2008. — 24 с.
51. *Ламбин П. Б.* Эскиз к балету «Четыре времени года» // Архив Мариинского театра. Шк. 3. Кор. 37. Инв. № 1992.
52. Ламбины / Большая российская энциклопедия. — URL: https://bigenc.ru/domestic_history/text/2642054 (дата обращения: 13.02.2022).

53. *Малютин Я. О.* Звезды и созвездия / Я. О. Малютин; [сост.: Т.Б. Забозлаева]. — Санкт-Петербург : Дума, 1996. — 169 с.

54. Некролог памяти П. Б. Ламбина // Жизнь искусства. — 16 января. — 1923. — № 2. — С. 10.

55. *Нечволодов А. Д.* Государственная денежная система // Вестник Университета имени О. Е. Кутафина. — 2015. — № 3. — С. 205–207. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gosudarstvennaya-denezhnaya-sistema (дата обращения: 09.06.2024).

56. *Нинов.* Балет // Театр и искусство. — 4 февраля. — 1907. — № 5. — С. 79.

57. Общество русских акварелистов / Большая российская энциклопедия. — URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2675833 (дата обращения: 13.02.2022).

58. *Осипов И.* Александринский театр. «Лес» А. Н. Островского // Обозрение театров. — 1 сентября. — 1910. — № 1161. — С. 10.

59. Петербургский балет. Три века : хроника. Том III. 1851–1900 / Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой ; авт.-сост. И. А. Боглачева. — Санкт-Петербург : Академия русского балета, 2015. — 429 с.

60. Петербургский балет. Три века : хроника. Том IV. 1901–1950 / Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой ; авт.-сост. Н. Н. Зозулина и В. М. Миронова. — Санкт-Петербург : Академия русского балета, 2015. — 540 с.

61. Письма [декоратора] П. Б. Ламбина о рисунках и макетах театрального реквизита (четыре) // РГИА. Фонд 678. Опись 1. Дело 431.

62. *Плещеев А. А.* Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года / А. А. Плещеев. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань. Планета музыки, 2022. — 576 с.

63. *Прокофьев С. С.* Дневник (1907–1933). Часть первая / С. С. Прокофьев. — Париж : SPRKFV, 2002. — 812 с.

64. Профессиональный союз художников-декораторов. — URL: https://yavarda.ru/professionaluniondecorators.html (дата обращения: 13.02.2022).

65. РГИА. Фонд 497. Опись 13. Дело 578.

66. *Рыбакова Ю. П.* Репертуар Александринского театра: (1917–2012): Премьеры и возобновления / Санкт-Петербургская гос. театральная б-ка ; [авт.-сост. Ю. П. Рыбакова]. — Санкт-Петербург : Чистый лист, 2013. — 454 с.

67. Садко / Мариинский театр. — URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/opera/sadko/ (дата обращения: 21.04.2024).

68. Семен Львович Мейнкин // Артхив — социальная сеть художников и ценителей искусств. — URL: https://artchive.ru/artists/24261~Semen_L'vovich_Mejnkin (дата обращения: 28.04.2024).

69. *Смирнова В. И.* Развитие французской ветви комедии дель арте и балет «Арлекинада» М. Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2020. — № 2. — С. 97–106. — URL: https://gitis.net/almanac/archive/almanakh-2-2020/ (дата обращения: 25.07.2023).

70. Спектакль «Испытание Дамиса» в Эрмитажном театре / Телеканал Санкт-Петербург. — URL: https://topspb.tv/online-projects/1645/ (дата обращения: 01.05.2022).

71. *Стебницкий Г.* Некролог памяти П. Б. Ламбина // Еженедельник государственных академических театров в Петрограде. — 28 января. — 1923. — № 5. — С. 12.

72. Счета декораторов Аллегри и Ламбина // РГИА. Фонд 497. Опись 18. Дело 1107.

73. *Сыркина Ф. Я.* Русское театрально-декорационное искусство : учебное пособие для худож.-пром. вузов и училищ / Под ред. В. Ф. Рындина и В. В. Ванслова. — Москва : Искусство, 1978. — 246 с.

74. *Сыркина Ф. Я.* Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века : Очерки. — Москва : Искусство, 1956. — 380 с.

75. Театр в годы войны. Жизнь на Театральной площади / Мариинский театр. — URL: https://www.mariinsky.ru (дата обращения: 15.11.2024).

76. Театральная энциклопедия : в 5 томах. Том 3 / Глав. ред. П. А. Марков. — Москва : Советская энциклопедия, 1964. — 566 с.

77. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1898–1901 / В. А. Теляковский ; Подгот. текста, вступ. ст., коммент. О. М. Фельдмана, М. Г. Светаевой и др. ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания, Театральный музей им. А. А. Бахрушина. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1998. — 746 с.

78. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1901–1903 / В. А. Теляковский ; [ред., коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, О. М. Фельдмана ; подгот. текста С. Я. Шихман, М. А. Малкиной ; [Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2002. — 701 с.

79. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1903–1906 / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста М. А. Малкиной, М. В. Хализевой ; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, М. В. Хализевой ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации, Рос. акад наук, Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина [и др.]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2006. — 924 с.

80. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1906–1909 / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста М. В. Львовой и М. В. Хализевой] ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2011. — 924 с.

81. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1909–1913 / В. А. Теляковский ; [под ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста: М. В. Львовой и М. В. Хализевой] ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации, [Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2016. — 952 с.

82. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров 1913–1917 / В. А. Теляковский ; [под общ. ред. М. Г. Светаевой ; подгот. текста: М. В. Львовой и М. В. Хализевой] ; Союз театр. деятелей Рос. Федерации ; [Гос. ин-т искусствознания, Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2017. — 941 с.

83. *Федосова Е. М.* Живописцы или рисовальщики? К истории театрально-декорационного искусства первой половины XIX века / Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. — URL: https://theatremuseum.ru/naukpubl/em_fedosova (дата обращения: 08.06.2024).

84. *Хмелева Н.* Ангел с отблеском на лезвии меча // Наше наследие. — 2000. — № 52. — С. 131–140.

85. Хроника. «Дубровский». Новая опера Э. Ф. Направника // Русская музыкальная газета. — 1895. — № 1. — С. 53–56.

86. Хроника. С.-Петербург. Мариинский театр. XLL. «Садко» // Русская музыкальная газета. — 1901. — № 5. — С. 147–148.

87. Хроника театра и искусства. Слухи и вести // Театр и искусство. — 9 апреля. — 1906. — № 15. — С. 226.

88. Художники Большого театра : альбом-каталог выст. к 225-летию Большого театра (11–31 марта 2001 г., Центр. Манеж, г. Москва) : в 2 томах. Том 1 / Сост., авт. текста В. И. Березкин. — Москва : Большой театр России, 2001. — 335 с.

89. Электронный Каталог. Коллекция Александринского театра / Александринский театр. — URL: https://collection.alexandrinsky.ru/ (дата обращения: 23.06.2024).

90. *Янов А.* ИЗО. Декоратор Ламбин // Жизнь искусства. — 27 февраля. — 1923. — № 8. — С. 19.

91. Russian painters and the stage, 1884–1965 : A loan exhibition of stage and costume designs from the Collection of Mr. and Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky : February 13 — March 13, 1977, University Art museum, the University of Texas at Austin / Introduction, biographies and bibliography by John E. Bowlt. — Austin : The University of Texas, cop. 1977. — 104 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1



Рис. 1. *Фотокарточка. П. Б. Ламбин . Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 2. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Пробуждение Флоры» Р. Дриго. Балетмейстер М. Петипа, Л. И. Иванов. 1894. Петергофский императорский театр. Размер: 42,0 × 60,0. Материал: бумага, карандаш, акварель, белила. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 3. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Ненюфар» Н. С. Кроткова. Балетмейстер М. Петипа. 1890. Мариинский театр. Размер: 48,4 × 61,1. Материал: бумага, акварель. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 4. *П. Б. Ламбин. Эскиз занавеса «Торжество искусства» к балету «Прелестная жемчужина» Р. Дриго. Балетмейстер М. Петипа. 1896. Императорский большой театр. Размер: 31,7 × 45,4. Материал: холст, масло. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 5. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Времена года» А. К. Глазунова. Балетмейстер М. Петипа. 1900. Эрмитажный театр. Размер: 48,6 × 63,4. Материал: картон, акварель, бронзовая краска, карандаш. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

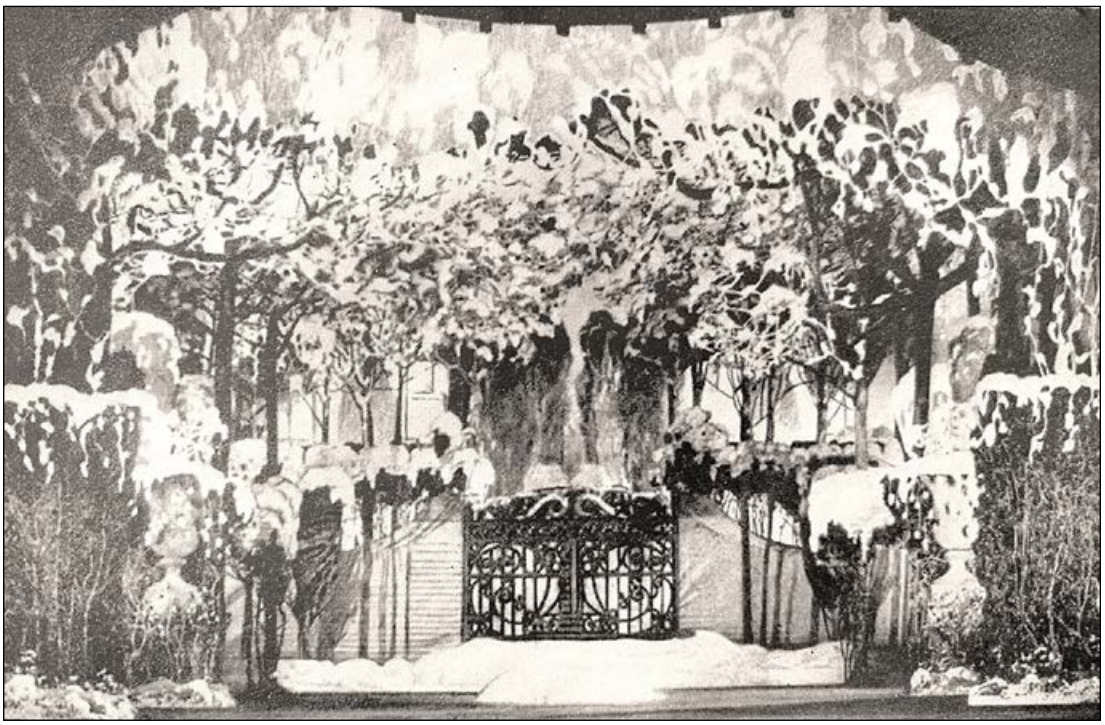


Рис. 6. *П. Б. Ламбин. Фотография декорации к балету «Времена года» А. К. Глазунова. Балетмейстер М. Петипа. 1900. Эрмитажный театр. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 7. *П. Б. Ламбин. Зима. Эскиз женского костюма к балету «Времена года» А. К. Глазунова. Балетмейстер М. Петипа. 1900. Эрмитажный театр. Размер: 36,5 × 28,3. Материал: бумага, белила, акварель. Российский национальный музей музыки*



Рис. 8. *П. Б. Ламбин. Весна. Эскиз женского костюма к балету «Времена года» А. К. Глазунова. Балетмейстер М. Петипа. 1900. Эрмитажный театр. Размер: 36 × 28. Материал: акварель, карандаш. Российский национальный музей музыки*



Рис. 9. *П. Б. Ламбин. Эскиз к балету «Времена года». Архив Мариинского театра. Шк. 3. Кор. 37. Инв. № 1992. Размер 34,5 × 24. Материал: цветной карандаш, белила, серебро. Мариинский театр*



Рис. 10. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к балету «Испытание Дамиса» А. К. Глазунова. Балетмейстер М. Петипа. 1900. Эрмитажный театр. Размер: 48,0 × 62,7. Материал: бумага, акварель. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

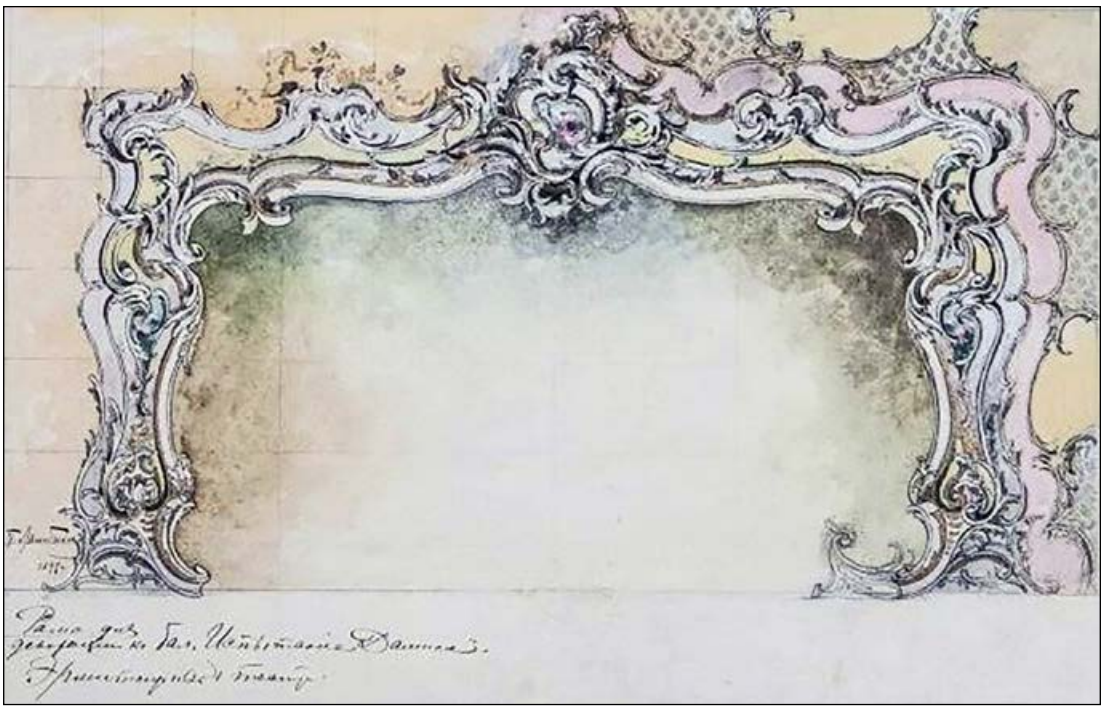


Рис. 11. *П. Б. Ламбин. Эскиз портала к балету «Испытание Дамиса» А. К. Глазунова. Балетмейстер М. Петипа. 1900. Эрмитажный театр. Размер: 27,0 × 46,6. Материал: бумага, перо, акварель, бронзовая краска, чернила. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 12. *Фотография реконструкции балета «Испытание Дамиса» А. К. Глазунова. Балетмейстер С. Д. Беляевский. 2020. Эрмитажный театр. Источник иллюстрации: https://vk.com/hermitagetheatre (пост от 24.12.2020)*



Рис. 13. *П. Б. Ламбин. Фотография декорации сцены «Царство теней» к балету «Баядерка» Л. Минкуса. Балетмейстер М. Петипа. 1900. Мариинский театр. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека*



Рис. 14. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 1-й картины 1-го действия к опере «Дубровский» Э. Ф. Направника. 1895. Мариинский театр. Размер: 51,0 × 66,5. Материал: бумага, акварель. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 15. *П. Б. Ламбин. Фотография. Декорация 1-й картины 1-го действия к опере «Дубровский» Э. Ф. Направника. 1895. Мариинский театр. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека*

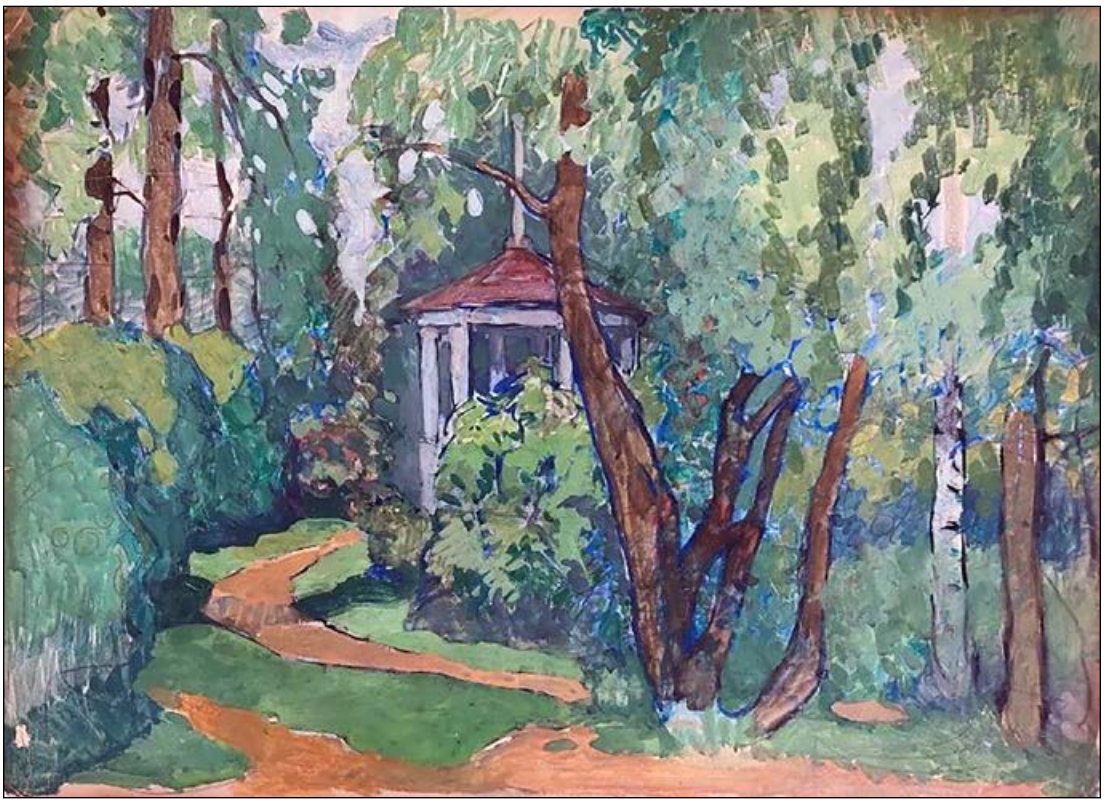


Рис. 16. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к опере «Дубровский» Э. Ф. Направника. 1895. Мариинский театр. Размер: 50 × 69,5. Материал: картон, темпера, гуашь. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*



Рис. 17. *В. Т. Перминов. Фотография декорации 4-го акта к опере «Дубровский» Э. Ф. Направника. 1895. Мариинский театр. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека*



Рис. 18. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 1 картины к опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. 1900 (возобновление). Мариинский театр. Размер: 33,2 × 47,7. Материал: картон, темпера, белила. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 19. *П. Б. Ламбин. Фотография. Декорация 1 картины к опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. 1900 (возобновление). Мариинский театр. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека*

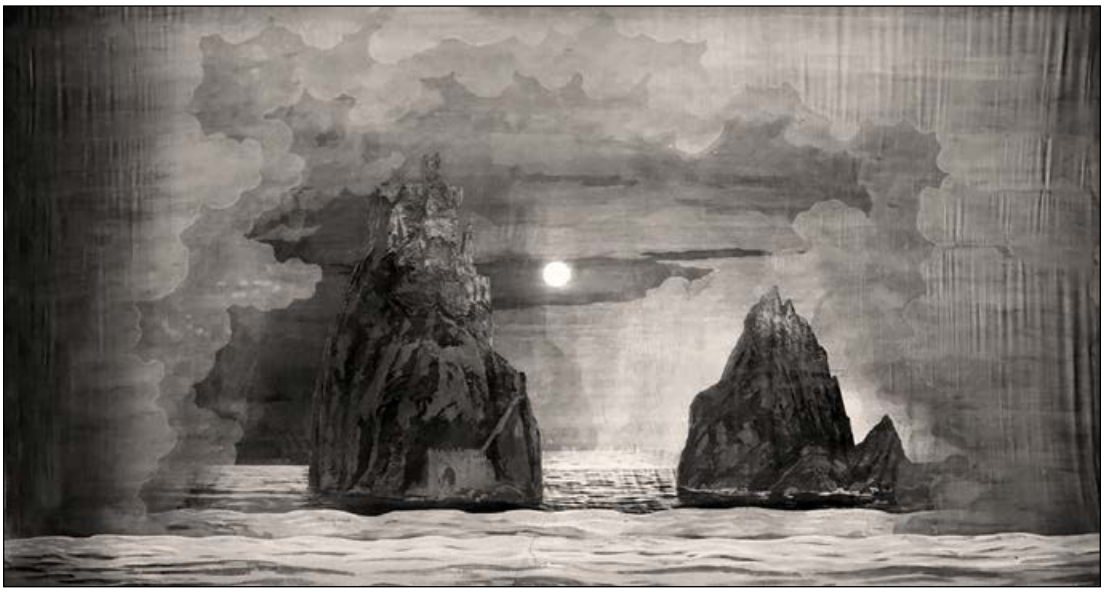


Рис. 20. *П. Б. Ламбин. Фотография. Декорация 5 картины «Море-Океан» к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. 1901. Мариинский театр. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека*

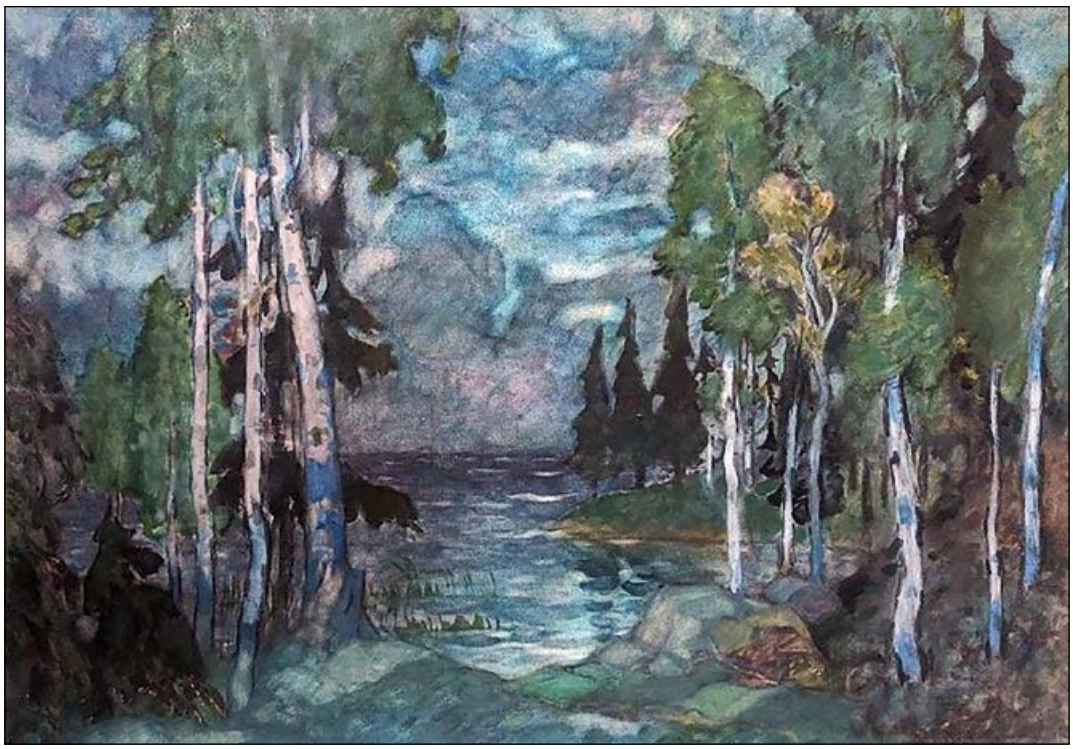


Рис. 21. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 7 картины «Берег Ильмень-озера» к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. 1901. Мариинский театр. Размер: 50 × 65,2. Материалы: бумага на картоне, гуашь. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

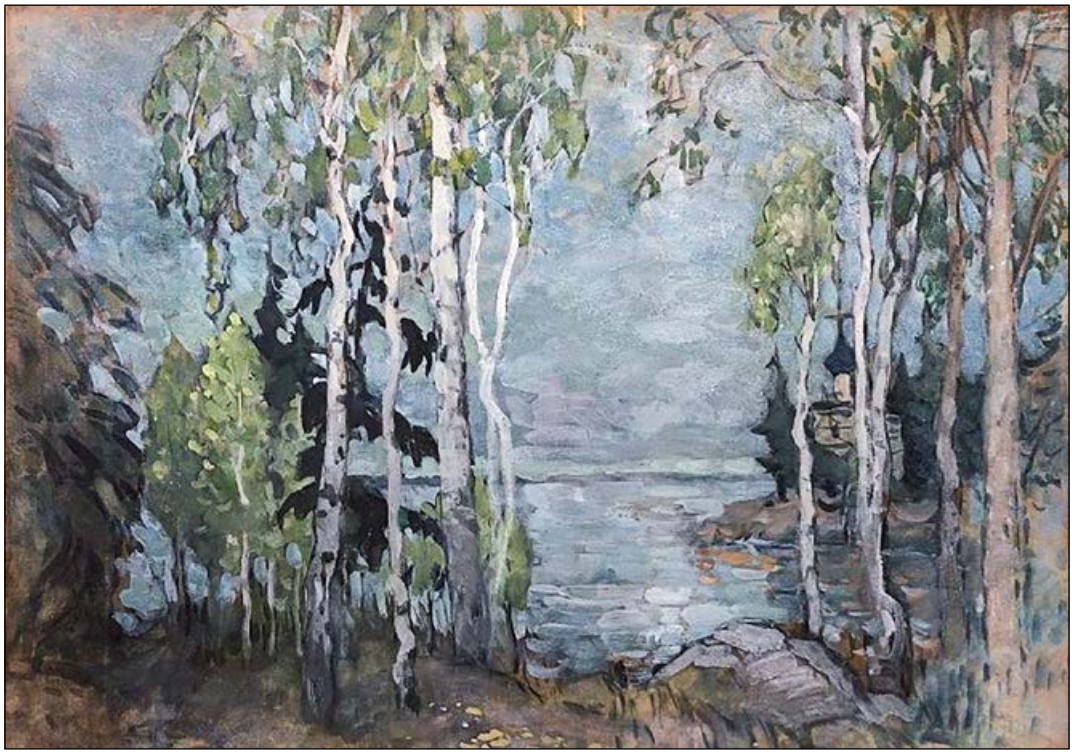


Рис. 22. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 7 картины «Берег Ильмень-озера» к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. 1901. Мариинский театр. Размер: 52 × 66. Материалы: бумага на картоне, гуашь, белила . Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*



Рис. 23. *Фотография картины «Берег Ильмень-озера». Мариинский театр. 2024. Источник иллюстрации: https://www.mariinsky.ru/images/cms/data/opera_repertoire2014/sadko/6.jpg*



Рис. 24. *П. Б. Ламбин. Эскиз портального занавеса к опере «Мейстерзингеры» («Нюрнбергские мастера пения») Р. Вагнера. 1914. Мариинский театр. Размер: 68,3 × 98,5. Материал: бумага на картоне, карандаш, акварель. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 25. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 2 картины «У царя» к трагедии «Смерть Иоанна Грозного» по пьесе А. К. Толстого. Режиссер А. А. Санин. 1906. Александринский театр. Размер: 33,0 × 49,0. Материал: бумага, акварель, белила. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

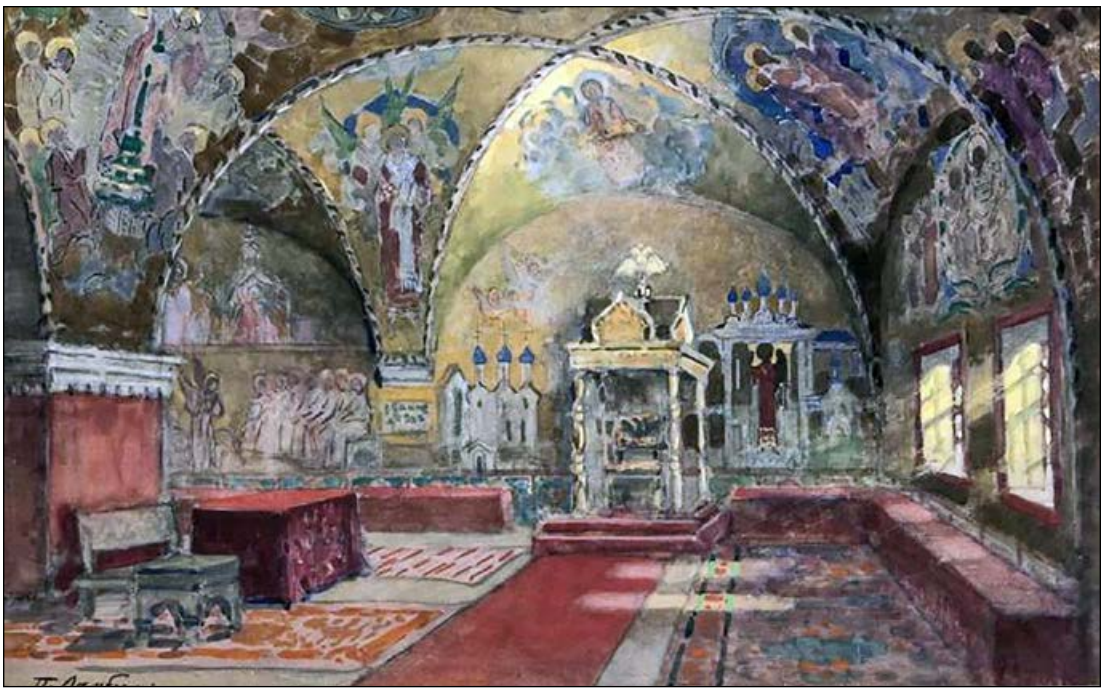


Рис. 26. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 5 картины «Грановитая палата» к трагедии «Смерть Иоанна Грозного» по пьесе А. К. Толстого. Режиссер А. А. Санин. 1906. Александринский театр. Размер: 50,5 × 66,5. Материал: бумага, акварель. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 27. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 6 картины «Площадь в Замоскворечье» к трагедии «Смерть Иоанна Грозного» по пьесе А. К. Толстого. Режиссер А. А. Санин. 1906. Александринский театр. Размер: 46,3 × 43,8. Материал: бумага, акварель. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 28. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 3 акта к комедии «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. 1916. Александринский театр. Режиссер Е. П. Карпов. Размер: 50,5 × 67,5. Материал: бумага на картоне, акварель, графитный карандаш, белила. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

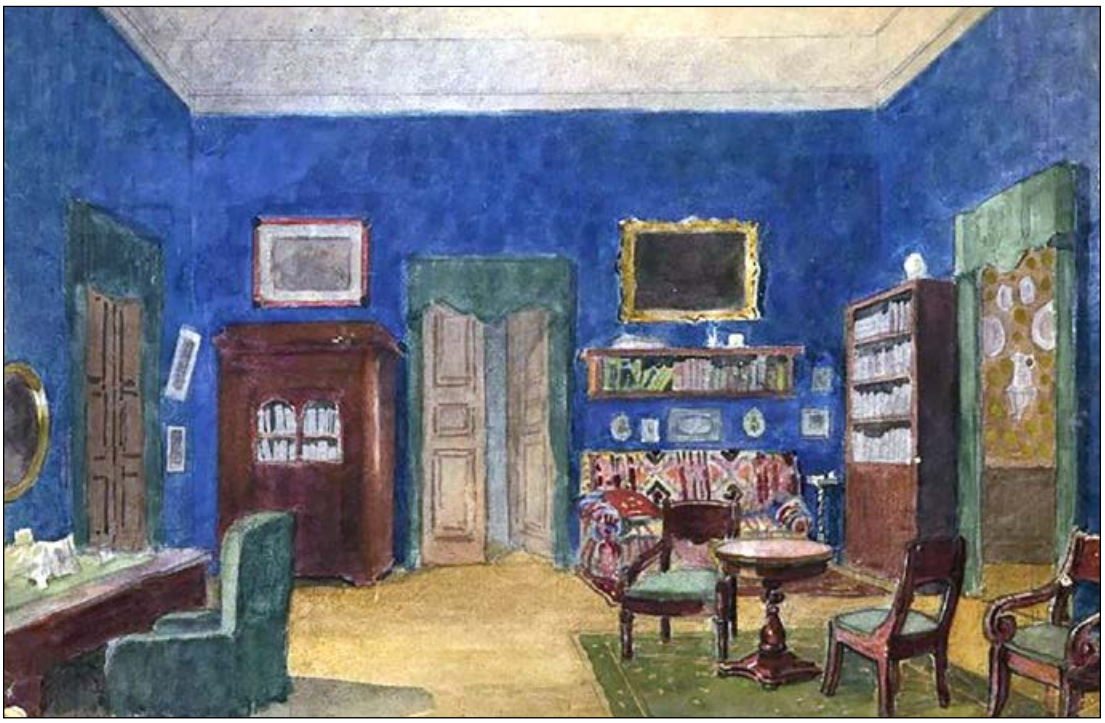


Рис. 29. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации 2 акта к драме «Бесприданница» А. Н. Островского. Режиссер А. Л. Загаров. 1915. Александринский театр. Размер: 33,0 × 48,5. Материал: картон, карандаш, акварель. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Рис. 30. *П. Б. Ламбин. Эскиз декорации к драме «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. Режиссер Е. П. Карпов. 1916. Александринский театр. Размер: 49,7 × 69,0. Материал: бумага, акварель, белила, карандаш. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*

Приложение 2

Спектакли, над которыми работал П. Б. Ламбин

1. Балет «Камарго» Л. Минкуса. Постановщик: М. Петипа. 1872. Большой (Каменный) театр.
2. Опера «Джамилэ» Ж. Бизе, «Мавританский зал». 1876–1900. Мариинский театр.
3. Балет «Жертвы Амуру, или Радости любви» Л. Минкуса. Постановщик: М. Петипа. 1886. Мариинский театр.
4. Балет «Талисман» Р. Дриго. Постановщик: М. Петипа. 1889. Мариинский театр.
5. Балет «Ненюфар» Н. С. Кроткова. Постановщик: М. Петипа. 1890. Мариинский театр.
6. Драма «Дон Карлос» Ф. Шиллера. 1892. Александринский театр.
7. Балет «Пробуждение Флоры» Р. Дриго. Постановщики: Л. И. Иванов, М. Петипа. 1894. Мариинский театр.
8. Драма «Власть тьмы» Л. Н. Толстого. 1895. Александринский театр.
9. Опера «Дубровский» Э. Ф. Направника. Постановщик: О. О. Палечек. 1895. Мариинский театр.
10. Балет «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Постановщики: М. Петипа, Л. И. Иванов. 1895. Мариинский театр.
11. Опера «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова. 1895. Мариинский театр.
12. Балет «Жемчужина» («Прелестная жемчужина») Р. Дриго. Постановщик: М. Петипа. 1896. Большой театр.
13. Балет «Конёк-Горбунок» Ц. Пуни. Постановщик: А. Сен-Леон. 1896. Мариинский театр.
14. Опера «Мефистофель» А. Бойто, пролог, эпилог. 1896. Мариинский театр.
15. Балет «Синяя борода» П. П. Шенка. Постановщик: М. Петипа. 1896. Мариинский театр.
16. Опера «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка. 1897. Мариинский театр.
17. Балет «Коппелия» Л. Делиба. Постановщик: М. Петипа. 1897. Петергофский театр.
18. Балет «Фетида и Пелей» Л. Минкуса, Л. Делиба. Постановщик: М. Петипа. 1897. Петергоф, Ольгин остров.
19. Балет «Дочь фараона» Ц. Пуни. Постановщик: М. Петипа. 1898. Мариинский театр.
20. Балет «Раймонда» А. К. Глазунова, 3 акт. Постановщик: М. Петипа. 1898. Мариинский театр.
21. Опера «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Постановщик: О. О. Палечек. 1899. Мариинский театр.
22. Балет «Корсар» А. Адана. Постановщик: М. Петипа. 1899. Мариинский театр.
23. Балет «Саланга» П. П. Шенка. 1899. Москва.
24. Опера «Сарацин» Ц. А. Кюи. 1899. Мариинский театр.
25. Опера «Чародейка». 1900–1909. Мариинский театр.
26. Балет «Баядерка» Л. Минкуса. Постановщик: М. Петипа. 1900. Мариинский театр.
27. Балет «Времена года» («Четыре времени года») А. К. Глазунова. Постановщик: М. Петипа. 1900. Эрмитажный театр.
28. Опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, 1 картина. Постановщик: О. О. Палечек. 1900. Мариинский театр.
29. Опера «Иоланта» П. И. Чайковского. 1900-е. Мариинский театр. (Не осуществлено.)
30. Балет «Испытание Дамиса» («Барышня-служанка») А. К. Глазунова. Постановщик: М. Петипа. 1900. Эрмитажный театр.
31. Опера «Волшебный стрелок» К. М. Вебера, 1 акт. 1901. Мариинский театр.

32. Опера «Зигфрид» Р. Вагнера, 2 действие. 1901. Мариинский театр.
33. Опера «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, 5, 7 картина. 1901. Мариинский театр.
34. Балет «Сильвия» Л. Делиба, 2-е действие («Грот Ориона»). Постановка Л. И. Иванова и П. А. Гердта. 1901. Мариинский театр.
35. Комедия «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. 1901. Хореография: Н. Г. Легат. Мариинский театр.
36. Балет «Ручей» Л. Минкуса, Л. Делиба. Постановщик: А. Коппини. 1902. Мариинский театр.
37. Драма «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. П. Сумарокова. 1902. Александринский театр.
38. Опера «Сервилия» Н. А. Римского-Корсакова. 1902. Мариинский театр.
39. Опера «Фауст» Ш. Гуно, картины «Небо», «Кабинет Фауста». 1902. Мариинский театр.
40. Драма «Чайка» А. П. Чехова. Постановщик: М. Е. Дарский. 1902. Александринский театр.
41. «Венецианский купец (Шейлок)» У. Шекспира, 1 картина 1-го действия, 3–5 картины 2-го действия. Постановщик: М. Е. Дарский. 1903. Александринский театр.
42. Балет «Волшебное зеркало» А. Н. Корещенко. Постановщик: М. Петипа. 1903. Мариинский театр.
43. Драма «На дне» А. М. Горького. 1903. Александринский театр.
44. Опера «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. 1904. Мариинский театр.
45. Опера «Рогнеда» А. Н. Серова, 3, 4, 5 действие. 1904.
46. Комедия «Божий цветник» А. И. Косоротова, 1, 2 действие. Постановщик: А. П. Петровский. 1905. Александринский театр.
47. Драма «Зима» П. П. Гнедича, 4, 5 действие. 1905. Александринский театр.
48. Опера «Зигфрид» Р. Вагнера, 2 действие. 1905. Мариинский театр.
49. Опера «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, пролог, 3, 4 акт. 1905.
50. Опера «Фиделио» Л. Бетховена, 1, 3 картины. Постановщик: О. О. Палечек. 1905.
51. Балет «Кот в сапогах» А. М. Михайлова. Постановщик: Н. Г. Легат. 1906. Мариинский театр.
52. Драма «Нараспашку» В. А. Тихонова, 3-е действие. Постановщик: А. А. Санин. 1906. Александринский театр.
53. Опера «Риголетто» Дж. Верди. 1906.
54. Драма «Ришелье». 1906.
55. Трагедия «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, 1-я, 2-я, 5-я, 6-я, 7-я картина. 1906. Александринский театр.
56. Балет «Ученики Дюпре» А. Вицентини, Л. Делиба. Постановщик: М. Петипа. Возобновление Н. Г. Сергеева, Н. Г. Легата. 1907. Мариинский театр.
57. Опера «Дон Жуан» В. А. Моцарта. Постановщик: О. О. Палечек. 1907. Мариинский театр.
58. Балет «Арлекинада» Р. Дриго. Постановщик: А. А. Горский. 1907. Большой театр.
59. Балет «Времена года» («Четыре времени года») А. К. Глазунова. Постановщик: Н. Г. Легат. 1907. Мариинский театр.
60. Драма «Гроза» А. Н. Островского. 1907. Александринский театр.
61. Комедия «Доходы миссис Уоррен» Б. Шоу, 2 акт. 1907. Александринский театр.
62. Комедия «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского, 4-е действие. 1907. Мариинский театр.
63. Драма «Стены» С. А. Найденова, 2, 4 действие. 1907. Александринский театр.
64. Комедия «Хорошенькая» С. А. Найденова. 1907. Александринский театр.
65. Драма «Шалая» Н. И. Кравченко. 1907. Александринский театр.
66. Опера «Юдифь» А. Н. Серова, 4 акт. Постановщик: О. О. Палечек. 1907. Мариинский театр.

67. Сказка «О правде и кривде». 1908–1909. Александринский театр.
68. Драма «На перепутье» Н. Н. Ходотова. Постановщик: Ю. Э. Озаровский. 1908. Александринский театр.
69. Драма «Борис Годунов» А. С. Пушкина. 1908. Александринский театр.
70. Драма «Король» С. С. Юшкевича. 1908. Михайловский театр.
71. Драма «Мария Ивановна». 1908.
72. Драма «Последняя любовь». 1908.
73. Комедия «Среди цветов» Г. Зудермана. Постановщик: М. Г. Дарский. 1908. Александринский театр.
74. Трагедия «Ифигения — жертва» («Ифигения в Авлиде») Еврипида (перевод И. Ф. Анненского). Постановщик: А. И. Долинов. 1909. Михайловский театр.
75. Трагедия «Равеннский боец» Ф. Гальма. Постановщик: М. Е. Дарский. 1909. Михайловский театр.
76. Опера «Аида» Дж. Верди, 2 картина 1 действия. 1909. Мариинский театр.
77. Драма «Эринии» Шарля Леконта де Лиля (перевод О. Н. Чюминой). Постановщик: А. И. Долинов. 1909. Михайловский театр.
78. Комедия «Лес». Постановщик: А. П. Петровский. 1910. Александринский театр.
79. Опера «Капитанская дочка» Ц. А. Кюи. Постановщик: О. О. Палечек. 1911. Мариинский театр.
80. Драма «Светлейший» П. П. Гнедича. Постановщик А. И. Долинов. 1911. Александринский театр.
81. Драма «Оголенные корни» М. П. Зацкого. II картина. Постановщик: Ю. Э. Озаровский. 1911. Александринский театр.
82. Опера «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова. 1901. Мариинский театр.
83. Драма «Ассамблея». Постановщик: А. И. Долинов. 1912. Александринский театр.
84. Балет «Бабочки» Р. Шумана. Постановщик: М. М. Фокин. 1912. Мариинский театр.
85. Драма «Двенадцатый год». Постановщики: М. Е. Дарский, А. Л. Загаров. 1912. Александринский театр.
86. Драма «Избрание на царство Михаила Федоровича» А. Н. Чаева. Постановщик: А. Л. Загаров. 1913. Александринский театр.
87. Драма «Цена жизни» В. И. Немировича-Данченко. Постановщик: А. Н. Лаврентьев. 1913. Александринский театр.
88. «История одного брака» В. А. Александрова. Постановщик: А. И. Долинов. 1913. Александринский театр.
89. Опера «Алеко» С. В. Рахманинова по поэме «Цыганы» А. С. Пушкина. Постановщик: Н. Н. Боголюбов. 1914. Мариинский театр.
90. Опера «Мейстерзингеры» («Нюрнбергские мастера пения») Р. Вагнера. 1914. Мариинский театр.
91. Опера «Рогнеда» А. Н. Серова. Постановщик: П. И. Мельников. 1914. Мариинский театр.
92. Аллегорическая пантомима «1814 год». 1914. Мариинский театр.
93. Опера «Русалка» А. С. Даргомыжского. 1915. Мариинский театр.
94. «Сын Мандарина». 1915. Мариинский театр.
95. Драма «Бесприданница» А. Н. Островского. 1915. Александринский театр.
96. Драма «Измаил» М. Н. Бухарина. Постановщики: А. Н. Лаврентьев, Ю. Л. Ракитин. 1915. Мариинский театр.
97. Драма «Пигмалион». Постановщик: В. Э. Мейерхольд. 1915. Александринский театр.

98. «Генрих III и его двор» А. Дюма. Постановщик: Ю. Л. Ракитин. 1916. Александринский театр.
99. Опера «Князь Серебряный» Г. Н. Казаченко. 1916. Мариинский театр.
100. Опера «Мегаэ» А. Т. Венявского. 1916. Мариинский театр.
101. Драма «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. 1916. Александринский театр.
102. Комедия «Кукушкины слезы» А. Н. Толстого. Постановщик: Е. П. Карпов. 1917. Александринский театр.
103. Драма «Милые призраки» Л. Н. Андреева. Постановщик: Е. П. Карпов. 1917. Александринский театр, Михайловский театр.
104. Опера «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера. Санкт-Петербург.
105. «Царь-плотник». 1918. Михайловский театр.
106. Комедия «Женитьба» Н. В. Гоголя. Постановщик П. С. Панчин. 1918. Александринский театр.
107. Комедия «Лес» А. Н. Островского, 2-е, 3-е, 4-е действия. Постановщики: П. С. Панчин, Н. С. Васильева, Н. П. Шаповаленко. 1918. Александринский театр.
108. Драма «Рыцарь Ланваль» Эд. Штуккена, 3-е действие. Постановщик: Н. Н. Урванцев. 1918. Александринский театр.
109. Комедия «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. Постановщик: А. И. Долинов. 1919. Александринский театр.
110. Опера «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. Постановщик: П. Я. Курзнер. 1919. Мариинский театр.
111. Опера «Кащей Бессмертный» Н. А. Римского-Крсакова. Постановщики: В. П. Воеводин, И. В. Ершов. 1919. Мариинский театр.
112. Оперетта «Корневильские колокола» Р. Планкета. Постановщик: А. Н. Феона. 1919. Михайловский театр.
113. Драма «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера, 12-я, 16-я картины. Постановщик Н. В. Смолич. 1920. Александринский театр.
114. Комедия «Ночной туман» А. И. Сумбатова-Южина. Постановщик: Е. П. Карпов. 1920. Александринский театр.
115. Комедия «Шутники» А. Н. Островского. Постановщик: Е. П. Карпов. 1920. Александринский театр.
116. Опера «Алеко» С. В. Рахманинова. Постановщики: Ф. И. Шаляпин, А. Н. Феона. 1921. Михайловский театр.
117. Комедия «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского. Постановщик: Е. П. Карпов. 1921. Александринский театр.
118. Трагедия «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, 2-я, 4-я, 9-я картины. Постановщик: Н. Н. Арбатов. 1921. Александринский театр.
119. Опера «Лакмэ» Л. Делиба, 2, 3 акт. Постановщик: М. С. Циммерман. 1922. Мариинский театр.
120. Комедия «Нахлебник» И. С. Тургенева. Постановщик: Е. П. Карпов. 1922. Александринский театр.
121. Драма «Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера. Постановщик: Н. Н. Арбатов. 1922. Александринский театр.
122. Сцены в 4-х актах «Флавия Тессини» Т. Л. Щепкиной-Куперник. Постановщик: Е. П. Карпов. 1923. Александринский театр.
123. Опера «Пиковая дама» П. И. Чайковского, 1 картина 2 действия. 1924.
124. Драма «Пигмалион» Б. Шоу. Постановщик: Л. С. Вивьен. 1925. Александринский театр.
125. Опера «Виндзорские кумушки» О. Николаи.
126. Опера «Летучий голландец» Р. Вагнера. Мариинский театр.

127. Опера «Фенелла» («Немая из Портичи») Д. Обера. Мариинский театр.
128. Опера «Франческа да Римини» С. В. Рахманинова. Мариинский театр.
129. Опера «Ёлка». Михайловский театр.
130. Драма «Счастье». Александринский театр.
131. Опера «Сомнамбула» («Невеста-лунатик») В. Беллини, 1 действие.
132. Опера «Фальстаф» Дж. Верди, 2 картина 2 действия.
133. Трагедия «Ромео и Джульета» У. Шекспира.
134. «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина.
135. Драма «Три сестры» А. П. Чехова.
136. «Жуазель» М. Метерлинка.
137. «Кавказский пленник».
138. «Молодость Людовика XIV».
139. «Фантастическая пещера».
140. «Китайская пастораль».
141. «Regium».

Диплом жюри конкурса

КУЛЬТУРНАЯ МЕДИАЦИЯ КАК ТЕХНОЛОГИЯ МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ)

КАЗАКОВА Юлия Евгеньевна
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Коммуникация человека в различных сферах жизни опосредована системой культурных институтов. Институты обычаев, нравов, языка регулируют повседневное социальное взаимодействие, ограничивая формы удовлетворения потребностей с учетом интересов окружающих, обеспечивают предсказуемость поведения членов общества, что снижает вероятность конфликтов. Институты религии и искусства конструируют ценностные ориентации человека, эталонные образцы поведения. А. Я. Флиер определяет данные институты как институты посредничества и выделяет посредническую функцию культуры между человеком и экологической, социальной средой, благодаря которой формируется способность человека воспринимать и понимать мир, осознавать себя частью сообщества, становиться участником социальных практик[1].

Идея о целесообразности посредника для успешной коммуникации находит отражение и в музейном контексте. В условиях социокультурной трансформации центр музеологической проблематики смещается от вопросов собирания, хранения, изучения и показа музейных коллекций к взаимодействию с обществом, приглашению посетителя стать полноправным участником критического диалога с памятью и культурной историей. На теоретическом уровне это получило отражение в возникновении теории музейной коммуникации. На уровне прикладном музей ищет новые формы взаимодействия с посетителем, отвечающие потребностям в открытости, инклюзивности, возможности участия. Одной из таких форм становится медиация.

Медиация в музее — явление довольно молодое и его теоретическая разработка еще недостаточно оформлена: не выработано общепринятое определение термина, точно отражающее принципы данной практики; не определены критерии ее классификации; отсутствует четкое представление о границах агентности медиатора, соотношении его деятельности с задачами музейного педагога; инструменты медиации, методические приемы теоретически не описаны. Размытость теоретических положений ведет к разнообразию трактовок данного понятия, проявляющемуся на практике. В процессе становления медиации важно

[1] *Флиер А. Я.* Культура как система институтов посредничества // Культура культуры. — 2015. — № 3 (7). — С. 121– 131.

зафиксировать существование разрыва между теоретическим и практическим пониманием данного явления как этапа его развития.

Степень разработанности проблемы. Фундаментальным трудом, освещающим проблемы культурной медиации, является исследование К. Мёрш «Время культурной медиации»[2]. Автор раскрывает особенности использования данного термина в европейских языках, выделяет виды объектов медиации, структурные уровни данной практики, ее функции по отношению к институции, проблемы формирования профессионального поля медиации, делает попытки обозначить критерии для оценки культурной медиации. Однако данное исследование опирается исключительно на европейский опыт медиаторской деятельности. Попыткой интеграции его в контекст российских музеев стал онлайн-семинар музея современного искусства «Гараж» «Время (для) культурной медиации»[3], приуроченный к изданию русскоязычного перевода труда К. Мёрш и осмысляющий основные положения ее исследования.

Обращением к российским практикам также стала магистерская диссертация Д. Н. Маликовой[4], базирующаяся на опыте Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10». В исследовании раскрываются предпосылки перехода медиации в сферу культуры, делаются попытки обозначить границы понятия; акцент ставится на образовательном компоненте медиации, выделяются проблемы профессиональной подготовки медиаторов. Опыт «Манифесты 10» также осмысляют работы Я. Кличук[5], А. Г. Бойко[6]. Здесь особое внимание уделяется вопросу роли медиатора, соотношения его деятельности с задачами экскурсовода и музейного педагога. Для подготовки медиаторов «Манифесты 10» была разработана специальная «Рабочая тетрадь»[7]. Данный материал остается единственным теоретическим трудом, описывающим некоторое количество конкретных инструментов медиации.

---

[2] Время культурной медиации / К. Мёрш и др.; Ин-т худож. образования Цюрих. ун-та искусств; Музей современ. искусства «Гараж»; Школа медиации Урал. индустр. биеннале современного искусства; Швейцарский совет по культуре ProHelvetia; пер. А. Матвеевой. [Б. м., б. г.]. — 331 с.

[3] Серия онлайн-семинаров: Время (для) культурной медиации. Как работает медиация? — URL: https://www.youtube.com/watch?v=ry-XHZlVmKc&list=PLRSwFqRcpg4GmwREqXq8ZCOHQOXC6Mm9u&index=5 (дата обращения: 25.10.2023); Серия онлайн-семинаров: Время (для) культурной медиации. Кто выступает медиатором? Практика. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=UphBZbSKBBA&list=PLRSwFqRcpg4GmwREqXq8ZCOHQOXC6Mm9u&index=7 (дата обращения: 25.10.2023). [Роскомнадзор информирует: видеохостинг нарушает закон РФ.]

[4] *Маликова Д. Н.* Методы работы с аудиторией художественного музея: от традиционных практик к медиации (Осмысление и интеграция опыта Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10») : магист. дисс. / Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Ин-т гуманит. наук и искусств. — Екатеринбург, 2015. — 116 с.

[5] *Кличук Я.* Арт-медиация после экскурсоведения / Я. Кличук // Музей и музейщики: проблемы профессионального образования : материалы 159 междунар. конф., 14–15 нояб. 2014 г. / сост.: С. В. Кудрявцева, Е. Д. Русакова. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 66–70.

[6] *Бойко А. Г.* Медиаторы? Экскурсоводы? Педагоги? // Музей и музейщики: проблемы профессионального образования : материалы междунар. конф., 14–15 нояб. 2014 г./ сост.: С. В. Кудрявцева, Е. В. Русакова ; Гос. Эрмитаж ; С.-Петерб. гос. ун-т , Ин-т философии, каф. музейного дела и охраны памятников. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 78–81.

[7] Рабочая тетрадь арт-медиатора / Ред. Й. Меесен, Т Унтерлиген. — Электрон. публ. — 2014. — URL: https://m10.manifesta.org/media/uploads/files/workbook_mediation_rus.pdf (дата обращения: 23.09.2023).

История употребления термина «медиация» и особенности его современного понимания раскрываются в статьях И. А. Куклиновой[8], О. С. Рачковой[9]. Авторы анализируют определение термина, данное в «Ключевых понятиях музеологии»[10], а также обращаются к работам французских, швейцарских, канадских исследователей.

А. В. Венкова[11] в своей статье прослеживает влияние развития педагогической мысли на медиаторские практики, обозначает философские основания медиации как формы взаимодействия с миром, а также предпринимает попытку классификации медиаций, выделяя вербальную, пластическую (телесную), инструментальную, средовую (иммерсивную), партиципаторную, перформативную, инклюзивную медиации. Понимание медиации как технологии создания инклюзивных программ раскрывается в статье А. В. Фирсовой, М. И. Григорьевой, Е. В. Лившиц[12].

Возникшая в период карантинных ограничений практика онлайн-медиаций теоретически разработана в статье М. Романовой[13]. Автор подробно описывает опыт проведения онлайн-медиаций по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» в музее современного искусства «Гараж», отмечает недостатки и преимущества данного формата, анализирует аудиторию онлайн-медиаций, работу медиаторов проекта, в том числе и медиаторские проекты — дневники, диалоги и подкасты медиаторов.

Рассмотрение медиации как технологии музейной коммуникации возможно благодаря статье О. С. Сапанжи[14], анализирующей этапы формирования представлений о музейной коммуникации, специфику музейных коммуникационных процессов.

Поскольку медиация в российских музеях — относительно молодое явление, его теоретические основы находятся на этапе становления. В данной работе предпринята попытка соотнесения существующих теоретических положений с их практическим применением.

Цель исследования — выявление принципов реализации теоретических моделей медиации в современной деятельности российских музеев как технологии музейной коммуникации.

---

[8] *Куклинова И. А.* Культурная медиация: история и современное понимание термина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2021. — № 41. — С. 89–94.

[9] *Рачкова О. С.* Понятие музейной медиации в современной зарубежной музеологии / О. С. Рачкова // Наука и современность. — 2014. — С. 54–61.

[10] Ключевые понятия музеологии / сост. A. Desvallées, Fr. Mairesse ; пер. А. В. Урядникова. — М., 2012. — 102 с.

[11] *Венкова А. В.* Арт-медиация: философия, эстетика и художественная практика / А. В. Венкова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2021. — № 11. — С. 819–826.

[12] *Фирсова А. В., Григорьева М. И., Лившиц Е. В.* Арт-медиация: технология создания инклюзивных экскурсионных программ // Современные проблемы сервиса и туризма. — 2021. — Т. 15. — № 2. — С. 47–57.

[13] Романова М. Эксперименты во время пандемии: онлайн-медиация по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» в Музее современного искусства «Гараж» // The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры. — 2021. — № 2. — С. 59–88.

[14] *Сапанжа О. С.* Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2009. — № 103. — С. 245–252.

Задачи исследования:

1. проследить историю возникновения и употребления термина «медиация»;
2. проанализировать теоретические положения современных исследований, посвященных медиаторской деятельности;
3. охарактеризовать опыт реализации арт-медиаций в российских музеях и галереях;
4. сравнить методику создания медиаций с различным объектом (произведение искусства, искусство как система, музейный предмет, пространство, институция).

Методы исследования. Структурный анализ медиации как формы коммуникации позволяет определить методику ее создания. Функциональный анализ проводится с целью выявления функций медиации по отношению к институции. Типологический анализ проводится с целью определения видов медиаций в зависимости от объекта: произведение искусства, музейный предмет, пространство, институция. Историко-генетический анализ позволяет выявить предпосылки перехода термина «медиация» из сферы права в сферу культуры и, как следствие, возникновения медиаций в музеях. Этимологический анализ позволяет уточнить содержательные границы терминов и контекст их употребления в разных языках.

Новизна исследования. В работе исследуется структура и методика медиаторских программ, реализованных в Государственном Русском музее, Государственном музее городской скульптуры, музее современного искусства «Гараж», Пермском краеведческом музее, музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме, музее В. Набокова, что ранее не становились предметом анализа. Автор являлся участником большинства описанных медиаций, что делает возможным разговор об особенностях практической реализации существующих теоретических моделей медиации.

Практическая значимость исследования. Определение структуры медиации, понимание ее задач, роли медиатора делает возможным реализацию медиаторских программ в музее в соответствии с требованиями формата, что обеспечивает выполнение ее функций и ведет к трансформации институции. Российские музеи все чаще обращаются к культурным медиациям. Данный формат в перспективе претендует на место среди экскурсий, мастер-классов, лекций и других широко распространенных музейных форм. Анализ явления, принимающего характер нарастающей нормы, имеет практическое значение.

Структура исследования представляет собой две главы и заключение. Первая глава «Теоретические аспекты арт-медиации: история возникновения и определение границ понятия» состоит из двух параграфов. В первом параграфе «Генезис термина «медиация» отмечается возникновение термина в юридической сфере, выделяются предпосылки его перехода в сферу культуры, рассматриваются особенности его употребления в европейских языках, прослеживается история развития явления в России. Второй параграф «Современные трактовки медиаторской деятельности» осмысляет теоретические аспекты медиации: границы понятия, агентность медиатора, инструменты медиации, ее структуру, классификации и функции. Вторая глава «Особенности реализации медиаторских программ в российских музеях и галереях» также состоит из двух параграфов. В первом параграфе «Практика проведения арт-медиаций в российских арт-институциях» рассматривается структура арт-медиаций, ее технологии и инструменты, прак-

тика проведения онлайн-медиаций, отмечается наличие музейных программ, позиционирующих себя как арт-медиации, но в действительности не отвечающих теоретическим требованиям формата. Во втором параграфе «Объект и структура культурных медиаций в российских музеях» анализируется опыт проведения культурных медиаций, выделяются различные их направления, методика их создания сравнивается с методикой создания арт-медиаций. В заключении делается вывод по проведенному исследованию.

Глава I
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРНОЙ МЕДИАЦИИ: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГРАНИЦ ПОНЯТИЯ

1.1. Генезис термина «медиация» и история возникновения ее как культурной практики

Первоначально термин «медиация» возник в сфере права. Под ним понималась практика посредничества при разрешении конфликтов. Данное понятие в древности существовало и в Китае, и в африканских странах, где медиатором, разрешающим конфликты, выступал старейшина племени[15]. Законодательно медиация была закреплена в кодексе Юстиниана (530–533 гг.). Для обозначения понятия «посредник» использовались различные термины, в том числе medium и mediator. К медиации обращались в том случае, если четко сформулированные нормы либо отсутствовали, либо не действовали, и справедливости можно было добиться только переговорами. Представление о норме размыто и в области искусства, что, вероятно, и сделало возможным его восприятие как предмета медиации. Этимологическая связь с темой конфликта обнаруживает идею конфликта человека с произведением искусства и позволяет выделять культурную медиацию как посредничество при его разрешении.

Исследования, посвященные культурной медиации, носят, как правило, прикладной характер. Однако предпринимаются попытки и философской рефлексии данной проблемы. Предпосылками возникновения культурной медиации можно считать идеи Р. Барта о «смерти автора» и невозможности «расшифровки окончательного значения» произведения искусства[16], У. Эко об «открытом произведении» как «принципиально неоднозначном сообщении», где множество означаемых существуют в одном означающем[17], которые обозначили пространство для дискуссии в арт-институциях. Катализатором данного явления стало изменение гносеологической установки с потребления готового знания в пользу индивидуализированной выработки этого знания, что обусловило переход от экспертной, менторской позиции познания искусства, когда смысл, заложенный художником, преподносится как единственно правильный, к медиаторской, когда

---

[15] *Башмакова Н. И.*, *Рыжова Н. И.*, *Кузнецова О. А.* Историческая ретроспектива медиации как интегративного понятия: парадигмы изучения и междисциплинарность // Управленческое консультирование. — 2015. — № 6 (78). — С. 162.

[16] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — С. 280.

[17] *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб. : Академический проспект. — 2004. — С. 5.

смысл производится в совместном размышлении, формируется уникальный опыт взаимодействия с искусством[18].

С 1950-х гг. альтернативную традиционной, представляющей обучающегося как «чистый лист, нуждающийся в заполнении»[19], составляет гуманистическая концепция педагогики, призванная предельно полно раскрыть индивидуальные возможности конкретного человека. Многие идеи новой педагогической мысли нашли отражение в практике культурных медиаций, часто понимающихся именно как педагогическая деятельность. Так, инструментальная педагогика Дж. Дьюи называла партиципаторность обязательной составляющей обучения, включение — механизмом формирования опыта[20]. Коллаборативная педагогика основана на активном взаимодействии с миром, сотрудничестве с другими членами общества, ускоряющими процессы познания[21]. Ситуативная педагогика П. Фрейре отстаивала принципы диалогизма, смены ролей учитель/ученик, развития критического мышления. Д. Харауэй разработала тезис об «оправданности и легитимности неполного знания». Такое знание формируется «по определению неполного жизненного опыта» и потому отличается конкретностью и уникальностью[22]. Эта идея соотносится с концептом «культурной демократизации», подразумевающим ориентацию учреждений культуры на массового посетителя, «переход от индивидуального удовольствия от общения с произведением, доступного избранным, к организации культуры масс»[23]. Разговор о демократизации музеев возник в 1960-х гг. в связи с «музейным бумом» в европейских странах, побудившим к дискуссии о положении музея, целесообразности его храмовой модели, взаимодействии музея с аудиторией и, как следствие, возникновению теории музейной коммуникации.

Основоположником теории музейной коммуникации считается Д. Камерон. В статьях «Точка зрения: Музей как коммуникационная система и ее применение к музейному образованию» (1968 г.) и «Музей: храм или форум» (1971 г.) он сформулировал идею визуальности коммуникативной системы музея, основным средством которой являются подлинные вещи, формирующие совместно со вспомогательными материалами невербальный язык[24]. Эффективность такой коммуникации зависит от умения экспозиционера составить на данном языке сообщение, а посетителя — это сообщение считать.

Идеи Д. Камерона получили развитие в трудах других исследователей. Ю. Ромедер наделял музейный предмет свойствами знака, говоря о том, что смысл музейной экспозиции выходит за рамки смыслов конкретных предметов[25]. Следовательно, считываемый смысл может варьироваться в зависимости от уровня образования посетителя, приобретенного опыта, системы ценно-

---

[18] *Венкова А. В.* Указ. соч. С. 819.

[19] *Маликова Д. Н.* Указ. соч. С. 10.

[20] *Венкова А. В.* Указ. соч. С. 820.

[21] Там же. С. 822.

[22] Там же. С. 821.

[23] *Куклинова И. А.* Указ. соч. С. 241.

[24] *Сапанжа О. С.* Указ. соч. С. 247.

[25] *Ромедер Ю.* Методы и средства музейной работы: педагогика обслуживания отдельного посетителя в музее // Музееведение и охрана памятников : научно-реферативный сборник. — М., 1980. — С. 8.

стей, а экспозиция в таком случае выступает в качестве динамичной системы[26]. В дальнейшем делались попытки задавать конкретное направление мысли посетителя путем различного «объяснения» экспонатов. Но с появлением практик медиации успешность музейной коммуникации перестала сводиться к расширению области совпадений закладываемых и считываемых смыслов. Личный опыт посетителя, воспринимающего экспозицию, из помехи превратился в инструмент коммуникации.

Среди предпосылок возникновения культурной медиации называют также коммерциализацию культуры[27]: понимание культуры как товара, который необходимо продать на конкурентном рынке, побудило музей к поискам новых форм взаимодействия с аудиторией. Однако существует и другой взгляд на данное явление: посетитель музея может рассматриваться не как потребитель, а как партнер, участвующий в формировании институции[28]. Следовательно, медиация — плод не культуры потребления (consumer culture), а культуры участия (participatory culture). Расцвет ее связан с развитием интернета, где каждый является не только пассивным наблюдателем, но и активным участником — создателем контента, автором, комментатором, что деконструирует связь производитель-потребитель и формирует среду вовлеченности. Естественно, что такие перемены привели к изменению потребностей человека в сфере получения нового опыта, и формат медиации мог им соответствовать.

Термин «культурная медиация» возник во многих европейских языках. Везде он этимологически связан с латинским корнем medi — «середина»: med в английском, mitte в немецком, medio в испанском и т. д. Понятие середины предполагает наличие, во-первых, дистанции, во-вторых, некоего третьего элемента, равноудаленного от двух полюсов. Дистанция в контексте культурной медиации может восприниматься как расстояние между человеком и искусством, разница между смыслами считываемыми и заложенными. Тогда задача третьего элемента — в посредничестве при преодолении этой дистанции. «Серединность» в контексте культурной медиации, по мысли П. Рикёра, может также трактоваться как обращение к сердцевине личности, познание собственной уникальности и мира вообще через посредничество своей культуры[29].

Несмотря на этимологическое родство, под «культурной медиацией» в европейских языках понимается довольно широкий, размытый круг практик. Так, в немецком языке термином kulturvermittlung обозначают получение информации в сфере искусства и науки и последующее ее обсуждение[30]. Формами, через которые реализуется данная практика, могут быть экскурсии, публичные дискуссии, воркшопы, литературные чтения, школьные уроки с приглашенным гостем, мероприятия, направленные на презентацию искусства, его распространение и популяризацию. Иногда в сферу культурной медиации относят написа-

---

[26] Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен, И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. — М. : ВК, 2003. — С. 220.

[27] *Маликова Д. Н.* Указ. соч. С. 16.

[28] Время культурной медиации... С. 44.

[29] *Никонова А. А.* Медиация, интерпретация, творчество: границы трансформации музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 17: Философия и конфликтология. — 2015. — Вып. 2. — С. 74.

[30] Время культурной медиации... С. 15.

ние публицистических статей о культурных событиях. Интересно, что приставка *ver-*, как и в vermittlung, есть во многих немецких словах: verrücken — смещать, verkomplizieren — усложнять, verschieben — откладывать, verbrauchen — израсходовать, verlieben — влюбляться. Можно заметить, что она всегда указывает на запутанность, потерю контроля. В контексте vermittlung это открывает новые слои понимания термина: медиация в отношении искусства в связи с невозможностью полного его перевода на язык слов должна осуществляться как перевод перформативный, в котором что-то, безусловно, теряется, но что-то и создается, допускать элемент критики[31]. Это также подчеркивает горизонтальность взаимодействия медиатора и посетителя: медиатор не транслирует единственно верный смысл (так как такая трансляция невозможна), а побуждает к поиску или созданию смыслов, необязательно равных тому, что требовалось перевести.

Несмотря на многозначность термина kulturvermittlung, употребляемого в Швейцарии, стоит отметить, что ключевым для него является образовательный компонент. В Германии и Австрии используется термин kulturelle bildung — «культурное образование». Это справедливо и для французского языка: термин médiation culturelle также связан с процессами передачи знания в области искусства и охраны объектов культурного и природного наследия[32]. С постепенной демократизацией культуры термин эволюционировал и стал включать также представление о необходимости взаимного обмена между посетителями, художником, произведением искусства и музеем.

В италоговорящей Швейцарии используется термин mediazione culturale, означающий то же, что и kulturvermittlung, и mediazione artistica, равно как и kunstvermittlung, применимый к медиации в области искусства. Однако за пределами Швейцарии mediazione culturale понимается как посредничество, связанное с проблемой миграции, а mediazione artistica употребляется в области арт-терапии. Близок к kulturvermittlung и médiation culturelle термин didattica culturale — «культурная дидактика», совмещающий обучение и творчество, преимущественно детских и подростковых групп, что стоит довольно далеко от идей диалога, формирования индивидуального восприятия, заложенных в немецком и французском терминах.

В английском языке нет специального термина для обозначения практик обучения и вовлечения посетителя. Его заменяют термины education — «образование» и learning — «обучение», что постулирует превосходство педагогического аспекта над демократизацией, вовлечением и самовыражением. Однако из этого не следует, что англоязычные арт-институции не озабочены проблемой вовлечения публики. Так, в некоторых учреждениях культуры есть должность participation manager — «менеджера по участию, партиципации»[33]. Собственно термин «медиация» (mediation) применяется в юридической сфере в первоначальном значении —посредничество при разрешении конфликтов (в таком значении он употребляется и в рамках деятельности ИКОМ: при посредничестве международной организации по интеллектуальной собственности решаются вопросы правообладания[34]), а под культурной медиацией понимается то же, что и под

[31] Там же. С. 37.

[32] Там же. С. 17.

[33] Там же. С. 19.

[34] *Бойко А. Г.* Указ. соч. С. 79.

mediazione culturale вне Швейцарии — посредничество при работе с мигрантами, услуги переводчика.

В русском языке термин «медиация» в музейном контексте вошел в употребление в 2010-е гг. Сокращенный перевод 2013 г. «Энциклопедического словаря музеологии», выпущенного ИКОФОМ, — «Ключевые понятия музеологии» — содержит статью, посвященную медиации. В ней анализируется этимология термина, его философское осмысление; медиация объясняется как посредничество между экспонатами, заложенными в них идеями и посетителями, «коммуникативная стратегия, мобилизующая разнообразные технологии вокруг экспонируемых коллекций с целью представления посредника посетителю для лучшего понимания им определенных аспектов этих коллекций и участия в их постижении»; подчеркивается образовательный компонент данной практики; термин сближается с понятием «интерпретация» как «раскрытие», «разоблачение» смыслов произведения искусства[35]. В 2014 г. медиация впервые реализуется в России в рамках «Манифесты 10», проходившей в Санкт-Петербурге. Интересно, что организаторы с осторожностью применяют малознакомый широкой аудитории термин: на официальном сайте «Манифесты» сказано, что «арт-медиаторы проводят экскурсии»[36], а в рамках конференции «Музей и музейщики: проблемы профессионального образования», осмысляющей опыт «Манифесты», в качестве синонима медиации употребляется словосочетание «тур по выставке»[37]. С 2015 г. медиации проводились в музее современного искусства «Гараж», в рамках Уральской индустриальной биеннале современного искусства и в других музеях и галереях России, что подтверждает увеличение популярности данной практики.

1.1. Современные трактовки медиаторской деятельности

В сферу культуры термин «медиация» проник более полувека назад, однако до сих пор не существует его общепринятой трактовки. Попытки обозначить рамки этого понятия делаются через характеристику фигуры медиатора, определение границ его агентности.

Цель работы медиатора — установить контакт между посетителем и музейным предметом, произведением искусства, культурным артефактом. Среди задач медиатора исследователи выделяют пробуждение любопытства у посетителя, побуждение его к самостоятельному поиску смыслов произведения искусства[38], стимулирование артикуляции восприятия искусства[39]. А. С. Назаров, размышляя о роли медиатора, обращается к пяти уровням художественного восприятия: объектному (посетитель идентифицирует объект произведения искусства, выделяет его из ряда других объектов), описательному (посетитель воспринимает объект как произведение искусства), информационному (посетитель владеет неким набором фактов о произведении), профессионально-художественному (посетитель концентрируется на формальных особенностях произведения) и личностному

---

[35] Ключевые понятия музеологии… С. 38–40.

[36] Что такое арт-медиация? Манифеста 10 : официальный сайт. — URL: https://m10.manifesta.org/ru/education/art-mediation/ (дата обращения: 25.10.2023).

[37] *Кличук Я.* Указ. соч. С. 68.

[38] Там же.

[39] *Бойко А. Г.* Указ. соч. С. 79.

(посетитель воспринимает произведение сквозь призму личного опыта)[40]. Основной задачей медиатора автор видит проведение посетителя по этим уровням восприятия, выведение восприятия на личностный уровень, постулирование превосходства индивидуальной трактовки над смыслами, заложенными автором.

Для выполнения этого круга задач медиатор использует набор техник и инструментов. С целью обеспечения условий доверительного диалога медиатор должен учитывать условия среды, в которой ему предстоит работать, а также попытаться сделать данную среду максимально комфортной, организовать пространство безопасности, где легитимна любая позиция[41]. Этому посвящается начало медиации: медиатор представляется, описывает особенности формата, подчеркивая его открытость, ориентированность на индивидуальное восприятие, личный эмоциональный опыт, чем объясняет необходимость более тесного знакомства с группой. Для этого медиатор использует различные техники-icebreakers: короткие, неличные вопросы, на которые комфортно ответить в незнакомой группе. Как правило, медиатор просит каждого участника назвать имя и поделиться опытом посещения медиаций; вопрос также может перекликаться с темой экспозиции.

Переход к осмыслению объекта медиации происходит через уровень информирования: медиатор выступает с активной позиции, создает почву для последующих совместных размышлений, а участие группы сводится к рецептивному уровню — активному восприятию[42]. Затем на интерактивном уровне[43] медиатор предлагает публике активность, как правило, направленную на непосредственное взаимодействие с предметом, углубленное его рассматривание. Делаются попытки организации дискуссии: медиатор задает публике какой-либо вопрос, выслушивает мнения каждого, кто пожелал вступить в диалог, применяя техники активного слушания[44], выделяет сходство и противоречия между высказанными позициями. Иногда такая беседа может строиться по принципу сократического диалога, когда медиатор задает вопросы так, чтобы подвести участников к заранее запланированному выводу[45], или же по принципу фасилитированной дискуссии, разработанной К. Роджерсом: что вы видите? что позволило вам так думать? а что еще вы видите? В «Рабочей тетради медиатора», созданной для подготовки медиаторов «Манифесты 10», предлагается инструмент «Веер»: в условный центр помещается произведение искусства, а вокруг него — карточки с вопросами, которые помогут собрать различную информацию о нем: какие ассоциации у меня возникают, когда я смотрю на это произведение? как это произведение взаимодействует с окружающей экспозицией? и т. д.[46] На партиципативном уровне[47]

---

[40] *Назаров А. С.* Арт-пространство современного музея и культурная медиация / А. С. Назаров // Сфера культуры. — 2022. — № 2 (8). — С. 56.

[41] *Абрамова А. С.* Арт-медиация как метод восприятия современного искусства // Искусство и диалог культур : сб. науч. тр. XIV Междунар. межвуз. науч.-практ. конф. — Санкт-Петербург, 2021. — С. 356.

[42] Время культурной медиации... С. 86.

[43] Там же. С. 87.

[44] *Романова М.* Указ. соч. С. 65.

[45] *Шиманская К. И.* Арт-медиация — посредничество в рамках художественной коммуниации / К. И. Шиманская // Социальная антропология Сибири. — 2020. — Т. 1. — № 2. — С. 6.

[46] Рабочая тетрадь арт-медиатора… С. 10.

[47] Время культурной медиации… С. 88.

участники группы сами могут определять механизмы взаимодействия с произведением искусства, предлагать дальнейшие сценарии развития медиации.

Медиация через слово (вербальная медиация) является самым распространенным, но далеко не единственным видом медиаций. Выделяют также пластическую медиацию, позволяющую получить опыт взаимодействия с искусством через телесные практики, перформативную медиацию, основанную на сочетании вербального, невербального диалога, жестах и игровых техниках[48]. Исходя из особенностей аудитории, выделяют инклюзивную медиацию. Исследователи отмечают, что техники медиации, направленные на вовлечение, являются универсальными при разработке любых инклюзивных программ[49]. В качестве реакции на изменившиеся социальные условия в период пандемии 2020 г. возникли онлайн-медиации.

Работа медиатора долгое время оставалась неформальной деятельностью, рассматривалась как активизм, однако в 1990-е начали появляться соответствующие университетские программы, что привело к оформлению медиации как профессии, сопряженной с конкретной институцией[50]. Однако не всегда медиатором выступает сотрудник музея (во многих культурных институциях нет даже такой должности): эту роль могут взять на себя куратор, художник или волонтер. В основе кураторской деятельности вообще лежит посредничество: среди методологии кураторства выделяют медиаторность[51]. При выстраивании выставочного нарратива куратор, коммуницируя с автором, выступает в роли медиатора, переводчика[52], следовательно, он может быть медиатором и для посетителя.

Художник также может выступать медиатором в широком смысле этого слова — как выразитель значимых для определенной группы смыслов и идей, делающих их доступными для рецепции современниками и передачи следующим поколениям[53]. Такой взгляд на художника обуславливает его позицию как медиатора своего искусства в культурной институции. Кроме того, медиации в современном понимании предшествовали разнообразные художественные практики, направленные на вовлечение публики, — медиация в руках художника выступала не как способ взаимодействия с искусством, а как форма искусства. Так, Й. Бойсом в рамках Documenta 6 1977 г. как протест против конкурсных отборов и попыток измерения творческих способностей был реализован проект «100 дней свободного международного университета», представляющий собой площадку для свободного творчества и междисциплинарных исследований. Данный проект, вовлекший большое количество участников и оставивший след в публичном пространстве города (некоторые произведения, возникшие в его

---

[48] *Венкова А. В.* Указ. соч. С. 822–823.

[49] *Фирсова А. В.*, *Григорьева М. И.*, *Лившиц Е. В.* Указ. соч. С. 53.

[50] Время культурной медиации... С. 169.

[51] *Шнайдер Ю. Ю.* Кураторство как исследование, практика и художественная деятельность / Ю. Ю. Шнайдер // Вестник культуры и искусств. — 2022. — № 2 (70). — С. 81.

[52] *Бирюкова М. В.* К определению кураторства / М. В. Бирюкова // Музей. Памятник. Наследие. — 2021. — № 2 (10). — С. 21.

[53] *Демин Г. С.* Индивидуальная и социальная выразительность в живописи / Г. С. Демин, Ю. И. Коновалова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. — 2013. — № 10. — С. 174.

результате, доступны зрителю и сегодня), можно охарактеризовать как партиципаторную медиацию[54].

В задействовании волонтеров, не имеющих специальных компетенций в области искусствоведения и педагогики, некоторые исследователи видят риск депрофессионализации медиаторской деятельности[55]. Однако взаимоотношения группы и волонтера-медиатора, изначально выступающего с позиции неэксперта, естественным образом лишены иерархического разрыва, что создает необходимые условия для медиации.

В работе «Культурная медиация» Фр. Мересса и С. Шомье выделяется особая форма медиации — без участия посредника: медиатора заменяют аудиогиды, планшеты[56]. На более современном этапе делаются попытки организации медиаций через чат-боты, VR-технологии. Данный вид медиаций также называют средовым или иммерсивным[57].

Подвижность статуса медиатора в рамках институции обуславливает размытость его иерархической позиции и побуждает к дискуссии о соотношении роли медиатора и экскурсовода, музейного педагога. Определяющая характеристика экскурсовода — экспертность, его задача — в передаче информации, вербализации невербального языка экспозиции. В эпоху беспорядочного потока информации возрастает ценность конкретного, достоверного знания, что объясняет неугасающую популярность формы экскурсии[58]. Однако современное искусство часто требует более критического анализа и диалога, чем знаточеской расшифровки, что находит отражение в методологии арт-медиации. Обозначая отличие медиатора от экскурсовода, Я. Кличук отмечает необходимость для медиатора считывать запросы аудитории и оперативно реагировать на них, что обуславливает большую гибкость в построении маршрута[59]. Кроме того, исследовательница обращается к концепции «невежественного наставника», сформулированной Ж. Рансьером: невежа в состоянии научить другого невежу тому, чего не знает сам, «провоцируя его забрести в лес вещей и знаков и рассказать, что он видел и что думает о том, что видел, а затем подвергнуть это проверке»[60]. Вследствие этого иерархия между учителем и учеником разрушается, ученик становится интеллектуально эмансипированным. Так и арт-медиатор сопровождает взаимодействие зрителя с искусством, стремясь к тому, чтобы в итоге зритель перестал нуждаться в каком-либо наставнике. Тем не менее позиция «наставника» иерархически выше позиции «посредника», что наводит на мысль о близости роли медиатора к роли музейного педагога. К тому же, как уже было отмечено, образовательный компонент является ключевым для иноязычных трактовок термина «медиация».

Однако существует и другая точка зрения, отрицающая обучение как задачу медиатора, так как оно предполагает установление «монополии смыслов», что противоречит дискуссионному формату медиации[61]. В рамках серии онлайн-се-

---

[54] *Венкова А. В.* Указ. соч. С. 823.

[55] Время культурной медиации… С. 174.

[56] *Куклинова И. А.* Указ. соч. С. 243.

[57] *Венкова А. В.* Указ. соч. С. 823.

[58] *Бойко А. Г.* Указ. соч. С. 80.

[59] *Кличук Я.* Указ. соч. С. 67.

[60] Там же.

[61] *Назаров А. С.* Указ. соч. С. 57.

минаров «Время (для) культурной медиации» музея «Гараж» исследовательница и арт-медиатор Гила Колб фиксирует существование иерархии между медиатором и зрителями и предлагает сделать ее прозрачной. Если позицию педагога можно сформулировать как «я знаю больше, чем вы, и поэтому я этим занимаюсь», то медиатору стоит задать вопрос: «Я не стану скрывать, что могу больше знать — как мы будем открыто коммуницировать в этой ситуации?»[62]. Следовательно, не стоит широко разводить роли педагога и медиатора.

Помимо изучения проблем взаимодействия медиатора и посетителей, исследователи также обращаются к рассмотрению влияния медиации на институции. По отношению к культурным учреждениям К. Мерш выделяет пять функций медиации: аффирмативную — медиация утверждает и транслирует исторически сложившуюся миссию институции; репродуктивную — медиация приобщает к институции все более широкие слои аудитории, воспитывает «публику завтрашнего дня»; деконструирующую — медиация критикует институцию, переосмысляет ее положение в обществе, ставит под сомнение ее авторитетность; реформирующую — медиация выступает как источник нововведений, опыт которых распространяется и на другие программы институции; трансформативную — медиация трансформирует институцию, расширяет ее функции, делает инструментом общественных изменений[63]. На онлайн-семинаре «Время (для) культурной медиации» музея «Гараж» большое внимание было уделено именно трансформативной функции, условиям ее реализации в современном музее. Д. Бочарникова анализировала определение музея ИКОМ 2019 г. и отмечала, что музей здесь наделяется характеристиками, присущими и практикам медиации: «пространство диалога», признание существования «конфликтов» между артефактами и обществом, «партиципаторность»[64]. В рекомендациях ИКОМ России по разработке определения понятия «музей» 2018 г. респонденты отметили необходимость учесть такие аспекты деятельности музея, как социальная инклюзия, формирование культуры участия, создание условий для гражданского диалога[65]. Несмотря на то что определение ИКОМ 2019 г. не было принято, оно зафиксировало роль медиации в переосмыслении, трансформации музея.

Просветительский поворот в Германии 2006 г. сформировал понимание медиации как инструмента «этики заботы», в результате чего посетитель перестал восприниматься как исключительно экономический актор, а успешность музея перестала рассчитываться из количества проданных билетов — большое внимание стало уделяться поддержанию социальных отношений с публикой, ее потребностям[66]. В результате у медиатора появилась возможность сформировать новую субъектность посетителя, превратив его из пассивного зрителя в активного участника, также способного трансформировать музей.

---

[62] Серия онлайн-семинаров: Время (для) культурной медиации. Кто выступает медиатором? Практика.

[63] Время культурной медиации… С. 114–118.

[64] Серия онлайн-семинаров: Время (для) культурной медиации. Как работает медиация?

[65] Рекомендации ИКОМ России по разработке определения понятия «музей» 2018 г. — URL: https://icom-russia.com/upload/documents/Рекомендации%20ИКОМ%20России%20по%20изменению%20определения%20понятия%20Музей_фин.pdf (дата обращения: 25.10.2023).

[66] *Назаров А. С.* Указ. соч. С. 58.

Разговор о трансформации музея посредством медиации наводит на мысль, что объектом медиации может выступать не только искусство или музейный предмет, но и сама институция, а также искусство как система[67]. В такой медиации объектом осмысления могут стать различные аспекты работы музея, процессы производства и презентации проектов, условия, в которых искусство представляется публике, статус художника, критерии определения искусства и его оценки.

Профессионализация медиаторской деятельности сопровождается попытками оценки ее качества. Если цель медиации связывается с обеспечением музейной коммуникации, созданием пространства рефлексии, то оценка эффективности может быть затруднена, так как данные показатели почти невозможно измерить. Количественным показателем эффективности может быть привлечение новых групп аудитории, что соответствует репродуктивной функции медиации. В связи с трансформативной функцией эффективность может проявляться в изменении институции, появлении новых форм деятельности как реакции на потребности аудитории.

Таким образом, термин «культурная медиация» в европейских языках на разных этапах развития имел довольно широкий круг значений: понимался как художественная практика, активизм, профессиональная образовательная деятельность в различных культурных институциях. Медиация в музее представляет собой форму взаимодействия с аудиторией, направленную на выработку персонального восприятия заложенных в экспозиции смыслов посредством безопасной многоуровневой коммуникации: внутриличностной, между личностью и группой, между личностью и участником группы, между личностью и произведением искусства (музейным предметом), личностью и искусством как системой, а также экспозицией и институцией. Посетитель в системе данной коммуникации занимает активную позицию — становится не только адресатом, зрителем, но и участником. Следовательно, музейная коммуникация перестает быть односторонней, что ведет к трансформации институции.

Глава II
АНАЛИЗ ОПЫТА РЕАЛИЗАЦИИ МЕДИАТОРСКИХ ПРОГРАММ В РОССИЙСКИХ МУЗЕЯХ И ГАЛЕРЕЯХ

2.1. Практика проведения арт-медиаций в российских арт-институциях

Арт-медиация — термин, употребляющийся в русскоязычной среде около десятилетия. За это время российские музеи и галереи предприняли множество попыток реализации данного формата, в том числе его разновидностей — ЦВЗ «Манеж» известен проведением пластических медиаций, в культурном пространстве «Третье место» проводились перформативные медиации. Однако чаще всего музеи обращаются к вербальным медиациям.

Молодость понятия обуславливает необходимость начинать каждую программу с объяснения особенностей формата. Так, медиация по выставке Глеба Ершова «ГРАН.ИТ» (13 января — 13 февраля 2021) начинается обозначением

[67] Время культурной медиации... С. 66–67.

отличий данной программы от экскурсии, приглашением каждого участника к свободному высказыванию. Однако это высказывание не требуется от участников немедленно. Довольно долго, около пяти минут, говорит сам медиатор (сотрудник ГРМ А. Бойко) — о художнике, о том, как создавалась выставка, о своих впечатлениях от нее; обозначает возможности участников: можно не только артикулировать впечатления, но и попробовать выразить их графически, нарисовать что-либо, а потом, при желании, представить свой рисунок. Попутно медиатор пытается сформировать пространство доверительного, открытого диалога, вплетая в рассказ об экспозиции личные истории: «Выставка должна была открыться перед моим днем рождения — 20 марта», или: «Здесь можно порисовать. Я пробовал на своем четырехлетнем внуке — он рисовал замечательно». Намечая концепцию выставки (художник, глядя из окна своего эркера, многократно рисовал одно и то же место), медиатор ориентирует участников на необходимость опоры на личные ощущения, называет предстоящий разговор — «Взгляд в окно как путь к самому себе».

Затем медиатор дает время для осмотра экспозиции, призывая участников подумать, о чем им хочется сказать, у какой работы остановиться. Организация дальнейшего обсуждения не имеет четкой, заранее запланированной структуры. Разговор начинается с просьбы поделиться впечатлениями от той или иной работы, но медиация не превращается в отдельные выступления участников. У медиатора заготовлены некоторые вопросы, но они, как правило, не возникают вдруг, а вытекают из только что сказанного кем-то из посетителей. Так, участниками было отмечено настроение движения, наполняющее многие работы. Медиатор призывает к рассуждению о мотивах неизменного и исчезающего — есть ли что-то, что остается в каждой работе, но, может, видоизменяется? Девушка делится наблюдением, что фонарь есть почти на всех картинах, но он везде разный и где-то даже похож на летающую тарелку — так обсуждение переходит к другому блоку картин. Или, например, в конце медиации участница, представляя свой рисунок, отмечает, что она любит процесс рисования за ощущение, когда все меняется — элемент, задуманный как лапа, впоследствии стал хвостом. Вопрос медиатора рождается из слов девушки: «Есть ли ощущение трансформации в работах Ершова?».

В процессе разговора медиатор призывает делиться впечатлениями, повторяя, что они не могут быть неверными, благодарит каждого высказывающегося, а также часто применяет техники активного слушания, перефразируя сказанное участником или задавая дополнительные вопросы:

Участник (У): Это одна из самых сильных работ на этой выставке.

Медиатор (М): Вы высоко ее оцениваете…

* * *

У: Возможность заниматься искусством — это составляющая счастья.

М: Это то, что подпитывает…

* * *

У: Мы не можем предугадать замысел художника, он работает не по конкретному плану, если будет потребность — он продолжит эту серию.

М: Вы как-то представляете себе условия этой потребности?

Медиация в «Мастерской Аникушина» по выставке «Чувство города» (21 декабря 2022 — 19 ноября 2023) строится по схожей схеме. Участникам предлагается выбрать работу, которая больше всего для них связана с ощущением Петербур-

га, и представить ее, обосновать выбор. При выборе предлагается опираться на чувственный опыт, впечатления, акцентируется внимание на значимости личного восприятия. Отличает данную медиацию отсутствие попытки выстраивания доверительных отношений с группой. В объяснении особенностей формата медиатор использует формулировки, не располагающие к безопасному диалогу: «я буду задавать вам вопросы», «я дам вам задание», «сегодня вам придется взаимодействовать со мной, даже если вы не хотите», что задает ненужную иерархию, дистанцию. В конце медиатор заключает, что «сегодня не получилось стройного течения» обсуждения, «следования какому-то одному лейтмотиву», что вызывает у посетителя чувство неудовлетворенности, неудачи и смазывает впечатление от посещения выставки.

Важно понимать, что описанные выше арт-медиации ориентированы на работу с группой, которая заранее регистрируется на мероприятие, приходит в музей в назначенное время с конкретной потребностью. Однако существует формат медиаций, когда медиатор может инициировать общение с любым посетителем экспозиции, изначально не планировавшим участие в медиации. Чаще всего данная разновидность медиаций применятся на ярмарках искусства, однако осенью 2023 г. к ней обратился и фестиваль «Друзья Петербурга». На всех площадках (в том числе и на выставке «Чувство города» в «Мастерской Аникушина») можно было увидеть волонтера с бейджем «медиатор». Инициатором общения мог выступить как сам волонтер, так и посетитель. Для медиатора данный формат сложен, прежде всего, необходимостью угадывать в глазах посетителя потребность в медиации, готовность к продолжительному разговору. У человека, пришедшего на выставку в качестве зрителя, редко возникает желание занимать позицию участника, поэтому часто медиация обрывалась на уровне информирования. В случае с фестивалем «Друзья Петербурга» интересно, что функцию медиатора выполняет волонтер. Опыт фестиваля показывает, что позиция «невежественного наставника» — это именно позиция, роль, которую берет на себя медиатор. Волонтеру, лишенному всякой экспертности в сфере искусства, непросто будет помочь в осмыслении искусства посетителю с той же степенью неэкспертности. Другая площадка фестиваля — «Невский, 19» — отказалась от волонтеров-медиаторов и обратилась к институциональным медиаторам. Несмотря на то что волонтеры «Друзей Петербурга» прошли обучение от фестиваля, они не имели возможности стать сопричастными деятельности музеев-площадок в той же степени, как их сотрудники. «Невский, 19» воспринимал медиацию как один из способов репрезентации и самой институции, поэтому для него вовлеченность медиатора в обычную деятельность музея, осведомленность о его истории имела значение.

На обучении медиаторов от фестиваля «Друзья Петербурга» большое внимание уделялось инструментам фасилитации восприятия искусства: построению ассоциативных рядов с помощью стикеров и маркеров, использованию различных карточек с вопросами, камеры и фонарика телефона и т. д. Одним из самых распространенных инструментов является взаимодействие с текстами: высказываниями, связанными с темой медиации, цитатами деятелей культуры или же отрывками из художественных произведений. Так, на медиации по выставке «Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве» (ГРМ, 4 марта 2021 — 28 июня 2021) в разговоре о работе Н. Энгельке «Дачная архитектура», выполненной в авторской технике топорописи, медиатор обратилась к тексту пьесы

А. Чехова «Вишневый сад». Сталкивание двух текстов разных пластов культуры открыло посетителям новый взгляд на каждый из них, побудило к размышлению о соотношении классического и современного.

Как уже отмечалось, проведение арт-медиаций российскими музеями практикуется относительно небольшой период времени. Молодость термина и явления проявляется в широте и размытости его трактовок, вследствие чего арт-медиацией могут называться программы, в действительности не отвечающие требованиям формата. Так, галерея «Сарай» при музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме объявила о проведении «медиаторского тура»[68] с художником по выставке «Сведения о котике» (14 октября — 12 ноября 2023), обещая посетителям «опыт сопричастности искусству». В реальности же художница Катерина Веселовская кратко, в пределах десяти минут, рассказала об основных идеях своих работ и выразила готовность ответить на вопросы. Такой формат нельзя назвать медиацией и даже форматом с элементами медиации. Здесь термин «медиация» употребляется, скорее, как «модное понятие»[69], призванное привлечь аудиторию, однако несоответствие формату обманывает ожидания посетителей, пришедших готовыми к продолжительному диалогу, что наносит урон имиджу музея и его репутации.

Среди разновидностей медиации выделяют медиацию без посредника. Одним из инструментов ее проведения может быть чат-бот. Данная практика была реализована галереей Anna Nova по выставке Ани и Виталика Черепановых «Парк Вольный. Терминал Жуковский» (24 марта — 27 мая 2023). Совершить путешествие по выставке предлагалось при посредничестве персонажа — профессора-десантника Жуковского, взаимодействуя с ним через чат-бот. Однако такой способ взаимодействия посетителя и искусства также нельзя назвать медиацией в устоявшемся значении: чат-бот не позволяет выстроить диалог, неадекватно реагирует на высказываемые суждения, не предполагает вариативности и, скорее, напоминает путеводитель по выставке.

В период карантинных ограничений 2020 г. возник формат онлайн-медиации. Сложность его заключается в необходимости организации обсуждения в условиях, когда участники медиации не видят произведений искусства. У медиатора есть возможность вывести на экран лишь отдельные работы, что лишает посетителя целостного восприятия экспозиции, ощущения пространственности выставки. Возможным решением стало сужение темы до конкретной проблемы. Так, название сессий онлайн-медиаций по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» в музее современного искусства «Гараж» состояло из двух частей: сначала упоминался художник или работа с выставки, а затем — через противопоставление — проблема, актуальная в контексте весны и лета 2020 года. Например, «Квартирные выставки в СССР VS чем заняться в квартире во время самоизоляции»; «Научная фантастика. Журнал “Знание — сила” VS какие модели поведения во время “апокалипсиса” мы копируем из научной фантастики, фильмов, книг»; «Игорь Макаревич “Дом утраченных друзей” VS скучаем ли мы по офису, институту, школе в новых условиях существования»

---

[68] Медиаторский тур с художником выставки Катериной Веселовской / Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме : официальный сайт. — URL: https://www.akhmatova.spb.ru/mediatory-tur-s-hudozhnikom (дата обращения: 23.11.2023).

[69] *Куклинова И. А.* Указ. соч. С. 241.

и другие[70]. Это позволило настроить участника медиации на глубокое рассуждение на конкретную тему, а не на обзорный разговор о выставке вообще. За полтора часа медиации участники успевали подробно обсудить около четырех работ и еще четыре посмотреть поверхностно — такой объем позволял раскрыть заявленную проблему и при этом не охватывал все составляющие выставки.

Однако недостатки онлайн-формата одновременно открывали новые возможности для участников во взаимодействии с произведением. Медиатор мог увеличить изображение на экране до мельчайших деталей, рассмотреть которые не всегда возможно в экспозиции, разместить работы, удаленные друг от друга в пространстве выставки, на одной странице, что делало удобным их сравнение. Невозможность контакта с реальными объектами, таким образом, неожиданно приводила к сокращению дистанции между произведением искусства и посетителем, располагая к личной интерпретации.

Кроме того, карантинные ограничения обусловили максимальное сближение условий, в которых оказывались участники онлайн-медиации: чаще всего они находились в своих домах, перемещение за пределами которых было жестко ограничено, обладали большим количеством свободного времени. Такое совпадение «входного нарратива»[71] привело к сближению группы, облегчило формирование открытого диалога.

Формат онлайн-медиации также был применен на выставке премии по современному искусству «Инновация-2020» в нижегородском «Арсенале» (23 августа 2020 — 17 января 2021). Часть участников находилась в пространстве выставки, а часть, в том и числе и медиатор, присутствовала виртуально. Причем медиатор, сотрудник Государственного Русского музея, на выставке не был вообще, имел опыт знакомства с ней только по предоставленным «Арсеналом» материалам. В начале медиации участникам были объяснены особенности формата, после чего медиатор предложил группе познакомиться поближе — представиться и сформулировать ожидания от предстоящей медиации. Знакомство участников осуществлялось и на выставке в «Гараже» — в дополнение уже названным задавался вопрос об опыте посещения медиаций онлайн или офлайн. Интересно, что именно онлайн-медиации обращают большое внимание на этап знакомства с группой как инструмент сближения в условиях физической удаленности. В офлайн-формате знакомство тоже происходит, но далеко не всегда — здесь же оно становится обязательным.

Кроме того, медиация в «Арсенале» была ориентирована на разговор обо всей выставке, а не о конкретном ее аспекте. Название медиации формулировалось довольно широко: «Им просто весело или они пророки?». Участники одновременно находились в разных частях экспозиции, поэтому обсуждение строилось вокруг их впечатлений от находящихся перед ними объектов и конструированием связей между разделами выставки.

В первой главе отмечалось сближение методики медиаций с методикой инклюзивных программ. В музее «Дом Пастернака» (Пермский краеведческий музей, пос. Всеволодо-Вильва, Пермский край) был реализован проект «ВОСприятие — мобильная лаборатория арт-медиации для людей с инвалидностью»

---

[70] *Романова М.* Указ. соч. С. 68.

[71] *Doering Z., Pekarik A.* Questioning the entrance narrative. Journal of Museum Education. — 1996. 21 (3) : 20–22.

(февраль 2020 — март 2021)[72]. Проект стал дополнением выставки «Сад поэта: взаимодействие», уже изначально ориентированной на слабовидящих посетителей. В основе экспозиции лежала идея соединения поэтических текстов Б. Пастернака, музыки и человека, поэтому большую ее часть составляли звучащие арт-объекты. Позже выставку решено было дополнить программой медиаций, задачей которой было обеспечить максимально полное взаимодействие с экспозицией. Так, участники изучали форму, звучание объектов, соотносили их с собственными ассоциациями, затем пробовали себя в роли музыкантов — играли на инструментах, изучали способы звукоизвлечения, а после становились участниками музыкально-поэтической импровизации: медиатор включал аудиозапись стихотворения Б. Пастернака, а участники, выбрав подходящие по звучанию арт-объекты, играли на них. На протяжении всей программы медиатор выступал модератором диалога, выстраивая связи между экспозицией и ощущениями участников, мотивировал их артикулировать свои впечатления. Каждый раз медиация адаптировалась под особенности посетителей. Для участников с нарушением зрения акцент ставился на звуковом восприятии, посетители с нарушением слуха обращали внимание на вибрации арт-объектов; для посетителей с расстройствами аутистического спектра музыка становится оптимальным средством взаимодействия с другими участниками, для посетителей с ментальными нарушениями — средством свободного самовыражения. Опыт данного проекта делает возможным понимание методики медиации как техники создания инклюзивных программ.

2.2. Объект и структура культурных медиаций в российских музеях

Понятие «культура» включает в себя понятие «искусство», следовательно, арт-медиация может пониматься как частный случай культурной медиации, объектом которой является искусство. На практике к данному термину музеи обращаются всякий раз, когда объектом медиации становится не искусство, а музейный предмет, пространство, искусство как система или институция, так как специальные термины отсутствуют. Термин «культурная медиация» вошел в употребление российских музеев позднее термина «арт-медиация», в отличие от европейского опыта, где культурная медиация оформлялась как самостоятельное явление, применяемая и за пределами музея.

В последние годы к медиациям активно обращаются литературные музеи. Так, в музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме было реализовано две медиаторских программы по выставке «К слову. Еже писахъ — писахъ» (23 июня — 24 сентября 2023), основными экспонатами которой стали рукописи. Интересно, что для одной и той же выставки было разработано две медиации, предлагающие различные способы взаимодействия с музейными предметами.

Медиация «В темноте» проводилась в часы после закрытия выставки, что позволило участникам находиться в зале без посторонних посетителей, а также выключить свет. Обращение к темноте основано на восприятии ее как самой органичной среды для рукописи, противопоставлении разрушающему свету. Пребывание в условиях, комфортных для рукописей, по мысли авторов медиации, приближает посетителя к ним.

---

[72] *Фирсова А. В.*, *Григорьева М. И.*, *Лившиц Е. В.* Указ. соч. С. 53.

Ведущая данной программы вначале обозначает происходящее как арт-медиацию, однако представленные на выставке автографы и машинописи нельзя отнести к категории «арт», искусства. Термин «культурная медиация» более точно отразил бы специфику такой программы, однако музей его избегает и на официальном сайте использует термин «медиация»[73].

Начинается медиация на улице, перед входом в музей, так как знакомство с группой в основном пространстве выставки при выключенном свете представляется нецелесообразным. Медиатор начинает со стандартных вопросов — просьбы представиться, описать опыт посещения медиаций, дать свое определение данному процессу. В попытке наладить контакт с группой некоторые вопросы медиатор обращает напрямую к отдельным участникам. Однако из-за характера вопросов, требующих конкретного знания, это действие производит обратный эффект. Так, медиатор задает вопрос: «…поэты, как вы все знаете, еще в Древней Греции — это кто, Людмила?» Участница не дает ответа, объясняя это тем, что ее образование связано с другой сферой, а слова медиатора «как вы все знаете» только усиливают возникшее чувство неловкости. Позже выясняется, что медиатор ждала ответа «провидцы, посредники, медиаторы с Богом», что является довольно неочевидным продолжением ее мысли. Следовательно, невозможность участников ответить на «простой» вопрос увеличивает дистанцию между медиатором и группой, что может стать причиной снижения дальнейшей вовлеченности, закрытости и негативно сказаться на ходе медиации.

После знакомства на улице группа поднимается в зал, где для рассматривания экспонатов выдаются фонарики. Использование фонариков применяется и на других медиациях, необязательно происходящих в темноте. Высвечивание отдельных деталей позволяет перенаправить фокус внимания, расставить другие акценты, по-новому взглянуть на предмет.

Основным высказыванием данной выставки является ностальгия по покидающей культуру современности практике создания рукописных текстов — данная мысль подчеркивается и в кураторском тексте, и в различных анонсах. Соответственно, первая группа вопросов, предлагаемая медиатором к обсуждению, формулируется так: «Пишете ли вы сегодня от руки? Есть ли у вас опыт написания, хранения рукописного текста? Чем написанное отличается от печатного?». Переход от рефлексии личного опыта к осмыслению экспозиции делается через попытку поиска точек соприкосновения, личностной ценности представленных предметов. Медиатор предлагает обратиться к рукописям с каким-то вопросом, вызванным актуальным личным переживанием. Поиск ответа рекомендуется осуществлять методом свободных ассоциаций — им может стать образ, слово, строка, четверостишие. На самостоятельный осмотр экспозиции отводится около пяти минут. Затем участники поочередно представляют выбранный экспонат, объясняют свой выбор. Комментарий медиатора почти всегда нацелен на дополнительное информирование об истории создания и бытования того или иного документа, что приближает данную программу к педагогической деятельности. Стоит отметить, что в отличие от медиации на выставке «ГРАН.ИТ», данная медиация имеет строго организованную структуру; медиатор, безусловно, реагирует

[73] Медиация «В темноте» / Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме : официальный сайт. — URL: https://www.akhmatova.spb.ru/v-temnote (дата обращения: 23.11.2023).

на высказывания участников, однако не перестраивает, исходя из них, общего плана, четко придерживается его.

Во второй части медиации участникам предлагается выступить в роли художников и оформить написанную от руки записку наподобие экспонатов выставки. Пространство выставки наполнено витринами-макетами, в центре которых расположены рукописи; окружают их фоновые изображения, а также предметные миниатюры: стул, рояль, пустая вешалка, бутылки, упавшая люстра, лодка и др. Используя свет фонариков, вырезанные из картона фигуры, тени собственного тела и авторскую записку, участники должны создать интермедиальный образ, либо отражающий их актуальное состояние, либо формулирующий какое-либо высказывание. Следовательно, данный вид деятельности, направленный на создание подобия экспоната выставки, приглашает к медиации не только музейного предмета, но и музея как институции.

В третьей части программы медиатор раздает участникам цитаты писателей, связанные с темой рукописей, и предлагает прокомментировать их, выразить согласие или несогласие. Как уже отмечалось, использование различных текстов как повода к организации дискуссии является довольно распространенным инструментом медиации. Он применяется и во второй медиаторской программе по выставке «К слову. Еже писахъ — писахъ»: «Записку найдут через сто лет».

Данная медиация проходит в обычном режиме работы музея, в зале присутствуют и другие посетители. Начинается программа все тем же кругом вопросов — об опыте посещения медиаций и понимании данной практики. После участникам раздаются картонные вырезки с высказываниями об отношении современного человека к письму от руки. Здесь тексты выступают инструментом знакомства группы: медиатор просит участника представиться, прочитать высказывание и прокомментировать его. Интересно, что на протяжении всей программы медиатор активно отсылает участников к опыту прошлых медиаций по данной выставке. Так, одно из высказываний было связано с сохранением бумажных архивов. Медиатор рассказывает, что на предыдущей медиации девочка-старшеклассница не знала, что собой представляют бумажные архивы, ассоциировала их с книгохранилищами. В обсуждении чувства ностальгии по традиции письма от руки медиатор вспомнила недавнюю посетительницу, рассказавшую о желании купить прописи и тетради в узкую линейку.

Важно отметить, что на обеих медиациях делается попытка преодоления временного разрыва между рукописями прошлого века и сегодняшним днем, осмысления актуальности темы выставки. В программе «В темноте» участникам предлагалось обратиться к рукописям с насущным вопросом; здесь взаимодействию с экспонатами предшествует размышление о том, что для нас в давно созданной рукописи может быть интересным. Участники выделяют несколько пунктов: графика (почерк), возможность войти в контакт с рукописью как результатом телесной практики, вглядеться в творческий процесс.

Переход к экспозиции начинается с уровня информирования. Медиатор в вопросно-ответной форме рассказывает о четырех экспонатах, анализирует особенности почерка, детали создания рукописи. Затем участникам предлагается выбрать интересную им рукопись, кратко представить ее группе. Из выбранных объектов складывается дальнейшее обсуждение. Так, участница выбирает автограф М. Цветаевой, любимым знаком препинания которой было тире, — медиатор обращается к группе с вопросом о любимом знаке каждого. Иногда выска-

зывания участников о выбранных предметах дополняются информированием о деталях их создания.

Витрина с инсталляцией, посвященной не сохранившейся рукописи, порождает размышления о том, что останется от нас — тексты в интернете? Сохранятся ли они? Какими материальными источниками будет подтверждено наше существование? В завершении медиации участникам предлагается создать записки, фиксирующие их сегодняшнее существование, и разместить их в альбоме, который будет храниться в музее.

Итак, объектом данных медиаций становится музейный предмет, экспозиция как сложно построенный смысл и сама институция. Однако медиация в литературном музее может быть направлена также и на пространство. Медиация в музее В. Набокова «Единственный в мире дом» нацелена на осмысление мемориального пространства семьи Набоковых как пространства домашнего, рефлексию образа собственного дома. Интересно, что медиатор вначале подчеркнуто называет медиацию «культурной», обозначая дистанцию от арт-медиации. На этапе знакомства участников просят рассказать о себе (имена перед началом медиации пишутся на бейджах), об опыте посещения медиаций и ожиданиях. Попытка сформировать безопасное пространство диалога осуществляется здесь через артикуляцию этой необходимости — медиатор проговаривает, что это «тонкий» формат, нужно поддерживать комфортную, спокойную атмосферу, предлагает убрать тяжелые вещи, рекомендует обращаться к собственному состоянию: высказываться, если хочется, не высказываться, если не хочется, уйти, если стало некомфортно.

Знакомство с пространством начинается с помещения, в которое в первую очередь попадали его гости. Участникам предлагается походить по нему, почувствовать запахи, осторожно потрогать, подумать, какая семья могла бы жить в таких интерьерах, каково было ее отношение к гостям. Выслушав впечатления участников, отметив в них сближения и противоречия, медиатор переходит к информированию.

Восприятие следующего помещения — Зеленой гостиной — начинается с внешних характеристик: медиатор предлагает рассмотреть комнату, проанализировать, на какие мысли наводят зеленые стены. Затем медиатор просит участников закрыть глаза, зачитывает отрывок из «Других берегов» с описанием данной комнаты, призывая представить, как выглядела гостиная при владельцах. Рассматривание деталей помещения, открывшихся после прослушивания текстов, осуществляется при помощи фонариков. После участникам предлагается подумать, как эта комната дополняет образ владельцев особняка, который сложился из опыта восприятия предыдущей комнаты.

В третьей комнате, бывшей библиотеке отца В. Набокова, у участников появляется возможность постучать в разных местах по стенам и на слух оценить, что помещение многократно перестраивалось. Интересно, что данная медиация охватывает почти все каналы восприятия человека: визуальный, ольфакторный, тактильный и аудиальный, что позволяет максимально полно сформировать личное представление о пространстве.

Затем участники приглашаются к взаимодействию с музейной экспозицией: медиатор предлагает выбрать экспонаты, которые более остальных ассоциируются с образом дома. После самостоятельного осмотра экспозиции группа садится в круг и обсуждает выбранные предметы. В завершении медиации ве-

дущая просит участников поделиться впечатлениями от формата, сравнить их с заявленными в начале ожиданиями.

Таким образом, медиация пространства осуществляется здесь за счет понимания его как домашнего. Образ дома хорошо знаком всем участникам и в то же время уникален в каждом случае. Наложение личного переживания дома на исторический контекст приближает посетителя к мемориальному пространству, делает возможным его персональное восприятие.

Объектом медиации может выступать и музей как институция и его деятельность. Так, в пространстве Государственного музея городской скульптуры на «Невском, 19» проводилась медиация по выставкам «Просим снять» (1 июня — 30 сентября 2023) и «Находится на реставрации» (8 июня — 30 сентября 2023). Выставка «Просим снять» посвящена пяти утраченным памятникам ленинского плана монументальной пропаганды. В связи с ней участникам предлагалось порассуждать о том, кто должен принимать решения о постановке памятников в городе, то есть сконцентрироваться не на конкретных произведениях искусства, а на проблеме искусства как системы, сложности его оценки. Вторая выставка была посвящена реставрации львов с Дворцовой пристани, сфинксов Египетского моста и надгробья С. А. Строгановой. В отношении львов с Дворцовой пристани предметом дискуссии стал вандализм: участники рассуждали о причинах порчи памятников, предлагали возможные пути решения этой проблемы. Надгробье С. А. Строгановой, многие части которого были утрачены и впоследствии воссозданы реставраторами, стало поводом к рассуждению о концепте подлинности. Экспонаты данных выставок здесь воспринимались не как отдельные объекты медиации, а как повод для медиации институции. Следовательно, несмотря на то что Государственный музей городской скульптуры можно классифицировать как музей художественного профиля, он может стать площадкой не только для арт-медиаций, но и для культурных медиаций. Экспонаты выставок здесь воспринимались не как объект медиации, а как повод для размышлений о деятельности институции.

Таким образом, методика создания культурных медиаций не имеет зависимости от объекта медиации. Как правило, начинается медиация знакомством участников с медиатором и между собой. Это важный этап, на котором формируются условия для дальнейшего открытого разговора и от которого зависит успешность всей программы. Медиатору нужно, имея определенную экспертность в вопросах, связанных с экспозицией, занять позицию не эксперта, но посредника, выстроить пространство безопасности. Затем медиация выходит на уровень информирования: медиатор кратко рассказывает об экспозиции, намечает направления дальнейших рассуждений. Далее участники самостоятельно взаимодействуют с экспозицией, выполняя задания медиатора, отвечая на его вопросы, направленные на личностное восприятие. Нельзя сказать, что данная последовательность неизменна во всех медиациях. Структура медиации может меняться не только в зависимости от объекта (произведение искусства, музейный предмет, пространство, институция), но и от личности медиатора, а также от конкретных участников. Набор инструментов, с помощью которых медиатор может фасилитировать взаимодействие с предметом медиации, также универсален. Обращение к разнообразным текстам, высказываниям, использование фонариков, позволяющих сконцентрироваться на деталях и др., может осуществляться как в культурной, так и в арт-медиации. Самый распространенный инструмент —

вопросы медиатора. Интересно отметить, что они, как правило, формулируются пространно, многосоставно и содержательно широко — задавая вопрос, медиатор всегда задает блок вопросов, как бы давая участникам дополнительное время для размышления. Нельзя также установить зависимость между объектом медиации и профилем музея, в котором она реализуется: к медиации музейного предмета, пространства, искусства как системы и институции могут обращаться музеи как художественного, так и нехудожественного профиля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Термин «медиация» пришел в сферу культуры из сферы права. Среди предпосылок данного перехода выделяют: идеи Р. Барта о «смерти автора» и невозможности «расшифровки окончательного значения» произведения искусства, У. Эко об «открытом произведении» как «принципиально неоднозначном сообщении», где множество означаемых существуют в одном означающем, обозначившие пространство для дискуссии в арт-институциях; изменение гносеологической установки с потребления готового знания в пользу индивидуализированной выработки этого знания; развитие гуманистических концепций педагогики (инструментальная педагогика Дж. Дьюи, ситуативная педагогика П. Фрейре, коллаборативная педагогика); концепт «культурной демократизации», демократизации музеев; возникновение теории музейной коммуникации Д. Камерона; коммерциализацию культуры; развитие культуры участия.

Термин «культурная медиация» в европейских языках на разных этапах развития понимался довольно широко: как художественная практика, активизм, форма профессиональной образовательной деятельности культурных учреждений, работа с мигрантами. В русскоязычной среде термин применяется с 2010-х гг. именно в контексте деятельности музеев и галерей как форма взаимодействия с посетителями, представляющая собой посредничество при выработке персонального восприятия заложенных в экспозиции смыслов.

Анализ исследований в области культурной и арт-медиации позволяет выделить некоторые теоретические положения данного явления. Так, обозначается структура медиации: знакомство группы друг с другом и с медиатором; рецептивный уровень (медиатор выступает с активной позиции, создает почву для последующих совместных размышлений, а участие группы сводится к активному восприятию); интерактивный уровень (медиатор стимулирует непосредственное взаимодействие группы с предметом медиации, организует обсуждение); партиципативный уровень (участники группы сами могут определять механизмы взаимодействия с объектом медиации, предлагать дальнейшие сценарии ее развития); подведение итогов.

Делаются попытки классификации медиации на вербальную, пластическую (телесную), перформативную, средовую; исходя из особенностей аудитории, выделяют инклюзивную медиацию; по способу коммуникации разделяют онлайн- и офлайн-медиации. Кроме того, можно выделить виды медиаций по объекту: медиация искусства, медиация музейного предмета, медиация пространства и медиация институции.

Отдельное место в исследованиях отводится фигуре медиатора: рассматриваются его задачи, их соотношение с задачами экскурсовода и музейного педагога,

профессиональный статус (институциональный медиатор, куратор, художник, волонтер). Рассматривается влияние медиации на институции: по отношению к культурным учреждениям выделяют аффирмативную, репродуктивную, деконструирующую, реформирующую и трансформативную функции.

Однако стоит отметить, что теоретические положения медиации на данный момент разработаны недостаточно полно: не выработано общепринятое определение термина, точно отражающее суть данной практики; не решен вопрос классификации, например, нет разделения медиаций по типу участников на организованную группу и посетителя экспозиции, изначально не планирующего посещение медиации, но вовлеченного в этот процесс медиатором; отсутствует четкое представление о границах агентности медиатора, описание инструментов медиации, методических приемов.

В данном исследовании проведен анализ опыта реализации медиаторских программ в Государственном Русском музее, Государственном музее городской скульптуры, музее современного искусства «Гараж», Пермском краеведческом музее, музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме, музее В. Набокова при СПбГУ с целью выявления принципов реализации существующих теоретических моделей медиации. Большинство реализуемых программ на структурном и функциональном уровнях соответствует существующим теоретическим положениям, однако их размытость ведет к широкой трактовке термина на практике, в результате чего «медиацией» в российских музеях могут называться программы, в действительности не отвечающие требованиям формата. Сравнение методик созданий культурных и арт-медиаций позволяет сделать вывод об их общей структуре, различия в которой возникают не столько из-за объекта медиации, сколько из-за личности медиатора и конкретных участников.

Несмотря на молодость термина, неизвестность его для большей части аудитории, российские музеи (в том числе и за пределами Москвы и Санкт-Петербурга) обращаются к формату медиаций с нарастающей частотой, видя в нем необходимую коммуникационную стратегию работы с посетителем. Медиация как технология музейной коммуникации ценна для посетителя возможностью не только получить опыт личностного переживания, глубокого осмысления произведения искусства, музейного предмета, пространства и экспозиции в целом, но и осознать свою субъектность как активного участника, голос которого имеет значение. Следовательно, медиация становится технологией двусторонней музейной коммуникации, что ведет к трансформации институции.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Абрамова А. С.* Арт-медиация как метод восприятия современного искусства // Искусство и диалог культур : сб. науч. тр. XIV Междунар. межвуз. науч.-практ. конф. — Санкт-Петербург, 2021. — С. 353–357.
2. *Башмакова Н. И., Рыжова Н. И., Кузнецова О. А.* Историческая ретроспектива медиации как интегративного понятия: парадигмы изучения и междисциплинарность // Управленческое консультирование. — 2015. — № 6 (78). — С. 159–172.
3. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
4. *Бирюкова М. В.* К определению кураторства / М. В. Бирюкова // Музей. Памятник. Наследие. — 2021. — № 2 (10). — С. 15–26.

5. *Бойко А. Г.* Медиаторы? Экскурсоводы? Педагоги? // Музей и музейщики: проблемы профессионального образования : материалы междунар. конф., 14–15 нояб. 2014 г. / сост.: С. В. Кудрявцева, Е. В. Русакова; Гос. Эрмитаж ; С.-Петерб. гос. ун-т , Ин-т философии, каф. музейного дела и охраны памятников. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 78–81.

6. *Венкова А. В.* Арт-медиация: философия, эстетика и художественная практика / А. В. Венкова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2021. — № 11. — С. 819–826.

7. Время культурной медиации / К. Мёрш и др. ; Ин-т худож. образования Цюрих. ун-та искусств ; Музей современ. искусства «Гараж» ; Школа медиации Урал. индустр. биеннале современного искусства ; Швейцарский совет по культуре ProHelvetia; пер. А. Матвеевой. [Б. м., б. г.]. — 331 с.

8. *Демин Г. С.* Индивидуальная и социальная выразительность в живописи / Г. С. Демин, Ю. И. Коновалова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. — 2013. — № 10. — С. 174–181.

9. *Кличук Я.* Арт-медиация после экскурсоведения / Я. Кличук // Музей и музейщики: проблемы профессионального образования : материалы 159 междунар. конф., 14–15 нояб. 2014 г. / сост.: С. В. Кудрявцева, Е. Д. Русакова. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 66–70.

10. Ключевые понятия музеологии / сост. A. Desvallées, Fr. Mairesse ; пер. А. В. Урядникова. — М., 2012. — 102 с.

11. *Куклинова И. А.* Культурная медиация: история и современное понимание термина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2021. –— № 41. — С. 89–94.

12. *Маликова Д. Н.* Методы работы с аудиторией художественного музея: от традиционных практик к медиации (Осмысление и интеграция опыта Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10») : магист. дисс. / Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Ин-т гуманит. наук и искусств. — Екатеринбург, 2015. — 116 с.

13. Медиаторский тур с художником выставки Катериной Веселовской / Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме : официальный сайт. — URL: https://www.akhmatova.spb.ru/mediatory-tur-s-hudozhnikom (дата обращения: 23.11.2023).

14. Медиация «В темноте» / Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме : официальный сайт. — URL: https://www.akhmatova.spb.ru/v-temnote (дата обращения: 23.11.2023).

15. Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен, И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. — М. : ВК, 2003. — 616 с.

16. *Назаров А. С.* Арт-пространство современного музея и культурная медиация / А. С. Назаров // Сфера культуры. — 2022. — № 2 (8). — С. 55–64.

17. *Никонова А. А.* Медиация, интерпретация, творчество: границы трансформации музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 17: Философия и конфликтология. — 2015. — Вып. 2. — С. 73–78.

18. Рабочая тетрадь арт-медиатора / Ред. Й. Меесен, Т. Унтерлиген. — Электрон. публ. — 2014. — URL: https://m10.manifesta.org/media/uploads/files/workbook_mediation_rus.pdf (дата обращения: 23.09.2023).

19. *Рачкова О. С.* Понятие музейной медиации в современной зарубежной музеологии / О. С. Рачкова // Наука и современность. — 2014. — С. 54–61.

20. Рекомендации ИКОМ России по разработке определения понятия «музей» 2018 г. — URL: https://icom-russia.com/upload/documents/Рекомендации%20ИКОМ%20России%20по%20изменению%20определения%20понятия%20Музей_фин.pdf (дата обращения: 25.10.2023).

21. *Романова М.* Эксперименты во время пандемии: онлайн-медиация по выставке «Секретики: копание в советском андеграунде. 1966–1985» в Музее современного искусства «Гараж» // The Garage Journal : исследования в области искусства, музеев и культуры. — 2021. — № 2. — С. 59–88.

22. *Ромедер Ю.* Методы и средства музейной работы: педагогика обслуживания отдельного посетителя в музее // Музееведение и охрана памятников : научно-реферативный сборник. — М., 1980. — С. 8–11.

23. *Сапанжа О. С.* Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2009. — № 103. — С. 245–252.

24. Серия онлайн-семинаров: Время (для) культурной медиации. Как работает медиация? — URL: https://www.youtube.com/watch?v=ry-XHZlVmKc&list=PLRSwFqRcpg4GmwREqXq8ZCOHQOXC6Mm9u&index=5 (дата обращения: 25.10.2023). [Роскомнадзор информирует: видеохостинг нарушает закон РФ.]

25. Серия онлайн-семинаров: Время (для) культурной медиации. Кто выступает медиатором? Практика. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=UphBZbSKBBA&list=PLRSwFqRcpg4GmwREqXq8ZCOHQOXC6Mm9u&index=7 (дата обращения: 25.10.2023). [Роскомнадзор информирует: видеохостинг нарушает закон РФ.]

26. *Фирсова А. В., Григорьева М. И., Лившиц Е. В.* Арт-медиация: технология создания инклюзивных экскурсионных программ // Современные проблемы сервиса и туризма. — 2021. — Т. 15. — № 2. — С. 47–57.

27. *Флиер А. Я.* Культура как система институтов посредничества // Культура культуры. — 2015. — № 3 (7). — С. 121–131.

28. Что такое арт-медиация? Манифеста 10 : официальный сайт. — URL: https://m10.manifesta.org/ru/education/art-mediation/ (дата обращения: 25.10.2023).

29. *Шиманская К. И.* Арт-медиация — посредничество в рамках художественной коммуникации / К. И. Шиманская // Социальная антропология Сибири. — 2020. — Т. 1. — № 2. — С. 6–12.

30. *Шнайдер Ю. Ю.* Кураторство как исследование, практика и художественная деятельность / Ю. Ю. Шнайдер // Вестник культуры и искусств. — 2022. — № 2 (70). — С. 81–88.

31. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб. : Академический проспект. — 2004. — 384 с.

32. *Doering Z., Pekarik A.* Questioning the entrance narrative // Journal of Museum Education. — 1996. 21 (3) : 20–22.

Диплом жюри конкурса

ТВОРЧЕСТВО О. Л. ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКОЙ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ В РУССКОМ И СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ 1890–1940-Х ГОДОВ

МАНУЧАРОВА Дарья Александровна
Государственная Третьяковская галерея

ВВЕДЕНИЕ

Ольга Людвиговна Делла-Вос-Кардовская (1875–1952) упоминается в искусствоведческой литературе, как правило, по двум поводам: в ряду портретистов А. А. Ахматовой и как жена Д. Н. Кардовского, известного графика и педагога. За пределами исследовательского интереса все еще остается подавляющая часть ее произведений, созданных в середине 1890 — конце 1940-х годов, в которых отражены многие актуальные для своего времени тенденции.

Ее фигура достойна внимательного рассмотрения, особенно в контексте художественного и общественно-политического процессов России указанных десятилетий, участницей и свидетельницей которых была художница. Именно в этом ключе в исследовании рассматриваются все стороны и этапы творческой, педагогической и общественной деятельности художницы, которая до сегодняшнего дня не была удостоена обобщающего труда.

Актуальность темы исследования. В последнее время все чаще наблюдается интерес исследователей к творчеству женщин-художниц, малоизученных деятелей искусств первой трети XX века, а также к художественной жизни провинции разных лет. Он выражается в серии выставок[1] и изданий[2], ряд которых дополняет настоящая работа.

Степень научной разработанности темы. Настоящая работа опирается на обширный корпус исследований, посвященных различным аспектам изуче-

[1] Отметим некоторые из них: «Она жила в волшебном мире сказки» (2011–2012), посвященная Е. Д. Поленовой, «Зинаида Серебрякова» (2017), «Мария Якунчикова-Вебер» (2020, все — в ГТГ), «Музы Монпарнаса» (2021, ГМИИ имени А. С. Пушкина).

[2] *Блейксли Р. П.* Некоторые недооцененные работы Эмилии Шанкс на передвижных выставках // Товарищество передвижных художественных выставок. К 150-летию со дня основания : материалы Международной научной конференции. — М. : Гос. Третьяковская галерея, 2022. — С. 311–323; *Бирюков М.* Мстёрский ковчег. Из истории художественной жизни 1920-х годов. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2023 [Б. п.].

ния творчества женщин-художниц[3], учеников репинской школы[4] и проблемам художественной культуры России первой трети XX века[5]. При этом статей или заметок, полностью посвященных творчеству Делла-Вос-Кардовской, крайне мало. В дореволюционных журналах и газетах ее имя упоминается лишь в связи с участием в выставках Нового общества художников[6], Союза русских художников[7] и Московского товарищества художников[8].

Следующие небольшие заметки относятся уже к 1940 году[9]. Они были изданы вскоре после проведения персональной выставки Д. Н. и О. Л. Кардовских в Москве в 1938 году. М. П. Сокольников, автор биографического очерка о художнице в брошюре-каталоге так характеризовал ее искусство: «Творческий путь Делла-Вос сравнительно ровен. На нем не было резкой смены манер и техники, стилистические приемы художницы сложились довольно ясно, небольшой круг тем сгруппировался по преимуществу в портретном и пейзажном жанре»[10].

Первый опыт обращения современного историка искусства к творчеству мастера — статья О. Е. Мельничук «Ольга Делла-Вос-Кардовская. Возвращение имени»[11]. В ней обобщены имеющиеся на тот момент опубликованные данные о творчестве мастера и введены в научный оборот ее живописные произведения из собрания Третьяковской галереи.

Отдельные стороны деятельности художницы затронуты в статьях Ю. А. Козловой «Альбом О. Л. Делла-Вос-Кардовской»[12] и «Поэты серебряного века: Н. С. Гумилёв, А. А. Ахматова, В. А. Комаровский на портретах О. Л. Делла-Вос-Кардовской»[13], написанных на основе архивных материалов.

---

[3] Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков. — М. : Гос. Третьяковская галерея, 2002; *Нохлин Л.* Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство : Антология. 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. — С. 15–46.

[4] Ученики Репина. — СПб. : KGallery, 2015; Мастер Репин. Эпизоды из жизни учителя и учеников. — М. : Музей «Новый Иерусалим», 2024.

[5] *Лапшин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. — М. : Советский художник, 1983; *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. — М. : Искусство, 1988; Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. События, факты, комментарии : Сборник материалов и документов / под ред. В. П. Толстого. — М. : Галарт, 2010.

[6] Далее — НОХ.

[7] Далее — СРХ.

[8] Далее — МТХ.

[9] *Иванов К. И. Художница О. Л.* Делла-Вос-Кардовская // Коммунар. — 1940. — 22 сентября. — С. 2–3; *Иванов К. И.* Талантливый мастер живописи // Северный рабочий. — 1940. — 25 сентября. — С. 4.

[10] *Сокольников М. П.* О. Л. Делла-Вос // Д. Н. Кардовский и О. Л. Делла-Вос-Кардовская. — М. : Московский союз советских художников, 1939. — С. 21–24.

[11] *Мельничук О. Е.* Ольга Делла-Вос-Кардовская: Возвращение имени // Собраніе. — 2004. — № 2. — С. 22–29.

[12] *Козлова Ю. А.* Альбом О. Л. Делла-Вос-Кардовской // Памятники культуры. Новые открытия: письменность. Искусство. Археология : Ежегодник. — Л. : Наука, 1987. — С. 122–130.

[13] *Козлова Ю. А.* Поэты Серебряного века Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, В. А. Комаровский на портретах О. Л. Делла-Вос-Кардовской // Искусство второй половины XIX–XX века : Вопросы реставрации и музееведения : Сообщения Государственной Третьяковской галереи. — М., 1995. — С. 130–142.

Вопросы, связанные преимущественно с постреволюционным периодом жизни Делла-Вос-Кардовской в Переславле, освещены в статьях Н. А. Селиверстовой[14] и сборниках по итогам конференции «Кардовские чтения». И хотя ни одна статья сборника не посвящена отдельно Делла-Вос-Кардовской, все же в некоторых исследованиях, основанных на материалах региональных архивов, приводятся важные детали о жизни Кардовских в Царском Селе, Переславле-Залесском и на Зубовском бульваре в Москве, а также об их родственных и дружеских связях с актерами В. И. Качаловым, Ю. М. Юрьевым, С. В. Гиацинтовой, чьи портреты создала художница.

Объект исследования — созданные с 1880-х по 1940-е годы станковые живописные и графические произведения Делла-Вос-Кардовской, ее эскизы для книжных и журнальных иллюстраций, эскизы открыток, плакатов и их репродукции, выявленные в процессе работы.

Предметом является биография Делла-Вос-Кардовской в контексте художественной и политической жизни России 1880–1940-х годов.

Цель исследования — всестороннее исследование творческой и просветительской деятельности Делла-Вос-Кардовской в контексте развития художественной жизни России 1880–1940-х годов. Для достижения названной цели выдвинуты следующие **задачи**:

1. Реконструировать биографию Делла-Вос-Кардовской.
2. Определить особенности индивидуальной манеры художницы на протяжении всех периодов творчества.
3. Выявить и проанализировать круг влияний, а также стилистические, тематические и иконографические параллели между произведениями Делла-Вос-Кардовской и работами ее современников.
4. Рассмотреть ее фигуру в контексте проблемы женского художественного образования в России и Европе конца XIX века.
5. Изучить особенности художественной и общественно-политической жизни тех регионов, с которым связана деятельность Делла-Вос-Кардовской всех периодов.
6. Определить место Делла-Вос-Кардовской в художественном процессе первой трети XX века.

Методы исследования. В работе используется комплексный подход, включающий различные методы: культурно-исторической реконструкции, примененный для воссоздания культурного контекста, в котором создавались произведения Делла-Вос-Кардовской; источниковедческий анализ архивных текстов и мемуарных источников; формально-стилистический анализ произведений художницы и ее современников, позволивший определить особенности индивидуальной манеры Делла-Вос-Кардовской.

[14] *Селиверстова Н. А.* Рыбная слобода, или Переславский Барбизон // Собраніе. — 2006. — № 9. — С. 104–107; *Селиверстова Н. А.* Переславская жизнь Ольги Делла-Вос-Кардовской // Петербургский художник. — 2013. — № 4 (22). — С. 42–61.

Глава I
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ И МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКОЙ

1.1. Этапы профессионального становления

Художница вспоминала, что рисование с натуры увлекало ее с раннего детства. Ее семья не была связана с искусством: отец Людвиг Карлович, испанец по происхождению, служил управляющим Контрольной палаты в разных городах Российской империи, а мать Мария Степановна (урожденная Тошкович), болгарка, дочь купца 1 гильдии, занималась воспитанием семерых детей. По долгу службы Л. К. Делла-Воса семейство часто меняло место жительства: будущая художница родилась в Чернигове, детские годы провела в Люблине, где училась в женской гимназии, а затем состоялся переезд в Харьков. Именно там она получила первые серьезные уроки рисунка и живописи, поступив в 1891 году в студию Е. Е. Шрейдера.

Шрейдер был вольноприходящим учеником Академии художеств, получившим в 1874 году звание классного художника 3-й степени по пейзажной живописи, а после продолжившим обучение в Мюнхене и Париже. Он открыл в Харькове студию в 1875 году[15]. В этом заведении занимались люди разного возраста, среди которых Делла-Вос в свое время была младшей (она поступила туда в возрасте 16 лет), но быстро делала успехи. Она характеризовала Шрейдера следующим образом: «Он был пейзажистом, но знал отлично всю анатомию, и мы рисовали очень часто череп. Что было ценно в его преподавании это то, что он умело направлял своих учеников к самостоятельным исканиям и прививал нам упорство в процессе работы и беззаветную преданность к искусству. Я отмечаю это потому, что в дальнейшей моей художественной жизни я всегда придерживалась этих основных устоев»[16].

Именно Шрейдеру принадлежит идея поступления Делла-Вос в Академию. По воспоминаниям художницы, он уговаривал ее мать отправить дочь учиться в Санкт-Петербург вскоре после того, как Ольга выполнила лучший среди ученических эскизов на евангельский сюжет. Это происходило осенью 1894 года, то есть незадолго до вступительных экзаменов.

Прошло меньше года с тех пор, как поменялась структура Академии художеств, которая в результате реформы была разделена на два учреждения — административное и учебное (ВХУ). Во второе в качестве преподавателей были приглашены передвижники, и к тому времени женщины уже были допущены к поступлению в Академию наравне с мужчинами, а не только как вольнослушательницы.

В 1894 году «художественный экзамен» состоялся в Академии 13–14 октября. Делла-Вос-Кардовская упоминала, что во время вступительного испытания выпускники с нескрываемыми насмешками указывали на нее: «смотрите, эта девчонка думает, что ее возьмут…»[17]. В автобиографии и прижизненной литературе

---

[15] *Кишкурно Е. П.* Студийное движение в Харькове в конце XIX — начале XX века // ВІСНИК ХДАДМ. — Харьков, 2011. — (Вып. 3). — С. 110.

[16] РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. Л. 1 об.

[17] Там же. Л. 1 об. — Л. 2.

о ее творчестве[18] отмечается, что в тот год из 25 абитуриенток женского пола она единственная была принята.

Во время вступительного экзамена Делла-Вос на общем фоне выделялась крепким натурным рисунком, которым она владела к тому времени благодаря урокам харьковского учителя. После поступления она попала в классы К. В. Лебедева, В. Е. Савинского, И. И. Творожникова. Особенно трудно ей давались занятия у Савинского: «он не мог примириться с рисованием тоном, а требовал штриховую систему, а я рисовала только углем, сангиной и пастелью»[19], — вспоминала художница.

От периода обучения в Академии остались лишь несколько работ художницы. Самая примечательная — «Жанна д'Арк» (*рис. 1*), наиболее близкое символизму произведение Делла-Вос-Кардовской, в котором она обратилась к нетипичной для своего дальнейшего творчества теме — мистическому явлению Орлеанской Деве Св. Екатерины или Св. Маргариты. Эта картина стала ее первой работой, показанной на выставке «Опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников», организованной Репиным в 1896–1897 годах в залах Императорского общества поощрения художеств[20].

Осенью 1898 года она перевелась в мастерскую Репина после успешного выполнения живописного этюда с натуры. «Перевод в мастерскую, — рассказывала Делла-Вос-Кардовская, — дал мне резко почувствовать то знакомое ощущение, какое я испытывала когда-то в студии Шрейдера, где не было никаких категорий, только одно громадное желание работать…»[21]. Умение мягко направлять начинающих художников, не «ломая» их индивидуальности, — общая черта стиля преподавания Шрейдера и Репина, кстати, одногодков (1844 г. р.).

В репинской мастерской художнице довелось учиться всего несколько месяцев, после чего в декабре 1898 года она подала прошение о годовом отпуске «по важным домашним обстоятельствам»[22]. На этот раз причиной стала ее свадьба с Кардовским 25 апреля 1899 года, вскоре после которых пара отправилась в Мюнхен, а в Академию Делла-Вос-Кардовская больше не вернется.

В Мюнхене в 1900 году у Кардовских родилась дочь Екатерина. Там художница почти не работала, но на формирование ее индивидуальной манеры не могло не повлиять посещение европейских музеев и выставок, а главное — общение с кругом учеников школы А. Ажбе, в который, помимо ее мужа, входили И. Э. Грабарь, М. В. Верёвкина, А. Г. Явленский и В. В. Кандинский. Общение с этими мастерами не прервется с возвращением в Петербург (*рис. 2*).

Сама художница не брала уроков у знаменитого словенца, но, безусловно, благодаря мужу и его соученикам находилась в курсе всех принятых им принципов преподавания. В основе педагогической системы Ажбе лежало тщательное штудирование натуры, работа большими, обобщенными линиями, после которой следовало переходить к деталям. Затем так называемый принцип шара,

---

[18] *Сокольников М. П.* О. Л. Делла-Вос // Д. Н. Кардовский и О. Л. Делла-Вос-Кардовская. — М. : Московский союз советских художников, 1939. — С. 22; *Иванов К. И.* О. Л. Делла-Вос-Кардовская (некролог) // Коммунар. — 1952. — 17 августа. — С. 4.

[19] РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. Л. 2 об.

[20] Далее — ИОПХ.

[21] РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. Л. 2 об.

[22] РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894 г. Лит. «И». Д. 29. Л. 15.

то есть светотеневого построения формы в пространстве, и, наконец, использование в живописи чистых, не смешанных на палитре красок — кристаллизация цвета[23]. Эти «законы» позже будут по-своему применены в практике Делла-Вос-Кардовской.

1.2. Студия в Царском Селе и организация выставок НОХ

В первой половине 1900-х годов Делла-Вос-Кардовская начала заниматься самостоятельным живописным и графическим творчеством, участвовать в выставках, долго оправляясь в курортном Майоренгофе (ныне Майори, Латвия) и Крыму после родильной горячки, которая едва не стоила ей жизни. Ее художественная и педагогическая карьера не развивалась столь стремительно, как у супруга, который помимо творческой деятельности в это время стал востребованным преподавателем в разных учебных заведениях Петербурга, прежде всего в ВХУ.

В 1907 году по совету врачей семья переехала в Царское Село из-за состояния здоровья дочери. Жизнь этого пригорода с более благоприятным, по сравнению со столицей, климатом сосредоточивалась вокруг обслуживания императорской резиденции. В «городе муз» в начале XX века жили многие литераторы и художники. Достаточно напомнить, что некоторое время семьи Кардовских и Гумилёвых жили в соседних квартирах. Кардовские быстро влились в царскосельскую творческую среду, одним из доказательств чему служит наличие в домашнем альбоме художницы автографов стихотворений М. А. Волошина, И. Ф. Анненского и, конечно, посвященного ей стихотворения Гумилёва. В альбоме Кати Кардовской поэт также записал акростих, первые буквы которого складываются в ее имя и фамилию. В свою очередь, Делла-Вос-Кардовская оставила в альбоме А. А. Ахматовой акварельный рисунок с изображением царскосельской статуи, которую поэтесса называла своим двойником.

Еще одна особенность дореволюционного Царского Села в том, что там сосуществовало множество учебных заведений. И хотя рисование во многих было обязательным предметом, до появления студии Делла-Вос-Кардовской серьезной художественной школы в городе, вероятно, не было.

По признанию Делла-Вос-Кардовской, она основала школу из-за того, что ей была необходима мастерская для работы над собственными произведениями[24]. В одной комнате она рассчитывала преподавать, в другой работать над картинами, а расходы за аренду покрывала бы плата за уроки: 15 рублей в месяц с каждого ученика. Занятия проходили по адресу: Царское Село, Конюшенная, 33, то есть в доме М. Ф. Белозёровой, где снимали квартиры семьи Кардовских и Гумилёвых. И художница, и ее дочь вспоминали, что буквально через два дня после размещения объявления класс был сформирован и даже после начала занятий ученики просили принять их.

Скорее всего, школа-студия открылась в 1910 году. В это время Делла-Вос-Кардовская сняла опустевшие после переезда Гумилёвых помещения, необходимые ей для работы над картиной «Маленькая женщина» (*рис. 3*). Воз-

---

[23] *Барановский В. И., Хлебникова И. Б.* Антон Ажбе и художники России. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2001. — С. 44–49.

[24] РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. Л. 4.

можно, востребованность школы художницы связана и с успехом упомянутого полотна, сразу после показа на выставке НОХ 1910 года приобретенного Русским музеем. Делла-Вос-Кардовская писала, что ученики ее студии легко поступали в школу ИОПХ в Петербурге[25].

Помимо того, в Царском Селе художница преподавала частным образом детям лейб-медика Николая II Е. С. Боткина Юрию, Глебу и Татьяне. К слову, в 1912 году Кардовский давал уроки рисунка и живописи великим княжнам. Эти факты не афишировались в текстах о художниках советского периода и были опубликованы в изданиях 2010-х годов[26].

В тот же период Делла-Вос-Кардовская активно участвовала в выставках крупных художественных объединений дореволюционной России. Свои произведения она показывала на выставках НОХ, СРХ и МТХ. Если в каталогах выставок СРХ и МТХ ее имя фигурировало эпизодически и в качестве экспонента, то в НОХ она состояла членом-учредителем и помогала мужу заниматься организацией проектов объединения. Дочь Кардовских вспоминала: «совсем особенное настроение начиналось в нашем доме, когда приближался срок очередной выставки Нового общества художников, председателем которого был папа. Собрания членов обычно происходили у П. И. Нерадовского. А дома в виде отголосков начинались разговоры о жюри, подрамках, о поисках помещения и т. д. Мама и папа всегда участвовали в развеске картин…»[27].

Делла-Вос-Кардовская была одной из немногих, чьи работы экспонировались на всех десяти выставках Общества, состоявшихся с 1904 по 1917 годы. Целью объединения была объявлена поддержка выпускников Академии; именно с ним исследователи связывают развитие неоклассических тенденций в русском искусстве начала XX века[28], безусловно, нашедших отражение и в творчестве художницы. В разные годы в выставках НОХ участвовали К. Ф. Богаевский, А. Я. Головин, Б. М. Кустодиев, А. В. Щусев, А. Г. Явленский и многие другие. Частыми участницами выставок были женщины, порой жены членов и экспонентов Общества: Е. В. Александрова (супруга В. Э. Борисова-Мусатова), А. С. Глаголева (в замужестве Ульянова), М. Я. Чемберс-Билибина, Е. Н. Шухаева. Лицо экспозиций определяли не произведения известных сегодня мастеров, а скромные интерьерные композиции Н. Ф. Петрова и А. В. Средина.

Устроителям выставок НОХ было трудно удержать участников в своих рядах из-за постоянных финансовых трудностей Общества и из-за жестких правил, прописанных в уставе, согласно которым члены должны представлять свои новые произведения в Санкт-Петербурге, «…не иначе как на выставках общества»[29].

---

[25] Там же; ОР ГТГ. Ф. 120. Ед. хр. 4628. Автобиография Делла-Вос-Кардовской О. Л. [Б/д]. Л. 1.

[26] *Горенко Д. В.* Новые данные к биографии Дмитрия Николаевича Кардовского // Кардовские чтения. Детство и искусство: связи, перспективы, проблемы : материалы V Международной научно-методической конференции, г. Владимир, 18 августа 2018 г. / науч. ред. и сост. Кузьмина И. Б. — Владимир : Транзит-ИКС, 2018. — С. 16.

[27] *Кардовская Е. Д.* Воспоминания // Кардовские чтения. Роль «школы» в культуре и искусстве : материалы III международной научно-методической конференции, г. Владимир 2016 / науч. ред. Кузьмина И. Б.; сост. Гагина О. Е. — Владимир : Транзит-ИКС, 2016. — С. 57.

[28] *Борисова Е. А.*, *Стернин Г. Ю.* Русский неоклассицизм: [Альбом]. — М. : Галарт, 2002. — С. 62.

[29] Устав Нового общества художников. – СПб., 1904. – С. 4.

И все же деятельность НОХ имела важное значение в дореволюционной художественной жизни уже потому, что на 5-й выставке в 1908 году впервые в России произведения профессиональных мастеров экспонировались вместе с детскими рисунками[30]. Также в рамках 8-й выставки НОХ в 1912–1913 годах состоялась первая в Петербурге крупная выставка М. А. Врубеля (посмертная). Произведения членов-учредителей НОХ экспонировались на значимых сборных выставках, где участвовали различные художественные объединения рубежа XIX–XX веков: современного русского искусства в Казани в 1909 и на Международной художественной в Риме в 1911 году.

1.3. Преподавательская деятельность в Переславле-Залесском

В начале 1917 года Делла-Вос-Кардовская была избрана академиком Академии художеств вместе с художницами З. Е. Серебряковой, А. П. Остроумовой-Лебедевой и А. П. Шнейдер. Впервые женщины были номинированы на это звание, но из-за революционных событий присуждение не состоялось, и лишь в 1922 году Делла-Вос-Кардовская была избрана профессором Академии.

В 1918 году Делла-Вос-Кардовская с дочерью переехала подальше от революционных потрясений в Переславль-Залесский, где у них был дом, унаследованный главой семейства от родственницы. В первые годы после революции в тот же город начали приезжать представители интеллигенции, о чем писал один из организаторов местного музея, В. Е. Елховский[31]: «Голод в больших городах разогнал их насельников по провинции. Профессора, художники, артисты побросали свои насиженные места и отправились зарабатывать себе кусок хлеба по деревням. В Переславль переселились на более или менее продолжительное время до лучших времен <…> профессор Дмитрий Николаевич Кардовский, его жена О. Л. Делла-Вос-Кардовская, пианистка Марианна Сергеевна Шиндаровская, местный уроженец, историк города М. И. Смирнов. <…>. Все они устраивались постепенно куда-либо на работу, вносили какую-то свежую струю в застоявшуюся провинциальную жизнь»[32].

Делла-Вос-Кардовская с осени 1918 года занялась преподавательской работой в школах города. Иностранные языки там преподавала старшая сестра художницы Мария Людвиговна, а русский язык — И. А. Жданов, дядя партийного деятеля А. А. Жданова. Вскоре Делла-Вос-Кардовская открыла первую в Переславле частную школу рисования во флигеле своего дома, одновременно преподавала в художественно-промышленных мастерских и вела кружок при бумагопрядильной фабрике, с 1923 до начала 1990-х годов носившей название «Красное эхо».

---

[30] Подробнее см.: *Ремезова К. В.* В преддверии авангардной практики: экспонирование детских рисунков на 5-й выставке «Нового общества художников» // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 4 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. — СПб. : НП-Принт, 2014. — С. 526.

[31] Елховский Владимир Евгеньевич (1896–1977) — наряду со своим братом Сергеем один из первых сотрудников Переславского музея-заповедника (1918–1919), протоиерей, заведующий канцелярией Московской Патриархии (1950-е), ветеран Первой мировой, Гражданской и Великой Отечественной войн. Подробнее о нем см.: *Маякова Н. А.* Елховский Владимир Евгеньевич // Православная Энциклопедия. — Т. 18.

[32] Цит. по: *Селивёрстова Н. А.* Переславская жизнь Ольги Делла-Вос-Кардовской // Петербургский художник. — 2013. — № 4 (22). — С. 42–61.

После Октябрьской революции были образованы художественно-промышленные мастерские (закрыты в 1924), у истоков создания которых стоял переславец П. И. Соболевский, юрист по образованию. Теорию перспективы преподавал С. Я. Светлов, окончивший Строгановское училище, рисование — Б. И. Покровский, выпускник МУЖВЗ, стилизацию и историю искусств — живописец и график И. И. Морозов, учитель с большим педагогическим опытом, а позже к ним присоединилась Делла-Вос-Кардовская. Как известно, подобные учебные заведения открывались в 1919–1920-е годы во многих городах, в том числе соседних Ярославле, Владимире и Мстёре. Соболевский и его соратники ориентировались на программу и учебные планы мстёрской школы, более крупной и развивающейся по сравнению с переславской. Светлов даже перешел туда в 1924 году преподавать «прикладную живопись»[33].

Больше сведений имеется о работе «домашней» школы для взрослых благодаря воспоминаниям нескольких учеников художницы. Занятия проходили по воскресеньям. Их посещали люди разных возрастов и степени подготовки: школьники-старшеклассники, к которым принадлежал Д. Н. Тихменев, впоследствии автор книги «Цветы народного искусства. Очерки и статьи» (М., 1960), и представители переславской интеллигенции: поэт А. П. Романовский, упомянутый выше учитель рисования Б. И. Покровский и др. Когда в школу набралось больше 35 человек, их поделили на две группы, а в официальном письме 1920 года речь шла даже о трех отделениях[34]. Через некоторое время одна комната их дома была отдана под класс[35]. Большое значение школы подчеркивалось в документах: охранной грамоте[36] и удостоверении с подписью А. В. Луначарского[37], полученных Кардовскими в 1919 и 1920 годах, когда над семьей нависла угроза уплотнения, в итоге не состоявшегося именно благодаря тому, что в доме размещалась школа и мастерская художницы.

Обучение было бесплатным, и все необходимые материалы предоставляла Делла-Вос-Кардовская. Правда, хорошей бумаги, кистей, карандашей или средств на них недоставало, поэтому учащиеся часто рисовали на оборотах обоев углем, изготовленным из деревянных палочек под руководством учительницы, и выступали натурщиками друг для друга.

Ученики проходили традиционные этапы обучения, задания усложнялись постепенно и неизменно были связаны с изображениями с натуры, о чем можно узнать из воспоминаний Романовского: «Сначала Ольга Людвиговна готовила нам живописные натюрморты. Комбинации из кувшинов, платков и разной обиходной мелочи должны были помочь нам вникнуть в соотношение линий и красок, постигнуть законы перспективы. Наша руководительница с большим терпением помогала нам: учила правильно держать уголь, класть штрихи, видеть

---

[33] *Бирюков М.* Мстёрский ковчег. Из истории художественной жизни 1920-х годов. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2023 [Б. п.].

[34] Архив Переславского музея. ПЗМ № 16474/19. Ответное письмо на отношение Земельно-жилищного п/отдела по поводу уплотнения дома Кардовских. 30.10.1920. 1 л.

[35] Цит. по: *Селивёрстова Н. А.* Переславская жизнь Ольги Делла-Вос-Кардовской // Петербургский художник. — 2013. — № 4 (22). — С. 49.

[36] На нее указывается в ответном письме на отношение Земельно-жилищного п/отдела по поводу уплотнения дома Кардовских (Архив ПЗМ. № 16474/19. 30.10.1920).

[37] ОР ГТГ. Ф. 102. Оп. 1. Ед. хр. 9. Удостоверение О. Л. Делла-Вос-Кардовской и Д. Н. Кардовского. 1 л.

натуру. Наиболее способными в классе были Катюша (дочь Кардовских. — *Д. М.*), унаследовавшая способности к рисованию от своих родителей, Борис Иванович (Покровский. — *Д. М.*), уже искушенный в искусстве, Кузьмин, техник с фабрики, впоследствии учившийся на архитектора, и некоторые другие. Они последовательно переходили на скульптуру и даже живую натуру»[38]. Приведенным выше описаниям постановок соответствуют несколько живописных работ художницы из Переславского музея, особенно неоконченный, плоскостный и схематичный «Натюрморт с опарницей» (1920-е, ПЗМ) с подчеркнуто-яркими бликами. В летние месяцы занятия под руководством Делла-Вос-Кардовской продолжались, только уже не в стенах школы: получившие достаточную подготовку ученики работали на пленэре над пейзажами в саду дома художницы или рисовали постройки Горицкого и Данилова монастыря.

В 1923 году в связи с преподавательской занятостью Кардовского[39] семья переехала в Москву, в дом Любощинских-Вернадских на Зубовском бульваре (ныне ГМИРЛИ имени В. И. Даля), где их соседями были С. Н. Кун, В. К. Шилейко и др. Каждое лето супруги продолжали бывать в Переславле, поддерживали творческие инициативы горожан. Там же они жили во время Великой Отечественной войны. Их переславский дом стал важным культурным очагом, где собиралась городская интеллигенция, а столичные гости, приезжая в Переславль, считали своим долгом побывать у Кардовских. В разное время художники принимали у себя М. М. Пришвина, Л. М. Леонова, актеров МХАТа 2-го, П. И. Нерадовского, В. Н. Фигнер. Перечисленные известные люди или члены их семей послужили моделями для портретов Делла-Вос-Кардовской.

1.4. Роль семьи Кардовских в культурной жизни Переславля-Залесского 1918–1960-х гг.

Для древнего Переславля-Залесского Кардовские стали без преувеличения ключевыми фигурами художественной жизни. Оба мастера, помимо педагогической работы, были приглашены первым директором Переславского музея М. И. Смирновым создавать это учреждение. Для этого они спасали ценности из окрестных усадеб и монастырей, просили знакомых художников передать свои произведения, договаривались о получении работ из крупнейших государственных собраний, дарили собственные картины.

При содействии Делла-Вос-Кардовской в 1919–1920 гг. были проведены первые в городе художественные выставки, где показывались работы ее учеников и произведения обоих супругов. Одну из афиш выполнил Кардовский (1919, ПЗМ). К тому времени у творческой пары накопился большой опыт в организации выставок НОХ, и ему нашлось применение в Переславле, где мероприятия стали пользоваться популярностью и позже устраивались регулярно, а вырученные за продажу картин средства передавались в пользу Красной Армии[40].

В Переславле не было театров, хотя потребность в спектаклях существовала. Вся семья Кардовских помогала группе учеников школы с подготовкой к поста-

---

[38] *Романовский А. П.* На родной земле // Искусство. — 1964. — № 8. — С. 60.

[39] В 1920–1930-е гг. он преподавал во Вхутемасе — Вхутеине, в 1922–1930 гг. — в студии К. П. Чемко («Студии на Тверской»).

[40] РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. Л. 4 об.

новке по пьесе Г. Гауптмана «Потонувший колокол», которая с успехом состоялась в зале бывшей мужской гимназии в феврале 1920 года. Делла-Вос-Кардовская присутствовала на всех репетициях, давая советы режиссеру и актерам, занималась костюмами и бутафорией, а ее муж писал декорации. Дочь Кардовских участвовала в постановках как актриса, а также часто выступала как пианистка на многочисленных творческих вечерах и праздниках в Переславле.

Просветительская деятельность обоих, художницы и ее супруга, распространялась за пределы учебных заведений. Они выступали с докладами на заседаниях Пезанпроба (Переславль-Залесского научно-просветительного общества), возглавляемого Смирновым. Кардовский состоял в штате Переславского музея с ноября 1919[41] до начала учебного года 1920–1921 (тогда мастер окончательно переехал в столицу для преподавания во Вхутемасе). В инвентарной книге музея сохранились записи художника, сделанные в 1920 году, с подробными описаниями поступивших предметов и их зарисовками. Оба Кардовских, по воспоминаниям Смирнова, помогали «в расстановке и развеске экспонатов»[42].

Делла-Вос-Кардовская принимала участие в музеефикации предметов из Бектышева в окрестностях Переславля, о чем свидетельствует выданное ей удостоверение, согласно которому Подотдел поручал Делла-Вос-Кардовской «отобрать и вывезти в Переславский музей фарфор и другие вещи из усадьбы»[43]. Смирнов, по чьей инициативе предпринимались подобные поездки, называл это имение одной из самых богатых усадеб края[44]. Она принадлежала дворянам Самсоновым, ее главный дом и парк относились к началу XIX века. Подтверждением посещения художницей этого места служит ее небольшая по размеру натурная живописная работа с изображением фасада главного дома Бектышева (начало 1920-х, ПЗМ). В 1919 году музейным сотрудникам удалось перевезти лишь часть ценностей, в том числе изделия из фарфора, вероятно, выбранные Делла-Вос-Кардовской.

Насчет передачи ее собственных работ известно, что в 1920 году она подарила музею четыре архитектурных пейзажа с изображением церквей и монастырских зданий Переславля-Залесского, выполненных в 1918–1919 годах. Помимо того, по просьбе Смирнова она содействовала доставке произведений из Русского музея, о чем свидетельствует ее письмо П. И. Нерадовскому, заведующему художественной частью бывшего императорского собрания и другу семьи Кардовских[45].

В 1927 году Смирнов ездил в Петербург, где его встретил Нерадовский, предварительно отобравший для коллекции Переславского музея ряд картин. Согласно акту, это были 15 живописных и графических произведений современников Кардовских, и среди них — «Девочка с картонным домиком. Портрет

---

[41] См. заявление Д. Н. Кардовского, опубликованное на сайте Переславского музея-заповедника: http://projects.museumpereslavl.ru/redstring/Kardovsky/str_1_kardovsky.html#close (дата обращения: 30.01.2024).

[42] *Смирнов М. И.* Собрание сочинений : в 22 томах. — М. : ПКИ, 2020. — Т. 20 : Воспоминания. — С. 89.

[43] Архив Переславского музея. Дело 16474/9. Удостоверение О. Л. Деллы-вос-Кардовской на право вывоза фарфора из усадьбы Волкова с. Бектышево в Переславский музей. 04.08.1919. 1 л.

[44] Там же. С 87.

[45] ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 57. [Б/д.]

дочери» (1912, ПЗМ) — героини нашего исследования. Все работы до сих пор находятся в Переславле.

Далее пополнение картинной галереи картинами, эскизами и этюдами Делла-Вос-Кардовской происходило в несколько этапов. В 1930 году на волне разгрома краеведческого движения был снят с должности, а затем арестован Смирнов. Директором музея был назначен К. И. Иванов. В том же году галерее было присвоено имя мужа художницы. После этого в первой половине 1930-х годов тщательно продумывалась новая экспозиция, и одним из главных участников этого процесса был Кардовский. Но его идеи не были воплощены, так как в 1934 году художник тяжело заболел (с последующей парализацией левой стороны тела), и в 1935 году заниматься экспозицией пригласили специалистов из Третьяковской галереи. Между 1937 и 1939 годами[46] в экспозиции музея появился отдельный зал с произведениями супругов Кардовских, в котором из крупных вещей художницы, помимо названной работы, переданной из Русского музея, было показано полотно «Заседание президиума Переславского исполкома, посвященное десятилетию Октябрьской революции» (1927, ПЗМ).

Следующие поступления работ Кардовских осуществились в 1951, 1960 и 1962 годах уже их дочерью Екатериной, благодаря чему Переславский музей стал единственным государственным собранием, в котором во всей полноте представлены все этапы и стороны творчества обоих мастеров. Помимо того, в советское время многие ученики Кардовского и их наследники передали множество своих работ переславскому музею, в результате чего там собралась обширная коллекция произведений «кардовцев».

А переславский дом Кардовских и территория вокруг в 1956 году были переданы Екатериной Дмитриевной Союзу художников, в ведении преемника которого находится по сей день[47].

Глава II
ТВОРЧЕСТВО ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

2.1. Репрезентативные портреты

К наиболее узнаваемым произведениям мастера относятся портреты с эффектными «медальерными» изображениями строго в профиль («Портрет Д. Н. Кардовского» (*рис. 6)*; «Портрет Ахматовой» (*рис. 5)*; «Автопортрет» (*рис. 8*)), в которых художницу увлекали не только декоративные задачи, но и передача главных свойств характера портретируемого. Ее дочь вспоминала, что во время создания произведений Делла-Вос-Кардовская «духовно сближалась со своей моделью»[48].

---

[46] *Иванов К. И.* Переславль-Залесский краеведческий музей и его филиалы : Краткий справочник и путеводитель. — Переславль-Залесский, 1939. [Электронный ресурс]. — URL: http://pki.botik.ru/books/iva-museum39.pdf (дата обращения: 04.06.2023).

[47] Подробнее см.: *Селиверстова Н. А.* Письма Дмитрия Кардовского // Переславская неделя. — 2002. — 5 июня. — С. 8.

[48] *Кардовская Е. Д.* Неизвестный портрет Анны Ахматовой // Панорама искусств'7. — 1984. — С. 329.

Художница ставила себе задачу прежде всего передать узнаваемые черты внешности моделей и стереотипные, знаковые представления о социальных группах, к которым принадлежали портретируемые (поэтесса изображена с книгой в руке, актер — за гримерным столом, авиатор М. М. Громов в летной форме смотрит в небо). То есть индивидуальная характеристика в ее портретах всегда сочетается с чертами социальной маски, следовательно, изображенные в них люди представляют не только самих себя, но и свою профессию в целом.

К подобного типа работам художницы относится портрет Н. С. Гумилёва (*рис. 4*), определяющей характеристикой которого становится маска денди, маркирующая принадлежность к кругу «избранных» из артистической среды. Изящным жестом руки с длинными тонкими пальцами, как у светских героев портретов Дж. С. Сарджента, он поправляет желтую маргаритку в петлице. Хотя поэт одет по моде своего времени, он напоминает рыцаря-мечтателя ушедших эпох.

Исследователь Ю. А. Козлова обращала внимание на то, что этот портрет восходит к романтической традиции изображения поэтов-творцов[49]. При этом изысканность образа приправлена иронией, ощутимо переданной и через диссонанс элегантного костюма с косоглазием и «жирафьей шеей» Гумилёва, и в том, как фигура, словно вырезанная, нарочито монтируется с фантазийным пейзажем.

Схожим образом вписана в пространство картины фигура Ахматовой на портрете, написанном еще до сложения иконографии поэтессы. В Царском Селе в 1914 году Делла-Вос-Кардовская написала два портрета А. А. Ахматовой: пастельный, вертикального формата (собрание потомков художницы) и масляный, почти квадратный (ГТГ). На обоих поэтесса изображена в профиль, то есть с самого выигрышного, по ее мнению, ракурса.

Как ранее Гумилёва, Делла-Вос-Кардовская поместила фигуру Ахматовой в пространство фантазийного пейзажа. В образе, созданном художницей, соединяются мотивы произведений разных эпох: царственная поза, профильное изображение, ниспадающая тяжелыми складками «ложноклассическая шаль» напоминают о портрете Екатерины II кисти Ф. С. Рокотова (1763, ГТГ), а пейзажный фрагмент решен в духе Т. Гейнсборо, размещавшего своих моделей на фоне сельских ландшафтов. Одновременно художница выступает наследницей романтической традиции изображения женщины-поэта с лицом-маской, как на миниатюрном портрете К. К. Павловой работы Н. Д. Шпревича (1850, ГТГ), на котором модель запечатлена в момент работы над рукописью.

Дочь Делла-Вос-Кардовской отмечала, что ее матери удалось в портрете Ахматовой передать внешнее сходство, но едва ли — отразить характер, внутреннее состояние поэтессы: «Но как ни нравится мне с художественной стороны ахматовский портрет работы моей матери, я все же считаю, что Ахматова такая, какою ее знали ее друзья — поэты, поклонники тех лет, Ахматова “Четок” передана… на портрете работы Альтмана»[50]. В образе, созданном Альтманом, сталкиваются рафинированность и гротеск, высокое и обыденное, что ощущается

---

[49] *Козлова Ю. А.* Поэты Серебряного века Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, В. А. Комаровский на портретах О. Л. Делла-Вос-Кардовской // Искусство второй половины XIX–XX века: Вопросы реставрации и музееведения : Сообщения Государственной Третьяковской галереи. — М., 1995. — С. 133.

[50] *Кардовская Е. Д.* Неизвестный портрет Анны Ахматовой // Панорама искусств’7. — М. : Советский художник, 1984. — С. 329.

даже в конфликтном сочетании открытых желтого и синего цветов. Ахматова представлена им как современная поэтесса Серебряного века, а не олицетворение творца вообще, как у Делла-Вос-Кардовской.

В нашем контексте интересно также сопоставить портрет работы художницы с картиной хорошо знакомого ей мастера В. И. Шухаева. В 1915 году он написал портрет молодой писательницы и журналистки Л. М. Рейснер, где та изображена с книгой в руках на фоне пейзажа. На Рейснер старинное черное платье со «стюартовским воротником». Нельзя утверждать, что сходство образов было сознательным, но оно удивительно, если иметь в виду будущее драматическое переплетение судеб Ахматовой и Рейснер.

Впоследствии подход художницы к портретированию, основанный на эклектичном соединении «общих мест» из разных традиций, оставался неизменным, так что потрясения первых пореволюционных десятилетий прослеживаются в ее творчестве на уровне не художественного языка, а смены типа моделей и антуража.

Созданные в разное время портреты Делла-Вос-Кардовской объединяет традиционный принцип репрезентации известных людей с помощью устоявшихся иконографических схем и атрибутов. Портретируемые окружены «говорящими» деталями, указывающими на статус в обществе или профессию, а их лица безэмоциональны и отстранены.

Отдельную немногочисленную группу составляют работы художницы, в которых детали костюма, обстановки или пейзажа не указывают на профессию изображенных. Таков портрет Д. Н. Кардовского (1913, ГТГ), парный к нему автопортрет (1916, ГРМ) и более позднее изображение Ю. М. Юрьева (1936, ПЗМ)[51].

Предреволюционный портрет мужа и автопортрет представляют редкий в русском искусстве первой трети XX века тип парных профильных изображений. Иконографически они восходят к итальянским образцам этого жанра XV столетия. Фон же в ее портретах отсылает к искусству более позднего времени и представляет собой условно обозначенное небо с «барочными» облаками. Застывшие вне времени фигуры с отстраненными лицами, вписанные в почти квадратную плоскость, выделяются на фоне условного зарева, переходящего вверху в плотные темно-серые тучи.

Кардовский репрезентирован как безукоризненный джентльмен. В портрете мужа подчеркнуто благородство его облика и сдержанность манер, которые отмечали современники. Себя художница, как ранее Ахматову, запечатлела в профиль, в старинном платье, с шалью (любовь к этому предмету она разделяла с поэтессой).

Семейный диптих дополняет третий, центральный элемент — овальный портрет пятнадцатилетней дочери Кардовских Екатерины (*рис. 7*). По сравнению с другими изображениями дочери Делла-Вос-Кардовской он отличается строгостью образа и подчеркнуто сдержанным колоритом. Все три портрета также имеют графические варианты в размер живописных.

Итак, именно в репрезентативных портретах наиболее ярко проявился принцип, лежавший в основе творческого метода художницы: синтез в одном произведении мотивов и приемов, заимствованных у разных предшественников и современников. Главные ориентиры для нее — европейские образцы: ита-

[51] Юрьев приходился Кардовскому троюродным братом.

льянские профильные портреты кватроченто, английская живопись XVIII века, салонное искусство XIX столетия.

Ее репрезентативные портреты отличает предпочтение определенной композиционной схемы: фигура модели занимает первый план, «надвигаясь» на нижний край картины, а далее, без плавного перехода, написан фон — пейзаж или интерьер, напоминающий театральные задники на портретах А. Я. Головина. В результате создается эффект аппликативного наложения фигуры, усиливающийся за счет использования контурной обводки.

2.2. Камерные портреты и портреты-типы

Камерные портреты представлены в творчестве художницы живописными и выполненными в разных графических техниках (уголь, сангина, пастель, мел, карандаши) автопортретами и изображениями родственников и знакомых: отца (1910, частное собрание), матери (1913, местонахождение неизвестно), В. А. Комаровского, и более поздними — представителей переславской интеллигенции И. А. Жданова (1923), П. М. Пришвина (1928, оба — ПЗМ). Эти произведения Делла-Вос-Кардовской либо монохромны, либо с минимальным включением цвета. В них нет внешней эффектности и декоративности, присущей репрезентативным портретам художницы. Основное внимание сосредоточено на тщательно проработанных лицах моделей. На фоне лишь обозначены света и тени, а часть пространства холста или листа оставлена пустой.

В камерных портретах Делла-Вос-Кардовская выступила продолжательницей традиций русского реализма, использовав подход своего учителя Репина. При этом она не выявляла сложные душевные переживания портретируемых, а скорее раскрывала какую-либо одну черту характера каждого, так что выражение некоторых лиц напоминают гримасы, как на портретах «Поп Филька» (1920–1930-е) и А. И. Острецова (1927, оба — ПЗМ).

К камерным портретам художницы относится также серия графических изображений артистов в ролях (начало 1920-х, ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, ПЗМ, РГАЛИ). Большинство из них — портреты актеров МХАТа 2-го С. Г. Бирман, И. Н. Берсенева, С. В. Гиацинтовой и др., с которыми в качестве художника сотрудничал Кардовский. Делла-Вос-Кардовскую увлекала задача передать выражения лиц, характерные жесты, детали костюма и особенности освещения спектаклей. При этом созданные ею портреты, как правило, статичны. В них ощутим момент позирования, что исключает передачу непосредственного состояния артистов во время исполнения ими ролей. Лица-маски — но уже другие, чем в описанных выше случаях, когда моделировались социальные маски, — передают эмоциональное напряжение, но не личность портретируемого в отличие, например, от портретов подобного типа, созданных Б. Д. Григорьевым. Впрочем, главное отличие подходов двух художников к изображению актеров в ролях заключается уже в том, что авторов интересовали совершенно разные персонажи, причем как в театре, так и в действительности: Григорьева — герои маргинальных социальных слоев, выражающие стихийное начало и олицетворяющие низовую культуру («Портрет Ольги Книпер-Чеховой в роли Настасьи в драме М. Горького “На дне”. 1923, местонахождение неизвестно), Делла-Вос-Кардовскую — вневременные, связанные с европейскими Средними веками («Портрет С. Г. Бирман в роли королевы в постановке по пьесе А. Стриндберга “Эрик XIV” в Первой

студии МХТ». 1921, ГЦТМ имени А. А. Бахрушина). Она искала в сложные времена духовную опору в прошлом.

Особняком в ее творчестве стоит портрет настоятельницы Фёдоровского монастыря в Переславле-Залесском игуменьи Евгении (*рис. 9*), аскетичный по выбору средств выразительности под стать строгому образу модели. Сами собой напрашиваются параллели между этой работой и изображениями священнослужителей и монахинь кисти М. В. Нестерова и П. Д. Корина, в которых подчеркивается стойкость, непоколебимость веры и осознание изображенными людьми значимости собственной миссии. Эти темы раскрываются и Делла-Вос-Кардовской, только в ее портрете игуменьи они не звучат на полную мощь, а проявляются очень сдержанно.

Еще одну группу составляют портреты мастера, созданные в конце 1910 — начале 1940-х годов, в которых типическое преобладает над индивидуальным. На них изображены простые жители Переславля-Залесского, занятые повседневными делами или позирующие художнице. К сходным образам Делла-Вос-Кардовская обращалась и раньше, работая в имении Новое (или Новоошанское) в Ростовском уезде Ярославской губернии, принадлежавшем Ошаниным, родственникам ее мужа, представителям старинного дворянского рода.

И если этюды и полотна, созданные в усадьбе в 1904–1915 годы, которые будут рассмотрены в следующем разделе, — это, по сути, жанровые сцены с изображением анонимных фигур, то переславские образы портретны. При этом нельзя утверждать, что в пореволюционный период в творчестве Делла-Вос-Кардовской отношение к теме существенно изменилось. На крестьян художница смотрела с любопытством стороннего наблюдателя, они интересовали ее как представители определенного типа людей. В ее произведениях нет ни поэтизации тяжелого труда (как у А. Г. Венецианова), ни глубокого сочувствия или обличения пороков (как у передвижников). В отличие от своих современников А. Е. Архипова, Ф. А. Малявина и З. Е. Серебряковой Делла-Вос-Кардовская не посвятила крестьянской теме полотен, монументальных по характеру, отличающихся высоким уровнем художественного обобщения. С этими мастерами ее объединяет лишь частое обращение к женским образам и активное введение красного цвета в картины.

Этот цвет акцентирован в ее работах «Сбор яблок» (1920-е, ПЗМ) и «Молодая мать» (*рис. 10*). Обе работы наполнены реминисценциями из искусства предыдущих эпох: в «Сборе яблок» цитируется «Итальянский полдень» К. П. Брюллова (1827, ГРМ), только без идеализации модели, а «Молодая мать», очевидно, восходит к архетипу матери с младенцем.

В последней упомянутой картине соединяются стереотипные представления о русской женщине и России в целом. Неслучайно полотно было отправлено на выставку русского искусства 1924 года в США. При этом лицо героини интересует художницу не больше, чем другие живописные мотивы — пейзаж с аккуратными деревянными домами, тени на снегу, яркий платок с нарядным узором.

К портретам-типам Делла-Вос-Кардовской можно отнести также картины «Футболист» (*рис. 11*) и «Мотоциклист» (1928, обе — ПЗМ). Образы портретируемых непохожи на счастливых, исполненных решимости деятелей нового государства, как на картинах других советских художников 1930-х.

Для «Футболиста» позировал Д. А. Лобысевич, преподававший физкультуру в переславских школах в 1920-е годы. Лобысевич запечатлен в красочной полосатой футболке, в замысловатой позе, не лишенной изящества. Его задум-

чивый и несколько печальный взгляд направлен прямо на зрителя. Это не мускулистый, совершенный физически и духовно спортсмен с картин А. А. Дейнеки и А. Н. Самохвалова, а юноша, напоминающий рафинированного интеллигента дореволюционной поры.

На картине «Мотоциклист» запечатлен Ф. А. Кумошенский, начальник пожарного депо Переславля-Залесского. Не менее тщательно, чем лицо и фигура модели, художница изобразила детали второго равноправного «героя» произведения — мотоцикла: благодаря выбранной точке зрения его можно разглядеть во всех подробностях.

Хотя по ряду формальных признаков обе эти работы сближаются с репрезентативными портретами художницы разных лет, все же индивидуальное начало в них в большей степени нивелировано. Скорее художница стремилась к созданию собирательных образов. Об этом свидетельствуют и авторские названия картин.

2.3. Композиции с фигурами

В разные периоды художница создавала произведения, обладающие смешанными чертами и жанра, и портрета. Сама художница определяла подобные работы как «портрет-композиция»[52]. Бытовых сюжетов в чистом виде в ее творчестве немного. К ним, пожалуй, можно отнести ранний этюд «На даче в Крыму» (1902, ГРМ) и близкую ему работу «За столом» (1903, Художественный музей Республики Саха (Якутия)).

В последующие годы произведения Делла-Вос-Кардовской на подобные темы «семейных идиллий» приобретут иной характер. Почти все эти работы связаны с усадебными мотивами. Причем с этой средой не были связаны ее личные переживания и ранние впечатления, в отличие от художниц круга «Мира искусства» М. В. Якунчиковой-Вебер и З. Е. Серебряковой, а также младшей соученицы Делла-Вос-Кардовской по мастерской И. Е. Репина Е. А. Киселёвой. Семья родителей Кардовской была далека от русской усадебной жизни, поэтому представления художницы об усадебной жизни формировались, главным образом, благодаря литературе XIX века, а затем — публикациям в журналах «Мир искусства», «Старые годы», «Столица и усадьба» и произведениям искусства рубежа XIX–XX веков, в которых все чаще затрагивались темы, связанные с миром усадьбы.

Большинство работ художницы с усадебными мотивами были написаны в упомянутом имении Новое. Здесь в летние месяцы приблизительно с 1904 по 1915 годы она плодотворно работала над жанровыми сценами, портретами, видами интерьеров, вместе с мужем писала этюды с натуры в окрестностях. До сегодняшнего дня дом не сохранился, и о его облике можно составить представление лишь по этим строкам, редким фотографиям начала XX века и картинам Делла-Вос-Кардовской.

До начала 1910-х годов Ошанины жили в поместье круглогодично, сохраняя дворянские традиции нескольких поколений. Кардовские были свидетелями и участниками их гостеприимных обедов, чаепитий на террасе, игр в крокет, варки варенья, прогулок по аллеям сада и вокруг прудов.

---

[52] Каталог 8-й выставки НОХ. 1912. — СПб. — С. 5.

Впрочем, ее первое полотно, написанное в Новом, посвящено другой стороне усадебного быта. На нем изображена прачка, стирающая белье во дворе имения. Интерес Делла-Вос-Кардовской к этой, распространенной в изобразительном искусстве XIX века теме связан, в первую очередь, с живописностью натурного мотива. В своей интерпретации темы Делла-Вос-Кардовская во многом следовала за А. Эдельфельтом, чью картину «Прачки» (1893, ГЭ) она, тогда еще студентка Академии художеств, могла видеть в 1898 году на Русско-финляндской выставке. Она упоминала Эдельфельта при перечислении живописцев, знакомство с произведениями которых оказало на нее существенное влияние во время учебы в Академии.

Постепенно художественный язык Делла-Вос-Кардовской менялся, что можно проследить на примере картины «Девочка с васильками» (*рис. 12*), созданной спустя два года после «Прачки». Произведение входит в обширную традицию изображения детей в пространстве усадьбы.

В 1900–1910-е годы образ ребенка для художницы был связан с домашним уютом с ностальгическим оттенком: на таких картинах изображались фигуры девочек, одетых по моде XIX века, в старинных интерьерах. Эти дети (для которых главной моделью служила Катя Кардовская) предавались неспешному досугу: плели венки из васильков, музицировали, читали. Портретные задачи в таких случаях интересовали Делла-Вос-Кардовскую мало, а фигуры выполняли функцию стаффажа.

При изучении произведений художницы с усадебными интерьерами напрашиваются параллели с картинами ее современников, прежде всего С. А. Виноградова. В отличие от него и других москвичей из СРХ, для которых цветовое пятно было главным средством выразительности, в основе картин Делла-Вос-Кардовской всегда находился рисунок, линия. Ее композиции четко сконструированы, а местонахождение каждого предмета продумано. Яркий пример тому — картина художницы «Маленькая женщина» (1910, ГРМ). На ней запечатлена подросшая дочь автора, уже юная барышня, любующаяся своим отражением в зеркале. Платье, в котором она позировала, было предоставлено ее матери ученицей, а той досталось от бабушки[53].

Полотно было написано в доме Кардовских в Царском Селе, и в нем воспроизведен интерьер их спальни, а дальний план сочинен. То есть композиция картины сознательно усложнена, и взгляд зрителя направляется по двум векторам: сначала из центра влево, на отражение лица девочки в зеркале, затем по диагонали направо, к балюстраде.

Важные штрихи к характеристике этого произведения и творчества художницы в целом представлены в письме ее мужа П. И. Нерадовскому, в котором Кардовский просил перевесить «Маленькую женщину» в экспозиции Русского музея в 1928 году: «Эта работа принадлежит к ряду картин, трактующих человеческую фигуру в nature mort'e. Такого рода картины существовали во все времена, …в некоторых из последующих работ… О. Л. (Ольга Людвиговна Делла-Вос-Кардовская. — прим. *Д. М.*) разрешала эту же задачу…»[54].

---

[53] *Кардовская Е. Д.* Воспоминания // Кардовские чтения. Роль «школы» в культуре и искусстве : материалы III международной научно-методической конференции, г. Владимир, 2016 / науч. ред. Кузьмина И. Б.; сост. Гагина О. Е. — Владимир, 2016. — С. 83.

[54] ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 551. Письмо Д. Н. Кардовского П. И. Нерадовскому. 20.02.1928. Л. 1 об.

Примечательно, что Кардовский называл эту картину не «портретом в интерьере», а именно трактовкой «человеческой фигуры в натюрморте». Действительно, предметный мир, любовно воссозданный художницей, здесь поставлен во главу угла, и он же послужил основным поводом для написания картины.

В 1920–1940-е годы Делла-Вос-Кардовской удалось сохранить в своем творчестве прежние черты, составлявшие основу ее творческой манеры. После Октябрьской революции Кардовские перевезли в Переславль-Залесский старинную мебель, составлявшую обстановку их квартир в Петербурге и Царском Селе. Художница продолжала создавать рисунки с изображением интерьеров своего дома и террасы, картины с видами цветущего сада и задумчивых женских фигур в старинных шалях. Эти произведения (находящиеся в собрании потомков Кардовских) сложно отличить от ее работ более раннего периода. Они исполнены всё тем же любованием красотой старины, будто в стране не произошло перелома 1917 года.

2.4. Натюрморты и интерьеры

Жанр натюрморта (и его разновидность — изображение цветов), который традиционно считается особенно популярным среди женщин-художниц, не был для Делла-Вос-Кардовской основным. Относящиеся к нему произведения исчисляются всего десятком картин и графических листов, хотя при этом охватывают все периоды ее творчества. Некоторые из работ — это этюды для полотен, относящихся к другим жанрам: портрет Качалова и «Весенняя песня», о которых шла речь в предыдущих разделах.

Репертуар вещей, изображенных на самостоятельных натюрмортных композициях Делла-Вос-Кардовской, состоит из старинной посуды, цветов, фруктов, а фоном для большинства служат пестрые ткани. Подобные композиции по-театральному эффектны, в некоторых используется контрастное столкновение ярких цветов и разнообразных узоров, как в картине 1917 года из собрания Третьяковской галереи (*рис. 13*).

Большинство из этих натюрмортов постановочные, на остальных показаны фрагменты реальной жизни, то есть предметы не были расставлены специально для написания их художницей («Желтые цветы в синей вазе», не датирован, музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме). На одной из постановочных композиций (*рис. 14*) среди драпировок, яблок и золоченой чашки изображена репродукция портрета молодого человека, написанного неизвестным умбрийским художником (около 1505, Старая пинакотека, Мюнхен).

Помимо того, среди работ Делла-Вос-Кардовской того же жанра есть изображения сугубо бытовых вещей: опарницы, бутылок, кастрюли, истоптанных ботинок. Вероятно, по крайней мере, часть из них — это учебные постановки, которые она выполняла наряду со своими воспитанниками. При этом ни в одном ее произведении предметы из высокого и низкого «регистров» не встречались (художница не соединяла, например, утонченные статуэтки с грубыми повседневными предметами).

Натюрморты обоих обозначенных типов небольшие по размеру и камерные по характеру. Набор предметов в каждом из них невелик, а принципы репрезентации не отличаются. Как известно, жанр натюрморта в русском искусстве начала XX века переживал настоящий расцвет, причем среди художников почти всех

многочисленных направлений и группировок. На выставках же НОХ гораздо чаще можно было увидеть произведения с изображением интерьеров. По словам современника, облик экспозиций НОХ определяли «формы скромной уютности, приятной смягченности и <…> совершенной художественной безобидности»[55]. Схожие впечатления высказывал А. Н. Бенуа, выделявший следующие характерные черты выступлений объединения: «Мотивы почти все знакомы и почти все здесь перепевы известных уже песен, но перепевы эти исполнены большого мастерства, настоящего изящества»[56].

Этим характеристикам соответствовали картины и акварели П. И. Нерадовского, Н. Ф. Петрова, Л. Н. Верховской и других художников с изображением интерьеров усадеб. Перечисленные мастера подходили к созданию своих произведений не только как художники, но отчасти как исследователи, углублявшиеся в историю тех имений, в которых работали. Их интересовала, прежде всего, фиксация облика интерьеров, не затронутых современными изменениями. В поисках ориентиров они следовали образцам живописи и графики первой половины — середины XIX века (художников школы А. Г. Венецианова) и приближались к протокольной точности, любовались пустынными залами с ампирной мебелью из красного дерева, портретами и зеркалами в золоченых рамах, комнатными растениями (например, в картине П. И. Нерадовского «Мои интерьеры», ГТГ). Тот же характерный набор примет дворянской и купеческой жизни XIX века встречается на картинах Делла-Вос-Кардовской. При этом ее работы выделялись на фоне произведений перечисленных мастеров, экспонировавшихся на выставках НОХ.

Картины с изображением интерьеров в творчестве художницы тесно связаны с ее натюрмортами. Иногда разница между композициями этих жанров трудноуловима, чем и обусловлено их соединение в одном разделе главы. Они отличаются, главным образом, точкой зрения на предметы, которая в натюрмортах сильно приближена, в то время как в интерьерах показано больше пространства. У Делла-Вос-Кардовской не было задачи показать комнаты целиком, и в ее интерьерных работах выхвачены лишь отдельные фрагменты: окно с комнатными растениями на подоконнике и кусочек пейзажа за ним, уголок с изображением старинной мебели на фоне окна.

Так, композиция листа «Интерьер в комнате О. Л. Кардовской» (*рис. 15*) состоит из изображения разрозненных деталей: окна с нарядными шторами и занавесями, части ажурной спинки стула на первом плане, зеленого абажура, находящегося то ли в глубине комнаты, то ли (что при пристальном рассмотрении кажется более вероятным) в отражении зеркала. На всех предметах лежит сиреневая подсветка, указывающая на сумеречное время суток, а по ту сторону окна виднеется неприветливый пейзаж с голыми ветвями дерева. По своему настроению и подходу к изображению круга привычных вещей это произведение напоминает интерьерные композиции Якунчиковой-Вебер 1890-х годов, в которых, как и в работе ее младшей современницы, передано тревожное мироощущение.

Общей чертой натюрмортов и интерьерных композиций Делла-Вос-Кардовской было то, что в них неизменно изображался интимный мир ее дома или

---

[55] *Дмитриев В.* Выставки Нового и Петроградского обществ художников // Аполлон. — 1917. — № 1. — С. 65.

[56] *Бенуа А. Н.* Выставка Нового общества // Речь. — 1910. — 29 ноября. — № 325. — С. 2.

мастерской, в Петербурге, Царском Селе или Переславле. В изображении вещей, дорогих сердцу, она находила опору и поддержку своим творческим импульсам в те годы, когда ее основная работа была связана с преподаванием или созданием заказных произведений на внутренне чуждые ей темы.

2.5. Пейзажи

В творчестве Делла-Вос-Кардовской пейзажный жанр тесно связан с портретным: она часто писала моделей именно на фоне природы, для чего создавала подготовительные работы на пленэре. В настоящем же разделе главы будут рассмотрены «чистые» пейзажи художницы.

На этапе жизни Кардовской, связанном с Царским Селом, ее увлекли уголки этого пригорода, которому она посвятила одноименную серию работ, а также виды Павловска. Таким образом, Делла-Вос-Кардовская «подхватила» излюбленную тему мирискусников, при этом обращая внимание, прежде всего, на скрытые в глубине парков павильоны, отдельные скульптуры или неочевидные фрагменты архитектуры (*рис. 16*).

В тот же период жизни в Царском Селе, вплоть до Первой мировой войны, Кардовские регулярно выезжали в Италию, Швейцарию и Германию. Из каждой поездки Делла-Вос-Кардовская привозила пейзажные и жанровые этюды, выполненные маслом или цветными карандашами. И, если в ее царскосельских и павловских работах ощущается вдумчивое созерцание, поиск неизбитых ракурсов и мотивов, то европейские этюды демонстрируют взгляд художника-туриста, быстро схватывающего в новой для него местности самое характерное. При этом обе группы пейзажных произведений объединяет использование приема кадрирования композиции, фрагментация отдельных памятников или архитектурных ансамблей.

Тот же подход к работе, что и в европейских поездках, она применяла при создании в 1910-х годах в Ярославле и Ростове Великом пейзажных, жанровых и портретных этюдов с изображением тихих улочек, монастырских и кремлевских построек (*рис. 17*). В эти города, богатые памятниками древнерусского зодчества, художница выезжала из усадьбы Новое, где в 1900–1910-е годы регулярно работала с натуры.

Позже, в послереволюционный период жизни художницы в Переславле-Залесском, в ее пейзажном творчестве будут развиваться две линии: камерная и панорамная (вторая берет начало в этюдах, созданных в имении Новое (*рис. 18*)). И хотя после 1922 года бóльшую часть времени мастер жила в Москве, многие ее полотна, этюды и рисунки после 1917 года были созданы в Переславле-Залесском или появлялись на основе сделанных там натурных эскизов. Виды и жизнь столицы Делла-Вос-Кардовскую, как, к слову, и ее мужа, не привлекали.

Эта творческая пара еще в дореволюционные годы начала художественное освоение Переславля-Залесского, особенно широко развернувшееся в их творчестве в 1918–1930-е годы. Супругам принадлежат пейзажи, изображения местных крестьян и купцов, повседневные сцены. Словом, оба мастера показывали те стороны жизни Переславля и его окрестностей, какими они могли быть и в XIX веке, и даже в наши дни.

Отдельная страница в пейзажном творчестве художницы этого периода — живописные композиции, пастельные и карандашные зарисовки уголков сада

Кардовских, уходу за которым она уделяла много внимания. На этих листах показан особый, личный мир автора, это своего рода продолжение композиций с изображением интерьеров ее дома.

Также в Переславле, в 1920 году, она написала единственный в своем творчестве индустриальный пейзаж (*рис. 19*), с изображением краснокирпичных фабричных зданий. В каталогах прижизненных выставок работа указана по-разному: «Фабрика Фотохимтреста» в издании ССХ 1931 года и «Фабрика "Красное эхо" зимой» в каталоге персональной выставки Кардовских 1938 года.

Но, если все перечисленные мотивы можно было обнаружить во многих населенных пунктах России, то вот Рыбную слободу в Переславле можно назвать уникальным местом. Один из ярких образов этого места представлен на небольшом пейзаже Делла-Вос-Кардовской «Коптильня» (*рис. 20*), где запечатлена в погожий день деревянная изба[57] с высоким скатом крыши и долбленое судно «на фасон пирог», по описанию дочери художницы[58].

Увлечение мастера живописными задачами сочетается с интересом к передаче этнографических подробностей. Кардовского же, в отличие от жены, привлекала в большей степени повседневность жителей Рыбной слободы. Он сделал несколько эскизов картин[59] с изображением быта рыбаков, в которых в полной мере отразилось уважение мастера к их труду, создал портретные образы.

Для своих работ художник выбирал акварель, к которой очень редко прибегала его супруга. Та отдавала предпочтение маслу, углю и пастели. В основе ее манеры лежит линия, часто используется цветная обводка предметов; произведения имеют четкую, тщательно продуманную композицию — приемы и особенности, привитые ей еще во время пребывания в среде «русских мюнхенцев», учеников А. Ажбе в 1899–1900 годах. При этом художница, в отличие от заметной участницы этого круга М. В. Верёвкиной, никогда не преступала черту, за которой начинались смелые эксперименты с цветом и формой. Так что в исполнении Делла-Вос-Кардовской можно видеть сдержанный вариант изначально сходных поисков, «законсервировавшийся» в творчестве на долгие годы.

Суммируя наблюдения непосредственно над пейзажными работами художницы, выделим их особенности. Так, основной круг тем ее творчества складывался из наблюдений за обыденными состояниями окружающей природы и архитектуры. Даже в блистательных дворцово-парковых ансамблях ее интересовали самые тихие уголки (и в этом можно найти параллели с поэтическими произведениями Серебряного века). Акцент, таким образом, переносился на выбор наиболее выигрышных и притом оригинальных ракурсов. То есть она не искала в природе или городской среде ярких, сложных состояний. Большинство ее работ этого жанра были выполнены в рамках занятий с натуры и носят этюдный характер. Последняя тенденция типична для многих русских художников начала XX века.

---

[57] Ныне утрачена.

[58] *Кардовская Е. Д.* Воспоминания // Кардовские чтения. Роль «школы» в культуре и искусстве : материалы III международной научно-методической конференции, г. Владимир, 2016 / науч. ред. Кузьмина И. Б.; сост. Гагина О. Е. — Владимир, 2016. — С. 125.

[59] Замыслы остались на уровне эскизов.

Глава III
СОВЕТСКАЯ ХУДОЖНИЦА ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКАЯ

3.1. Участие в художественной жизни Советской России

Многие из созданных в Переславле пейзажей, портретов и натюрмортов Делла-Вос-Кардовская показывала на крупных выставках, и здесь необходимо подробнее остановиться на обществе «Жар-цвет», членом которого состояла художница. Группа была создана в Москве в конце 1923 года участниками позднего «Мира искусства», петербургского НОХ и Московского Салона. «Символистское» название восходит к одноименному роману А. В. Амфитеатрова, изданному в 1895 году и популярному на рубеже XIX–XX веков. В выставках объединения участвовали как мастера старшего поколения, так и молодые художники.

Участники объединения не имели общей эстетической платформы. Это было единство профессиональных художников, не присоединившихся ни к авангардным течениям, ни к АХРР. Их можно сопоставить с существовавшим приблизительно тогда же объединением «4 искусства». Один из критиков того времени охарактеризовал стиль «Жар-цвета» как «эстетический реализм»[60], с чем можно согласиться и сегодня.

Главным автором выставок объединения неизменно оставался Богаевский, чьим произведениям на выставке 1928 года был отведен специальный раздел. К работам Кардовских критики остались равнодушны, на что жаловалась художница в письме Нерадовскому, чей портрет ее кисти был показан на выставке объединения в 1927 году: «…мне очень хотелось… Вам показать Ваш портрет в законченном виде <…>. Пресса, как и следовало ожидать, о нем молчит, а многие художники одобряют»[61].

Делла-Вос-Кардовская, судя по каталогам, участвовала в трех выставках объединения из пяти состоявшихся. Здесь она в разные годы показывала портреты представителей творческой интеллигенции (В. И. Качалова, А. А. Ахматовой и др.), переславцев («Мотоциклист»), пейзажи и натюрморты. Из произведений художницы, связанных с современной политической повесткой, экспонировался только портрет военного и государственного деятеля И. А. Халепского (до 1923, местонахождение неизвестно) на второй выставке «Жар-цвета».

После расформирования «Жар-цвета» Делла-Вос-Кардовская вместе с мужем, как и многие их соратники, стала членом ССХ. Напомним вкратце, что ССХ был образован московскими и ленинградскими мастерами разных видов искусства, вышедшими из АХРР. Датой создания Союза считается весна 1930 года, а прекратил существование он, как и многие другие общества, после выхода постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». На единственной выставке в 1931 году большинство представленных произведений были связаны с актуальными для советского государства темами. Делла-Вос-Кардовская показала на выставке портрет К. В. Уханова (*рис. 21*) и шесть работ, связанных с пореволюционной жизнью Переславля.

---

[60] *Аранович Д.* Современные художественные группировки // Красная новь. — 1925. — № 6. — С. 282.

[61] ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 549. О. Л. Делла-Вос-Кардовская — П. И. Нерадовскому. 14.01.1927. Л. 1–2.

Итогом деятельности художницы стала крупная совместная с Кардовским выставка в выставочном зале Всекохудожника в Москве и в Ленинграде в 1938 году, приуроченная к 40-летию творческой деятельности обоих. На выставке были охвачены все стороны и периоды работы обоих художников. Делла-Вос-Кардовская активно участвовала в подготовке экспозиции. Кардовский к тому времени пережил инсульт с последующей парализацией половины тела (1935).

В автобиографических текстах и письмах конца 1940-х годов прослеживается желание Делла-Вос-Кардовской доказать свою творческую состоятельность, продемонстрировать включенность в художественный процесс своего времени. Так, во время Великой Отечественной войны в письме Машковцеву она, убежденная в успехе по опыту проведения подобных экспозиций в 1918 и 1920 годах[62], делилась мыслью организовать в Переславле выставку произведений, своих и супруга, в пользу Красной Армии. Но эти планы не осуществились.

3.2. Образы героев и творческой элиты страны

В 1927 году Кардовская выполнила картину «Заседание президиума Переславского исполкома, посвященное десятилетию Октябрьской революции» (*рис. 22*). В тот год многие художники отозвались на призыв к созданию полотен к юбилею важного события. И. Э. Грабарь остановился на теме «Ленин у прямого провода», а Кардовский написал масштабное «Заседание Совета Народных Комиссаров под председательством В. И. Ленина (Последнее заседание Совнаркома с В. И. Лениным)» (обе — ГИМ).

Художница обратила внимание на сюжет местного значения. На фоне запечатлены узнаваемые атрибуты советских учреждений: транспарант, флаги и бюст Ленина, причем верхняя часть головы вождя обрезана верхним краем картины. По манере исполнения «Заседание…» отличается от основного корпуса работ Делла-Вос-Кардовской некоторой небрежностью в проработке фигур и лиц. Можно предположить, что потеря в художественном качестве обусловлена, с одной стороны, тем, что заявленная тема чужда художнице, а с другой стороны, вероятно, картина была исполнена в сжатые сроки.

В указанные годы она получала заказы от Музея революции и Союза советских художников на исполнение портретов революционеров, которые экспонировались на крупных советских выставках. Местонахождение многих из них на сегодняшний день неизвестно. На одной из таких картин, «К. Е. Ворошилов обучает стрельбе работниц», созданной в 1931 году к 50-летию партийного деятеля, изображен эпизод из жизни народного комиссара, относящийся к периоду 1905–1907 годов, когда он был руководителем рабочих стачек в Луганске и создавал боевые дружины. Ворошилов запечатлен в окружении местных женщин, которых знакомит с азами стрельбы. Лаконичная композиция Делла-Вос-Кардовской выполнена в упрощенной манере, это, по сути, лубок-картина. Образы балансируют на грани серьезности и иронии, вероятнее всего, не имевшейся в виду автором, но невольно «проговоренной» и считываемой современными зрителями. В пользу этого свидетельствуют несколько гротескные лица и позы Ворошилова и простых женщин, неуместно изящный жест стреляющей.

---

[62] ОР ГТГ. Ф. 120. Ед. хр. 2887. О. Л. Делла-Вос-Кардовская — Н. Г. Машковцеву. 11.05.1943. Л. 2 об.

Делла-Вос-Кардовскую также можно считать причастной к сложению архетипа героя в культуре СССР[63], о чем свидетельствует созданный ею портрет М. М. Громова (*рис. 23*). Знаменитый летчик запечатлен в профессиональном костюме на фоне поля с низкой линией горизонта, с решительным взглядом, устремленным в небо. Именно так будут изображать летчиков советские художники разных лет. В произведении уделено большое внимание деталям пейзажа и костюма, что позволило одному из современников охарактеризовать портрет Громова как «почти жанровую сцену»[64].

Приблизительно в то же время она работала над изображениями известнейших представителей творческой элиты страны Советов — Ю. М. Юрьева и В. И. Качалова (*рис. 24*). Эти произведения относятся к той же линии в советском искусстве 1930-х годов, что и портреты интеллигенции работы И. Э. Грабаря, И. И. Машкова, М. В. Нестерова того же периода, не лишенные салонного привкуса и наполненные схожей атрибутикой. Намеренной «красивостью» старинных предметов в сочетании с непринужденностью позы модели портрету Юрьева особенно близок нестеровский образ К. Г. Держинской (1937, ГТГ).

Названная работа Делла-Вос-Кардовской существует в двух вариантах, графическом и живописном (оба — ПЗМ). Можно предположить, что первый из них был сделан с натуры. В нем силуэтно обозначена фигура актера и более подробно — лицо, со светотеневыми моделировками, и намеченными охристыми «карнациями» для перенесения их в масляное произведение. В отличие от портретов Гумилёва и Ахматовой, здесь фигура не противопоставлена фону, а находится в единстве с реальным пространством, с подробно прописанными деталями. Юрьев предстает на портрете человеком из XIX века, в героев которого он в течение всей жизни перевоплощался на сцене.

В следующем, 1937 году Делла-Вос-Кардовская выполнила портрет народного артиста СССР В. И. Качалова[65]. В произведении передано, прежде всего, внешнее сходство, акцентирован жест, но не раскрыт характер великого актера в отличие от других его изображений: графического портрета В. А. Серова (1908, ГТГ) и фотографии М. С. Наппельбаума, выполненной в 1930-е годы. Обращает на себя внимание характерный для Качалова изящный жест руки с пуховкой. Актриса О. В. Гзовская в своих воспоминаниях об актере отмечала: «А руки у него, особенно кисти, были необыкновенные: они не знали напряжения, мягкие и свободные, очень пластичные, они свободно подчинялись ему»[66].

Актер изображен в интерьере своей гримерной, и фигура Качалова не наложена на фон, а включена в пространственную среду. В не меньшей степени, чем облик артиста, проработан натюрморт: парик, коробки с гримом, зеркало и, в особенности, электрические лампочки. Делла-Вос-Кардовская увлеклась предметным миром гримерной, ставшим полноценной составляющей композиции портрета.

---

[63] Подробнее об этом феномене см.: *Гюнтер Х.* Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. — М. : Акад. проект, 2000. — С. 743.

[64] *Тихомиров А. Н.* Красная Армия в изобразительном искусстве: художественная выставка «XX лет Красной армии и Военно-морского флота». — М. ; Л. : Искусство, 1939. — С. 29.

[65] Кардовский состоял в дальнем родстве с В. И. Качаловым через свою двоюродную сестру Н. Н. Левестамм (сценический псевдоним — Литовцева), которая была женой знаменитого актера.

[66] Цит. по: Василий Иванович Качалов : Сборник статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В. Я. Виленкин. — М. : Искусство, 1954. — С. 381.

3.3. Картины на производственные темы

Период работы Делла-Вос-Кардовской над произведениями, изображающими «действительность в ее революционном развитии»[67], охватывает вторую половину 1920 — начало 1930-х годов. В 1928 году художница продолжила выполнять полотна, связанные с буднями и праздниками советского Переславля. Первой в их ряду стала «Молотьба в колхозе» (*рис. 25*), где запечатлен момент из жизни колхоза-гиганта имени Ленина, недавно созданного к тому времени и находившегося неподалеку от дома Кардовских, в Подгорной слободе. В этой нетипичной для творчества художницы многофигурной композиции развернута панорама труда советских колхозников, объединенных общим делом.

Здесь она показала, по сути, бытовую сценку из повседневной жизни, не дорастающую до эпического обобщения темы и жизнеутверждающего значения. В произведении нет героя. Делла-Вос-Кардовскую увлекла ландшафтная составляющая, а сцена молотьбы не выделена колористически или композиционно, теряется цельность картины. Люди на первом плане, хотя и изображены в движении, занятыми делом, выглядят застывшими. Их образы собраны из разных подготовительных работ, в том числе созданных задолго до 1928 года.

В 1931 году Делла-Вос-Кардовская обратилась к московскому сюжету, связанному с работой крупной шелковой фабрики «Красная роза», находившейся недалеко от Зубовского бульвара, где на тот момент жила художница. Изображение ткацкой фабрики и вызов предприятий на социалистическое соревнование во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов были распространенной темой, к ней обращались разные художники, каждый из которых давал собственную трактовку: А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов, А. Н. Самохвалов, П. Н. Филонов.

В двух ее картинах «Вызов на социалистическое соревнование» (ПЗМ) и «На фабрике “Красная роза”» (*рис. 26*) показаны рабочие моменты, ткачихи и прядильщицы, сосредоточенные на своем деле. Их фигуры и лица не портретны. Художницу больше захватывает изображение машин и огромных узорных барабанов. Эти произведения Делла-Вос-Кардовской в основном имеют важную историческую ценность как редкие свидетельства об устройстве несуществующей ныне «Красной розы»[68].

Заметим, что в жанровых картинах она чаще всего изображала именно женский труд. Причем начало было положено еще в 1900-е годы, когда она писала крестьянок в упомянутой усадьбе Новое. И если образы прачек и ткачих стали общим местом советского искусства, то сюжет упомянутого в предыдущем разделе произведения «К. Е. Ворошилов обучает стрельбе работниц» относится к редким.

3.4. Образы пионеров

Многие работы Делла-Вос-Кардовской воспроизводились на почтовых карточках: в дореволюционное время, в основном, издательством «Община св. Евгении», а в советские годы — Госиздатом. Причем это были репродукции заду-

---

[67] Речь секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова // Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934 : стенографический отчет. — М., 1934. — С. 4.

[68] До революции фабрика называлась «К. О. Жиро & Сыновья» по фамилии владельца. См: Ткани Москвы : каталог / сост. К. Л. Гусева, А. Н. Селиванова. — М. : Кучково поле Музеон, 2019. — С. 232–233.

манных и воплощенных художницей станковых картин («Девочка с васильками», «За книгой», «Мотоциклист» и т. д.). А на рубеже 1920 и 1930-х годов в ее творчестве появились специальные эскизы открыток и так называемые «лубочные» картины, предназначенные для тиражирования.

К последним относятся созданные в 1931 году композиция «К. Е. Ворошилов обучает стрельбе работниц» и эскиз плаката «Пионеры на привале» (*рис. 27*). Он был выполнен по заказу Госиздата, как и произведения ряда художников (А. М. Васнецова, Е. С. Зерновой, Д. Н. Кардовского, П. В. Кузнецова), охватывающие разные стороны жизни советских граждан или посвященные событиям недавнего революционного прошлого. Все они одинаково оформлены и содержат поэтический комментарий.

В работе Делла-Вос-Кардовской повествуется о пионерах, остановившихся во время похода на привал в селе. Их встретили местные жители, готовые накормить, рассказать о своем деле — как, например, тракторист на дальнем плане. Каждый из ребят даже во время отдыха занят общественно полезным трудом, физическим или интеллектуальным: носит воду или ветки для костра, читает вслух. Для героев картины художнице позировали переславцы, имена некоторых известны. В частности, на первом плане изображена Т. М. Пикалькова, соседка Кардовских, помогавшая им по хозяйству, а ранее позировавшая художнице для упомянутой «Молотьбы в колхозе».

Пионерская тема в начале 1930-х будет развиваться художницей в серии открыток, которую она сама называла «От октябренка до коммуниста»[69]. По ее эскизам, оцененным в 50 рублей за каждый[70], в начале 1930-х годов в издательстве ССХ и СФА были напечатаны как минимум 10 различных почтовых карточек. На них изображены советские дети разных возрастов, от младенцев до подростков, одиночные фигуры (хотя едва ли портретные) или группы. Их игры и дела воспроизводят занятия взрослых, причем идеологически окрашенные: «Молодые колхозники», «Строят мавзолей», «Читай свой журнал» и т. д. Образы ребят типизированы, лица лишены индивидуальных характеристик, как у кукол. Создается впечатление, будто одни и те же мальчики и девочки запечатлены на разных открытках. Спектр эмоций ограничен: они либо радостно смеются, либо серьезны и сосредоточены, так как осознают важность собственных занятий.

В этих работах, рассчитанных на распространение среди широких масс населения, упрощен и художественный язык, и смысловое наполнение. На первый план в них выходят воспитательные, а не эстетические функции. Здесь запечатлен образец для подражания, растиражированный во множестве экземпляров, а не частная жизнь и любование прекрасной стариной, как на дореволюционных произведениях того же жанра.

Почтовые карточки — часть большой группы продукции, в которой получает отражение мифологема «счастливое советское детство», характерная для отечественного искусства 1930–1960-х годов, о чем пишет современная исследовательница: «В “живописных подобиях” советских детей не было места тяжелым мыслям, проблемам и переживаниям. От этого, быть может, на лицах моделей

[69] РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. Личное дело Делла-Вос-Кардовской О. Л., 1877 г. р., художника. Л. 5.

[70] ОР ГТГ. Ф. 102. Ед. хр. 4. 15.03.1929–08.07.1932. Расчетная книжка О. Л. Делла-Вос-Кардовской. Л. 6 об.

так часто застывали равнодушные архаические улыбки, еще более сближающие их с образами “перволюдей”»[71].

В тот период художники изображали ребят, никак не связанных с прошлым, и показывали их как новых людей, которые строят новый мир (так, к слову, называется одна из открыток Делла-Вос-Кардовской) без взрослых. Неслучайно художница поместила пионеров не в пространстве интерьеров, которые могут ассоциироваться с семейным, «мещанским» домашним уютом. Фоном на ее открытках служит условно обозначенная солнечная летняя природа.

Заметим, что параллельно, в те же 1930-е годы, в совершенно другом ключе она создавала портреты внучки Ирины. И, хотя девочка на них также погружена в детские занятия, по интимному характеру и теплому отношению к модели эти работы оказываются продолжением линии дореволюционного периода творчества Делла-Вос-Кардовской, связанной с изображениями дочери Кати. Здесь для автора важна тема преемственности поколений, их связи внутри семьи. Такая трактовка образа ребенка была внутренне ближе художнице, чем отчасти можно объяснить (или даже оправдать) неискренность и фальшь ее эскизов «пионерских» открыток.

Как уже было замечено, в собственной педагогической практике в Переславле-Залесском Делла-Вос-Кардовская прививала ученикам другие идеалы: рассказывала об искусстве Ренессанса, одевала натурщиков в старинные костюмы, помогала ставить спектакли по пьесам Г. Гауптмана и Э. Ростана. Так что многие актуальные для эпохи сюжеты открыток были внутренне чужды художнице, поэтому в них, как нигде в ее творчестве, ощущается ирония, неискренность, особенно в сопоставлении с дореволюционными картинами. Вероятно, она и сама не считала заказные тиражные работы своей главной удачей, ведь на масштабную юбилейную выставку 1938 года (совместную с Кардовским), где были показаны все ее главные живописные и графические произведения[72], она представила всего один эскиз открытки (*рис. 28*).

3.5. Книжные и журнальные иллюстрации

Книжная графика принесла известность и признание Кардовскому, автору переиздаваемых до сих пор иллюстраций к «Каштанке» А. П. Чехова, «Невскому проспекту» Н. В. Гоголя и др. Его жена работала в этой области гораздо меньше, и часто в сотрудничестве с супругом. В разные годы она выполнила рисунки к произведениям русской литературы излюбленной для нее эпохи первой половины XIX века и к сочинениям современных ей авторов.

Ее первая работа в области иллюстрации — композиции к рассказам А. П. Чехова «Спать хочется» и «Черный монах», помещенные в журнале «Нива» в 1903 году. Кардовские были одними из первых среди иллюстраторов Чехова, чьи работы отличало мастерство исполнения и погружение в художественный мир произведений писателя. В своем подходе Делла-Вос-Кардовская

---

[71] *Абдуллина Д. А.* Мифологема «счастливое советское детство» в детском портрете 1930–1960-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2022. — № 4. [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mifologema-schastlivoe-sovetskoe-detstvo-v-detskom-portrete-1930-1960-h-godov (дата обращения: 24.04.2024).

[72] За исключением портрета расстрелянного в 1921 году Н. Гумилёва.

близка супругу и его рисункам для «Каштанки», которые он готовил в том же 1903 году, и в них скрупулезно следовал литературному тексту и натурным наблюдениям.

В 1910-е годы Делла-Вос-Кардовская создавала рисунки для детских журналов и хрестоматий («Живое слово»), что было распространено среди художников того времени. От таких произведений требовалась, по точному выражению В. Ф. Круглова, «концентрация действия “в одном кадре”» и «обилие деталей для рассматривания»[73]. К числу подобных работ относится ее иллюстрация к «Комнате прабабушки» Т. Берхман, опубликованная в журнале для детей «Родник» в феврале 1912 года. Стихотворение, как и иллюстрация к нему, посвящено быстротечности радости жизни. В данном случае Делла-Вос-Кардовская скрупулезно воссоздала рокайльную обстановку комнаты, не упустив ни одной детали, упомянутой в литературном источнике.

Некоторые книги, для которых Кардовские выполнили эскизы иллюстраций, не были осуществлены. Так, в 1914 году они создали акварельные эскизы для собрания сочинений М. Ю. Лермонтова, готовящегося издательством «Грядущий день» к столетнему юбилею поэта. Для того же не увидевшего свет издания М. В. Добужинский сделал рисунки к «Тамбовской казначейше», а Кардовский — к роману «Княгиня Лиговская» и стихотворению «Сон». Делла-Вос-Кардовская же обратилась к менее известным произведениям: «Письмо» и «Сказка для детей» (*рис. 29*). Работы художницы выполнены черной акварелью — излюбленной технике ее мужа, к которой она прибегала редко. Нетипичен для нее также выбор произведений с фантастическими сюжетами.

К 1930-м годам относится главный воплощенный совместный проект супругов Кардовских — оформление либретто опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Эти небольшие книги относятся к популярному в до- и пореволюционные годы жанру доступных широкой публике путеводителей по операм. В середине 1930-х годов в издательстве Управления театрами НКП РСФСР вышли, по крайней мере, восемь подобных брошюр, безотносительно конкретных постановок. Автором текстов большинства выступил Ремезов, а художники были привлечены разные.

В изданиях «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» были помещены заключенные в овальную форму полосные черно-белые иллюстрации, по одной на каждую картину опер, а также заставки и два портрета в начале — А. С. Пушкина и П. И. Чайковского. Оба издания отличает целостность оформления, а индивидуальная манера каждого из художников здесь почти не проявляется. При этом каждый выбрал для иллюстрирования преимущественно те сцены, которые соответствует характеру его дарования: Кардовский — многофигурные композиции (изображения балов), а Делла-Вос-Кардовская — портреты авторов, единичные или сдвоенные фигуры («Письмо Татьяны») (*рис. 30*).

Большинство иллюстраций штриховые, носят жанрово-повествовательный характер, а образы героев нейтральны, часто изображены со спины, в иных случаях лица маловыразительны. В то же время большое значение уделено деталям — приметам эпохи: костюмам, ампирной мебели, которую художники писали с на-

[73] *Круглов В. Ф.* Художественная литература и творческая практика мастеров петербургского Нового общества художников (1904–1917) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII — начала XX века. — Л. : Наука, 1988. — С. 273.

туры в своем доме (некоторые изображенные элементы интерьера можно узнать и в более ранних иллюстрациях Кардовского к «Горю от ума» А. С. Грибоедова).

В 1938 году некоторые иллюстрации были проданы музею Пушкина в Ленинграде (ныне Всероссийский музей А. С. Пушкина[74]). В области книжной графики этот проект остался для Кардовского последней столь масштабной работой и единственной послереволюционной — в творчестве Делла-Вос-Кардовской.

В 1937 году, когда отмечалось столетие со дня гибели Пушкина, художница выполнила несколько вариантов композиции, тематически соответствующей отмечавшемуся событию — «"Последние минуты" (Наталья Николаевна около умирающего Пушкина)» (1936, ВМП). Второй замысел Делла-Вос-Кардовской, оставшийся в эскизе, посвящен другому «полюсу» жизни поэта — это исполненный стихийной удали «Пушкин у цыган в Москве» (1937, ПЗМ).

Здесь так же, как и в других картинах художницы советского периода, важное место занимает образ женщины. Напомним, что в 1930-е годы живо обсуждалась личность жены Пушкина, оценки варьировались от резко негативных до идеализации. Мастера изобразительного искусства также неоднозначно трактовали ее влияние на трагический исход жизни поэта. Один из самых известных примеров — картина Н. П. Ульянова «А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина перед зеркалом в Аничковом дворце» (1935–1937, ВМП), в котором передана двойственность натуры Натальи Николаевны и предчувствие судьбы творца.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе впервые была всесторонне изучена деятельность О. Л. Делла-Вос-Кардовской: как художницы, работавшей в различных жанрах и техниках, и как педагога-просветителя в широком смысле слова. Анализ ключевых аспектов творчества Делла-Вос-Кардовской, предпринятый в настоящей работе, открывает пути для продолжения научного осмысления важных вопросов, связанных с исследованием творчества женщин-художниц, проблемой сосуществования разных стилей в русском и советском искусстве, в культурной жизни провинции.

Рассмотрение фигуры Делла-Вос-Кардовской в контексте художественной жизни России 1900–1940-х годов позволило понять, из каких составляющих складывалась ее индивидуальная манера, а затем определить ее место в художественном процессе этого периода. Так, в основе творческого метода мастера находились реалистические традиции, привитые в Императорской Академии художеств, которые сочетались в ее творчестве с новациями неоимпрессионизма и модерна (усиление насыщенности цветов, использование раздельных мазков, идущих по форме, поиски оригинальных композиционных решений). Благодаря особой восприимчивости к различным тенденциям в искусстве, в ее произведениях цитирование приемов английской портретной живописи XVIII века соединялось с усвоенной в Мюнхене в 1900 и Швейцарии в 1912 году линеарностью и подсвечиванием контуров интенсивными цветами.

Главная особенность ее творчества заключалась в том, что, несмотря на воздействие потрясений и сдвигов в жизни страны, оно мало менялось на про-

[74] Далее — ВМП.

тяжении нескольких десятилетий. В нем появились новые темы и типы героев, а принципы репрезентации и художественные приемы остались, в сущности, прежними. Наибольшие трансформации прослеживаются в области детских портретов, которые в дореволюционном творчестве Делла-Вос-Кардовской связаны с идеалистически-ретроспективными задачами (дети изображались в старинных костюмах, в интерьерах XIX века), а в советское время стали идеологически нагруженными и плакатными.

И, даже несмотря на актуальное для советского времени содержание многих ее произведений, они оставались, по сути, тяготеющими к предыдущей эпохе, Серебряному веку. Неслучайно, попробовав себя в краткий период членства в ССХ в конце 1920-х — начале 1930-х годов в качестве автора картин на производственные и «пионерские» темы, выполненных в упрощенной манере, позже художница вернулась к более органичным своему дарованию портретам элиты и творческой интеллигенции.

До Октябрьской революции художница имела все шансы стать известнейшей светской портретисткой. Но история страны внесла коррективы в судьбу Делла-Вос-Кардовской, как и всех ее современников. Так, в числе немногих мастеров своего круга она осталась на родине, где продолжала профессиональную деятельность вплоть до 1940-х годов. Она заняла место своего рода хранительницы наследия Серебряного века, как в собственном творчестве, так и в педагогической и музейной сфере. Все эти стороны ее работы стали составляющими единого процесса сохранения и развития искусства, находившегося вне магистральной линии развития художественной культуры и воспитания советской молодежи. Именно благодаря деятельности личностей, подобных Делла-Вос-Кардовской, в разных регионах СССР дореволюционные художественные традиции беспрерывно передавались из поколения в поколение и передаются вплоть до наших дней. В контексте вышесказанного важно еще раз подчеркнуть, что без ее участия культурный ландшафт Советской России и как минимум Переславля-Залесского в XX веке представлял бы иную картину.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. А. С. Пушкин в изобразительном искусстве / лит. ред. А. Л. Слонимского ; художественная ред. и коммент. Э. Ф. Голлербаха. — Ленинград : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, Ленинградское отделение, 1937. — VI, 212, [3] с.
2. *Абдуллина Д. А.* Мифологема «счастливое советское детство» в детском портрете 1930–1960-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2022. — № 4. — С. 591–611.
3. *Авраменко О., Леонова Г.* Ее жизнь в искусстве: образование, карьера и семья художницы конца XIX — начала XX века. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2023. — 264 с.
4. *Адаскина Н. Л.* Общество художников «Четыре искусства». — М. : БуксМАрт, 2022. — 366, [1] с.
5. *Алешина Л. С., Стернин Г. Ю.* Образы и люди Серебряного века. — М. : Галарт, 2002. — 271, [1] с.
6. *Аранович Д.* Современные художественные группировки // Красная новь. 1925. — № 6. — С. 282.
7. Архив Переславского музея. Д-2616. Удостоверение О. Л. Делла-Вос-Кардовской на право вывоза фарфора из усадьбы Волкова с. Бектышево в Переславский музей. 04.08.1919. 1 л.

8. Архив Переславского музея. Д-2626. Ответное письмо на отношение Земельно-жилищного п/отдела по поводу уплотнения дома Кардовских. 30.10.1920. 1 л.
9. Архив Переславского музея. Д-5908. Воспоминания Екатерины Дмитриевны Кардовской об отце Дмитрии Николаевиче Кардовском. 1960.
10. *Базанкур О.* Роль женщины в русском искусстве // Труды первого Всероссийского женского съезда. — СПб., 1908. — С. 861.
11. *Барановский В. И., Хлебникова И. Б.* Антон Ажбе и художники России. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2001. — 245 с.
12. *Бенуа А. Н.* Выставка Нового общества // Речь. — 1910. — 29 ноября. — № 325. — С. 2.
13. *Бирюков М.* Мстёрский ковчег. Из истории художественной жизни 1920-х годов. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2023. [Б. п.]
14. *Борисова Е. А., Стернин Г. Ю.* Русский неоклассицизм: [Альбом]. — М. : Галарт, 2002. — 287, [1] с.
15. *Герчук Ю. Я.* «Тихая» графика // Творчество. — 1971. — № 1. — С. 10–13.
16. *Горнунг Л. В.* Неизвестный портрет Н. С. Гумилёва // Панорама искусств. — М. : Сов. художник. — 1988. — Вып. 11. — С. 188–197.
17. Д. Н. Кардовский и О. Л. Делла-Вос-Кардовская. — М. : Московский союз советских художников, 1939. — 42 с.
18. *Д. Ч.* В стороне от социалистической стройки // За пролетарское искусство. — 1931. — № 7. — С. 14–16.
19. *Давыдова О. С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. — М. : БуксМАрт. — 2014. — 511 с.
20. *Делла-Вос-Кардовская О. Л.* Воспоминания о Гумилёве // Жизнь Николая Гумилёва. Воспоминания современников / Сост. Ю. В. Зобнин, В. П. Петрановский, А. К. Станюкович. — Л. : Изд-во Междунар. фонда истории науки, 1991. — С. 30–34.
21. *Делла-Вос-Кардовская О. Л.* Охрана памятников искусства и старины // Доклады Переславль-Залесского научно-просветительного общества (Пезанпроб). — 1920. — № 8. — С. 1–3.
22. *Дмитриев В.* Выставки Нового и Петроградского обществ художников // Аполлон. — 1917. — № 1. — С. 64–66.
23. *Елховский С. Е.* Переславские художественно-промышленные мастерские // Коммунар. — 1982. — 2 июля. — С. 3.
24. *Ефанов В.* Выставка Д. Н. и О. Л. Кардовских // Правда. — 1938. — 13 декабря. — С. 4.
25. *Зингер Л. С.* Очерки теории и истории портрета. — М. : Изобразит. искусство. — 1986.
26. *Иванов К. И.* О. Л. Делла-Вос-Кардовская (некролог) // Коммунар. — 1952. — 17 августа. — С. 4.
27. *Иогансон Б. И.* Московский союз художников. Взгляд из XXI века. Книга первая. — М. : БуксМАрт, 2018. — 296 с.
28. Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков. — М. : Гос. Третьяковская галерея, 2002. — 333, [2] с.
29. *Кардовская Е. Д.* Н. С. Гумилёв и А. А. Ахматова // Жизнь Николая Гумилёва. Воспоминания современников. — Л. : Изд-во Междунар. фонда истории науки, 1991. — С. 35–40.
30. *Кардовская Е. Д.* Неизвестный портрет Анны Ахматовой // Панорама искусств'7. — 1984. — С. 328–331.
31. Кардовские чтения. Роль «школы» в культуре и искусстве : материалы III международной научно-методической конференции, г. Владимир, 2016 / науч. ред. Кузьмина И. Б.; сост. Гагина О. Е. — Владимир : Транзит-ИКС, 2016. — 386, [1] с.
32. *Кардовский Д. Н.* Об искусстве: Воспоминания. Статьи. Письма. [Сост. и авт. примеч. Е. Д. Кардовская]. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1960. — 340 с.

33. «Когда краска еще свежа...». Неизвестные письма В. И. Шухаева и А. Е. Яковлева Д. Н. Кардовскому и О. Л. Делла-Вос-Кардовской / Вступ. ст., публикация и комментарии Е. П. Яковлевой // Советский музей. — 1989. — № 2. — С. 42–48.

34. *Козлова Ю. А. Альбом О. Л.* Делла-Вос-Кардовской // Памятники культуры. Новые открытия: письменность. Искусство. Археология : Ежегодник. — Л. : Наука, 1987. — С. 122–130.

35. *Козлова Ю. А.* Поэты Серебряного века Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, В. А. Комаровский на портретах О. Л. Делла-Вос-Кардовской // Искусство второй половины XIX–XX века: Вопросы реставрации и музееведения : Сообщения Государственной Третьяковской галереи. — М., 1995. — С. 130–142.

36. *Круглов В. Ф.* Художественная литература и творческая практика мастеров петербургского Нового общества художников (1904–1917) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII — начала XX века. — Л. : Наука, 1988. — С. 254–284.

37. *Лансере Е. Е.* Дневники: [в 3 кн.]. — М. : Искусство-XXI век, 2008.

38. *Лобанов* [*В. Л.*]. К сорокалетнему юбилею художественной деятельности Делла-Вос-Кардовской // Творчество. — 1939. — № 1. — С. 17.

39. *Манин В. С.* Искусство и власть: борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов. — СПб. : Аврора, 2008. — 384, [7] с.

40. *Мельничук О. Е.* Ольга Делла-Вос-Кардовская: Возвращение имени // Собраніе. — 2004. — № 2. — С. 22–29.

41. Мир русской провинции и провинциальная культура : сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Г. Ю. Стернин. — СПб. : ГИИС : Дм. Буланин, 1997. — 139, [2] с.

42. *Молок Ю. А.* Вокруг ранних портретов // Литературное обозрение. — 1989. — № 5. — С. 82.

43. *Морозов А. И.* Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. — М. : Галарт, 1995. — 218, [5] с.

44. МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии / Под ред. И. Н. Соловьевой, А. М. Смелянского (гл. ред.), О. В. Егошиной. — М. : Издательство «Московский Художественный театр», 2010. — 954, [1] с.

45. *Нерадовский П. И.* Из жизни художника / Общ. ред. и вступ. ст. А. Н. Савинов. — Л. : Художник РСФСР, 1965. — 198 с.

46. *Нохлин Л.* Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. Антология : 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. — М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — С. 15–46.

47. ОР ГРМ. Ф. 154. Оп. 1. Ед. хр. 103. Е. Д. Кардовская — В. И. и В. Ф. Шухаевым. 10 л.

48. ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 549. О. Л. Делла-Вос-Кардовская — П. И. Нерадовскому. 14.01.1927. 3 л.

49. ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 551. Д. Н. Кардовский — П. И. Нерадовскому. 20.02.1928. 2 л.

50. ОР ГТГ. Ф. 59. Ед. хр. 2003. Материалы об О. Л. Делла-Вос-Кардовской (биография, заявление, некролог). 21 л.

51. ОР ГТГ. Ф. 101. Ед. хр. 42–43. Договор Д. Н. Кардовского с издательским отделом. 1934. 2 л.

52. ОР ГТГ. Ф. 101. Ед. хр. 116. О. Л. Делла-Вос-Кардовская — В. Н. Фигнер. 22.02.1932. 1 л.

53. ОР ГТГ. Ф. 102. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Ед. хр. 1–44.

54. *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки. I–II тт. — М. : ЗАО «Центрполиграф», 2003.

55. *Плунгян Н.* Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, “бывшая” и другие в искусстве 1917–1939 годов. — М. : Музей современного искусства «Гараж». 2023. — 288 с.

56. *Подобедова О. И.* Дмитрий Николаевич Кардовский. — М. : Советский художник, 1957. — 183 с.

57. *Поспелов Г. Г.* Салонное искусство и новейшие течения начала XX века // Искусство «золотой середины». Русская версия. — М. : URSS, 2008. — С. 175–182.

58. *Пружан И. Н., Князева В. П.* Русский портрет конца XIX — начала XX века. Живопись. Графика: [альбом]. — М. : Изобраз. искусство, 1980. — 292, [3] с.

59. РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. Личное дело Делла-Вос-Кардовской О. Л., 1877 г. р., художника. 01.09.1939. 9 л.

60. РГАЛИ. Ф. 3097. Оп. 1. Ед. хр. 265. Тихменев Д. Н. «Кардовские в Переславле». Воспоминание [1959]. 61 л.

61. РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894 г. Лит. «И». Д. 29. Академия художеств Министерства императорского двора. Делла-Вос, Ольга Людвиговна (по мужу Кардовская).

62. *Рогинская Ф. С.* «Жар-цвет». Четвертая выставка картин // Известия. — 1928. — 13 апреля. — С. 7.

63. *Ройтенберг О. О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были...: из истории худож. жизни, 1925–1935: [книга-альбом : монография]. — М. : Галарт, 2004. — 543 с.

64. *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX вв. — 2 изд. — М. : АСТ-пресс : Галарт, 2001. — 301, [2] с.

65. *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) : Справочник. — СПб. : Чернышев, 1992. — 400 с.

66. *Селиверстова Н. А.* Переславская жизнь Ольги Делла-Вос-Кардовской // Петербургский художник. — 2013. — № 4 (22). — С. 42–61.

67. *Селиверстова Н. А.* Рыбная слобода, или Переславский Барбизон // Собраніе. — 2006. — № 9. — С. 104–107.

68. *Смирнов М. И.* Собрание сочинений : в 22 томах. — М. : ПКИ, 2020. — Т. 20 : Воспоминания. — 324 с.

69. *Сомов А. И.* Женщины-художницы // Вестник изящных искусств. — 1883. — Т. I. — Вып. 4. — С. 520.

70. Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера *и Е.* Добренко. — СПб. : Акад. проект, 2000. — 1036, [3] с.

71. *Стернин Г. Ю.* Два века. Очерки русской художественной культуры. — М. : Галарт, 2007. — 381, [1] с.

72. *Сюннерберг К.* Четвертая выставка картин «Нового общества художников» // Золотое руно. — 1907. — № 3. — С. 73.

73. *Творчество Д. Н.* Кардовского и его учеников в контексте российской культуры XX века : материалы научной конференции. Переславль-Залесский, 7 сентября 2016 г. / редкол. : Л. Б. Сукина (отв. ред.) и др. — Переславль-Залесский : Издательство «УГП имени А. К. Айламазяна», 2016. — 113 с.

74. Точки зрения. Автопортрет и портрет художника : каталог выставки. — М. : Музей русского импрессионизма, 2022. — 246 с.

75. *Тугендхольд Я. А.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства : избр. ст. и очерки. — М. : Сов. художник, 1987. — 315, [3] с.

76. Ученики Репина каталог выставки из собрания KGallery [Авторы-составители, вступительные статьи : Бородина Т. П., Гоголицын Ю. М.]. — Санкт-Петербург : KGallery, 2015. — 43, [1] с.

77. *Шаму М.* Служа искусству... Художник и модель в русской художественной культуре XIX века // Искусствознание. — 2014. — № 3–4. — С. 434–447.

78. *Blakesley Rosalind P.* Russia and the Arts. The Age of Tolstoy and Tchaikovsky: [catalogue] / Rosalind P. Blakesley ; National Portrait Gallery ; [The State Tretyakov Gallery]; [forew. Z. Tregulova; aut. T. Karpova et al.]. — London : National Portrait Gallery Publications, 2016. — 175 p.

79. *Brilliant Richard.* Portraiture. — Cambridge (Mass.) : Harvard univ. press, 1991. — 192 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Жанна д'Арк. 1896. Холст, масло. 69,4 × 67. Переславский музей-заповедник*



Рис. 2. *Фотография. Оберстдорф. 1912. Стоят слева направо: Е. М. Незнакомова, А. Г. Явленский, Д. Н. Кардовкий. Сидят слева направо: А. А. Явленский, О. Л.Делла-Вос-Кардовская, Е. Д. Кардовская, М. В. Верёвкина. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи*



Рис. 3. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Маленькая женщина. 1910. Холст, масло. 129 × 110,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*



Рис. 4. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет Н. С. Гумилёва. 1909. Холст, масло. 105 × 80. Государственная Третьяковская галерея, Москва*



Рис. 5. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет А. А. Ахматовой. 1914. Холст, масло. 86 × 82,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва*



Рис. 6. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет Д. Н. Кардовского. 1913. Холст, масло. 67 × 64,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва*



Рис. 7. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет Е. Д. Кардовской. 1915. Холст, масло. 83 × 70. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

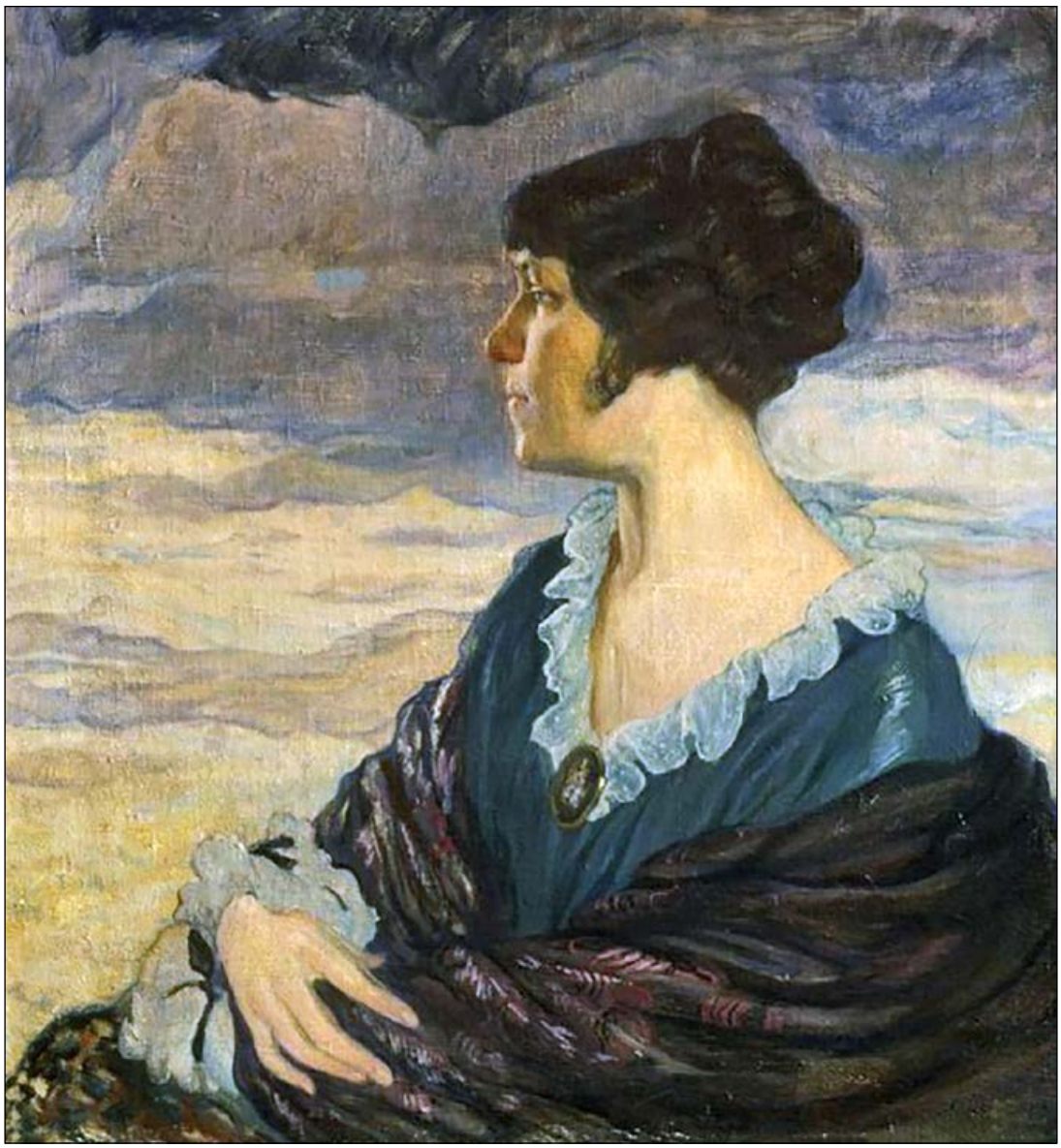


Рис. 8. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Автопортрет. 1917. Холст, масло. 67,5 × 65,6. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*



Рис. 9. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет игуменьи Переславского Федоровского монастыря Евгении. 1918. Холст, бумага цветная, масло. 85,5 × 61. Переславский музей-заповедник*



Рис. 10. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Молодая мать. 1924. Холст, масло. 71 × 89,5. Частное собрание*

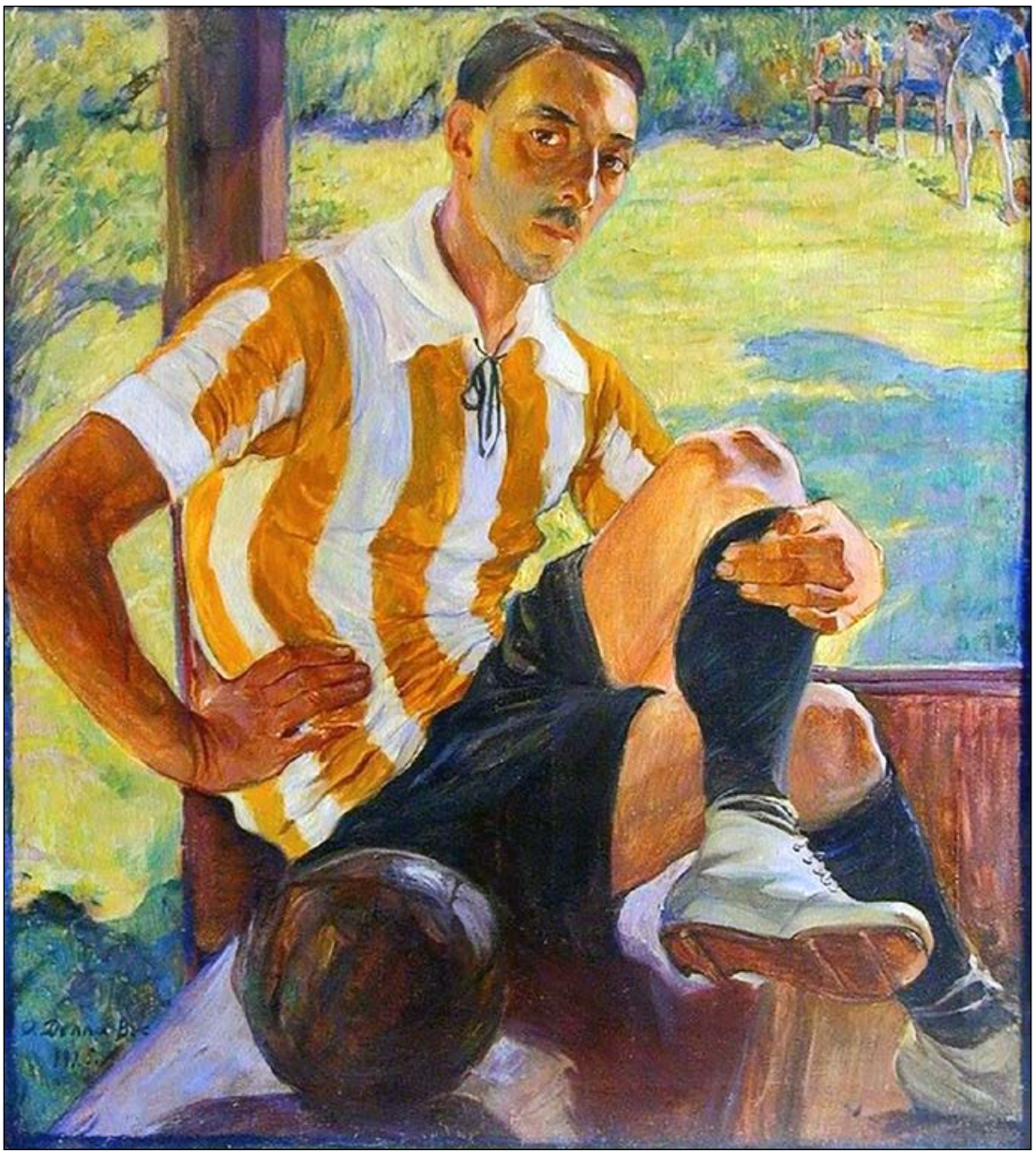


Рис. 11. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Футболист. 1925. Холст, масло. 93 × 84,5. Переславский музей-заповедник*



Рис. 12. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Девочка с васильками. 1908. Холст, масло. 100 × 78. Государственная Третьяковская галерея, Москва*



Рис. 13. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская.*
Натюрморт с фарфоровым чайником, статуэткой и фруктами. 1917.
Холст, масло. 65 × 84,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 14. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Натюрморт. Первая половина XX в. Холст, масло. 49 × 49,5. Переславский музей-заповедник*

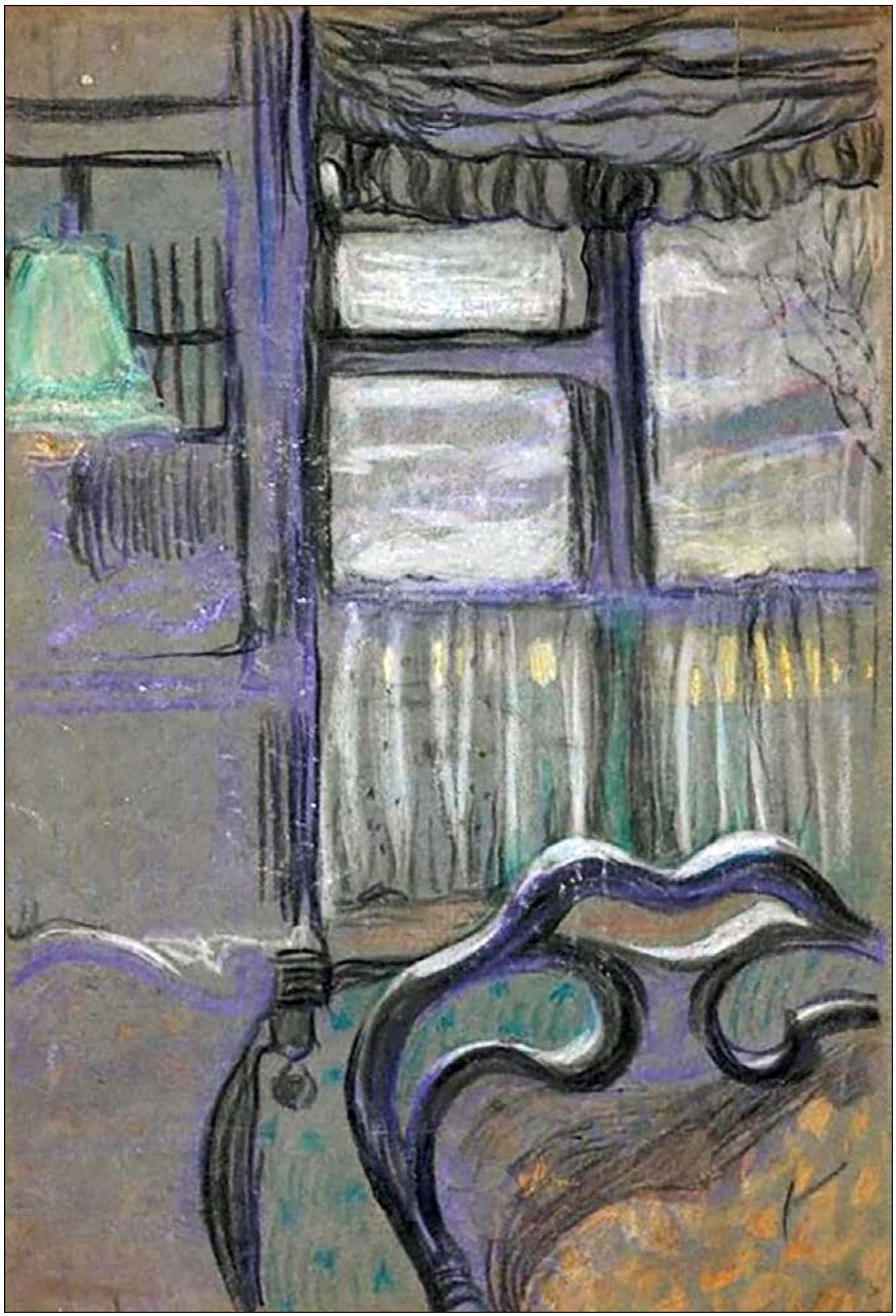


Рис. 15. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Интерьер в комнате О. Л. Кардовской. 1918–1919. Бумага, карандаш цветной, пастель, мел. 21,5 × 31,8. Переславский музей-заповедник*

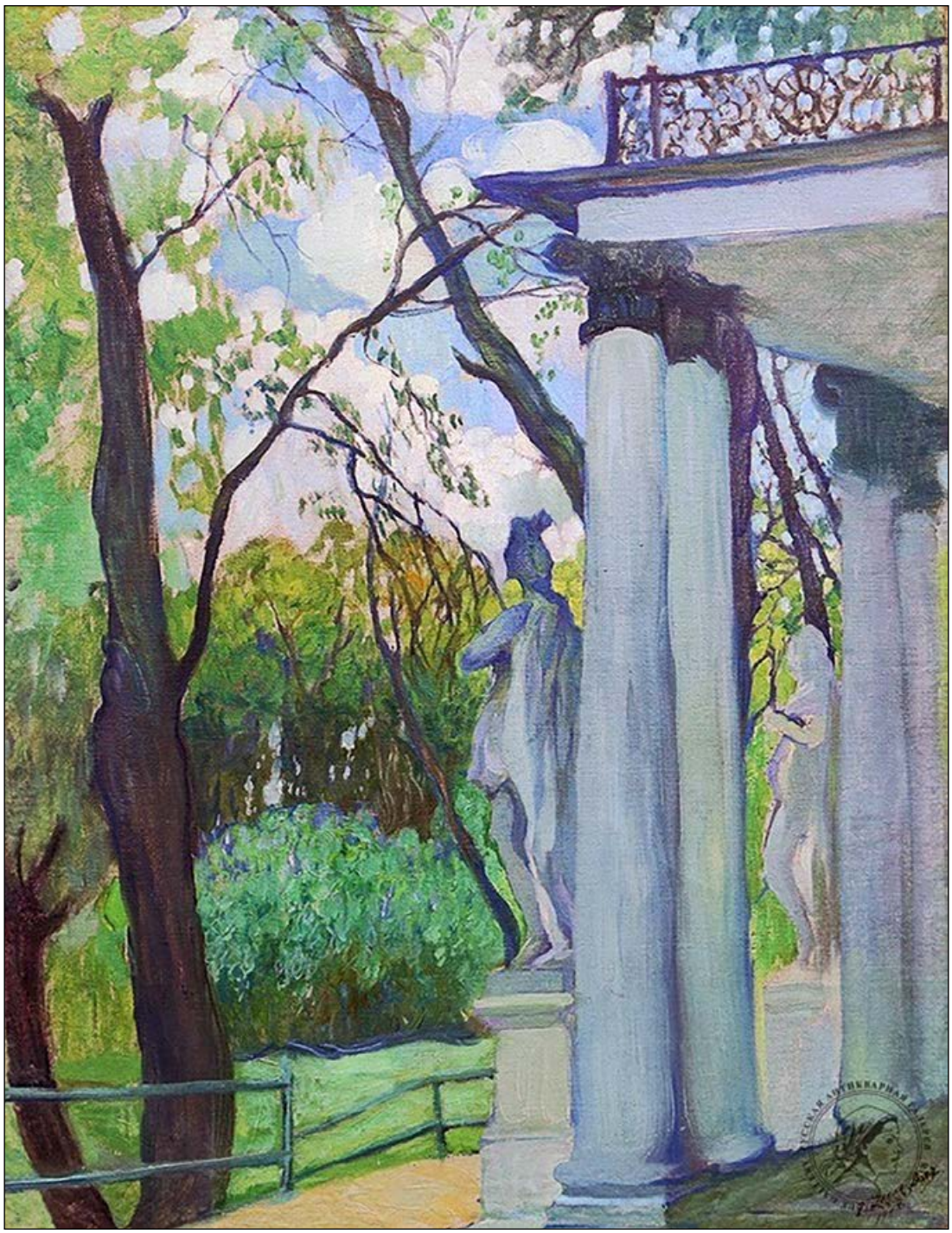


Рис. 16. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Весенний день. В царскосельском парке. 1908. Холст, масло. 65,7 × 51. Собрание Русской антикварной галереи*



Рис. 17. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Ростов. 1915. Картон, масло. 50,3 × 52,7. Переславский музей-заповедник*



Рис. 18. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Новое. Имение Ошаниных. 1915. Картон, масло, темпера. 50 × 52,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва*



Рис. 19. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Фабрика города Переславля-Залесского зимой. 1920. Холст на картоне, масло. 50 × 63. Переславский музей-заповедник*



Рис. 20. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Коптильня. 1928. Холст, масло. 52 × 51,5. Переславский музей-заповедник*



Рис. 21. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет председателя Моссовета К. В. Уханова. 1927. Холст, масло. 98 × 81. Частное собрание*

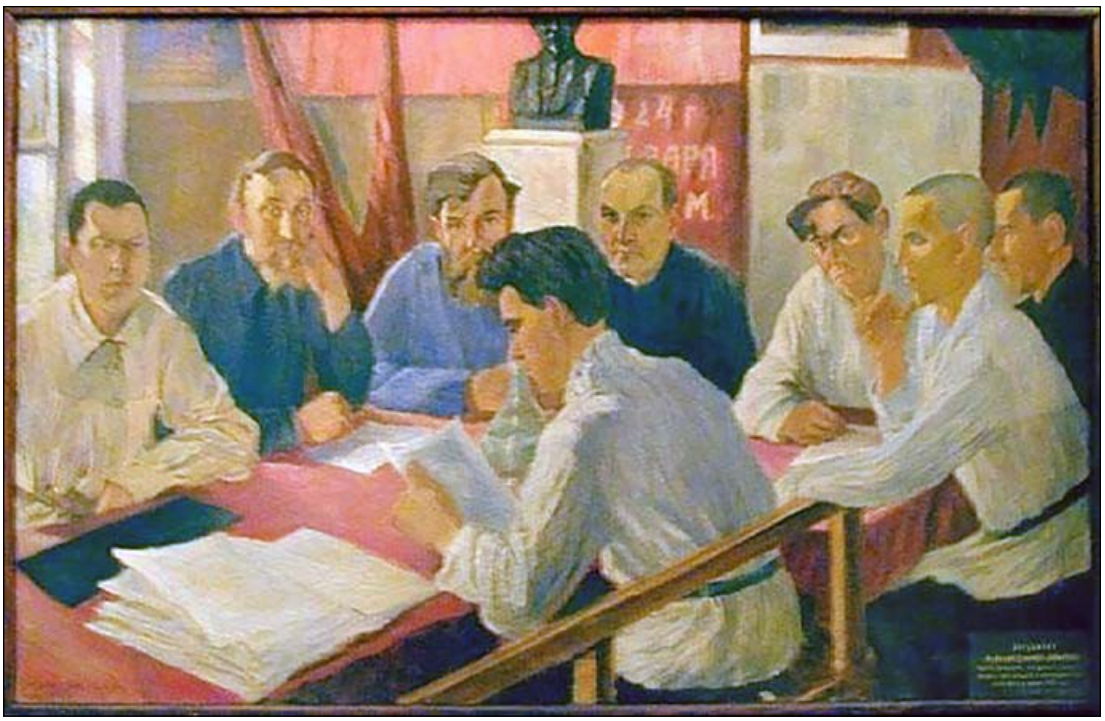


Рис. 22. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Заседание президиума Переславского исполкома, посвященное десятилетию Октябрьской революции. 1927. Холст, масло. 90 × 150. Переславский музей-заповедник*



Рис. 23. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет М. М. Громова перед полетом. 1938. Холст, масло. 112 × 96. Научно-мемориальный музей профессора Н. Е. Жуковского, Москва*



Рис. 24. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет В. И. Качалова. 1937. Холст, масло. 101 × 134. Переславский музей-заповедник*



Рис. 25. *О .Л. Делла-Вос-Кардовская. Молотьба в колхозе. Около 1928. Холст, масло. 108 × 153,5. Переславский музей-заповедник*



Рис. 26. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. На фабрике «Красная Роза». 1931. Картон, масло. 54,5 × 74 . Переславский музей-заповедник*



Рис. 27. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Пионеры на привале. 1931. Холст, масло. 53,5 × 79. Переславский музей-заповедник*



Рис. 28. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Эскиз детской открытки к 1-му Мая. 1925. Картон, масло. 29,5 × 21. Переславский музей-заповедник*

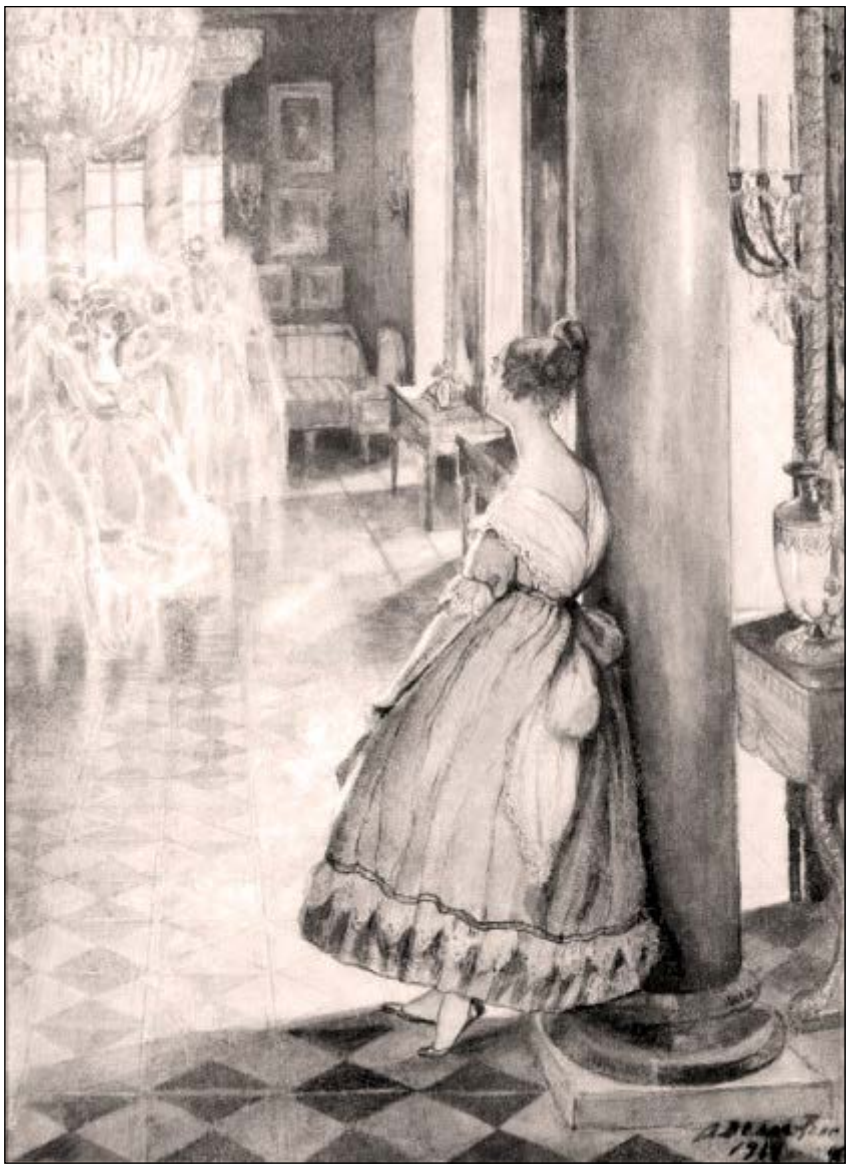


Рис. 29. *О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Сказка для детей». 1914. Бумага, акварель черная. 29 × 21,2. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

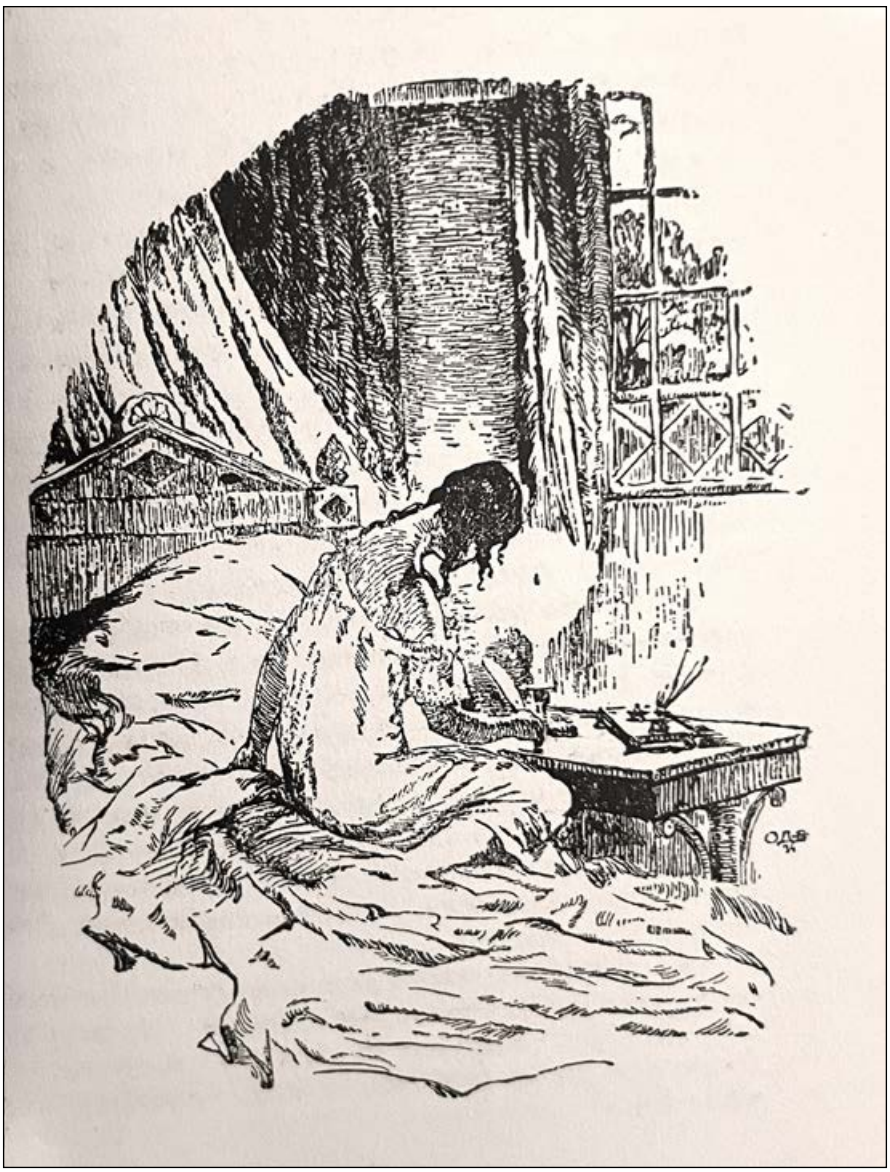


Рис. 30. *Ремезов И. И. Евгений Онегин: Лирические сцены в 3 действиях [Либретто и пояснит. статьи]. М., 1934. Иллюстрация О. Л. Делла-Вос-Кардовской*

Диплом жюри конкурса

КЛАД НАРЫШКИНЫХ: СУДЬБЫ И ПРЕДМЕТЫ

БОРЗОВА Екатерина Викторовна
Государственный художественно-архитектурный
дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село»

ВВЕДЕНИЕ

В 2018 г. фонды ГМЗ «Царское Село» пополнились уникальным комплексом предметов, рассказывающим о повседневной жизни российской аристократии XIX — начала XX вв. Шестью годами ранее при реконструкции особняка на улице Чайковского в Санкт-Петербурге было обнаружено помещение, не отмеченное на исторических планах здания. В нем хранились многочисленные предметы столовой утвари и быта, ордена и медали, украшения и документы. Они были тщательно упакованы и завернуты в газеты «Русская воля», датированные осенью 1917 г., что обеспечило хорошую сохранность практически всех вещей *(рис. 1)*. Стало понятно, что клад спрятали в революционные дни, опасаясь погромов и мародерства, поскольку в советское время в доме располагались различные казенные учреждения (от артели «Спецмеханик» до районного треста столовых), но его капитальная реставрация ни разу не проводилась.

Для того чтобы идентифицировать владельцев предметов, необходимо было обратиться к истории особняка. Построенный в 1780-х гг. для А. П. Ганнибала он неоднократно менял хозяев. В течение XIX в. в нем жили семьи князей П. Н. Трубецкого, П. П. Демидова, рода Нарышкиных. И каждый из них перестраивал дом сообразно своим вкусам и запросам. Последний раз — по заказу Василия Львовича Нарышкина в 1875 г. архитектором Робертом Андреевичем Гедике. Здание было расширено (на территории вместо садика возвели служебные постройки), перепланировано (добавлена мансарда, увеличен бальный зал). Вероятно, тогда же и была оборудована секретная комната в межэтажном перекрытии, в которой дворяне спрятали ценное имущество.

Версия о принадлежности клада именно Нарышкиным подтверждалась и при первичном осмотре предметов: большинство из них декорированы фамильным гербом рода. В свидетельствах 1910-х гг. упоминался Сергей Сергеевич Сомов, чье предполагаемое родство с семьей нуждалось в дополнительном изучении.

Дворянский род Нарышкиных известен с 1550-х годов и к началу XX в. включал четыре «родословных отрасли»[1]. Однако большинство исследований так или иначе посвящено XVII в. и связям с династией Романовых. В отличие

[1] Исторические очерки и родословные схемы Нарышкиных, составленные К. М. Бороздиным // РГИА. Ф. 1681. Оп. 1. Д. 60. Л. 15.



Рис. 1. *Особняк Нарышкиных в Санкт-Петербурге, где был обнаружен клад семьи*

от Шереметевых или Юсуповых, жизнь рядовых членов семьи Нарышкиных, особенно живших в XIX в. и не занимавшихся политической деятельностью, почти не изучена[2], что составляет основную сложность при работе с вещами клада в этом аспекте его рассмотрения. Главным источником информации стали архивные документы, рассказывающие о повседневном быте как в целом жителей Санкт-Петербурга, так и конкретных представителей рода Нарышкины (аттестаты, метрики, медицинские свидетельства, купчие). Большая часть из них ранее не была введена в научный оборот. С этой точки зрения, найденные вещи являются настоящим историческим документом, свидетельством ушедшей эпохи. В этом — одна из граней их уникальности: большинство артефактов дореволюционной эпохи были уничтожены или распределены по частным собраниям в течение XX в.

Однако клад представляет несомненный интерес и с искусствоведческой точки зрения. Основная его часть — серебряные сервизы ведущих европейских (Aucoc Aine, Touron, Odiot) и российских фирм («Сазиков», «Фаберже», Keibel). Образцы творчества лучших ювелиров своего времени позволяют проследить стилевые изменения в этом разделе декоративно-прикладного искусства; оценить рост технико-технологического мастерства и соотношение между эстетическими предпочтениями отечественной и зарубежной публики. Данные предметы носили бытовой характер и не всегда рассматривались владельцами как творе-

[2] Самая подробная монография на сегодняшний момент (*Нарышкин А. К.* В родстве с Петром Великим. Нарышкины в истории России. — М. : ЗАО Центрполиграф, 2005. — 735 с.) включает лишь краткие сведения о дате рождения и социальном статусе.

ния, представляющие художественный интерес. Поэтому в настоящий момент в государственной части музейного фонда РФ не так много сервизов, сохранившихся в своей полной комплектации. Тем ценнее наборы из клада Нарышкиных, дошедшие до нас даже с поздними владельческими доделками.

Еще один аспект изучения предметов находки — этнографический. В ее составе есть привычные для обихода XIX в., но ныне полностью вышедшие из употребления бульотки, щипцы для спаржи, полиссуары, расправки для перчаток. Определение их функционального назначения позволяет полностью воссоздать атмосферу повседневной жизни дореволюционной аристократии не по литературным источникам, а по самим артефактам. В составе клада есть даже не представляющие ценности по составу материала электрические лампы и детали осветительного прибора. Но в то время они являлись технической новинкой, позволить которую могли только обеспеченные горожане. Вероятно, владельцы рассчитывали продолжить использование вещей после предполагаемого ими благоприятного разрешения политической ситуации в стране.

Для всестороннего изучения предметов клада одновременно были использованы несколько аналитических инструментов. Благодаря историко-культурному методу можно выстроить хронологическую панораму аристократической жизни XIX в., провести параллели между происходившими событиями в социальной жизни страны и их влиянием (отражением) в искусстве, что расширяет представление об эволюции отечественного декоративно-прикладного искусства. Инструменты искусствоведческого и компаративного анализа позволяют выявить основные характеристики отечественного и иностранного столового серебра, установить общее и различное, а также уточнить сведения о деятельности конкретных производителей. Документооборот частных фабрик был уничтожен во время национализации в октябре 1917 г., что затрудняет изучение их работы, а главным источником информации становится само изделие. Эмпирический метод, включающий в себя описание, сравнение, измерение, был использован при атрибуции функционального назначения предметов и правил сервировки стола.

Данная работа состоит из трех глав. Такое деление обусловлено основными хозяевами клада, последовательно владевшими им и добавлявшими новые вещи к его составу. Самые ранние предметы датируются 1830-ми гг. и относятся к браку Льва Кирилловича Нарышкина с Марией Васильевной Долгоруковой. Драматичная история их отношений контрастирует с дорогими наборами от «придворного золотых дел мастера»[3] И.-В. Кейбеля и великокняжеского поставщика[4] «Английского магазина К. Никольса и В. Плинке». Значительная часть столовых сервизов была куплена их сыном В. Л. Нарышкиным. Служащий министерства иностранных дел придерживался прогрессивных взглядов, но не смог грамотно распорядиться полученным наследством. Однако, откликаясь на все модные веяния, для предметов сервировки он одновременно отдавал предпочтение популярному «русскому стилю» отечественных фабрикантов и не предназначенной для экспорта парижской продукции. Судьба его дочери Натальи типична для дворян первой трети XX в.: брак с офицером лейб-гвардии гусарского Его Величества полка, работа сестрой милосердия во время Первой мировой войны, неприня-

[3] *Скурлов Б. Б., Иванов А. Н.* Поставщики Высочайшего Двора. — СПб., 2002. — С. 68.

[4] Дело о заплате в Английский магазин 4150 руб. за две дорожные шкатулки, купленные для их императорских высочеств государынь великих княжон // РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 339. Л. 2.

тие революционных событий, тяжелая жизнь в эмиграции. Все это отразилось в обнаруженных рукописных бумагах и предметах фалеристики. Осенью 1917 г. многие аристократические семьи Санкт-Петербурга прятали в своих особняках ценные вещи, надеясь еще вернуться за ними. Но большинство кладов обнаружено вскоре после революции: в 1918 г. — в погребе дома Витте, в 1925 г. — в лестничной ступеньке дворца Юсуповых. Обращенные в доход государства коллекции были разделены и частично утрачены. Клад семьи Нарышкиных, находившийся в тайнике 95 лет, на сегодняшний день является наиболее полным и ярким свидетельством обыденности XIX — начала XX вв.

Глава I
ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВЕКА: Л. К. НАРЫШКИН и М. В. НАРЫШКИНА (ДОЛГОРУКОВА)

Род Нарышкиных относится к нетитулованному дворянству: еще в XVIII в. они отказались принимать графский статус, считая, что как родственники императорской фамилии достойны более высокого звания[5]. Однако это обстоятельство не помешало занять им видное место при царском дворе. Кроме того, уже в начале века встречаются первые рисунки «герба дворянского рода Нарышкиных», а в 1798 г. он вносится в Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи[6].

Династия была многочисленна, но все предметы из обнаруженного клада относятся к одной ветви. Так, хронологически самые ранние комплекты (чайно-кофейный сервиз и наборы столовых приборов) принадлежали представителю шестнадцатого колена первой отрасли рода — Льву Кирилловичу Нарышкину (1809–1855).

Ранние годы его жизни нетипичны даже для знатной молодежи начала XIX в. Родившись в семье камергера Кирилла Александровича Нарышкина от брака с княжной Марией Яковлевной Лобановой-Ростовской, 31 августа 1809 г. он был крещен в церкви Таврического дворца в присутствии императора Александра I с супругой[7]. Внимание столь высоких персон неслучайно: судя по переписке, Мария Федоровна была близкой подругой Марии Яковлевны[8], что несомненно делало последнюю желанной гостьей в светских салонах столицы. К. А. Нарышкин был в числе немногих гостей одного из приемов в Царскосельском дворце в 1819 г.[9], которому были пожалованы в качестве подарка «именные чайные приборы с подносами в количестве 17 штук»[10]. Нарышкины считались одной из

---

[5] *Нарышкин А. К.* В родстве с Петром Великим. Нарышкины в истории России. — М. : ЗАО Центрполиграф, 2005. — С. 51.

[6] Департамент герольдии Сената. Дело о дворянстве Нарышкиных. Гербовое. По внесению в гербовник. По Московской, Орловской, Санкт-Петербургской губерниям. По выдаче диплома // РГИА. Ф. 1343. Оп. 26. Д. 517.

[7] Метрические книги церкви Таврического дворца // ЦГИА СПб. Ф. 362. Оп. 2. Д. 1. Л. 29.

[8] Письма императрицы Марии Федоровны Нарышкиной Марии Яковлевне (урожденной Лобановой-Ростовской) на французском языке // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 138.

[9] О размещении чайных приборов по комнатам Царскосельского дворца // РГИА. Ф. 519. Оп. 1. Д. 976. Л. 2.

[10] Исходя из господствующих в то время правил этикета, можно утверждать, что речь идет о шестнадцати приборах и одном подносе.

богатейших семей своего времени: владели несколькими имениями в разных губерниях России, усадьбой Сергиевка в окрестностях Петергофа; путешествовали в Италию и заказывали парадные портреты у лучших живописцев — К. П. Брюллова и Дж. Доу. Впрочем, брак сложно назвать счастливым: К. А. Нарышкин в быту оказался властным тираном и нередко поднимал руку на жену[11]. Все чувства она отдала четырем детям, из которых старший сын Лев был любимым.



Рис. 2. *Неизвестный художник. Портрет Л. К. Нарышкина. 1843 г. Происходит из коллекции К. В. Нарышкина*

Он получил домашнее воспитание и, окончив Царскосельский лицей в 1826 г., был принят на службу в Коллегию иностранных дел. Далее последовательно занимал должности на военной и гражданской службе. Наследством, полученным после смерти отца в 1838 г., он смог грамотно распорядиться. Сергиевка была продана лично императору Николаю I за достойную сумму. Имение Пады в Саратовской губернии именно при нем достигло своего расцвета за счет покупки соседних земель и организации на них сельскохозяйственных работ[12]. Суммарный доход вотчины составлял около 200 тысяч рублей в год, что позволяло устраивать торжественные приемы в особняке на Дворцовой набережной, 22. Кроме того, он приобретал новые земли в собственность[13]. О сохраняющемся богатстве Нарышкина ярко свидетельствует опись «бриллиантов и мелких вещей»,

[11] *Корф М. А.* Дневники 1838 и 1839 года. — М. : Рубежи XXI, 2010. — С. 190.

[12] Вводные листы Нарышкина Льва Кирилловича по имениям в Падовской вотчине Балашевского уезда, в Новозенском уезде, в деревне Муромке в Николаевском уезде, купленными у разных лиц // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 244.

[13] Купчая на продажу земли М. П. Евсеевой (урожденной Крукинской) Нарышкину Льву Кирилловичу // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 241.

составленная после его смерти[14]. Большое внимание он уделял и просвещению: выделил личные деньги на учреждение публичной библиотеки в Тамбове; заложил основу семейной коллекции произведений искусства.

Блестящее положение в обществе укрепила и женитьба в 1838 г. на Марии Васильевне Долгоруковой (1814–1869). К этому событию относится чайно-кофейный сервиз, обнаруженный в кладе Нарышкиных *(рис. 3).* Несмотря на достаток и возможность заказать комплект у лучших ювелиров Европы, данный набор создан петербургскими мастерами. Атрибутированный по клеймам он изготовлен в 1837 г. и украшен марьяжным гербом с монограммой «МН». Вероятно, сервиз использовался молодой супругой в новом доме. В составе находки также есть несколько вещей (бульотка, ложка-сито, чайные ложки), выполненных в схожем стиле, но годом ранее — в 1836 г. Они отмечены только именниками авторов (И. Б. Херц, К. Пальм и «ФР»[15]) без клейма фирмы. Кроме того, исходя из композиции изделий и общего расположения декора, гербы и монограммы на столовые предметы были добавлены позже их фактического изготовления и не были предусмотрены при создании эскизов. Установленные мастера (так же, как и, с большой долей вероятности, неизвестный серебряник) являлись ремесленниками-одиночками, выполнявшими небольшие частные заказы. В музейных коллекциях изделий их авторства не так много; гораздо больше — в частных собраниях. Доступные образцы второй категории стилистически не отличаются от предметов, созданных для М. В. Долгоруковой.

На смену строгим, отсылающим к античности классицистическим мотивам в 1830-х гг. приходит потребность в более затейливых и разнообразных образах, вдохновленных эстетикой прошлого, а именно — эпохой Людовика XV. Данный тезис находит подтверждение в сервизе из приданого М. В. Долгоруковой. Изго-



Рис. 3. *Чайно-кофейный сервиз. Keibel. 1830-е гг. ГМЗ «Царское Село»*

[14] Переписка о вводе М. В. Нарышкиной и ее сестры Варвары Васильевны Долгоруковой во владение имениями, оставшимися после брата их, Сергея Васильевича Долгорукова, и о назначении опекуном над имениями отца их кн. Василия Васильевича Долгорукова // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 3.

[15] Данное именное клеймо в настоящий момент не расшифровано; установлена только его принадлежность к Санкт-Петербургскому пробирному округу.

товленные частными мастерами предметы выполнены в стилистике неорококо, то есть подчеркнуто декоративны, что при этом не уменьшает их утилитарных функций. Фигурные ручки и ножки с растительно-рокайльным декором, сглаженные очертания бортов, дополнительно украшенных цветочным узором и жемчужником — всё это не накладные элементы, но специально прочеканенные для создаваемых вещей. Стоит также отметить толстый слой позолоты как снаружи, так и на внутренних поверхностях, что делает изделия еще торжественнее. Таким образом, предметы изначально задумывались в эстетике, непривычной для России 1830-х гг., но уже вошедшей в моду во Франции. Примечательно, что первыми на новые тенденции откликнулись частные мастера, а не фирмы с хорошо организованной структурой производства. Данная ситуация противоположна европейской, где именно фабрики (Odiot, Garrard) развивали художественное направление столового серебра, а кустари-ремесленники работали в промышленной области.

Основная часть сервиза изготовлена уже торговым домом Keibel непосредственно к бракосочетанию Нарышкина и Долгоруковой. Фирма пользовалась большой популярностью среди отечественной аристократии, что во многом было обусловлено личным вкусом Николая I[16]. Эти изделия в целом копируют ранние образцы. Вероятно, супруга так любила комплект, созданный для нее мастеровыми, что решила сделать его основой для марьяжного набора[17]. Технические приемы помогают установить некоторые подробности изготовления последнего. Весь рельефный декор является накладным (то есть изготовленным отдельно и закрепленным с помощью металлических кнопок), что сделано несколько «грубо» для ювелирных изделий. Рокайльные завитки единообразны, но не одинаковы. Это последствие ручных токарных работ, которые не позволяют создавать унифицированные элементы. Надо признать, что украшения для вещей 1836 г. выполнены с большим изяществом и филигранностью, чем поздние аналоги, что могло быть обусловлено спецификой заказа. Особенностью некоторых изделий являются держатели крышек в виде букетов цветов из золота и эмали. Подобная эстетичность для элемента, подвергающегося сильной физической нагрузке, также является реминисценцией рококо.

Таким образом, можно сделать вывод, что «поздние» предметы из свадебного сервиза имеют сразу несколько создателей. Мастера фирмы Keibel выполнили тулова вещей (можно видеть описанное выше такое средство выразительности, как сочетание глянцевых и матовых фактур), а декором занимались приглашенные ремесленники И. Б. Херц, К. Пальм и «ФР». Вероятно, их имена назвала сама заказчица. У торгового дома не было специалистов, способных выполнить подобные работы в сжатые сроки, поэтому они лишь предоставили в качестве основы стандартные формы предметов, стилистически тяготеющие к классицизму. В составе сервиза также есть один предмет (конфетница), изготовленный в 1837 году К. Пальмом с помощью технических приемов, характерных для изделий с клей-

[16] *Зимин И. В.*, *Соколов А. Р.* Ювелирные сокровища Российского императорского двора. — М. : Центрполиграф, 2013. — С. 41.

[17] До наших времен дошли только те предметы, что были спрятаны в кладе. Свадебный сервиз стал для Нарышкиных своего рода семейной реликвией, которую хранило уже третье поколение семьи. Но, возможно, часть предметов 1836 г. не была дополнена марьяжными знаками и потеряна в процессе бытования.



Рис. 4. *Конфетница. К. Пальм. Санкт-Петербург. 1837 г. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 5. *Кофр № 24 для столовых приборов. «Английский магазин Никольса и Плинке». 1836 г. ГМЗ «Царское Село»*

мом Keibel, но не маркированный им. Доподлинно установить обстоятельства его создания не представляется возможным. Можно лишь предположить, что это пример еще одной доделки к комплекту.

Для проведения торжественных приемов Л. К. Нарышкиным в 1836 г. в «Английском магазине Никольса и Плинке» был заказан кофр № 24 с тридцатью шестью столовыми приборами.

Фирма в течение всего своего существования (с 1786 по 1910-е гг.[18]) неоднократно меняла владельцев и подход к ведению дел. Для данной работы представляет интерес период 1820–1830-х гг., когда им руководили англичане Карл Никольс и Константин Плинке, а основной специализацией являлись изделия из драгоценных металлов (украшения, столовые и бытовые аксессуары). Помимо имеющейся в открытой продаже посуды европейских фабрик, торговый дом выступал в качестве посредника между покупателями и мастерскими. Заказчик мог попросить изготовить или копию какого-либо предмета или набор по оригинальным моделям. У фирмы не было своих серебряников: все работы происходили на договорном основании. Это позволяло создавать столовую утварь в разной стилистике.

Отличительной особенностью комплекта из клада Нарышкиных является то, что приборы полностью (даже лезвия ножей) выполнены из позолоченного серебра, что являлось несомненной роскошью. Объяснить это можно правилами сервировки стола. Десерт стал самым торжественным моментом трапезы, когда желание утолить голод уступает место получению удовольствия от приятного времяпрепровождения. Судя по незначительным следам бытования (мелкие зазубрины, потертости, царапины), семья использовала приборы нечасто, только для

[18] *Тилландер-Гуденйелм У.* Драгоценности императорского Петербурга. — СПб. : Лики России, 2013. — С. 287.

парадных обедов. Яркий цвет позолоты дополнен рельефным рокайльно-растительным декором по периметру черенков, отсылающим к стилистике неорококо. Ящик украшен металлической накладкой с гербом рода Нарышкиных. Символ также выгравирован на тыльных сторонах черенков самих вещей. Это дает основания полагать, что данный набор не изготовлен на заказ, а индивидуализирован непосредственно перед покупкой. На предметах есть именник мастера (H·A·L) — Генрих Август Лонг, серебряник из Финляндии, имевший собственную студию до отъезда из России в 1842 году[19]. Одним из самых выдающихся его творений является сервиз для приданого великой княжны Ольги Николаевны.

Схожий стилистический подход мастеров фирмы виден и в комплекте столовых ножей 1840-х гг. с фарфоровыми черенками с полихромным изображением цветочных букетов и рельефным рокайльно-растительным декором. На лезвиях есть только клеймо самого магазина «N&P». Это пример типовой продукции фирмы, находящейся в свободной продаже. Вероятно, в наборе также присутствовали столовые ложки и вилки, не сохранившиеся до наших дней.

Наличие продукции именно «Английского магазина» в составе клада подтверждает тезис о финансовом благополучии семьи Нарышкиных. До 1856 г. звания придворного поставщика юридически не существовало, но данный торговый дом являлся им фактически. Именно здесь император сам покупал подарки для членов своей семьи; А. С. Пушкин имел неограниченный кредит; М. Ю. Лермонтов подчеркнул достаток четы Арбениных, указав на место приобретения браслета Нины. А в 1835 г. оперная певица Софья Каратыгина и балерина Екатерина Телешева за срочные вводы в спектакли были премированы Конторой императорских театров золотыми серьгами, купленными у «Никольса и Плинке»[20].

Но семейное счастье Нарышкиных было омрачено душевной болезнью супруги. С 1855 г. и до своей смерти в 1869 г. она была признана недееспособной. По прошению Л. К. Нарышкина, через Санкт-Петербургское губернское правление было произведено медицинское освидетельствование ее умственных способностей. Комиссия установила, что женщина «легко приходит в исступленное состояние, а значит, действиями своими сообразно здравому рассудку располагать не может»; это объясняется «неопределительностью ее рассказа по смешению разных обстоятельств, не имеющих между собой связи»[21].

Но ключевое для жизни владельцев первых предметов клада событие имеет под собой финансовую подоплеку. С 1851 г. М. В. Нарышкина в течение 4 лет по воле своего мужа находилась на лечении в Бонне и Париже. Несмотря на то что она признавала «ловкость и деликатность» иностранных врачей, женщина смогла убедить своего отца помочь ей вернуться в Россию и наотрез отказывалась покидать Санкт-Петербург («Я французов ненавижу, не хочу ехать в Париж»[22]). В. А. Долгоруков был назначен попечителем самой дочери и ее имущества (в пер-

---

[19] *Постникова-Лосева М. М.*, *Платонова Н. Г.*, *Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР. — М., 1983. — С. 193.

[20] Дело по предписанию директора о заплате в Английский магазин 260 руб. за золотые серьги, купленные для подарка актрисе Софье Каратыгиной и танцовщице Телешовой // РГИА. Ф. 497. Оп. 3. Д. 1778. Л. 1.

[21] Дело об умалишенной действительной статской советнице Нарышкиной // РГИА. Ф. 1348. Оп. 59. Д. 651. Л. 3.

[22] Там же.



Рис. 6. *Андре Адольф Эжен Дисдери. Госпожа Нарышкина в шести позах. 1858 г. Коллекция музея Орсе*

вую очередь, имения в Пензенской губернии)[23]. Но после медицинского заключения Л. К. Нарышкин обжаловал данное решение в Сенате и 6 апреля 1855 г. получил принадлежащее ей имущество в собственное единоличное опекунское управление, оставив за тестем лишь опеку над самой супругой. Данное обстоятельство породило как личные, так и финансовые разногласия между семьями Долгоруковых и Нарышкиных[24]. Однако через полгода (20 сентября 1855 г.) Лев Кириллович скончался после «непродолжительной, но трудной болезни»[25], и отец вдовы снова стал ее полноправным распорядителем.

Несмотря на то что женщина настаивала на своем пребывании в России, сохранились документальные подтверждения ее пребывания в столице Франции. В 1858 г. она посетила ателье популярного фотографа Андре Адольфа Эжена Дисдери, который сделал ее портрет в шести ракурсах (*рис. 6)*. Однако ни цель, ни продолжительность визита в Париж в настоящий момент не установлены.

---

[23] Не путать с владениями самих Нарышкиных в той же губернии; имение М. В. Нарышкиной получено ею от отца.

[24] Извещения Главной конторы имений Василия Львовича Нарышкина кн. Владимиру Андреевичу Долгорукову о переводах денег, следующих «по отдельной записи на часть» М. В. Нарышкиной и расписки в получении их // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 5.

[25] Письмо Нарышкиных Кирилла и Василия Дурново П. Д. // РГИА. Ф. 934. Оп. 2. Д. 1012. Л. 1.

В подобных обстоятельствах опеку над наследством самого Л. К. Нарышкина и двумя несовершеннолетними сыновьями пары (Кириллом 1839 г. р. и Василием 1841 г. р.) и оформил их ближайший родственник — двоюродный дедушка Э. Д. Нарышкин. Не имея собственных детей, он сосредоточился на благополучии братьев. Так, в 1859 г. выиграл дело в Коммерческом суде Санкт-Петербурга с конкурсом А. Зотова по причитающимся процентам с золотых приисков; через год взыскал деньги с господина Всеволожского[26]. Это увеличило и без того солидный капитал наследников[27].

Его единоличным владельцем стал Василий Львович Нарышкин. Прапорщик Куринского пехотного полка Кирилл Нарышкин в 1859 г. погиб при покорении Восточного Кавказа во время миссии в Чечне[28]. В 1869 г. после смерти матери ее младший сын также получил причитающуюся ему долю имущества Долгоруковых, став тем самым одним из богатейших людей страны. С дальнейшими обстоятельствами жизни именно В. Л. Нарышкина связана основная часть предметов обнаруженного клада.

Глава II
СЕРЕДИНА XIX ВЕКА: В. Л. НАРЫШКИН И Ф. П. НАРЫШКИНА (Т. ОРБЕЛИАНИ)

Биографию В. Л. Нарышкина можно восстановить по сохранившимся документам Министерства иностранных дел. После домашнего обучения «определен на службу в канцелярию Кавказского и Сибирского комитетов сверх штата с причислением к I отделению собственной Его Императорского Величества канцелярии». Проработав там полгода с января по июнь 1864 г., уволился по собственному прошению в связи с болезнью. В мае 1871 г. начал дипломатическую карьеру: стал чиновником сверх штата при департаменте внутренних сношений Министерства иностранных дел. В течение двух лет последовательно получал новые чины: «коллежского регистратора (за отличия), камер-юнкера двора Его Императорского Величества и губернского секретаря (по представлению санкт-петербургского градоначальника за значительное пожертвование на пользу вновь устроенной Мариинской Охтинской богадельни). В октябре 1873 г. уволен от службы по своему прошению»[29]. С 1875 по 1890 гг. служил при российских императорских миссиях в разных городах Европы. В дальнейшем до своей смерти в 1906 г. проживал в России и занимался помещичьими делами.

В январе 1875 г. в Варшавской Подвальной церкви состоялось венчание Нарышкина с представительницей грузинского княжеского рода Тебро Джамбакур-Орбелиани, принявшей имя Февронии Павловны.

---

[26] Дело действительного статского советника Э. Д. Нарышкина с конкурсом А. Зотова о процентных деньгах // РГИА. Ф. 1348. Оп. 60. Д. 1272. Л. 3–7.

[27] Сведения о состоянии дел по имениям, дому и конторе в Петербурге умершего Нарышкина Льва Кирилловича // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 296.

[28] Удостоверение о смерти Кирилла Львовича Нарышкина, выданное священником Грозненской Госпитальной церкви // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 316.

[29] О сопричислении детей отставного губернского секретаря Василия Львовича Нарышкина к роду его // ЦГИА СПб. Ф. 536. Оп. 6. Д. 5227. Л. 3.

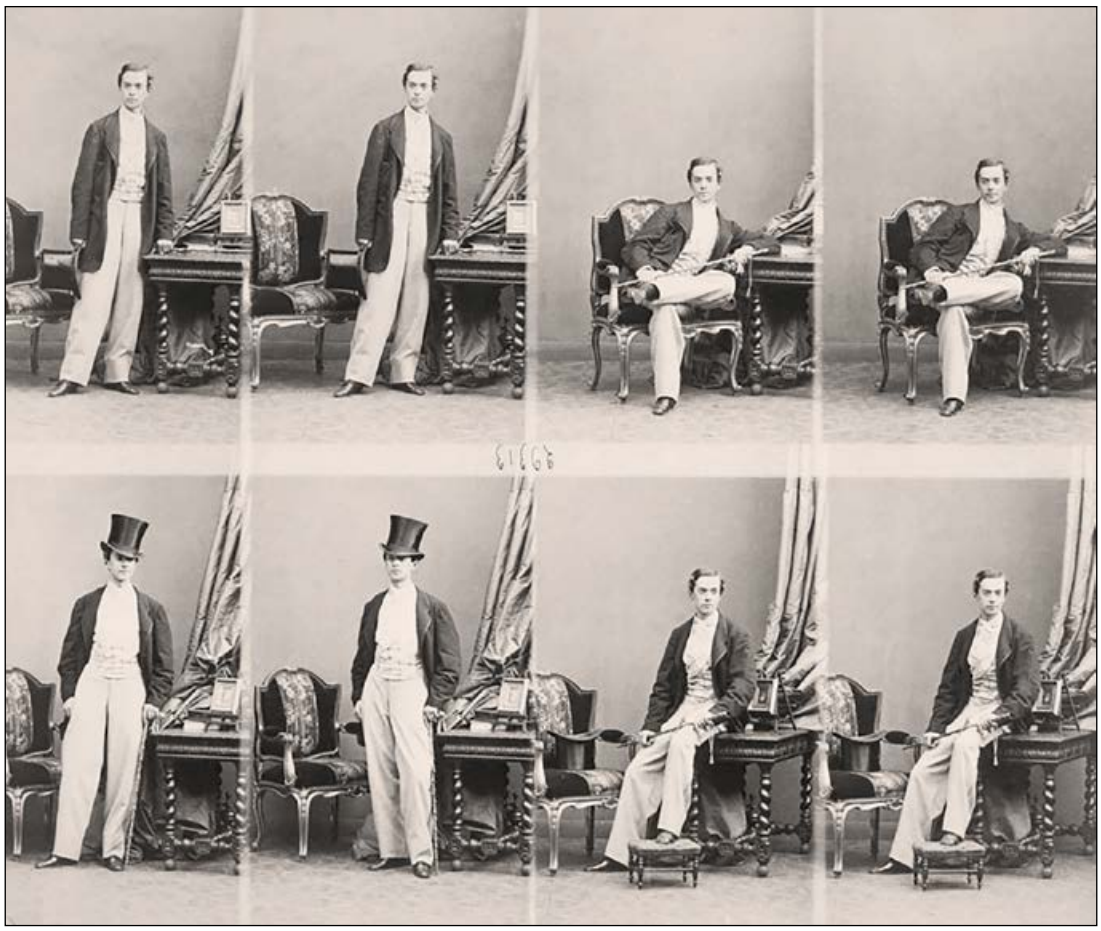


Рис. 7. *Андре Адольф Эжен Дисдери. Князь Нарышкин в восьми позах. 1861 г. Коллекция музея Орсе*

Выбор места свадьбы (Царство Польское) неслучаен: пара направлялась в Париж по месту службы супруга. За границей родились пятеро из шести детей семьи: Лев (1875 г., Париж), Кирилл (1877 г., Париж), Ирина (1879 г., Париж), Александр (1880 г., Ницца), Василий (1885 г., Швейцария). Вероятно, именно женитьба заставила В. Л. Нарышкина обзавестись собственным особняком на Сергиевской улице вместо арендованных холостяцких квартир.

Стоит подробнее остановиться на образе жизни аристократа, чтобы понять статус семьи к концу XIX в. В. Л. Нарышкин был прогрессивным человеком своего времени, полученное наследство позволяло ему жить в свое удовольствие, не думая о финансовом положении. К сожалению, такие авантюры часто терпели неудачи.

Главным увлечением дворянина являлось искусство. Он был действительным членом Общества Поощрения Художников в Санкт-Петербурге и дополнил коллекцию предметов XV–XVII веков своего отца, насчитывавшую 305 единиц. Но поскольку Нарышкин не пользовался услугами профессиональных консультантов, а полагался на собственный вкус, то иногда совершал невыгодные сделки[30]. В 1869 г. дворянин на собственные средства издал полный каталог кол-

[30] Договор Нарышкина Василия Львовича с Лабори Е. на покупки у него коллекции редких произведений искусства за 300 тысяч франков // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 408.



Рис. 8. *Неизвестный фотограф. Потрет Тебро (Февронии Павловны) Нарышкиной (урожденной Орбелиани). 1875 г. (www.getarchive.net)*

лекции[31], по которому мы можем судить о его вкусах. В основном это декоративно-прикладное искусство Востока, французский и немецкий фарфор, европейское оружие и живописные работы «в стиле» известных художников (Гольбейн, Пуссен). Безусловно, собрание уступает аналогам других знатных семей России: Демидовых, Юсуповых, Строгановых. В 1870 г. Нарышкин преподносит коллекцию в дар Императорскому Эрмитажу, но после осмотра всех произведений Александр II распоряжается распределить их между Царскосельским Арсеналом, Обществом Поощрения Художников и Гатчинским дворцом, как «не имеющих особого значения для Эрмитажа, но могущих принести пользу обществу»[32]. Впрочем, в собрании семьи Нарышкиных остаются некоторые произведения искусства, не включенные в каталог (видимо, как не представляющие особой ценности) и украшавшие их имение Пады.

В составе собрания дворянина были также письма и автографы иностранных подданных его предкам и родственникам. В то время подобные документы не представляли культурной ценности, обладая лишь мемориальным значением. Однако кропотливый труд В. Л. Нарышкина по их каталогизации позволил сохранить до наших дней информацию, способную дополнить сведения об исторических персонах[33].

Помимо искусства Нарышкин уделял большое внимание литературе. Под его руководством в 1872 г. впервые в России осуществлен перевод и издание книги Адольфа Тьера «О собственности», в которой обосновывается консервативный подход ко всем сферам жизни. Время выбрано неслучайно: «Колокол» А. И. Герцена и «Что делать?» Н. Г. Чернышевского способствовали развитию либеральных настроений. Попытка настоять на традиционных воззрениях не увенчалась успехом: через три года практически весь тираж книги был возвращен В. Л. Нарышкину ввиду «неуспеха у покупателей»[34].

---

[31] Collection B. Narischkine. Objects d'art. — Paris: typographic pointel, 13 quai Voltaire 13. Avril 1869. — 102 p.

[32] О поднесенных г. Нарышкиным драгоценных вещах // АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 19/1870 г. Л. 7.

[33] Письмо Делдир Алин (индийского султана) графу Воронцову-Дашкову на французском языке // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 189.

[34] Отношение Петербургской конторы В. Л. Нарышкина в книжный магазин Кораблева и Сирякова о возвращении Нарышкину отданных им в магазин на комиссию 2300 экз. книги «О собственности А. Тьера» ввиду неуспеха у покупателей этого сочинения // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 15. Л. 2.

Основное имение семьи — Пады в Саратовской губернии — стало для его нового владельца местом преобразований. Он подошел к управлению иначе, чем его отец. Теперь усадьба не столько средство заработка, сколько место отдыха для семьи. Многие идеи дворянина были прогрессивными для своего времени, но не находили должного отклика в обществе. Владелец на собственные деньги инициировал проведение «полного естественноисторического исследования» местности под руководством профессора В. В. Докучаева[35]. Научный отчет о состоянии флоры и фауны территории мог быть использован для ее экономического развития, но не нашел должного применения среди управляющих. По примеру других помещиков В. Л. Нарышкин заботился о быте крестьян. Были построены амбулатория, больница и приходская школа; проведен телеграф, что тем не менее не уберегло от революционных движений в начале XX в.[36] Приветствуя Положение о выкупе временнообязанными крестьянами земельных наделов от 19 февраля 1861 г., Нарышкин активно претворял его в жизнь. В 1870-х гг. практически во всех имениях семьи были проведены выкупные операции, причем по обоюдному согласию с крестьянами, что являлось редкостью для данной процедуры и свидетельствует о соразмерности суммы платежей за землю[37].

В это же время В. Л. Нарышкин начинает ремонт зданий в имении и их приспособление для более длительного проживания. К деревянному дому пристраивают кирпичный двухэтажный, а рядом — еще один с большой террасой, обращенной в парк[38]. К нему был проложена центральная аллея — главный въезд с оранжереями.

Параллельно Нарышкин пытается умножить капитал, пробуя себя в предпринимательстве. В разных имениях он открывает несколько промышленных заведений: винокуренный и маслобойный заводы, водяную мельницу, торговые помещения по профилю их производства[39]. Однако из-за отсутствия грамотного управляющего и нерешенных юридических вопросов к началу XX в. они будут признаны убыточными[40]. Таким образом, финансовое положение семьи, не подкрепленное стабильным коммерческим источником дохода, при больших тратах постепенно ухудшалось.

В 1904 г. Кирилл Васильевич Нарышкин, один из сыновей В. Л. Нарышкина, женился на Вере Сергеевне Витте, падчерице С. Ю. Витте. Брак был одо-

---

[35] Пады: Имение Василия Львовича Нарышкина : Естественно-ист. очерк, сост. П. А. Земятченским, А. А. Силантьевым и В. А. Траншелем, под общ. ред. проф. В. В. Докучаева : С почвенною карт. — Санкт-Петербург : В. Л. Нарышкин, 1894. — VIII, [4], 437 с.

[36] Письма и отчеты Фени Е. Нарышкину В. Л. о революционном движении крестьян в Саратовских и Пензенских имениях Василия Львовича // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 1032.

[37] Дело о выкупе временнообязанными крестьянами земельных наделов у Нарышкина В. Л. села Котовраси (Саратовская губерния) // РГИА. Ф. 577. Оп. 34. Д. 325.

[38] *Флоренцева Н. А.* Усадьба Нарышкиных «Раздолье» в селе Пады. Исследования. Проект реставрации и приспособления // Une vie de château. Жизнь в усадьбе и вокруг нее : материалы международной научно-практической конференции из цикла «Императорская Гатчина». — Белгород, 2021. — С. 491–511.

[39] Переписка о сдаче в аренду винокуренного завода и мельницы в имении «Пады», принадлежащих В. Л. Нарышкину // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 74.

[40] О наблюдении за поступлением в казну наследственной пошлины с имущества умершего потомственного дворянина Василия Львовича Нарышкина // ЦГИА СПб. Ф. 479. Оп. 20. Д. 1210. Л. 13.

брен родителями, несмотря на негативное отношение высшего света к матери невесты. Жизнь супругов сложно назвать идеальной, но отец Кирилла ратовал за сохранение брака. Его стремление лишь отчасти продиктовано правилами приличия. Председатель Совета Министров вместе со своей второй женой помогали не только молодоженам, но и их родителям. При посредничестве Витте была приобретена Villa Narischkine в Биаррице, открыты счета в иностранных банках[41]. Однако важно подчеркнуть, что помимо финансовых отношений семьи Нарышкиных и Витте связывали дружеские отношения. Чиновник любил заходить в гостеприимный дом на Сергиевской улице[42], разыгрывать смешные театральные сценки[43], а его жена, успокаивая, давала «благие советы» в личных делах[44] и помогала получить задержанные Центральным комитетом иностранной цензуры французские альманахи[45].

Любовь к роскоши и стремление следовать модным тенденциям нашли отражение в предметах клада, связанных со вторым поколением семьи. Их главной отличительной особенностью является сочетание сервизов, изготовленных во Франции и сделанных российскими серебряниками. Первый вид комплектов приобретался В. Л. Нарышкиным во время его дипломатической службы в Европе. На всех изделиях присутствует клеймо, характерное для вещей, созданных в Париже (а не провинции) и не предназначенных для экспорта (*рис. 9).* То есть данные пред-



Рис. 9. *Восьмиугольное клеймо с головкой Минервы с цифрой 1 для серебряных изделий, изготовленных в Париже. ГМЗ «Царское Село»*

[41] Извещения Русского для внешней торговли банка в Париже Февронье Павловне и Василию Львовичу Нарышкиным о переводе для них денег от Витте С. Ю. // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 1030.

[42] Письмо Витте С. Ю. Витте М. И., жене, о визитах и посещениях общих знакомых и семейных делах // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 491. Л. 1 об.

[43] Письмо Нарышкина В. [Л.] Витте С. Ю. с предложением «сочинить программу вместе со стариком немцем Капельмейстером» // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 638. Л. 1.

[44] Письмо Нарышкина В. [Л.] Витте М. И. с благодарностью за совет; о предстоящей встрече с кн. [Оболенским А. Д.] // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 649. Л. 2.

[45] Письмо Нарышкина В. [Л.] Витте М. И. с просьбой помочь получить французские альманахи, задержанные Комитетом иностранной цензуры // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 645. Л. 1.

меты в первую очередь использовались в быту зарубежной аристократией. В то же время эта столовая утварь не выполнена по индивидуальному заказу Нарышкина: они являлись типовой продукцией фирм и согласно пожеланию заказчика дополнялись гербами или монограммами. Особого внимания заслуживают сервизы фабрик Touron и Aucoc Aine, а также набор Odiot. Интересно, что последние увековечены в одном художественном произведении: «сокровища д'Окока и д'Одио» принадлежали Маргарите Готье в романе Александра Дюма-мл. «Дама с камелиями». Фирма Aucoc Aine была основана Жаном-Батистом Казимиром Ококом в 1821 г. в Париже, однако ее расцвет связан с именем его сына Луи Ококом в середине XIX в. На первой Всемирной выставке 1851 г. дорожный набор их производства был награжден золотой медалью. Постепенно было расширено производство и в ассортименте появились столовые приборы, аксессуары и предметы интерьера. Клиентами Aucoc Aine являлись самые взыскательные покупатели своего времени: король Луи-Филипп I, Наполеон III, династии Бурбонов и Ротшильдов.

Учитывая биографию В. Л. Нарышкина и исходя из клейм на изделиях (в том числе, ромбовидное с литерами «LA», петухом и пятиконечной звездой), сервиз из клада можно датировать 1875–1877 гг.[46] Стилистическое разнообразие продукции фирмы этого периода включало сразу несколько направлений: историзм (реминисценции рококо или ампира), классицистическое (лишенное какого-либо декора, акцентирующее внимание на форме предмета и качестве металла) и любое иное, исполненное по вкусу заказчика.

Сервиз Нарышкиных тяготеет к современному прочтению ампира. Предметы выполнены в технике гильоше и украшены характерным стилю орнаментом: листья аканта, жгуты с узлами, скульптурно выполненные ухваты крышек в виде коровы, капусты и артишока. Внутри подставок и солонок золочение. Все предметы стоят на круглом основании и отличаются геометрией форм. Такие мелкие детали позволяют предположить, что стоимость комплекта не была низкой, он предназначался для состоятельных покупателей.



Рис. 10. *Емкость с крышкой для горячих блюд из сервиза. Aucoc Aine. 1875–1877 гг. ГМЗ «Царское Село»*

[46] Dictionnaire des poincons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent. Paris 1838–1875. — Paris, 1994. T. 2. — P. 257.

Сервиз дополнен набором столовых приборов в фирменном кофре. Он насчитывает 113 предметов: помимо стандартных столовых вилок и ножей он включает пару для нарезки мяса, шумовки, сервировочные щипцы. То есть комплект предназначался для торжественных приемов, а не камерных обедов. На вещах нет клейма фабрики, есть только именник мастера — «PQ, разделенный изображением весла». В процессе изучения клада удалось установить, что им является Eugène Queillé, серебряник, специализировавшийся только на этом аспекте сервировки. Он выполнял технологическую сторону ремесла по предоставленным ему разными заказчиками эскизам[47]. Таким образом, можно утверждать, что владельцы Aucoc Aine поручали заказы не только своим штатным мастерам, но и сторонним лицам, в чьем мастерстве они были уверены.



Рис. 11. *Кофр для столовых приборов. Aucoc Aine. 1854–1877 гг. ГМЗ «Царское Село»*

Стоит отметить, что в составе клада есть туалетный набор Aucoc Aine, выполненный в схожей стилистике (гильоше, строгая конфигурация), но дополненный растительным гравированным узором (*рис. 12).* В его комплекте такие предметы, как помазок, лоток, флаконы для жидкостей, пудреница, подсвечники. Это помогает идентифицировать набор как предназначенный для мужской гигиены. Но клейма фирмы на серебряных вещах (AUCOC Ané и «ромбовидное с литерами CA, петухом и пятиконечной звездой») позволяют отнести их к творениям осно-

[47] Официальный сайт антикварной галереи Louis Antiques. — Электронный ресурс. — URL: https://www.louiseantiquites.com/orfevres/pq-famille-queille-une-rame-antique/ (дата обращения: 22.07.2024).



Рис. 12. *Часть туалетного набора. Аисос Aine. 1850–1855 гг. ГМЗ «Царское Село»*

вателя фабрики Казимира Окока и датировать 1850–1855 гг., поскольку именник мастера был аннулирован в 1856 г.[48] Кроме того, герб Нарышкиных не гравирован на самой поверхности тулов, а прочеканен отдельно и затем прикреплен. Однозначно утверждать, кто именно из членов семьи Нарышкиных приобретал данный набор, не представляется возможным. Можно лишь предположить, что, поскольку Л. К. Нарышкин последние годы своей жизни находился в России, то это был его сын во время стандартной образовательной поездки в Европу. Вторым значимым иностранным комплектом в кладе является сервиз фирмы Touron (*рис. 13).* Ювелирный дом основал в 1819 г. Огюст Турон. Он был популярен во Франции, являлся поставщиком короля Шарля X и Наполеона III; на региональных промышленных выставках 1820–1840-х гг. неоднократно получал золотые медали. Специализировался на изготовлении столовых приборов и поэтому даже небольшие сервизы являются редкостью. Обнаруженный в кладе чайно-кофейный набор второй половины XIX в. был предназначен для камерного семейного использования. Это подтверждается и стилистикой вещей. Их единственными украшениями являются жемчужник по краю основания и на горловине и гравированный геометрический узор на тулове. Продукция выпускалась массово и служила спутником повседневности: точно такие же предметы в 1883 г. изобразил на



Рис. 13. *Кофейник из сервиза. Touron. 1890-е гг. ГМЗ «Царское Село»*

[48] Dictionnaire des poincons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent. Paris 1838–1875. — Paris, 1994. T. 2. — P. 90.

«Натюрморте с серебряным кувшином» французский живописец Гийом Фуасье. Художник невольно подчеркнул главное достоинство сервизов Touron: полированную фактуру поверхности и качество материала.



Рис. 14. *Гийом Фуасье. «Натюрморт с серебряным кувшином». 1883 г. Лувр.*

Но важно отметить факт поздних российских доделок к данному комплекту. Мастера «Братьев Грачевых» выполнили ряд предметов, взяв за основу французские образцы. Они датируются 1910-ми гг., то есть уже после смерти В. Л. Нарышкина. Данный факт также свидетельствует о стесненном финансовом положении его наследников: вместо покупки новых полных сервизов они предпочли расширить старый, превратив его тем самым в гостевой комплект. Справедливости ради, санкт-петербургские предметы выполнены качественнее и аккуратнее.

Интересен и комплектных десертных ножей с перламутровой ручкой и гравированным на ней гербом Нарышкиных.



Рис. 15. *Нож десертный из набора. Touron — Parisot. 1850–1875 гг. ГМЗ «Царское Село»*

Мастера фирмы (среди которых были как штатные работники, так и привлекаемые к выполнению какого-либо определенного заказа, например, вышеупомянутый Eugène Queillé) специализировались на сочетании разных элементов: перламутра, слоновой кости, дерева, фарфора. Как следует из существующих аналогов, комплект был в фирменном футляре с вкладышем, рассказывающим о достижениях фабрики. Набор можно датировать третьей четвертью XIX в., когда произошло слияние двух торговых домов: Touron и Parisot. Особой попу-

лярностью он пользовался у посетителей Всемирной выставки 1867 г. в Париже, отмечавших легкость и изящество, несвойственное столь бытовым вещам[49].

Впрочем, в составе клада есть и типовые образцы, даже не индивидуализированные гербом Нарышкиных. Подставки для яиц и поддоны фирмы Odiot относятся к промышленному типу столового серебра, где утилитарная функция важнее художественной.

Хотя мастера ювелирного дома создавали сервизы по индивидуальным заказам клиентов (от паши Египта Саида до Н. Б. Юсупова) под девизом «сочетание роскоши и изящества»[50].

Столь же разноплановым можно считать и российское серебро, приобретенное В. Л. Нарышкиным, но все оно так или иначе связано с господствующей тенденцией времени — «русским стилем» в искусстве. Чайница «Овчинникова» 1875 г. с эмалью является типичной продукцией фабрики.

Стилизованный растительный орнамент перегородчатой эмали по тулову сбалансирован ажурным декором по низу основания. Полихромное сочетание голубого, синего, красного, зеленого и белого цветов являлось одним из отличительных признаков продукции «Овчинникова» 1870-х гг. И если отечественные покупатели одобряли подобную яркость красок как реминисценцию к сокровищам эпохи Алексея Михайловича, то для иностранной публики это было слишком резко («соединение красного, синего и зелёного… неприятно действует на глаз, привыкший к более мягким тонам»)[51].



Рис. 16. *Подставка для яйца. Odiot. До 1894 г. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 17. *Чайница. «Овчинников». 1875 г. ГМЗ «Царское Село»*

[49] L'exposition universelle de 1867. Redacteur en chef M. Fr. Ducuing. — Paris. 1867. — P. 103.

[50] Официальный сайт фирмы Odiot. — Электронный ресурс. — URL: https://odiot.com/en/our-house/an-unique-savoir-faire/ (дата обращения 20.05.2024).

[51] X. Z. Предметы роскоши на Всероссийской выставке в Москве. — СПб. : тип. газ. «Новости», 1883. — С. 45.

Чайница интересна монограммой «ТН». Это одна из трех (второй — колокольчик для вызова прислуги и третий — держатель для карточек) вещей, принадлежавших лично Ф. П. Нарышкиной. Они свидетельствуют, что в бытовой обстановке близкие по-прежнему обращались к ней по родовому имени.

В процессе изучения клада был установлен ряд фактов, ранее не введенных в научный оборот, касающихся деятельности самой фирмы. Изначально специализировавшиеся на предметах религиозного культа, мастера фирмы расширили ассортимент благодаря академику Ивану Борникову. В конце 1860-х гг. он возглавляет художественное направление «Овчинникова». Именно его стараниями при производстве была открыта школа на 130 мест для обучения наиболее способных подмастерьев. Помимо специальных дисциплин (техника и технология ювелирного дела) там читались курсы по каллиграфии, русскому языку и географии. За данное нововведение владелец был даже награжден орденом Святого Владимира четвертой степени[52].

Начиная с Парижской всемирной выставки 1867 года, «Овчинников» становится одним из лидеров ювелирной отрасли. К созданию эскизов привлекались лучшие скульпторы того времени, чье авторство, в отличие от ряда других фирм, никогда не скрывалось: М. О. Микешин, А. Л. Обер, Е. А. Лансере. Однако сам П. А. Овчинников ратовал за талантливую молодежь и лично преподавал рисование в Строгановском училище в конце XIX — начале XX вв., допуская к выполнению заказов студентов[53].

В этот период времени фирма «Овчинников» сохраняла ведущую позицию в ювелирной отрасли России. В 1893–1894 гг. в США проходили торжественные мероприятия по случаю 400-летнего юбилея страны. Центром расположения российской делегации стал крейсер «Дмитрий Донской». 15 мая 1893 г. на шканцах судна состоялась церемония чествования американцев, оказавших наиболее значимую помощь населению России, пострадавшему от неурожая. Как указала местная пресса, «подарков было десять — все серебряные полированные и золоченые вещи художественной работы Овчинникова и Грачева: чайные сервизы, кубки, жбаны, масленки, кружки. Художественность и оригинальность всех вещей крайне поражали и восторгали американцев, не видевших до того времени ничего подобного»[54]. Но стоит отметить удивление публики по поводу отсутствия подарочной упаковки: дубовые коробочки с памятными серебряными плакетками пришлось спешно заказывать у Tiffany & Co[55].

---

[52] Высочайше утвержденные всеподданнейшие доклады министра финансов по Департаменту торговли и мануфактур за 1883 г. // РГИА. Ф. 40. Оп. 1. Д. 35. Л. 207.

[53] Личное дело о службе Овчинникова Петра, — в Строгановском художественном училище (художественно-промышленном) г. Москвы // РГИА. Ф. 25. Оп. 1. Д. 5587. Л. 1.

[54] Проспект экспозиции Всемирной выставки в Чикаго, посвященной проекту устройства американской меценаткой Марсден Кейт лепрозория в Якутии, программа участников парада судов разных стран и их национальных флагов, иллюстрированная брошюра-сувенир о 2 Полярной экспедиции Пири, вырезки из русских газет о плавании крейсера «Дмитрий Донской» и пребывании его в Америке // РГИА. Ф. 948. Оп. 1. Д. 170. Л. 12.

[55] Вырезки из американских газет (The World, The New-York Recorder, The Philad. Inquirer, The Sun, New-York Herald и др.) сообщений заметок и статей о пребывании в Америки крейсера «Дмитрий Донской» и судов др. стран (Англии, Германии, Испании и т. д.) — парады судов, моряков, банкеты, приемы, в Г. Г. Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго о русских офицерах (Казнакове Н. И., Зеленом С. И. и др.), гос. деятелях стран-участниц (с иллюстрациями — фото, рисунки); о жизни САСШ (быт, архитектура, правосудие, выставка картин в Чикаго 1893 г.) Альбом в красном сафьяновом переплете // РГИА. Ф. 948. Оп. 1. Д. 171. Л. 32.

Наконец, в 1894 г. для бракосочетания великой княжны Ксении Александровны Министерство Императорского двора обратилось именно к «Овчинникову» с заказом на изготовление подносных блюда и солонки с эмалевыми медальонами, взяв за образец предыдущие изделия фирмы[56]. Это поручение нетипично для своего времени, поскольку члены императорской семьи могли изготовить в единственном экземпляре модели в любом ювелирном доме мира.

Основу же собрания русского серебра, приобретенного В. Л. Нарышкиным, составляют три сервиза фирмы «Сазиков»: большой парадный в «русском стиле» *(рис. 18)*, чайно-кофейный с медальонами *(рис. 19)* и гладкий без декора *(рис. 20)*.

История их приобретения и бытования были подробно изложены автором в одной из статей, посвященных кладу Нарышкиных[57]. Можно лишь добавить несколько фактов, подтверждающих привилегированное положение владельцев фабрики среди остальных ювелиров.

В конце 1840-х гг. И. П. Сазиков выписал отставному лейб-гвардии подпоручику графу С. П. Потемкину три заемных письма на 100 тысяч рублей ассигнациями. К указанному сроку дворянин смог вернуть только 30 тысяч. Согласно заключенному между сторонами в 1848 г. мировому соглашению Сазиков согласился принять в счет уплаты остального долга изделия Глушковской сукон-



Рис. 18. *Набор для жженки из сервиза. «Сазиков». 1873 г. ГМЗ «Царское Село»*

[56] О расходах по случаю бракосочетания их императорских высочеств великой княжны Ксении Александровны и великого князя Александра Михайловича // РГИА. Ф. 468. Оп. 8. Д. 149. Л. 28.

[57] *Борзова Е. В.* К проблеме стилеобразования ювелирной продукции фирмы «Сазиков» // Месмахеровские чтения — 2024. — СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. — С. 32–38.



Рис. 19. *Чайник из сервиза. «Сазиков». 1880-е гг. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 20. *Чайник с крышкой из сервиза. «Сазиков». 1869 г. ГМЗ «Царское Село»*

ной фабрики, принадлежавшей Потемкину, на сумму в 37 147 рублей серебром[58]. И хотя граф славился своим мотовством, сам факт того, что купец одалживал деньги дворянину, свидетельствует об их положении в обществе.

Еще одним судебным разбирательством Сазикова с представителем иного сословия стал спор с В. Кристлибовым относительно разделения прибыли при торговле «драгоценными вещами на компанейских и товарищеских условиях по контрактам 1857 г. и 1859 г.»[59]. Длившийся несколько лет процесс завершился в пользу купца: дворянин, не пожелавший выплатить 5000 рублей серебром и вернуть товар на 25 000 рублей серебром, был помещен в дом содержания неисправных должников[60].

Несмотря на бытующее мнение о том, что «Сазиков» был неоспоримым лидером в «русском стиле», архивные документы частичное опровергают это. В 1864 г. по случаю предстоящего бракосочетания наследника цесаревича Николая Александровича с датской принцессой Дагмар был объявлен конкурс на изготовление серебряных столовых украшений по рисункам профессора И. И. Реймерса. В нем участвовало три фирмы: «Английский магазин», «Сазиков» и «Шопен». В запечатанных конвертах они представили в Министерство Императорского двора свои отзывы о количестве серебра, необходимого для создания вещей и расценках (в том числе и за старое серебро, если его передадут в качестве частичной оплаты). Александр II, рассмотрев все предложения, остановился на

---

[58] О взыскании купцом Сазиковым с графа Потемкина 12.242 рубля серебром // РГИА. Ф. 1348. Оп. 59. Д. 485. Л. 4.

[59] Общие собрания департаментов Сената. 1865 г. О разрешении споров между В. Сазиковым и В. Кристлибовым о взаимных денежных претензиях по совместной торговле золотыми и серебряными вещами и драгоценными камнями // РГИА. Ф. 1330. Оп. 7. Д. 176. Л. 3.

[60] Общие собрания департаментов Сената. 1865 г. О разрешении споров между купцом В. Кристлибом и потомственным почетным гражданином В. Сазиковым при взаимных денежных претензиях по совместной торговле драгоценными вещами и камнями // РГИА. Ф. 1330. Оп. 7. Д. 217. Л. 2.

самом дешевом — от «поставщиков высочайшего двора “Английского магазина Никольса и Плинке”»[61].

Хочется особо подчеркнуть упоминание последней фирмы. Как уже отмечалось в первой главе, они выполняли заказы и для Л. К. Нарышкина. То есть дворянская семья на протяжении XIX в. могла позволить себе осуществлять заказы, схожие с царскими. Предметы клада свидетельствуют о достатке двух поколений семьи Нарышкиных. Но, не имея постоянного источника дохода, они не смогли его сохранить и приумножить.

Глава III
НАЧАЛО XX ВЕКА: Н. В. СОМОВА (НАРЫШКИНА) И С. С. СОМОВ

Василий Львович Нарышкин скончался 25 мая 1906 г. во французском городе Экс-ле-Бен, где он проходил лечение на термальном курорте[62]. К этому времени он постоянно проживал в Санкт-Петербурге и оставил дипломатическую службу. В наследственную массу вошли: домашняя бездоходная движимость (оценена в 50 000 рублей), капитал (на счете в Русском банке для внешней торговли 22 865 рублей, в банкирской конторе Мейера и Ко 7870 рублей и в Саратовском отделении Русского банка для внешней торговли 66 215 рублей 20 копеек), недвижимое имущество (дом на Сергиевской улице, 29/2 со страховой оценкой в 310 000 рублей) и земли в губерниях (Нижнеломовский уезд, при селе Верхи, Балашово)[63]. В приходно-расходных книгах последних стоит отметить зафиксированные долги, превышавшие прибыль[64]. Для лучшего понимания финансового положения семьи можно привести доходы Юсуповых: в начале XX в. они обладали капиталом около 23 миллионов рублей[65].

К моменту вступления в наследство летом 1908 г. все члены семьи находились за границей (кто-то по работе, как Кирилл; а кто-то на отдыхе, как Феврония Павловна) и вернулись лишь в октябре. Имущество было распределено в неравных долях, что делало эффективное управление им невозможным. Так, главное имение Нарышкиных Пады было заложено в Государственном Дворянском земельном банке, а позднее в 1912 г. продано поселянину Одесского уезда В. Х. Дауенгауеру[66].

---

[61] Контроль Министерства императорского двора. Об утверждении за поставщиками Высочайшего двора Никольском и Плинке изготовление серебряных столовых украшений для двора Государя Наследника Цесаревича // РГИА. Ф. 482. Оп. 1. Д. 6743. Л. 3.

[62] О наблюдении за поступлением в казну наследственной пошлины с имущества умершего потомственного дворянина Василия Львовича Нарышкина // ЦГИА СПб. Ф. 479. Оп. 20. Д. 1210. Л. 22.

[63] Там же. Л. 1.

[64] Отдельные документы о долговых обязательствах В. Л. Нарышкина // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 21.

[65] *Кукурузова Н. В.* Богаче Романовых?.. — СПб. : Юсуповский дворец, 2006. — С. 98.

[66] Документы, относящиеся к продаже Дауенгауеру В. Х., поселянину Лондоусской вол. Одесского у. Херсонской губ., Песчанской экономии при селах Пады и Сергиевке Балашовского у. Саратовской губ., принадлежавшей Нарышкиным Ф. П., Н. В., К. В., А. В., В. В. и заложенной в Гос. Дворянском земельном банке: свидетельство на право продажи, главная выпись из крепостной Саратовского нотариального архива книги, квитанции, счета банка и нотариальных контор, окончательный расчет, описи имущества экономии, общая кассовая ведомость, выписки из закладной крепости // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 959.

Как уже отмечалось ранее, сложным финансовым положением семьи можно объяснить отсутствие в составе клада значимых предметов, датированных первым десятилетием XX в. Либо это незначительные дополнения к европейским сервизам (столовые приборы, вкладки для соусников), выполненные отечественными серебряниками, чье появление обусловлено утилитарной необходимостью. Либо скромные без какого-либо декора и даже родового герба чайно-кофейные наборы, которые по стилю можно отнести к промышленному серебру. Либо одиночные предметы известных фирм: баночка «Любавина», солонка «Фаберже». Такого рода изделия обычно выступали в качестве подарков от императорского двора разным лицам по торжественным поводам[67].

Предреволюционные годы связаны с младшим поколением семьи. Судьба всех детей В. Л. Нарышкина представляет несомненный исторический интерес, однако в рамках данного исследования стоит подробно остановиться лишь на младшей дочери Наталье, поскольку в составе клада установлены предметы, принадлежавшие непосредственно ей с супругом.



Рис. 21. *У Нарышкиных. Н. В. Нарышкина сидит в первом ряду крайняя слева. РГИА*

[67] Доклады, утвержденные наследником цесаревичем в 1889 году // РГИА. Ф. 1340. Оп. 1. Д. 551. Л. 16, 25, 37, 42.



Рис. 22. *Мыльница. Карл Альбрехт. Санкт-Петербург. 1874–1898 гг. ГМЗ «Царское Село»*



Рис. 23. *Кубок. Пробирный мастер В. Савинков. Москва. 1863 г. ГМЗ «Царское Село»*

Девушка получила домашнее образование. В июле 1912 г. в Исаакиевском кафедральном соборе, где венчалась столичная знать, состоялось ее бракосочетание с корнетом лейб-гвардии Его Величества Гусарского полка, правоведом (среди документов клада — увольнительный билет мужчины) Сергеем Сергеевичем Сомовым.

Жених происходил из дворянского рода. Его отец после окончания Императорского училища правоведения, где он обучался за счет «собственного содержания»[68], служил в Министерстве юстиции, православном духовном ведомстве и ведомстве учреждений императрицы Марии. В феврале 1917 г. назначен членом Государственного совета (последнее присвоение в истории страны)[69]. Ему принадлежала серебряная дорожная мыльница с вензелем «СС», спрятанная в тайнике особняка. Она сделана санкт-петербургским мастером Карлом Альбрехтом в последней четверти XIX в. (атрибуция произведена по клеймам).

Его дядя Афанасий Николаевич Сомов — сенатор, в 1865 г. избран председателем Воронежской губернской земской управы. Об этом событии напоминает цилиндрический кубок с крышкой с изображением памятников Минину и Пожарскому и Суворову в составе клада: по его верхнему краю гравирована надпись: «А. Н. С. отъ Х. и. Е. Н. 1865 го. 3. февра.».

Стоит подчеркнуть, что сама чаша является образцом массового производства и была создана двумя годами ранее; потом дополнена памятными словами. Из всего комплекса предметов находки только эти две вещи относятся к роду Сомовых, остальные принадлежали Нарышкиным. После свадьбы Н. В. Сомова (Нарышкина) с супругом отправились в путешествие во Францию, где приобрели универсальный (то есть одновременно мужской и женский) дорожный несессер

---

[68] Личное дело. Сомов Сергей // ЦГИА СПб. Ф. 355. Оп. 1. Д. 2931. Л. 1.

[69] Формулярные списки чинов гражданского ведомства // РГИА. Ф. 1349. Оп. 2. Д. 377. Л. 9.

фирмы Falize, украсив его гербами своих родов. До наших дней он сохранился не в полной комплектации: ряд крышек без тулов (вероятно, они были стеклянными); нет обязательных предметов (ножницы, крючки).



Рис. 24. *Ногтечистка из дорожного набора. Falize. 1912 г. ГМЗ «Царское Село»*

Данный ювелирный дом специализировался на изготовлении украшений на заказ (их качество не уступало аналогам от Cartier или Boucheron). Многое связывало его и с Россией: настольное украшение из золота было преподнесено Николаю II президентом Франции Феликсом Фором в знак дружбы двух стран[70]. Для торжественной закладки моста Александра III в Париже ювелир изготовил по модели Марка Антокольского настольное украшение «Мир, дарованный суше и морю», преподнесенное русской делегации и впоследствии переданное бароном Гинсбургом в кладовые Императорского зимнего дворца[71].

После возвращения в Россию Сомовы проживали по месту службы супруга в Царском Селе. Обустройством квартиры занималась Февронья Павловна при финансовой помощи С. Ю. Витте[72]. В мае 1913 г. в Софийском соборе был крещен первенец четы Михаил. Восприемниками, согласно традиции, стали родители молодых.

Первая мировая война изменила равномерное течение жизни семьи. С. С. Сомов вместе со своей частью отправился на фронт. За участие в боевых действиях он был награжден многочисленными орденами, которые также были в числе предметов клада: святой Анны 4-й степени для ношения на эфесе холодного оружия; святой Анны 2-й и 3-й степени; орденом святого Станислава 2-й степени[73]. Кроме того, по архивным документам удалось установить и другие награды Сомова — орден Белого орла и Георгиевский крест 4-й степени[74].

Его супруга стала членом № 68 Петроградского общества содействия частным сестрам, о чем в своих дневниках в 1914 г. упоминал и Витте: «Натали скоро уезжает с отрядом Красного Креста, организованным сестрами Воронцовыми

---

[70] *Vever Henri.* French Jewelry of the Nineteenth Century / Translated by Katherine Purcell. — London : Thames & Hudson, 2001 [1906-8]. — P. 517.

[71] Дело по ходатайству ювелира о предоставлении ему, на время Парижской выставки 1900 г., художественных произведений работы его мастерской, поднесенных государю императору // РГИА. Ф. 472. Оп. 43, внутр. оп. 472/2421. Д. 249. Л. 11.

[72] Письмо Витте С. Ю. Витте М. И., жене, о визитах и посещениях, в т. ч. Нарышкиной (урожд. Орбелиани) Ф. П., Стаховича [М. А.], [Коковцова] В. Н.; о здоровье внука Льва; упоминается Наталья [Сомова (урожд. Нарышкина) Н. В.] // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 565. Л. 2.

[73] *Лобин А. Н., Деркач Т. В.* Некоторые вопросы изучения клада Нарышкиных // Константиновский дворцово-парковый ансамбль: исследования и материалы : Сборник статей. — СПб., 2013. — С. 283–296.

[74] Капитул российских орденов МИДа. Алфавитный список лиц, награжденных Георгиевскими крестами IV степени. Буквы «Р — С» // РГИА. Ф. 496. Оп. 3. Д. 913. Л. 144.

на средства Паскевича, Балашевой и Воронцовой»[75]. За спасение раненых с поля боя и оказание им первой помощи она была награждена Георгиевскими медалями 2-й, 3-й и 4-й степеней.

В мае 1916 г. у пары родилась дочь Мария. Вероятно, беременность обусловила переезд Н. В. Сомовой обратно в родительский дом на Сергиевскую улицу. После Галицийской операции полк лейб-гусаров был выведен в резерв и в сентябре 1917 г. С. С. Сомов вернулся в Петроград. Поскольку большинство предметов клада были завернуты в газеты, датированные осенью этого же года, можно предположить, что члены семьи Нарышкиных — Сомовых практически сразу начали готовиться к эмиграции. Среди обнаруженных предметов — пуговицы фирмы «Д. Андерсен» (Норвегия), заколки для волос, запонки с инкрустацией перламутром и колье с подвесками «под Фаберже» *(рис. 25)*, то есть бижутерия, не представляющая в начале XX в. материальной ценности. Драгоценности, вероятно, удалось вывести с собой в Европу. До сих пор нет однозначного ответа, кто именно упаковывал предметы: члены семьи или слуги. Однако, учитывая аккуратность и внимательность даже к самым бытовым вещам (как, например, сломанная заколка для волос или инро), нет сомнений, что изделиями предполагали пользоваться в дальнейшем, после стабилизации политической обстановки.



Рис. 25. *Колье в «стиле Фаберже». Санкт-Петербург. Начало XX в. ГМЗ «Царское Село»*

Супруги Сомовы скончались в конце 1970-х гг., их сын — в 1985 г. Все трое похоронены на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в Париже, причем мужчины — в общей могиле. Не все подробности их жизни за границей в настоящий момент установлены. Сомовы редко упоминались даже в эмигрантской печати[76]. Проживали вместе с Ф. П. Нарышкиной на семейной вилле в Биарицце[77]. Н. В. Сомова, видимо, занималась воспитанием детей. Ее супруг был председателем объединения лейб-гусаров Его Величества, заведовал тематическим музеем и принимал участие в оформлении витрин памяти российских войск в Музее инвалидов в Париже. Также состоял в Санкт-Петербургском кружке и Обществе бывших русских судебных деятелей. В конце 1930-х гг. являлся одним из сподвижников

---

[75] Последний год жизни Сергея Юльевича Витте [Текст]: по дневникам наружного наблюдения. 1914–1915 гг. / Вступ. ст. и публ. З. И. Перегудовой // Исторический архив. — 2004. — № 3. — С. 128.

[76] Хроника научной, культурной и общественной жизни российского зарубежья во Франции: 1976–2000. — Москва, 2015. — С. 17.

[77] *Меркулова Т. Н.* Воронцовы-Дашковы — эмигранты. К атрибуции коллекции фотографий А. И. Воронцова-Дашкова из собрания Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника // Материалы исследований. Вып. 25: [Научно-практическая конференция, 16 декабря 2020 года]. — 2023. — С. 92–108.

великого князя Владимира Кирилловича, так называемого Императора de jure Владимира III, чей титул признавался далеко не всей российской аристократией в изгнании. Вероятно, этот факт существенно повлиял на круг общения семьи. Ф. Ф. Юсупов в своих «Мемуарах» не упоминает даже о знакомстве с кем-либо из Нарышкиных, а пытавшийся сплотить отечественных эмигрантов В. Н. Фальц-Фейн общался с представителями другой ветви рода.

Таким образом, можно предположить, что за границей семья Сомовых была одной из многочисленных аристократических семей России, чей финансовый и социальный статус существенно понизился после отъезда из Санкт-Петербурга. О былом богатстве начала XIX в. остались лишь воспоминания, рассказанные нам предметами спрятанного клада.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обнаружение кладов в старинных особняках российской знати — не редкость. В 1917–1918 гг. многие дворяне, покидая страну, старались сохранить ценные вещи, чтобы в дальнейшем пользоваться ими как раньше. Подобные чаяния о возвращении к прошлой жизни типичны для своего времени. Их не избежала и семья Сомовых — Нарышкиных.

Тяжелые канделябры, парадные столовые сервизы, туалетные приборы невозможно было вывести с собой в эмиграцию. Но для своих владельцев они представляли не только экономическую ценность (драгоценные металлы являются «твердой валютой» и всегда котируются на рынке). На большинстве предметов, даже самых ранних, практически отсутствуют следы активного использования: царапины, пятна, загрязнения. Из этого следует, что при сервировке стола их применяли редко, а берегли как своего рода семейную реликвию, особенно в первое десятилетие XX в.

Клад семьи Нарышкиных можно считать самым крупным (почти все вещи российских дворянских родов после революции были или вывезены за границу, или экспроприированы и затем распроданы по отдельности) и, поистине, уникальным целостным комплексом, рассказывающим о непарадной повседневной жизни аристократии. Более 2000 предметов из серебра, изготовленных в XIX — начале XX вв. лучшими ювелирами российских (И. Сазикова, П. Овчинникова, И. Хлебникова, К. Фаберже, Keibel, «Английский магазин») и европейских (Falize, Aucoc Aine, Touron) фирм.

Для того чтобы оценить значение находки, можно сравнить ее с описями предметов, составленными после национализации дворцов членов императорской семьи. Так, в числе имущества великого князя Владимира Александровича полностью отсутствуют столовые сервизы, а остальные предметы разрознены и приобретались скорее для украшения, нежели для функционального использования: серебряная чарка в виде головы коровы, солонка дорожная — домино с ложечкой, солонка — собачка, чайная ложка из яшмы с одним изумрудом и тому подобные вещи[78]. Более повествовательна опись клада семьи Юсуповых[79], в ко-

[78] Контора двора вел. кн. Владимира Александровича и вел. кн. Марии Павловны. Опись вещей, находившихся во дворце // РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 2271. Л. 38–60.

[79] Опись различным музейным предметам // АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Черновые описи 1922 г.

торой предметы сгруппированы в комплекты и даже иногда упоминается мастер или фирма-производитель. Но вещи этого богатейшего рода отражают жизнь лишь верхнего слоя аристократии страны.

Клад Нарышкиных обладает двойным значением. В его историческом аспекте можно проследить судьбу и жизненные перипетии отдельных членов рода. От роскошного богатства Л. К. Нарышкина через неумелое управление наследством его сына Василия к экономному существованию третьего поколения семьи. Архивные документы воссоздают обстоятельства сделок с недвижимостью, факты трудовой биографии, личные взаимоотношения. Из частной истории формируется рассказ о жизни страны в XIX — начале XX вв. Поскольку информация о Нарышкиных скудна и содержится в разнообразных источниках, то в разных публикациях можно встретить ничем неподтвержденные сведения, выдаваемые за истину. Так, неоднократно утверждалось, что в семье Н. В. и С. С. Сомовых не было детей[80], но в метрических книгах Санкт-Петербурга записаны их сын и дочь. Доказывается недворянское происхождение Ф. П. Нарышкиной или ее незаконное рождение[81], которое было нивелировано усыновлением. Однако в документах подобная версия нашла лишь косвенное подтверждение: жена фельдмаршала княгиня Е. Д. Барятинская была восприемницей при рождении первенца Нарышкиных[82]. Этот факт не позволяет однозначно согласиться с выдвинутой теорией. Наконец, описывается любовная инцестуальная связь между Н. В. Сомовой и ее братом Василием[83]. Оставим без дополнительных комментариев эту фантазию. Указанные публикации демонстрируют не только высокий уровень интереса широкой публики к обнаруженному кладу, но и доказывают значение корректной работы с источниками, важность архивных документов как основы любого исследования.

Второй аспект ценности находки заключается непосредственно в предметах. Коллекция позволяет судить о господствующих вкусах аристократии и развитии ювелирной отрасли в указанный период времени. В первой трети XIX в. золотое и серебряное дело в России, как по технологическим аспектам, так и по стилистике сильно отставало от европейских аналогов. Отечественная знать стремилась приобретать необходимые изделия в Англии или Франции, но, подражая вкусам императора, ценила и вещи иностранцев, открывших производство в России. Изменения происходят в середине XIX в.: проведение первой Всемирной выставки в Париже стимулирует поиск самобытного художественного языка, а Русско-турецкая война обостряет отношения с зарубежными поставщиками. Это время расцвета отечественных ювелиров и «русского стиля», популярного среди состоятельных клиентов. К рубежу веков в моду входит новое поколение серебряников, чьи изделия пластически интернациональны. Коллекция Нарышкиных дает представление о взаимовлиянии европейских и русских тенденций в сфере декоративно-прикладного искусства.

---

[80] Клад Нарышкиных хранил поручик Сомов // Газета.ру. — Электронный ресурс. — URL: https://www.gazeta.ru/social/2012/03/30/4112221.shtml (дата обращения: 02.08.2024).

[81] *Кононенко С.* Загадка моей семьи. Часть 4. — Электронный ресурс. — URL: https://proza.ru/2017/09/14/1132 (дата обращения: 08.11.2023).

[82] О сопричислении детей отставного губернского секретаря Василия Львовича Нарышкина к роду его // ЦГИА СПб. Ф. 536. Оп. 6. Д. 5227. Л. 7.

[83] *Галимов Б. И.* Неизбежное. 10 историй борьбы за справедливость в России. — М. : Родина, 2023. — С. 186–216.

Изучение истории рода Нарышкиных и предметов находки продолжается. Нет сомнений, что клад хранит еще много секретов и позволит узнать больше об ушедшей навсегда эпохе.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Российский государственный исторический архив (РГИА)

1. Вырезки из американских газет (The World, The New-York Recorder, The Philad. Inquirer, The Sun, New-York Herald и др.) сообщений заметок и статей о пребывании в Америки крейсера «Дмитрий Донской» и судов др. стран (Англии, Германии, Испании и т. д.) — парады судов, моряков, банкеты, приемы, в Г. Г. Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго о русских офицерах (Казнакове Н. И., Зеленом С. И. и др.), гос. деятелях стран-участниц (с иллюстрациями — фото, рисунки); о жизни САСШ (быт, архитектура, правосудие, выставка картин в Чикаго 1893 г.) Альбом в красном сафьяновом переплете // РГИА. Ф. 948. Оп. 1. Д. 171.
2. Высочайше утвержденные всеподданнейшие доклады министра финансов по Департаменту торговли и мануфактур за 1883 г. // РГИА. Ф. 40. Оп. 1. Д. 35.
3. Дело действительного статского советника Э. Д. Нарышкина с конкурсом А. Зотова о процентных деньгах // РГИА. Ф. 1348. Оп. 60. Д. 1272.
4. Дело об умалишенной действительной статской советнице Нарышкиной // РГИА. Ф. 1348. Оп. 59. Д. 651.
5. Дело о выкупе временнообязанными крестьянами земельных наделов у Нарышкина В. Л. села Котовраси (Саратовская губерния) // РГИА. Ф. 577. Оп. 34. Д. 325.
6. Дело о заплате в Английский магазин 4 150 руб. за две дорожные шкатулки, купленные для их императорских высочеств государынь великих княжон // РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 339.
7. Дело по предписанию директора о заплате в Английский магазин 260 руб. за золотые серьги, купленные для подарка актрисе Софье Каратыгиной и танцовщице Телешовой // РГИА. Ф. 497. Оп. 3. Д. 1778.
8. Дело по ходатайству ювелира о предоставлении ему, на время Парижской выставки 1900 г., художественных произведений работы его мастерской, поднесенных государю императору // РГИА. Ф. 472. Оп. 43, внутр. оп. 472/2421. Д. 249.
9. Департамент герольдии Сената. Дело о дворянстве Нарышкиных. Гербовое. По внесению в гербовник. По Московской, Орловской, Санкт-Петербургской губерниям. По выдаче диплома // РГИА. Ф. 1343. Оп. 26. Д. 517.
10. Доклады, утвержденные наследником цесаревичем в 1889 году // РГИА. Ф. 1340. Оп. 1. Д. 551.
11. Документы, относящиеся к продаже Дауенгауеру В. Х., поселянину Лондоусской вол. Одесского у. Херсонской губ., Песчанской экономии при селах Пады и Сергиевке Балашовского у. Саратовской губ., принадлежавшей Нарышкиным Ф. П., Н. В., К. В., А. В., В. В. и заложенной в Гос. Дворянском земельном банке: свидетельство на право продажи, главная выпись из крепостной Саратовского нотариального архива книги, квитанции, счета банка и нотариальных контор, окончательный расчет, описи имущества экономии, общая кассовая ведомость, выписки из закладной крепости // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 959.
12. Исторические очерки и родословные схемы Нарышкиных, составленные К. М. Бороздиным // РГИА. Ф. 1681. Оп. 1. Д. 60.
13. Капитул российских орденов МИДа. Алфавитный список лиц, награжденных Георгиевскими крестами IV степени. Буквы «Р — С» // РГИА. Ф. 496. Оп. 3. Д. 913.
14. Контора двора вел. кн. Владимира Александровича и вел. кн. Марии Павловны. Опись вещей, находившихся во дворце // РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 2271.
15. Контроль Министерства императорского двора. Об утверждении за поставщиками Высочайшего двора Никольском и Плинке изготовление серебряных столовых украшений для двора Государя Наследника Цесаревича // РГИА. Ф. 482. Оп. 1. Д. 6743.

16. Личное дело о службе Овчинникова Петра, — в Строгановском художественном училище (художественно-промышленном) г. Москвы // // РГИА. Ф. 25. Оп. 1. Д. 5587.
17. Общие собрания департаментов Сената. 1865 г. О разрешении споров между В. Сазиковым и В. Кристлибовым о взаимных денежных претензиях по совместной торговле золотыми и серебряными вещами и драгоценными камнями // РГИА. Ф. 1330. Оп. 7. Д. 176.
18. Общие собрания департаментов Сената. 1865 г. О разрешении споров между купцом В. Кристлибовым и потомственным почетным гражданином В. Сазиковым при взаимных денежных претензиях по совместной торговле драгоценными вещами и камнями // РГИА. Ф. 1330. Оп. 7. Д. 217.
19. О взыскании купцом Сазиковым с графа Потемкина 12.242 рубля серебром // РГИА. Ф. 1348. Оп. 59. Д. 485.
20. О размещении чайных приборов по комнатам Царскосельского дворца // РГИА. Ф. 519. Оп. 1. Д. 976.
21. О расходах по случаю бракосочетания их императорских высочеств великой княжны Ксении Александровны и великого князя Александра Михайловича // РГИА. Ф. 468. Оп. 8. Д. 149.
22. Письмо Витте С. Ю. Витте М. И., жене, о визитах и посещениях, в т. ч. Нарышкиной (урожд. Орбелиани) Ф. П., Стаховича [М. А.], [Коковцова] В. Н.; о здоровье внука Льва; упоминается Наталья [Сомова (урожд. Нарышкина) Н. В.] // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 565.
23. Письмо Витте С. Ю. Витте М. И., жене, о визитах и посещениях общих знакомых и семейных делах // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 491.
24. Письмо Нарышкина В. [Л.] Витте С. Ю. с предложением «сочинить программу вместе со стариком немцем Капельмейстером» // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 638.
25. Письмо Нарышкина В. [Л.] Витте М. И. с благодарностью за совет; о предстоящей встрече с кн. [Оболенским А. Д.] // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 649.
26. Письмо Нарышкина В. [Л.] Витте М. И. с просьбой помочь получить французские альманахи, задержанные Комитетом иностранной цензуры // РГИА. Ф. 1622. Оп. 1. Д. 645.
27. Письмо Нарышкиных Кирилла и Василия Дурново П. Д. // РГИА. Ф. 934. Оп. 2. Д. 1012.
28. Проспект экспозиции Всемирной выставки в Чикаго, посвященной проекту устройства американской меценаткой Марсден Кейт лепрозория в Якутии, программа участников парада судов разных стран и их национальных флагов, иллюстрированная брошюра-сувенир о 2 Полярной экспедиции Пири, вырезки из русских газет о плавании крейсера «Дмитрий Донской» и пребывании его в Америке // РГИА. Ф. 948. Оп. 1. Д. 170.
29. Формулярные списки чинов гражданского ведомства // РГИА. Ф. 1349. Оп. 2. Д. 377.

Российский государственный архив древних актов (РГАДА)

1. Вводные листы Нарышкина Льва Кирилловича по имениям в Падовской вотчине Балашевского уезда, в Новозенском уезде, в деревне Муромке в Николаевском уезде, купленными у разных лиц // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 244.
2. Договор Нарышкина Василия Львовича с Лабори Е. на покупку у него коллекции редких произведений искусства за 300 тысяч франков // РГАДА. Ф. 1272. Оп.1. Д. 408.
3. Извещения Главной конторы имений Василия Львовича Нарышкина кн. Владимиру Андреевичу Долгорукову о переводах денег, следующих «по отдельной записи на часть» М. В. Нарышкиной и расписки в получении их // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 5.
4. Извещения Русского для внешней торговли банка в Париже Февронье Павловне и Василию Львовичу Нарышкиным о переводе для них денег от Витте С. Ю. // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 1030.
5. Купчая на продажу земли М. П. Евсеевой (урожденной Крукинской) Нарышкину Льву Кирилловичу // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 241.

6. Отдельные документы о долговых обязательствах В. Л. Нарышкина // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 21.
7. Отношение Петербургской конторы В. Л. Нарышкина в книжный магазин Кораблева и Сирякова о возвращении Нарышкину отданных им в магазин на комиссию 2300 экз. книги «О собственности А. Тьера» ввиду неуспеха у покупателей этого сочинения // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 15.
8. Переписка о вводе М. В. Нарышкиной и ее сестры Варвары Васильевны Долгоруковой во владение имениями, оставшимися после брата их, Сергея Васильевича Долгорукова, и о назначении опекуном над имениями отца их кн. Василия Васильевича Долгорукова // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 3.
9. Переписка о сдаче в аренду винокуренного завода и мельницы в имении «Пады», принадлежащих В. Л. Нарышкину // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 3. Д. 74.
10. Письма императрицы Марии Федоровны Нарышкиной Марии Яковлевне (урожденной Лобановой-Ростовской) на французском языке // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 138.
11. Письма и отчеты Фени Е. Нарышкину В. Л. о революционном движении крестьян в Саратовских и Пензенских имениях Василия Львовича // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 1032.
12. Письмо Делдир Алин (индийского султана) графу Воронцову-Дашкову на французском языке // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 189.
13. Сведения о состоянии дел по имениям, дому и конторе в Петербурге умершего Нарышкина Льва Кирилловича // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 296.
14. Удостоверение о смерти Кирилла Львовича Нарышкина, выданное священником Грозненской Госпитальной церкви // РГАДА. Ф. 1272. Оп. 1. Д. 316.

Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.)

1. Личное дело. Сомов Сергей // ЦГИА СПб. Ф. 355. Оп. 1. Д. 2931.
2. Метрические книги церкви Таврического дворца // ЦГИА СПб. Ф. 362. Оп. 2. Д. 1.
3. О наблюдении за поступлением в казну наследственной пошлины с имущества умершего потомственного дворянина Василия Львовича Нарышкина // ЦГИА СПб. Ф. 479. Оп. 20. Д. 1210.
4. О сопричислении детей отставного губернского секретаря Василия Львовича Нарышкина к роду его // ЦГИА СПб. Ф. 536. Оп. 6. Д. 5227.
5. Научный архив рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа (АГЭ)
6. Опись различным музейным предметам // АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Черновые описи 1922 г.
7. О поднесенных г. Нарышкиным драгоценных вещах // АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 19/1870г.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Борзова Е. В.* К проблеме стилеобразования ювелирной продукции фирмы «Сазиков» // Месмахеровские чтения — 2024. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. — С. 32–38.
2. *Галимов Б. И.* Неизбежное. 10 историй борьбы за справедливость в России. — М. : Родина, 2023. — 416 с.
3. *Зимин И. В., Соколов А. Р.* Ювелирные сокровища Российского императорского двора. — М. : Центрполиграф, 2013. — 766 с.
4. *Корф М. А.* Дневники 1838 и 1839 года. — М. : Рубежи XXI, 2010. — 576 с.
5. *Кукурузова Н. В.* Богаче Романовых?.. — СПб. : Юсуповский дворец, 2006. — 128 с.
6. *Лобин А. Н., Деркач Т. В.* Некоторые вопросы изучения клада Нарышкиных // Константиновский дворцово-парковый ансамбль: исследования и материалы : Сборник статей. — СПб., 2013. — С. 283–296.

7. *Меркулова Т. Н.* Воронцовы-Дашковы — эмигранты. К атрибуции коллекции фотографий А. И. Воронцова-Дашкова из собрания Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника // Материалы исследований. Вып. 25: [Научно-практическая конференция, 16 декабря 2020 года]. — 2023. — С. 92–108.
8. *Нарышкин А. К.* В родстве с Петром Великим. Нарышкины в истории России. — М. : ЗАО Центрполиграф, 2005. — 735 с.
9. Пады: Имение Василия Львовича Нарышкина : Естественно-ист. очерк, сост. П. А. Земятченским, А. А. Силантьевым и В. А. Траншелем, под общ. ред. проф. В. В. Докучаева : С почвенною карт. — Санкт-Петербург : В. Л. Нарышкин, 1894. — VIII, [4], 437 с.
10. Последний год жизни Сергея Юльевича Витте [Текст]: по дневникам наружного наблюдения. 1914–1915 гг. / Вступ. ст. и публ. З. И. Перегудовой // Исторический архив. — 2004. — № 3. — С. 121–162.
11. *Постникова-Лосева М. М.*, *Платонова Н. Г.*, *Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР. — М., 1983. — 375 с.
12. *Скурлов Б. Б., Иванов А. Н.* Поставщики Высочайшего Двора. — СПб., 2002. — 72 с.
13. *Тилландер-Гуденйелм У.* Драгоценности императорского Петербурга. — СПб. : Лики России, 2013. — 295 с.
14. *Флоренцева Н. А.* Усадьба Нарышкиных «Раздолье» в селе Пады. Исследования. Проект реставрации и приспособления // Une vie de château. Жизнь в усадьбе и вокруг нее : материалы международной научно-практической конференции из цикла «Императорская Гатчина». — Белгород, 2021. — С. 491–511.
15. Хроника научной, культурной и общественной жизни российского зарубежья во Франции: 1976–2000. — Москва, 2015. — 672 с.
16. *X. Z.* Предметы роскоши на Всероссийской выставке в Москве. — СПб. : тип. газ. «Новости», 1883. — 59 с.
17. *Collection B.* Narischkine. Objects d'art. — Paris : typographic pointel, 13 quai Voltaire 13. Avril 1869. — 102 p.
18. Dictionnaire des poincons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent. Paris 1838–1875. — Paris, 1994. T. 2. — 410 p.
19. L'exposition universelle de 1867. Redacteur en chef M. Fr. Ducuing. — Paris, 1867. — 492 p.
20. *Vever Henri.* French Jewelry of the Nineteenth Century / Translated by Katherine Purcell. — London : Thames & Hudson, 2001 [1906-8]. — 1152 p.
21. Клад Нарышкиных хранил поручик Сомов // Газета.ру. — Электронный ресурс. — URL: https://www.gazeta.ru/social/2012/03/30/4112221.shtml (дата обращения: 02.08.2024).
22. *Кононенко С.* Загадка моей семьи. Часть 4. — Электронный ресурс. — URL: https://proza.ru/2017/09/14/1132 (дата обращения: 08.11.2023).
23. Официальный сайт антикварной галереи Louis Antiques. — Электронный ресурс. — URL: https://www.louiseantiquites.com/orfevres/pq-famille-queille-une-rame-antique/ (дата обращения: 22.07.2024).
24. Официальный сайт фирмы Odiot. — Электронный ресурс. — URL: https://odiot.com/en/our-house/an-unique-savoir-faire/ (дата обращения: 20.05.2024).

Научное издание

ОДИННАДЦАТЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

Сборник работ лауреатов

Компьютерная вёрстка: *О. В. Клюшенкова*

Российский научно-исследовательский
институт культурного и природного
наследия имени Д. С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
E-mail: info@heritage-institute.ru