Vestnik of Saint Petersburg State University of Culture

ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Научный журнал

№ 2 (47) • июнь • 2021

2021 ГОД НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ

Санкт-Петербург

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного института культуры
Vestnik of Saint Petersburg State University of Culture

№ 2 (47) июнь • 2021
Издается с ноября 2003 г.

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

Редакционный совет

А. С. Тургаев (председатель, заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф., ректор Санкт-Петербургского государственного института культуры),
Л. Е. Востряков (д-р полит. наук),
Р. С. Гиляревский (заслуженный деятель науки РФ, д-р филол. наук, проф., заведующий отделом ВИНИТИ РАН),
С. Н. Иконникова (заслуженный деятель науки РФ, д-р филос. наук, проф.),
Е. Я. Кальницкая (заслуженный работник культуры РФ, д-р культурологии, генеральный директор Государственного музея-заповедника «Петергоф»),
А. В. Куманова (д-р пед. наук, проф., профессор Государственного университета библиотековедения и информационных технологий Болгарии, София),
Г. М. Седова (заслуженный работник культуры РФ, д-р филол. наук, заведующая Мемориальным музеем-квартирой А. С. Пушкина Всероссийского музея А. С. Пушкина, Санкт-Петербург),
А. В. Соколов (заслуженный деятель науки РФ, д-р пед. наук, проф.),
А. В. Шмелев (д-р русской истории, куратор Коллекции России и Евразии Гуверовского института войны, революции и мира Стэнфордского университета, Стэнфорд, Калифорния, США),
Киёми Ямасита (д-р искусствоведения, профессор факультета искусств, директор Научно-исследовательского института искусств Университета Нихон, Токио, Япония)

Редакционная коллегия

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

Редактор Г. В. Михеева. Библиографическая редакция Н. Л. Щербак • Выпускающий редактор Т. В. Миронова
Техническое редактирование, компьютерная верстка Т. В. Мироновой

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации
Свидетельство ПИ № ФС77-72720 от 23.04.2018

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК, каб. 2554, тел. 318 97 16.
http://spbgik.ru • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001
Подписано в печать 26.05.2021. Формат 60x84 1/8. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–250). Зак.
Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».
(ООО Первый ИПХ)194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У
Подписной индекс 80434 • ISSN 2619-0303 • Сайт: http://vestnik.spbgik.ru
Включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук: введ. 01.12.2015

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2021

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Культурология • Cultural studies

И. Ю. Александров. Русский космизм и постгуманизм (Ilya Yu. Alexandrov. Russian cosmism and posthumanism) 6

А. Н. Балаш. Новая архитектоника музейного пространства: «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского» (Aleksandra N. Balash. New architectonics of the museum space: «In a Room and a Half. Joseph Brodsky Museum») 11

А. Н. Воронко. Петроградские музеи как инструмент возрождения мегаполиса. 1920-е гг. (Aleksandr N. Voronko. Petrograd museums as a tool for the revival of the metropolis. 1920s) 18

Р. О. Гутенберг. Михайловский (Инженерный) замок в истории книжной культуры Петербурга – Ленинграда (Roman O. Gutenberg. Mikhailovsky (Engineering) castle in the history of book culture of Saint Petersburg – Leningrad) 25

Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова. Редактор как феномен советской художественной культуры (Evgeniy D. Yeremenko, Zoya V. Proshkova. Editor as a phenomenon of Soviet art culture) 31

Ю. В. Зиновьева. Музейное волонтерство в структуре добровольчества в сфере культуры (Julia V. Zinovjeva. Museum volunteering as a voluntary activity in the cultural sphere) 39

Е. Б. Костюк. Музыкальная культура постиндустриального общества: к проблеме анализа основных дефиниций (Ekaterina B. Kostiuk. Musical culture of the post-industrial society: on the problem of analyzing basic definitions) 45

И. В. Леонов, О. В. Прокуденкова, И. В. Кириллов. Семантика военной коммуникации посредством боевой техники и поражающих элементов (сообщения между «своими» и «врагом») *Статья 2* (Ivan V. Leonov, Olga V. Prokudenkova, Igor V. Kirillov. Semantics of military communication by means of military equipment and striking elements (messages between «friends» and «enemies»)) *Article 2* 51

Ю. И. Малыгина. Костюм второй половины XX – начала XXI в. в российской музейной практике (Yuliya I. Malygina. Costume of the second half of the XX – beginning of the XXI century in Russian museum practice) 60

С. А. Маньков. Средневековые мотивы в мемориализации Великой войны (Sergei A. Mankov. Medieval motives in memorialization of the Great War) 67

В. А. Мацко. Интеграция творческих индустрий в коммуникативном пространстве креативных центров (Victoria A. Matsko. Integration of creative industries in the communication space of creative centers) 72

А. В. Пянкевич. Классификация предметов военной археологии Великой Отечественной войны (Aleksandr V. Pyankevich. Classification of items of military archeology of the Great Patriotic War) 77

О. В. Семерицкая. Народные художественные промыслы России как объект культурного наследия (Olga V. Semerickaja. Folk Art Crafts of Russia as an object of cultural heritage) 83

В. Н. Сильев. Особенности функционирования музейной сети Кузбасса в условиях пандемии (Vyacheslav N. Silyev. Features of the Kuzbass museum network in pandemic conditions) 90

М. Г. Теребилов. Реконструкция повседневной культуры средневекового общества в музейной экспозиции (Maxim G. Terebilov. Reconstructing the everyday culture of medieval society in the museum exposition) 96

М. А. М. М. Хассан. Реставрация надгробия княгини Елены из церкви Святого благоверного князя Феодора Новгородского Александро-Невской лавры (Mohamed A. M. M. Hassane. Restoration of the tombstone of Princess Elena from the Church of the St.- Theodore of Saint Alexander Nevsky Lavra) 101

К. А. Ярушина. Брачная стратегия как элемент современной гендерной культуры (Ksenia A. Jarushina. Marriage strategy as a part of modern gender culture) 106

Содержание • Contents

Педагогические науки • Pedagogical studies

Т. В. Шастина. Этновокальное образование сегодня: векторы развития (Tatiana V. Shastina. Ethnovocal education today: vectors of development) 114

А. Е. Товпенец. Формирование лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников (Anatoly E. Tovpenetc. Formation of leadership qualities of the director of theatrical performances and holidays) 120

Е. Р. Торопкова. Музыкальное образование в контексте новых информационных технологий (Evgeniya R. Toropkova. Music education in the context of new information and distance technologies) 127

Е. А. Ежова. Хореографическая подготовка как компонент профессионального образования артиста мюзикла (Elizaveta A. Ezhova. Choreographic preparation as a component, of the musical artist's professional education) 133

Т. В. Сачкова. Государственные институты по продвижению одаренных детей и молодежи (Tatyana V. Skachkova. State institutions for the promotion of gifted children and youth) 138

А. С. Цховребов. Сложноподчиненные предложения с временными отношениями в практике преподавания русского языка как иностранного (Alan S. Tskhovrebov. Complex sentences with time relations in the practice of teaching Russian as a foreign language) 143

Н. В. Марочкина. Опыт практического освоения народной традиционной культуры в детской музыкальной школе (Natalia V. Marochkina. Experience of practical development of folk traditional culture in the children's music school) 148

А. С. Печерица. Педагогическая модель формирования опыта развития сферы художественно-образных представлений (Anna S. Pecheritsa. Pedagogical model of development experience formation spheres of artistic and figurative representations) 154

Искусствоведение • Art history

О. А. Королькова. Творчество Питера Поста в контексте развития классицизма в голландской живописи XVII в. (Ol'ga A. Korol'kova. The work of Pieter Post in the context of the development of classicism in Dutch painting of the 17th century) 164

Документальная информация • Documentary information

Т. Д. Байтураев. Библиография изданий Г. А. Пугаченковой как источник краеведческой библиографии (Toichu D. Bayturaev. Bibliography of G. A. Pugachenkova as a source of local history bibliography) 170

Г. В. Михеева. Ольга Дмитриевна Голубева: к 100-летию со дня рождения (Galina V. Mikheeva. Olga Dmitrievna Golubeva: to the 100th anniversary of her birth) 174

Н. Л. Щербак. И. И. Горностаев – архитектор, историк искусств, педагог: к 200-летию со дня рождения (Nadezhda L. Shcherbak. I. I. Gornostaev – architect, art historian, teacher: to the 200th anniversary of the birth) 182

Сведения об авторах (Information about authors) 189

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Cultural studies

УДК 130.2(=161.1)”185”:2-17

И. Ю. Александров

Русский космизм и постгуманизм

Статья посвящена самобытному культурному феномену русского космизма. Задача этой статьи показать альтернативу постчеловеческим сценариям будущего, которую содержит русский космизм. Период становления русского космизма предлагается связывать с проникновением в культуру во второй половине XIX в. идеи эволюции. В статье анализируются понятия постгуманизм и трансгуманизм. Показано, что эти системы представлений о постчеловеческом будущем опираются на возрастающий авторитет технологий. В статье утверждается, что технологичность становится важнейшей характеристикой современной культуры. Прослежено, что влиятельное представление о возможности замены всего живого искусственным связано с вытеснением на периферию культуры представления о всеобщей энергетичности сущего. Русский космизм отстаивает представление о пронизанном различными энергиями живом и развивающемся универсуме, которое способно выполнять эвристическую функцию при создании постнеклассических научных теорий.

Ключевые слова: культура, культурный феномен, русский космизм, постгуманизм, трансгуманизм, эволюция

Ilya Yu. Alexandrov

Russian cosmism and posthumanism

The article is devoted to the original cultural phenomenon of Russian cosmism. The purpose of this article is to show an alternative to posthuman scenarios of the future that Russian cosmism contains. The period of formation of Russian cosmism is proposed to be associated with the penetration of the idea of evolution into culture in the second half of the XIX century. The article analyzes the concepts of posthumanism and transhumanism. It is shown that these systems of ideas about the posthuman future are based on the growing authority of technology. The article argues that manufacturability is becoming the most important characteristic of modern culture. It is shown that the influential idea of the possibility of replacing all living things with artificial ones is associated with the displacement of the idea of the universal energeticity of existence to the periphery of culture. Russian cosmism defends the idea of a living and developing universe permeated with various energies, which can perform a heuristic function when creating post-nonclassical scientific theories.

Keywords: culture, cultural phenomenon, Russian cosmism, posthumanism, transhumanism, evolution
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-6-10

Русский космизм – это культурный феномен, временные рамки становления которого целесообразно связывать с проникновением в культуру во второй половине XIX в. идеи эволюции. За русским космизмом в свою очередь утвердилась репутация учения, которое оказало влияние на формирование концепции глобального эволюционизма. Принято также отмечать роль идей космизма «в разработке новой метафизики, которая могла бы стать философским основанием постнеклассического этапа развития науки» [1, с. 690]. Высоко оценивается предвидение русскими космистами глобальных противоречий, порождаемых технократической деятельностью человечества. Впитавшая в себя идеи космистов картина мира постнеклассической науки приобрела открытый характер, сочетая в себе ценности техногенной западной цивилизации с ценностями восточных культурных традиций. Представления русских космистов конца XIX – первых десятилетий XX в. стали актуальными в современном кросскультурном взаимодействии Запада и Востока. Мечты русских космистов связаны с безграничными возможностями людей будущего. Для обеспечения этого будущего современный научный космизм предлагает человечеству ограничить свои потребности в переделке мира в соответствии с теми требованиями, которые ставит природа. Такой тип отношений людей и природы был назван Н. Н. Моисеевым «экологическим императивом». Согласно Моисееву, «человек в первую очередь должен знать границы тех воздействий на биосферу, которые не приведут к бифуркационным значениям ее параметров, что может повлечь непредсказуемое изменение характеристик окружающей среды» [2, с. 40]. Необходимость соизмерять свои потребности с законами природы все чаще ставится под сомнение, пересматривается и представление о статусе человека на планете. Задача этой статьи показать альтернативу постчеловеческим сценариям будущего, которую содержит русский космизм.

Русский космизм, трансгуманизм и постгуманизм стали влиятельными системами представлений о будущем человечества и культурном прогрессе приблизительно в одно время – на рубеже 80–90-х гг. XX в. Мировоззренческие основы русского космизма некоторые исследователи ошибочно стремятся свести к идеологии движения New Age, имевшей наибольшее влияние в западной культуре в 60–70-х гг. XX в. Так по мнению М. Хагемайстера, «большая часть синкретической идеологии, распространяемой в настоящее время под ярлыком «космизма», является русским вариантом западного мышления Нового Века, поскольку оба уходят корнями в одни и те же традиции псевдонаучной утопии, оккультной и эзотерической мысли» [3, p. 200]. Такого рода эзотерическая литература не могла выйти в свет в советские годы, поэтому русский космизм периода горбачевской «перестройки», когда публиковать начали почти все, действительно, впитал в себя разнородные представления, среди которых были и идеи движения New Age, но не они определяют специфику русского космизма. Хагемайстер полагает, что понятия «планетарное сознание», «ноосфера», «экология разума», а также концепция Геи – планеты Земля как саморегулируемого организма – являются стандартной терминологией как для западных идеологов New Age, так и для современных российских космистов: Ф. И. Гиренка, Н. Н. Моисеева и В. П. Казначеева. Однако близкие к указанным Хагемайстером представления ученых Г. Бейтсона, Дж. Лавлока, Л. Маргулис, которые с восторгом были восприняты ньюэйджерами на Западе, не являются ключевыми для работ перечисленных отечественных ученых, более того, представления о русском космизме Ф. И. Гиренка, Н. Н. Моисеева и В. П. Казначеева заметно различаются. Холистические представления, характерные для научных гипотез и теорий Бейтсона, Лавлока, Маргулис и др., были влиятельными в 90-х гг. XX в. как в западной, так и в российской культуре, но стремительное развитие НБИК (нано-, био-, информационных и когнитивных) технологий способствовало укреплению в культуре представления о постепенной замене всего природного на более «эффективное» искусственное.

Технологическое отставание России было причиной, по которой экологические и холистические представления дольше удерживали свое влияние в культуре отечественной, чем в культуре западной. Тезис Б. Латура о том, что в лаборатории ученые не имеют дело с природой, но препарируют уже искусственное, длительное время встречал непонимание в российской научной литературе. Вышедший в 1997 г. кинофильм режиссера Л. Бессона «Пятый элемент», как казалось в те годы, имеет отношение к далекому фантастическому будущему – природная реальность в этой кинокартине полностью заменена искусственно созданной реальностью. Идеи вышедшего в свет в 1984 г. «Манифеста киборгов» [4] Д. Харауэй не могли бы быть поняты в те годы в Советской России по причине ее технологического отставания. В свое время М. Хайдеггер очень тонко почувствовал угрозу человечеству в неопределенности сил, стоящих за бесконтрольным развитием техники. «Постав», о котором Хайдеггер писал в 1930-х гг., в наши дни получил дальнейшее развертывание, ведь только теперь вполне реальной, а не фантастичной, выглядит получившая распространение в культуре идея технической замены всего живого. Согласно Хайдеггеру, наука и техника представляют собой бытийный посыл, которой еще не получил должного осмысления. Для постгуманистов, принявших хайдеггеровский тезис о технологии не как о средстве, но как о развертывании, а также тезис М. Фуко о технологичности сборки человеческой самости, нет понятия живого человеческого «сердца» – особого психофизиологического органа, с которым иудео-христианская традиция связывала сознание и бессмертие человека. Напротив, для отечественной культуры, русской философии и русского космизма понятие «сердца» базовое, основополагающее. Ф. Феррадно отмечает технологическую общность, как в проблеме биотехнологий, так и в гуманитарных науках. Присутствующая во всем технологичность стала важнейшей характеристикой современной культуры, при этом технологичность связана с вытеснением на периферию культуры представления о всеобщей энергетичности живого и развивающегося универсума, которое было влиятельным на Западе в 1960–1970-х гг. и влияние которого стало заметно в отечественном культурном пространстве 90-х гг. XX в.

Понятия трансгуманизм и постгуманизм остаются в настоящее время многозначными и дискуссионными. Путаницу в значение этих терминов вносит то обстоятельство, что сторонниками обоих движений используется понятие «постчеловек», при этом преобладающая концепция «человеческого существа» ставится под сомнение «через осмысление его взаимодействия с технологиями» » [5, p. 8]. Если трансгуманизм в широком смысле – это позиция, выступающая за радикальное преобразование человеческого состояния посредством технологического совершенствования, то постгуманизм гораздо сложнее определить, если подразумевать под ним набор идей, кото-

рые так или иначе претендуют на разрыв с гуманизмом. Может показаться, что постгуманизм вторичен по отношению к той работе, которую десятилетиями осуществляли некоторые направления антропологии, феминистской теории и деконструкции, но не каждая критика гуманизма должна рассматриваться в качестве постгуманистической. Последняя обязательно опирается на возрастающий авторитет технологий. По мнению Ф. Феррандо, постгуманизм и трансгуманизм являются двумя независимыми, но взаимосвязанными системами представлений, постгуманизм при этом «может оказаться более всеобъемлющей точкой зрения для размышлений о возможном будущем» [6, p. 26]. Основной упрек постгуманизма в адрес трансгуманизма связан с технередукционизмом, – трансгуманисты очень настойчивы в своей вере, что наука и техника являются основными действующими силами переосмысления и преобразования человека: технология становится иерархическим проектом, основанном на рациональном мышлении, направленном к прогрессу. Человека традиционно принято было представлять на иерархической шкале к надчеловеческой сфере. Но для трансгуманистов и постгуманистов с их узко понимаемой техногенной реальностью нет ни Бога, ни ангелов, ни других высших духовных сущностей. По выражению Д. Харауэй, «современная машинерия – непочтительное божество-выскочка, насмехающееся над вездесущностью и духовностью Отца» [4, с. 17]. При всем разнообразии подходов к проблеме изменения человека реальность ближайшего будущего для трансгуманистов – в меньшей мере это относится к постгуманистам – техногенна. Киборгизация рассматривается как вполне реальный и перспективный его сценарий. В отличие от трансгуманистов, постгуманисты стремятся рассмотреть проблему изменения человека в более широком культурном контексте, в частности с учетом того обстоятельства, что 70% населения планеты заняты выживанием, не имеют дела с виртуальной реальностью и даже никогда не звонили по телефону.

Далеко не все исследователи рассматривают трансгуманизм в качестве специфической версии постгуманизма. Согласно С. Фуллеру, эти движения взаимоисключающие: если трансгуманизм направляет человечество на преодоление природы, то постгуманизм все больше погружает его в природу. Фуллер противопоставляет идеям, выступающего за права животных философа П. Сингера, идеи изобретателя и футуролога Р. Курцвейла. По его мнению, «постгуманизм антигуманистичен, в то время как трансгуманизм ультрагуманистичен» [7, p. 40]. Фуллер проводит различие между трансгуманизмом и постгуманизмом по ответам на четыре фундаментальных вопроса: это вопрос об отношении к гуманизму, вопрос об источнике конфликта между наукой и религией, вопрос о месте Homo sapiens в эволюционной истории и вопрос о преемнике человека в этой истории. В интерпретации Фуллера постгуманизм предстает пессимистичным в оценке гуманизма как ошибочной идеи, используемой для отчуждения людей и доминирования над природой, а также в оценке высокоразвитой коры головного мозга человека, которая, будучи не более чем генетической причудой, еще способна подорвать жизнь наших потомков. Эволюция в такой интерпретации слепа, а конфликт авраамических религий с наукой обусловлен настойчивым предпочтением ими человека, в то время как открытия Коперника, Дарвина и Фрейда лишили человека его центрального положения. Напротив, представления трансгуманистов, в трактовке Фуллера, выглядят победоносными: наука, по его мнению, все больше выполняет обещания авраамических религий, а высокоразвитая кора головного мозга даст возможность человечеству вырваться из биологической эволюции и мигрировать из углеродных тел в кремниевые. Технологичность становится в современной культуре своего рода панацеей от всех бед, при этом такой пантехнологизм означает полный разрыв с культурой традиционной.

Перестает быть актуальной работа над собой духовных подвижников – низшая животная природа в человеке побеждается, согласно Фуллеру, не преображением своих мыслей, своего внутреннего мира, но технологической пересадкой сознания из несовершенных тел в более совершенные. В то время как для русского космизма характерно представление о живом развивающемся космосе, С. Фуллер рассуждает о «демисцифицированном отношении к идее органицизма» [8, p. 210]. Живые и неживые компоненты становятся строительными материалами для науки, которая способна создавать химер и гибриды, что порождает этические проблемы, выходящие за рамки защиты всего живого постгуманистами.

Фуллер рассматривает науку как «кульминацию теозиса» [7, p. 40], который традиционно понимался как преображение реальности через устремление сознания к Высшему миру и привнесение в наш мир его энергий. Преображение микрокосма человека – это существенная черта научного русского космизма, деятельность ученого космистами понимается как нравственная, наука в русском космизме неразрывна с этикой. Для русских космистов эволюционно развива-

ется, одухотворяется сознание, сама наука в процессе ее развития становится одухотвореннее, напротив, теозис, о котором рассуждает Фуллер, представляет собой веру во всесилие технологий, в редуцируемость сознания к его материальному носителю. Теозис платоников и христиан предполагает наличие Высшей по отношению к человеку реальности. Русский космизм с помощью научных методов и понятий стремится сделать научным представление о всеобщем энергетизме, восходящее к стоикам и духовному опыту христианских подвижников. Библейский термин «сердце» становится у Оригена и св. Григория Нисского синонимом ума (νοῦς) и души (ψυχή) платоников, школа преп. Макария Великого, напротив, помещает νοῦς в сердце, следуя представлению стоиков. О спасении людей в трактате «О Церковной Иерархии» Дионисия Ареопагита сказано, что «произойти оно может не иначе как путем обожения спасаемых» [9, с. 575]. Речь идет о приобщении христианина к благодати Божией, которая представляет Его энергию, но речи нет о попытках собирать бессмертное тело из материальных элементов – данную идею, ставшую влиятельной благодаря пропаганде трансгуманизма, ранее в отечественной философии предложил Н. Ф. Федоров. Технократическое мышление не признает тончайших энергий, которые способен воспринимать человек, – для русского космизма, напротив, характерно представление о том, что человек принципиально отличается от механизма своей утонченной чувствительностью.

На вопрос Фуллера об эволюции русские космисты ответили бы, что ее законам человек, несомненно, подчиняется. Вместе с тем ответы на этот вопрос В. И. Вернадского и В. П. Казначеева свидетельствуют о том, что для русского космизма характерно представление о направленной эволюции. Позиция последователей идей Н. Ф. Федорова в этом вопросе компромиссная – С. Г. Семенова неоднократно подчеркивала роль Дж. Дана в создании концепции цефализации, т. е. принимала представление о направленности эволюции в сторону совершенствования нервной системы и головного мозга. Специфический материализм «федоровцев», верящих в возможность нахождения материального носителя бессмертной личности человека, сближает представления С. Г. Семеновой о направленной эволюции с представлениями трансгуманистов, в частности, с верой С. Фуллера в возможность загрузки сознания человека в машину [10, с. 9]. Курцвейл редуцирует работу неокортекса к иерархическим системам распознавания образов, что в пределе эволюционного развития Homo Sapiens позволит, по его мнению, скопировать эту систему искусственному интеллекту. Тем самым утверждается неизбежность технологической сингулярности – устаревания человека и дальнейшего существования превосходящих людей киборгов. В свою очередь отличие человека от низших млекопитающих исключительно этими эволюционно новыми областями коры головного мозга хотя и бесспорно, но все же представляет собой определенную научную редукцию в объяснении. Русский космизм В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского, В. И. Вернадского, В. П. Казначеева допускает многоуровневость универсума, более «тонкие» состояния материи, которые не сводятся к известным науке формам ее организации. Для В. И. Вернадского эволюция не завершилась описанным Дж. Дана, она предполагает дальнейшее «утончение» человеческой психики: «Геологически мы сейчас переживаем психозойную эру. Структура мозга будет изменена по существу и этот организм выйдет за пределы планеты» [цит. по: 11, с. 135]. Человеческая телесность в русском космизме предстает эволюционно пластичной, а ее совершенствование неразрывно с духовным преображением.

Трансгуманизм и постгуманизм сближает стремление к стиранию границ, – для трансгуманистов относительной стала граница между человеком и компьютером, для постгуманистов – граница между человеком и животным. Границы между человеческим и животным, биологическим организмом и машиной, физической и нефизической сферой, в конечном счете – между технологией и человеческой самостью были остроумно демонтированы Д. Харауэй в провокативном эссе «Манифест киборгов», в котором киборг оказался решением многочисленных кризисных проблем современности. Для русских космистов конца XIX – первой половины XX в. проблемы стирания этих границ еще не стояло.

Последователи идей Н. Ф. Федорова максимально сближают живое и техногенное, но и они подчеркивают, что живое негэнтропийно, тем самым вопрос о полном сведении живого к неживому для них не стоит. Во многом благодаря абсолютизации в современной культуре возможностей технологий произошло переоткрытие похожих идей полузабытых отечественных космистов братьев Гординых. Космизм анархистов вместе с тем не является выражением сути русского космизма, поскольку анархисты-космисты отрицали объективность законов природы, – эволюционное же учение связано со следованием законам природы, многие из которых пока не известны человечеству. В конце XX в. методы философов науки все больше стали подменяться методами социологов науки, гра-

ница между объективными знаниями о природе и научными теориями с социокультурной нагруженностью стала размытой. В революционные годы братья Гордины радикально упрекали науку в отвлеченности от действительного, чувственного мира; наука Ньютона – Канта – Лапласа, по их мнению, природу смоделировала по европейской механике, а Дарвин со Спенсером естественный и половой отбор в природе описали по образцам английского коннозаводства. Упреки братьев Гординых в социокультурной нагруженности научных теорий даже радикальнее аналогичных упреков современных социологов. Актуальный для трансгуманизма и постгуманизма пантехнологизм Гординых был связан с дискурсом освобождения от капиталистической эксплуатации: «Культурой народа, культурой Трудящихся, культурой Угнетенных пананархизм считает лишь технику, в широком смысле этого слова» [12, с. 218]. Анархисты братья Гордины сократили слово космополитизм до космизма, избавившись от ненавистной им государственности в этом слове. Космизм в их понимании «означает полное уничтожение современного территориального или империалистического порядка, который основан на частной собственности на территорию» [12, с. 242]. Отрыв от реальности сближает мышление анархистов-космистов с современной вненаучной фантастикой.

Постчеловек стал общим понятием для различных современных философских и культурологических школ мысли, русские космисты, напротив, будущее связывают с человеком эволюционирующим, обретающим новые возможности, позволяющие осваивать космос. Стремительный научный прогресс, в частности стремительное развитие биотехнологий, позволяет сторонникам постгуманистических представлений утверждать, что понятие человек нуждается в срочном пересмотре. Но насколько проясненным является смысл понятия «постчеловек»? И так ли хорошо осмыслено понятие «человек», чтобы утверждать неизбежное его исчезновение? Будущее человечества не предопределено и выбор его не зажат между трансгуманизмом и постгуманизмом. Будущее зависит от активного отношения к этой проблеме гражданского общества в разных странах.

Список литературы

1. Степин В. С. Теоретическое знание. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 744 с.

2. Моисеев Н. Н. Человек во Вселенной и на Земле (по поводу книги И. Т. Фролова «О человеке и гуманизме»)» // Вопросы философии. 1990. № 6. С. 32–45.

3. Hagemeister M. Russian Cosmism in the 1920s and Today // The occult in Russian and Soviet culture / ed. B. G. Rosenthal. New York: Cornell Univ. Press, 1997. P. 185–202.

4. Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технологии и социалист. феминизм 1980-х. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 128 с.

5. Ranisch R. Sorgner S. L. Introducing post- and transhumanism // Post- and transhumanism: an introduction. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014. P. 7–27.

6. Ferrando F. Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialism: differences and relations // Existenz. 2013. Vol. 8, № 2. P. 26–32.

7. Fuller S. Preparing for Life in Humanity 2.0 / UK, Univ. of Warwick. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 117 p.

8. Fuller S. Evolution // Post- and transhumanism: an introduction. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2014. P. 201–211.

9. Дионисий Ареопагит. Сочинения / толкования Максима Исповедника. СПб.: Алетейя, 2002. 864 с.

10. Фуллер С. От социальной эпистемологии к Humanity 2.0. Интервью со Стивом Фуллером // Логос. 2018. № 5 (28). С. 1–28.

11. Мочалов И. И. Вернадский В. И. – человек и мыслитель. М.: Наука, 1970. 176 с.

12. Братья Гордины. Страна Анархия. М.: Common Place, 2019. 302 с.

References

1. Stepin V. S. Theoretical knowledge. M.: Progress-Tradition, 2003. 744 (in Russ.).

2. Moiseev N. N. Man in the Universe and on Earth (about the book by I. T. Frolov «About man and Humanism»). *Questions of philosophy*. 1990. 6, 32–45 (in Russ.).

3. Hagemeister M. Russian Cosmism in the 1920s and Today. *The occult in Russian and Soviet culture* / ed. B. G. Rosenthal. New York: Cornell Univ. Press, 1997. 185–202 (in Russ.).

4. Haraway D. A Manifesto for Cyborgs: science, technology and socialist feminism in the 1980s. M.: Ad Marginem Press, 2017. 128 (in Russ.).

5. Ranisch R. Sorgner S. L. Introducing post- and transhumanism. *Post- and transhumanism*: an introduction. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014. 7–27.

6. Ferrando F. Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialism: differences and relations. *Existenz.* 2013. 8 (2), 26–32.

7. Fuller S. Preparing for Life in Humanity 2.0 / UK, Univ. of Warwick. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 117.

8. Fuller S. Evolution. Post- and transhumanism: an introduction. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014. 201–211.

9. Dionysius the Areopagite; Maxim the Confessor (comm.). Essays. SPb.: Aleteia, 2002. 864 (in Russ.).

10. Fuller S. From Social Epistemology to Humanity 2.0. Interview with Steve Fuller. Logos. 2018. 5 (28), 1–28 (in Russ.).

11. Mochalov I. I. Vernadsky V. I. – a person and a thinker. M.: Nauka, 1970. 176 (in Russ.).

12. Brothers Gordins. Country Anarchy. M.: Common Place, 2019. 302 (in Russ.).

УДК 069-027.551:929

А. Н. Балаш

Новая архитектоника музейного пространства: «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского»

Проанализирован опыт создании частного музея «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского» в Санкт-Петербурге. Представлена музеологическая интерпретация концепции и экспозиции нового музея с позиций аутентичности, утрат предметной среды и отказа от ее возмещения, что необычно для музейного пространства, но соотносится с поэтикой И. А. Бродского. Выявлены способы и особенности интерпретации и визуализации литературного источника – эссе «Полторы комнаты» в музейном пространстве. Обозначены новые подходы к соотношению мемориальных и публичных зон музея, а также то, в какой мере проектное решение определяет особенности присутствия и направляет взаимодействие зрителей в музейном пространстве. Архитектоника данного музейного проекта, решающего важную задачу сохранения памяти И. А. Бродского в Санкт-Петербурге и представления его творческого наследия, рассматривается в контексте вариативных стратегий развития современного музея.

Ключевые слова: И. А. Бродский, «Полторы комнаты», дом Мурузи, частный музей, подлинность, музейное пространство, фотография в музее

Aleksandra N. Balash

New architectonics of the museum space: «In a Room and a Half. Joseph Brodsky Museum»

The article analyzes the experience of creating a private museum «In a Room and a Half. Joseph Brodsky Museum» in St. Petersburg. A museological interpretation of the concept and exposition of the new museum is presented from the standpoint of authenticity, the loss of the objective environment and the refusal to reimburse it, which is unusual for a museum space, but correlates with the poetics of I.A. Brodsky. The methods and peculiarities of interpretation of the essay «In a Room and a Half» as a source of designing the concept of the museum space are revealed. New approaches to the relationship between the memorial and public areas of the museum are outlined. Analyzed the extent to which the design solution determines the characteristics of the presence and guides the interaction of spectators in the museum space. This museum project solves the important task of preserving the memory of I. A. Brodsky in St. Petersburg and presentation of his creative heritage. Its architectonics is viewed in the context of the varied development strategies of a modern museum.

Keywords: I. A. Brodsky, «In a Room and a Half», Muruzi's house, private museum, authenticity, museum space, photography in the museum
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-11-17

В канун католического Рождества 2020 г. в Санкт-Петербурге, в доме Мурузи (Литейный пр., д. 24), открылся музей Иосифа Бродского «Полторы комнаты»[1]. Это открытие, которое стало важным этапом в непростом диалоге о коммеморации памяти поэта в его родном городе, произошло в юбилейный год его восьмидесятилетия. В статье будет рассмотрен лишь один, музеологический аспект данного события, обстоятельства которого соотносятся со многими организационными, межличностными и междисциплинарными проблемами.

Долгая история целенаправленных усилий по созданию музея частично отражена в публичном пространстве в материалах Фонда создания музея Иосифа Бродского [1], действующего с 1999 г., и музея А. Ахматовой в Фонтанном доме, который выступал партнером этого проекта. Этапами этого сотрудничества стала выставка к 75-летию поэта, проходившая 24 мая 2015 г. в выкупленных Фондом исторических помещениях [2], лекции из цикла «Часть речи», спектакли и концерты, проходившие здесь же в 2017–2018 гг. Важной вехой в практической реализации проекта было появление новой организационной инициативы, расширение пространства и открытие частного музея, сохраняющего сотрудничество с Фондом и с музеем Ахматовой, в котором находится постоянная экспозиция «Американский кабинет И. Бродского», собраны документальные и предметные фонды по персоналии поэта, осуществляются выставки и различные акции, посвященные его памяти. Все обстоятельства этой многосложной

[1] Официальный адрес: «Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского», ул. Короленко, д. 14. Официальный сайт: https://brodsky.online

истории в наиболее значимых своих моментах представлены для более широкой аудитории их непосредственными участниками [3–5]. Поэтому, в силу объективных причин, они останутся за пределами данного исследования так же, как и литературоведческие аспекты темы.

В то же время при представлении концепции нового проекта в публикациях, а также в кураторских экскурсиях и выступлениях в самом музее прозвучали очень важные позиции, и были заявлены к публичному обсуждению сложные культурологические и музеологические понятия – аутентичность, музейное пространство, соотношение материального и нематериального планов в музейной интерпретации жизненного мира поэта, альтернативные формы взаимодействий с музейной аудиторией. Поэтому важно проанализировать экспериментальные позиции и конкретные решения, предлагаемые создателями музея И. А. Бродского, их внутреннюю логику, сопряжение с идеями современной музеологии. Необходимо начать дискуссию о том, в какой мере опыт новой музейной институции может быть интегрирован и как он может повлиять на развитие отечественных музейных практик.

Основу нового музея составляет память места – локация Дома князя А. Д. Мурузи (1874–1879, архитектор А. С. Серебряков), его необычная для петербургской городской застройки неомавританская стилистика [6, с. 28–29], буржуазная роскошь богатого доходного дома и насыщенный культурный, прежде всего, литературный контекст [7]. На этом фоне острее переживается трансформация Дома Мурузи в советский период, когда на месте респектабельных квартир, расположенных по фасадам, с их богатой художественной отделкой интерьеров, появилось коммунальное жилье. Квартиросъемщики принялись разгораживать внутренние анфилады, сбивать лепнину со стен, чтобы плотнее придвинуть к ним мебель, а главенство над всем приобрели новые, коммунальные пространства, – коридоры и кухни с побеленными и выкрашенными стенами, разделенными «горизонтальной полоской на уровне глаз» [8, с. 14], такие же, как и в других жилых и общественных помещениях советского государства. Немногие сохранившиеся фрагменты внутреннего убранства в неомавританском стиле превратились в руину – «место встречи двух или более миров» [9], – в котором при особом стечении обстоятельств могли возникнуть новые, значимые смыслы.

Так и случилось с комнатой, в которой жила семья И. А. Бродского, сохранившей значительную часть исторической отделки. Необычный облик этой комнаты был связан с тем, что она представляла собой часть анфилады некогда роскошной квартиры второго этажа, в неравных частях разделенную двойной аркой. Это пространство было зафиксировано и представлено как значимый культурный феномен дважды. 4 июня 1972 г., после отъезда И. Бродского в эмиграцию, М. И. Мильчик тщательно отснял меньшую часть разделенной комнаты, в которой обосновывался сам поэт, попутно сделав и другие снимки в части, занятой его родителями – А. И. Бродским и М. М. Вольперт [10]. В 1985 г., через год после смерти отца, И. А. Бродским написано эссе «Полторы комнаты» [11], в котором был осуществлен «перевод» судьбы родителей и воспоминаний о совместном доме в иное культурное пространство, образованное посредством другого языка: «Для них это единственная возможность увидеть меня и Америку. А для меня – единственный способ увидеть их и нашу комнату» [11, с. 39]; «Я пишу это по-английски потому, что хочу подарить им толику свободы; сколько именно – зависит от количества людей, желающих это прочесть» [11, с. 51].

Определение «полторы комнаты», данное в эссе, закрепилось за конкретным пространством в доме Мурузи, поэтому закономерно и то, что оно вошло в название нового музея. В то же время сам текст Бродского с открытием музея обрел дополнительное значение музейного «путеводителя», который прочитан еще до того, как посетитель приходит познакомиться с историческим местом. Особенно важно и по-своему уникально то, что текст И. А. Бродского, не только конкретные детали, но выраженная в нем персональная идея памяти, стали непосредственным источником для формирования концептуальных подходов к сохранению и представлению мемориального пространства, этот текст подкрепляется памятью близких друзей поэта, которые принимают участие в развитии музея. В целом все эти обстоятельства и подходы трудно определить термином «музеефикация», распространенным в отечественной музеологии. Скорее, в данном случае более подходящим будет разговор о «музеализации» в том смысле, который вкладывают в это понятие зарубежные музеологи: «создание пространства для чувственного показа „на границе с реальностью“… через обособление и деконтекстуализацию», «воображаемого пространства, несомненно, символического, но не обязательно нематериального» [12, с. 45].

На сайте открывшегося музея указано: «Основная концепция „Полутора комнат“ – сохранение в них подлинной пустоты» [13]. Подход, который обозначают создатели музея, в целом

не имеет прямых аналогов в музейной практике, где любая пустота, с которой нередко начинается создание музея, стремится быть заполненной реальными предметами – мемориальными, или типологическими, при их недостаче дополняться воспроизведениями, а в некоторых случаях – ассоциативными объектами. Показ пустоты более связан с радикальными музыкальными формами, практиками перформанса и тотальных инсталляций, с отдельными экспериментальными выставочными проектами, которые происходили в искусстве XX в. и сегодня вдохновляют новых художников. Музеальным, специфичным по сравнению с художественными практиками, является само сопряжение понятий «пустота» и «подлинность», которое предлагают создатели музея «Полторы комнаты». Идея музеализации «подлинной пустоты», на первый взгляд, выглядит абсолютно радикальным шагом, но в то же время она – во всяком случае в отношении «пустоты» – мотивирована как особым отношением к прошлому и к судьбе родительского дома, характерным для И. А. Бродского, так и особым значением этой категории в его поэзии [14, с. 102–103], что и определят возможность данного решения.

В обосновании выбранной концепции сохраняемого и представляемого мемориального пространства создатели музея и на его сайте, и в поясняющих интервью приводят цитату из «Полутора комнат». Этот фрагмент позволяет понять внутреннее напряжение текста Бродского и, в силу объективных жизненных и исторических причин, диссонантное состояние сохраняемой им памяти о покинутых в родном городе родителях и семейном доме: «их тела, одежда, телефон, ключ, наши пожитки, мебель – пропало, их никогда не найдут, как будто в наши полторы комнаты угодила бомба. Не нейтронная – та, по крайней мере, оставляет нетронутой мебель, – а временная, которая раскалывает даже человеческую память. Дом стоит до сих пор, но внутри все вычищено, и в него въезжают оккупанты – новые жильцы, нет, войска: вот в чем польза временной бомбы. Ибо это – война времени» [11, с. 179, 181].

В данном случае «никогда не найдут» относится не столько к реальным обстоятельствам, которые не так сильно заботили поэта, но всегда важны при создании музея. Некоторые вещи И. Бродского оказались сохранены близкими и друзьями и были переданы в музей Ахматовой, а также в Музей истории Санкт-Петербурга. Конечно, лишь незначительная их часть непосредственно относится к «полутора комнатам», особенно по сравнению с переданными М. Соццани в музей Ахматовой вещами из Саут-Хэдли, где и было написано эссе. Но и эти немногие предметы, представляющие жизнь поэта в родном городе, составляют сегодня возможный резерв для временной выдачи и участия в выставочных проектах нового музея. Важно то, что тексте «Полутора комнат» императив «никогда не найдут» более относится к смыслу предметов, к их внутреннему содержанию, которое также неразрывно связано с пустотой, продолжается в ней. «Она, – по мысли Ю. М. Лотмана, анализировавшего этот аспект творчества поэта, – основа всего вещного мира, она содержится в вещах, составляет их сущность или – точнее – их абсолютный остаток. Именно благодаря пустоте вещь и не конечна» [14, с. 102].

Переходы между материальностью и нематериальностью вещей, которые происходят в метафорах поэтического языка, «незавершимы» и «хотят продления» [15, с. 150]. Этот опыт все более актуален сегодня, дематериализация культуры стала очевидным вызовом и в жизненном мире человека, и в мире культуры и музея. Развоплощение вещного мира обладает обратимостью: «Чем незримей вещь, тем оно верней, / что она когда-то существовала / на земле, и тем больше она – везде» (Римские элегии, XII) [16, с. 87]. Этот важный элемент поэтики Бродского уже был использован в музейных проектах в музее А. Ахматовой, и в экспозиции-инсталляции «Американский кабинет Иосифа Бродского», и более всего в выставке «Иосиф Бродский. Метафора, которая близка» (2017) [17], а также в игровом, театральном ключе – в инсталляции «Сохрани мою тень», размещенной на стене в саду Фонтанного дома осенью 2020 г. – весной 2021 г. Возможно, новому музею придется искать свой подход к интерпретации мемориального вещного мира И. А. Бродского, свои формы его представления: одним из озвученных в связи с музеем предложений была идея временно разместить в комнате с эркером, соседней с комнатой Бродских в исторической коммунальной квартире, предметы из «Американского кабинета», тем самым создать игру и напряжение смыслов – сохранившееся пространство дома утратило свою вещность, тогда как вещи из американского кабинета отъединились от своей изначальной локации и кочуют в новое пространство: «для общества в целом и каждого из его членов в частности было бы благоразумно разработать модели беспорядочной подвижности (… мобильных жилищ и смены места жительства), дабы физическому или метафизическому врагу труднее было взять вас на мушку» [18, с. 140].

Сын военного фотокорреспондента, деливший свое жизненное пространство в по-

лукомнате за аркой с фотолабораторией отца, Бродский внимательно относится к соотношению памяти и фотографии. Память и процесс припоминания, в котором возникают фрагментарные образы, он уподоблял проявке отснятой пленки: «Не следует ожидать от памяти слишком многого; не стоит рассчитывать, что на пленке, отснятой в темноте, проявятся новые образы,… но все равно можно упрекнуть пленку, снятую на свету жизни, за то, что в ней недостает кадров» [11, с. 163]. В «Римских элегиях» фотография, словно фаюмский портрет, становится гарантом узнавания себя в инобытии: «Так задремывают в обнимку / с «лейкой», чтоб, преломляя в линзе / сны, себя опознать по снимку, / очнувшись в более длинной жизни» (Римские элегии, V) [16, с. 84]. Известно, что любое свое личное жизненное пространство И. А. Бродский дополнял фотоснимками и репродукциями, что, в свою очередь, зафиксировано в фотографиях его рабочего места. В то же время описание некоторых исторических фотографий, включенное в текст произведений Бродского или же самого процесса фотографирования, обретает экзистенциальный смысл: например, при описании военного снимка со сценой казни в Литве [15, с. 142–143], а также фотографирование А. И. Бродского в Летнем саду и его ответ на вопрос сына о смерти, завершающий эссе «Полторы комнаты» [11, с. 195, 197].

Поэтому закономерно, что фотографии, и прежде всего фотофиксации М. И. Мильченко 1972 г., зафиксировавшие сложные контекстуальные связи предметов в личном жизненном пространстве поэта, выступают в качестве основного источника для реконструкции во всех посвященных ему музейных и выставочных проектах. В то же время такой прием является частным случаем использования практики реинакмента – восстановления культурного события или культурного пространства по фотографии. Первые опыты таких реконструкций относятся к 1997 г. и также зафиксированы в опубликованных фотографиях [19, с. 546].

Во время выставки в доме Мурузи в 2015 г. была произведена попытка реконструкции исторического контекста с помощью проецирования фотографий интерьера на ткань, закрывавшую стены [2], в современном решении видеопроекция осуществляется непосредственно на стены. Сегодня этот прием стал основным способом представления, или, скорее обозначения, предметного наполнения, существовавшего в историческом пространстве. Выразительность этого приема можно было бы объяснить словами С. Сонтаг: «фотографии могут быть более запоминающимися, чем движущиеся образы, потому что они – тонкие срезы времени, а не поток» [20, с. 31]. Проекция как временный прием позволяет варьировать воспроизводимые снимки, внося дополнительные смыслы в представляемое пространство: в настоящее время таким дополнением является фотография, изображающая море, – значимую тему воды в жизни и творчестве Бродского, образ разделения и уподобления в «Полутора комнатах»: «в том городе было слишком много рек и каналов» [11, с. 11], «Теперь мамы и папы нет уже в живых. Я стою на побережье Атлантики» [11, с. 11].

Анализируя методы показа «полутора комнат» в новом музее, необходимо также сказать о проведенных реставрационных работах, а точнее, о реконструкции, которая была осуществлена в историческом пространстве. Здесь вновь уместно вспомнить концепцию «подлинной пустоты», обозначенную создателями музея, и акцентировать внимание на первой части этого определения.

На сайте музея о сути проделанной работы можно прочесть следующее: «В ходе реставрации все… более поздние слои были аккуратно сняты, и обнажилось настоящее» [13]. Опубликованные фотографии проходивших работ позволяют яснее представить себе суть процесса [21]. В данной ситуации кажется корректным говорить о применении одного из признанных методов реконструкции – анастилозе – «возврате к прежнему состоянию» [22, с. 232], который воспринимается как «один из щадящих методов реконструктивного вмешательства в состояние памятника» [22, с. 232]. В данном случае методика близка раскрытию сохранившихся (первоначальных, на определенную дату) элементов, используемому для исторических экстерьеров или интерьеров, а также при частичном раскрытии памятников живописи. Достоверность достигается, прежде всего, сохранностью in situ, которая и создает переживание аутентичности.

В то же время более радикальной трансформации оказалось подвержено пространство второй квартиры, приобретение которой позволило создать публичную зону музея и организовать постоянный доступ к историческим комнатам. Здесь помещение было расчищено до кирпичных стен, досок и дранки, сохраненными оказались камин, печи, отреставрированными или восполненными – распашные двери XIX в. «Все получилось честным, настоящим» [4], – так комментирует итоги работы над данным пространством директор музея и владелец этого объекта М. Левченко. «Настоящее», не связанное с возможными контекстами существования квартиры в доходном доме Мурузи, но соответствующее современным представлениям о древ-

ности и ветхости, об аутентичности частично руинированного пространства, которые используются в современном дизайне для создания, лофтов и оформлении «третьих мест» (Р. Ольденбург) как пространств свободного общения, взаимодействия в современной урбанистической культуре, которые могут локализоваться и в общественных зонах современного музея. В данном случае этот прием проведен достаточно последовательно и радикально, в чем можно усматривать специфику частного музея.

Работа над выведенный за исторический контекст анфиладой позволила организовать пространство для взаимодействий со зрителем. Представляя публичную программу деятельности Фонда и Музея, организаторы опираются на слова Бродского, прозвучавшие в его Нобелевской лекции: «… мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее… форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием» [23]. Реализуется эта идея как комфортное место для взаимодействий: «тут можно было чувствовать себя как дома – налить кофе, взять книгу из библиотеки и почитать ее в кресле у камина… Судя по логике организации музейного пространства, посетитель двигается маршрутом от общего к главному, от эпохи к поэту, и, наконец, попадает в мемориальную часть , в сами „Полторы комнаты“» [13].

Тактичность такого решения обеспечена сотрудничеством при создании публичной анфилады музея с московским архитектором и художником Александром Бродским, обладающим сложным опытом и оригинальным авторским видением работы с многослойными историческими объектами. Известные и признанные произведения А. Бродского – Ротонда (2009), Cisterna (2012); в собрании Государственного Русского музея находится ранняя инсталляция художника «Серое вещество» (1999, ГРМ), вылепленная из обожженной глины и непосредственно посвященная теме личной памяти.

Все эти произведения представляют едва уловимые переходы и насыщенность фактур, соотнесение объективных и субъективных пространств восприятия, сдержанность выразительных средств, образ временности, обратимость художественных приемов, которые и определяют сложный визуальный язык художника. В данном случае в публичной музейной зоне по проекту архитектора создан фанерный форум для проведения мероприятий и выполнена имитация письменных столов для возможных индивидуальных занятий. Фанера как нейтральный материал, возможный для моделирования, дополняется винтажными вещами – мебелью, предметами обстановки, книжными полками и самими книгами, концентрирующими теплоту материальности, предназначенными для чтения. Возможность взять книгу в руки преодолевает традиционные запреты на прикосновение в музейном пространстве.

«Полторы комнаты. Музей Иосифа Бродского» может стать местом, в котором происходит не только представление и прочтение текстов поэта, но местом, открытым к другим текстам культуры. Представляется, что эта возможность позволит музею и его гибридным пространствам в будущем обращаться к различным творческим практикам и креативным формам современной культуры в форме временных проектов.

Другим перспективным направлением представляется собирание контекста: тот путь изучения и осмысления биографии поэта, который, по наблюдению Л. Лосева «молчаливо принимал» и сам Бродский: «жизнеописание поэта не обязательно объясняет стихи.

Оно может говорить о взаимоотношениях его творчества с культурой его времени, … о том, как разнообразно реагировало общество на его произведения, об историческом процессе, в котором он вольно или невольно участвовал» [24]. В силу особой структуры музейного пространства здесь также свободно могут сочетаться как специальные проекты, так и локальные жесты: на стеллаже с книгами в общественной зоне музея сейчас можно взять полистать книгу У. Одена и в то же время сборник стихов Олега Охапкина.

В перспективе важной представляется возможность для нового музея стать инициатором процессов музеализации наследия неподцензурной литературы 1960–1970-х гг. и новой русской поэзии как значимой части петербургской культуры XX в. Представляется, что для этого, действительно, нужна не только новая оптика, иной взгляд, но и новая архитектоника музейного пространства.

Опыт музея «Полторы комнаты» невозможно повторить, не обесценив его, и делать этого совершенно не нужно. Однако он становится еще одним примером плодотворной локальности, «сайт-специфичности» современных музейных проектов, которая приводит их к оригинальному выбору и преломлению в своем материале и в своей деятельности новых концептуальных идей, а также языка экспериментальных художественных практик. И в этой вариативности просматривается не просто новое свойство, но принципиальная особенность архитектоники современного музейного пространства.

Список литературы

1. Фонд создания музея Иосифа Бродского: офиц. сайт. URL: https://brodskymuseum.com/ (дата обращения: 4.05.2021).

2. Мильчик М. И. 75-летие И. Бродского: выст. в квартире поэта // «Полторы комнаты» Иосифа Бродского в фотографиях / авт.-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург, 2020. С. 233–246.

3. Михаил Мильчик рассказал о будущем музее Иосифа Бродского // Градозащитный Петербург: сайт. URL: https://protect812.com/2018/02/20/milchik-o-muzee-brodskogo/ (дата обращения: 4.05.2021).

4. Открылся музей Иосифа Бродского в доме Мурузи. Каким он будет – рассказывает основатель Максим Левченко // Собака.ru. URL: https://www.sobaka.ru/city/society/121929 (дата обращения: 4.05.2021).

5. Наринская А. Комната, из которой он вышел: через 25 лет после смерти Иосифа Бродского, наконец, можно попасть в его музей «Полторы комнаты» // Новая газета. 2021. 29 янв. URL: https://novayagazeta.ru/articles/2021/01/28/88919-komnata-iz-kotoroy-on-vyshel (дата обращения: 4.05.2021).

6. Воробьева Н. Н. Памятники испано-мавританского искусства собрания Государственного Эрмитажа в контексте русской культуры XIX века // Новое искусствознание. 2020. № 2. С. 13–31.

7. Кобак А. В., Лурье Л. Я. Дом Мурузи // «Полторы комнаты» Иосифа Бродского в фотографиях / авт.-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург, 2020. С. 21–37.

8. Бродский И. А. Меньше единицы // Бродский И. А. Меньше единицы: эссе. СПб: Лениздат, Кн. лаборатория, 2020. С. 5–37.

9. Соколов Б. Руина как граница культурных миров // Сады и время: 5000 лет ландшафтного искусства: сайт. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=169 (дата обращения: 9.05.2021).

10. Мильчик М. И. Отъезд 4 июня 1972 года // «Полторы комнаты» Иосифа Бродского в фотографиях / авт.-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург, 2020. С. 189–191.

11. Бродский И. А. Полторы комнаты: эссе / пер. с англ. М. Немцова. СПб: Лениздат, Кн. лаборатория, 2020. 208 с.

12. Девалье А., Мересс Ф. Ключевые понятия музеологии. М.: ИКОМ России, 2012. 104 с.

13. О проекте. История музея // «Полторы комнаты»: музей Иосифа Бродского: сайт. URL: https://brodsky.online/about/ (дата обращения: 4.05.2021).

14. Лосев Л. Щит Персея: Литературная биография Иосифа Бродского // Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб: Лениздат, Кн. лаборатория, 2017. Т. 1. С. 5–108.

15. Бродский И. А. Набережная неисцелимых. СПб: Лениздат, Команда А, 2016. 192 с.

16. Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб: Лениздат, Кн. лаборатория, 2017. Т. 2. 672 с.

17. Бородина И. П. Музейный предмет в литературном музее: на примере экспозиции «Американский кабинет Иосифа Бродского» в Гос. лит.-мемориал. музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме // Литературные музеи в контексте истории и культуры: сб. ст. М.: Лит. музей, 2019. С. 214–227.

18. Бродский И. А. Профиль Клио // Бродский И. А. Похвала скуке: избр. эссе. СПб: Лениздат, Кн. лаборатория, 2016. С. 127–158.

19. Бойм С. Полторы комнаты Иосифа Бродского // Бойм С. Будущее ностальгии. М.: Новое лит. обозрение, 2019. 680 с.

20. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.

21. Мильчик М. И. Реставрация «Полутора комнат» // «Полторы комнаты» Иосифа Бродского в фотографиях / авт.-сост. М. И. Мильчик. Санкт-Петербург, 2020. С. 247–252.

22. Душкина Н. О. Историческая реконструкция: теория, реалии и фантомы // В фокусе наследия: сб. ст. М.: Ин-т наследия, 2017. С. 219–241.

23. Лекции // «Полторы комнаты»: музей Иосифа Бродского: сайт. URL: https://brodskymuseum.com/lekcii) (дата обращения: 4.05.2021).

24. Лосев Л. Возможно ли жизнеописание поэта? // Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт лит. биографии. URL: https://www.litmir.me/br/?b=97623&p=2 (дата обращения: 10.05.2021).

References

1. Foundation for the creation of the museum of Joseph Brodsky: website. URL: https://brodskymuseum.com/ (accessed: May.04.2021) (in Russ.).

2. Mil'chik M. I. 75th anniversary of I. Brodsky: exhib. in the poet's apartment. «In a Room and a Half» of Joseph Brodsky in photographs / comp. M. I. Milchik. Saint-Petersburg, 2020. 233–246 (in Russ.).

3. Mikhail Milchik spoke about the future museum of Joseph Brodsky. City Protection Petersburg: website. URL: https://protect812.com/2018/02/20/milchik-o-muzee-brodskogo/ (accessed: May.04.2021) (in Russ.).

4. The Joseph Brodsky Museum was opened in the Muruzi house. What it will be – says the founder Maxim Levchenko. *Sobaka.ru*. URL: https://www.sobaka.ru/city/society/121929 (accessed May.04.2021) (in Russ.).

5. Narinskaya A. The room from which he left: 25 years after the death of Joseph Brodsky, you can finally get to his museum «Room and a half». *New Newspaper*. 2021. Jan. 29. URL: https://novayagazeta.ru/articles/2021/01/28/88919-komnata-iz-kotoroy-on-vyshel (accessed May.04.2021) (in Russ.).

6. Vorob'eva N. N. Monuments of Spanish-Mauritanian art of the State Hermitage collection in the context of Russian culture of the 19th century. New art history. 2020. 2, 13–31 (in Russ.).

7. Kobak A. V., Lur'e L. Ya. House of Muruzi. « In a Room and a Half» of Joseph Brodsky in photographs / comp. M. I. Milchik. Saint-Petersburg, 2020. 21–37 (in Russ.).

8. Brodsky I. A. Less than one. Brodsky I. A. Less than one: essay. SPb.: Lenizdat, Bk. laboratory, 2020. 5–37 (in Russ.).

9. Sokolov B. Ruins as the border of cultural worlds. Gardens and time: 5000 years of landscape art: website. URL:

http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=169 (accessed: May.09.2021) (in Russ.).

10. Mil'chik M. I. Departure on June 4, 1972. « In a Room and a Half» of Joseph Brodsky in photographs / comp. M. I. Milchik. Saint-Petersburg, 2020. 189–191 (in Russ.).

11. Brodsky I. A.; Nemzova M. (transl.). In a Room and a Half: essays. SPb.: Lenizdat, Bk. laboratory, 2020. 208 (in Russ.).

12. Devalier A., Meresse F. Key concepts of museology. M.: ICOM Russia, 2012. 104 (in Russ.).

13. About the project. Museum history. «In a Room and a Half»: museum of Joseph Brodsky: website. URL: https://brodsky.online/about/ (accessed: May.04.2021) (in Russ.).

14. Losev L. Shield of Perseus: Literary biography of Joseph Brodsky. Brodsky I. A. Poems and poems: in 2 vols. SPb.: Lenizdat, Bk. laboratory, 2017. 1, 5–108 (in Russ.).

15. Brodsky I. A. Watermark. SPb.: Lenizdat, 2016. 192 (in Russ.).

16. Brodsky I. A. Poems and poems: in 2 vols. SPb.: Lenizdat, Bk. laboratory, 2017. 2, 672 (in Russ.).

17. Borodina I. P. Museum object in the Literature museum exposition of the «Joseph Brodsky American Study» in Anna Akhmatova State Literary Memorial Museum at the Fountain House. Literary museums in the context of history and culture: coll. art. M.: Lit. museum, 2019. 214–227 (in Russ.).

18. Brodsky I. A. Profile of Clio. Brodsky I. A. Praise to boredom: essay. SPb.: Lenizdat, Bk. laboratory, 2016. 127–158 (in Russ.).

19. Bojm S. In a Room and a Half of Joseph Brodsky. Bojm S. The future of nostalgia. M.: Novoe lit. obozreniye, 2019. 680 (in Russ.).

20. Sontag S. About photography. M.: Ad Marginem Press, 2015. 272 (in Russ.).

21. Mil'chik M. I. Restoration of «In a Room and a Half». « In a Room and a Half» of Joseph Brodsky in photographs / comp. M. I. Milchik. Saint-Petersburg, 2020. 247–252 (in Russ.).

22. Dushkina N. O. Historical reconstruction: theory, realities and phantoms. In the focus of heritage: coll. of art. M.: Inst. of Heritage, 2017. 219–241 (in Russ.).

23. Lectures. «In a Room and a Half»: museum of Joseph Brodsky: website. URL: https://brodskymuseum.com/lekcii) (accessed: May.04.2021) (in Russ.).

24. Losev L. Is it possible to write a biography of a poet? Losev L. Joseph Brodsky: experience in lit. biography. URL: https: //www.litmir.me/br/?b=97623&p=2 (accessed: May.10.2021) (in Russ.).

УДК 069(470.23-25)(091)”192”

А. Н. Воронко

Петроградские музеи как инструмент возрождения мегаполиса. 1920-е гг.

В статье проанализированы тенденции развития научно-технических и научных музеев Петрограда в 1920-е гг. на примере трех вновь созданных музеев: Музея морского транспорта и портов, Торгового музея и музея «Север». Рассмотрены история создания, структура и концепции, социальная роль, вклад в восстановление экономики города в период нэпа.

Ключевые слова: научно-технические музеи, научные музеи, «полезный музей», культурное наследие, социальная роль музея

Aleksandr N. Voronko

Petrograd museums as a tool for the revival of the metropolis. 1920s

The article analyzes the trends in the development of scientific, technical and scientific museums in Petrograd in the 1920s. On the example of three newly created museums: the Museum of Maritime Transport and Ports, the Trade Museum and the museum «North». The history of creation, structure and concepts, social role, contribution to the economic recovery of the city during the nep period are considered.

Keywords: scientific and technical museums, scientific museums, «useful museum», cultural heritage, social role of the museum
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-18-24

XXI в. поставил музеи перед дилеммой либо оставаться классическими хранилищами исторических артефактов, либо превратиться в востребованный социальный институт современного общества. Большинство исследователей, обращаясь к проблеме роли музеев в современном обществе, склонно видеть перспективу их развития либо как стимул к восстановлению исторических зданий, превращения старых урбанистических объектов в общественное пространство, либо как трансформацию в культурно-просветительные центры, площадки для диалога широкого круга специалистов и т. п. [1]. На поиски новой модели музея направлены и усилия благотворительного фонда Владимира Потанина. Проекты последних лет – «Музей как двигатель экономики» или «Музей как двигатель развития территорий» [2] – показывают направление, которое фонд считает предпочтительным, продвигая идею, когда музей стремится эволюционировать к многофункциональному центру общественной жизни, меняющему пространство регионов не только в рамках культурно-досугового направления, но и социально-экономического.

Поиск концепций новых моделей развития музеев часто повторяет забытый опыт прошлого. И это в равной мере относится ко всем названным идеям. Такие проекты были характерны для Петрограда в 1920-е гг. Это время музейного строительства в Северной столице называют музейным бумом, которое породило устойчивый культурологический бренд – «город-музей, город музеев». В период острой политической нестабильности петроградская интеллигенция предложила новые музейные проекты, направленные на восстановление народного хозяйства города и всего Северо-Западного региона. Все, что происходило с Петроградом в годы Первой мировой войны, революции и продолжившееся Гражданской войной, нашло свое отражение в социально-экономическом упадке. К 1920 г. Петроград лишился более трети своего населения и потерял статус города-миллионера [3, с. 109]. Наибольшие потери понесла промышленность, которая была ориентирована на импортный уголь и сырье. После введения нэпа впервые появилась кустарная промышленность. Изменилось и социальное лицо города. Самыми распространенными профессиями стали: конторщики, бухгалтеры, катали и грузчики, сапожники и преподаватели учебных заведений [4, стб. 229–230]. Город сохранил статус центра образования, остался ведущим научным, но потерял статус крупного промышленного и торгового центра. Оживление экономики на-

чалось с Петроградского порта, в который после снятия блокады и восстановления торговых отношений с Западной Европой все чаще заходили иностранные суда.

Не углубляясь в экономическую теорию, заметим, что, согласно мнению теоретиков-экономистов, основное производство всегда влечет формирование вспомогательных и обеспечивает поэтапное развитие экономических блоков [5]. В 1920-е гг. обозначенные положения были хорошо известны в научных кругах, поскольку опирались на мнение английского экономиста Альфреда Маршалла (1842–1924). Для Петрограда таким ведущим звеном мог стать торговый порт. Это был единственный советский порт на Балтике, развитие которого давало надежду на экономическое возрождение и города, и страны. Предложенные музейные проекты должны были способствовать реализации этой идеи. В одном делали ставку на поддержку кустарного производства всего Северо-Западного региона, что создавало условия для экспорта, и ставили задачи научных изысканий и подготовку крупных проектов по использованию природных богатств Севера, в первую очередь Печерского угольного бассейна и Ухтинской нефти. Два других музейных проекта ориентировались на развитие международной торговли.

В 1919 г. при вновь созданном Петроградском (Ленинградском) отделении Института экономических исследований НКФ СССР был организован музей-выставка «Север». О самом институте ряд статей опубликовал А. Л. Дмитриев, но о музее только упомянул [6; 7], хотя тот благополучно просуществовал до 1926 г. и числился на правах отдела института [8, л. 338]. Учреждения располагались в разных зданиях (музей по адресу: проспект 25 Октября (б. Невский), 23; институт – в доме 42), и находились в разном подчинении. Музей получал финансирование из Наркомпроса, институт финансировал Наркомфин.

Для разработки концепции в 1919 г. была создана специальная рабочая коллегия. Программа музея изложена в брошюре «Народно-хозяйственный музей-выставка «Север» [9]. Структура предполагала шесть отделов: путей сообщения и колонизации, сельскохозяйственный (земледелие, животноводство, рыбоводство, лесного хозяйства), отдел утилизации водных сил и торфа, горный и горнозаводской, промышленно-обрабатывающий, статистики и демографии. Заведующим был избран профессор Семен Леонидович Рашкович (1874–1938). С музейным делом он был знаком, поскольку, будучи директором Санитарно-технического института, создал и заведовал музеем санитарной техники, расположенным в снимаемом им доме на Невском пр., 23, где позже разместится и музей «Север».

Успех деятельности музея С. Л. Рашкович видел в том, что к его работе «удалось привлечь энергичных лиц» [8, л. 449]. Среди организаторов некоторые имели опыт подобной деятельности: Владимир Яковлевич Курбатов (1878–1957) – личность в музейном мире известная как один из основателей Музея Старого Петербурга; Михаил Васильевич Новорусский (1861–1925) в июле 1917 г. занял пост директора Сельскохозяйственного музея, до этого заведовал Подвижным музеем Русского технического общества; академик Александр Евгеньевич Ферсман (1883–1945), который еще в 1918 г. опубликовал статью «О необходимости научного института хозяйственного изучения России», возглавлял Минералогический музей и с 1921 г. вел в нем кружок по геохимии, который его участники оценивали как университет [10, с. 49–50].

Отделы возглавляли специалисты. В частности, отдел путей сообщений и коммуникаций возглавил Владимир Владимирович Арнольд (1878–1943) – инженер-путеец, избранный в 1920 г. профессором и в 1922 г. ректором Института путей сообщения, в котором преподавал со дня его окончания. Горнопромышленный отдел – Александр Николаевич Тихонов (1880–1956), по образованию – горный инженер, по роду деятельности – издатель. С 1920 г. – директор издательства «Всемирная литература», ранее в 1917–1918 гг. редактор газеты «Новая жизнь». А. Н. Тихонов был хорошо знаком с А. В. Луначарским по совместной преподавательской работе в партийной школе на Капри. Не раз приходилось ему выполнять и личные поручения В. И. Ленина. Факт, который позволяет объяснить, что проект был принят и профинансирован Наркомпросом.

В пояснительной записке коллегия по организации музея указала, что «строительство народно-хозяйственной жизни требует подробного изучения естественных богатств России». Выбор Русского Севера обосновали его полным забвением, хотя он богат ресурсами. Оживление региона, по мнению коллегии, – неотложнейшая государственная задача, от решения которой зависит дальнейшее культурное существование не только северных областей, но и Петрограда [9, с. 4].

Свое предназначение музей видел в «собирании и наглядном демонстрировании материалов по организации народного хозяйства на нашем Севере» и заграницей (Швеция, Норвегия). В сферу сбора информации и обобщения опыта попадали: земледелие, лесное хозяйство,

рыбоводство, оленеводство, животноводство. Одной из основных задач музей видел в показе состояния и успехов кустарной промышленности. Именно на кустарную промышленность уповали устроители музея как на первую и реальную силу экономического подъема, полагая пропагандировать готовый опыт и отдельные примеры из жизни с целью внедрения.

Не менее важным организаторы считали «наглядное демонстрирование развития <…> использования Северных водных сил в связи с организацией новых промышленных производств» [9, с. 7], изучение вопроса о использовании водных ресурсов региона для получения электроэнергии как замены каменному углю, видимо, не надеясь с одной стороны на стабильность внешнеторговых отношений для Советской Республики, и с другой – как наиболее перспективную технологию промышленного производства и условие независимости от экспорта.

Это был не совсем обычный музей, он был задуман как прикладное научное учреждение [8]. Его целевой аудиторией, по замыслу учредителей, должен был стать «широкий круг рабочего и крестьянского населения», а также заинтересованные правительственные и общественные учреждения [9, с. 10]. Идея популяризации, заложенная в концепцию музея, в корне отличалась от той, что реализовал Наркомпрос, подчиняя всю систему просвещения политическим целям. Предлагаемый тип музея в последующем в России не встречается. Научные исследования были переданы в ведение НИИ, практическое внедрение – предприятиям. Экономика страны стала развиваться как государственная и плановая.

Именно нэп и начало работы Петроградского порта в 1921 г. подтолкнули группу инициативных лиц к реализации еще одного проекта – Музея торгового мореплавания и портов. «С новой экономической политикой и переходом всего морского транспорта на коммерческие основания вопрос о дальнейшем содействии пропаганде Торгового Мореплавания и развития русского торгового флота и портов становится делом первостепенной государственной важности и в этом отношении устройство Музея Торгового мореплавания должно быть одним из главных средств [11, л. 7]», – писали устроители в пояснительной записке. Музей официально был учрежден приказом 6 мая 1924 г. и находился в ведении Центрального управления морского транспорта (ЦУМОР) Народного комиссариата путей сообщения, по решению межведомственного совещания представителей ЦУМОРа и Госпароходства в Петрограде, состоявшегося 29 сентября 1922 г. [11, л. 7]. Но первые попытки создания музея относятся именно к 1921 г., начало было положено созданием Архива и Ученой библиотеки [11, л. 9]. Для публики музей был открыт только в октябре 1925 г. [12, с. 118].

Судя по зданию, в котором организаторы предполагали открыть музей (дворец вел. кн. Александра Михайловича, набережная реки Мойки, д. 106), следует согласиться с предположением Т. С. Семеновой, отразившей деятельность музея в обширной статье, написанной как краеведческое исследование, что о возможности создания говорили еще в кругах великого князя, занимающего должность главноуправляющего торговым мореплаванием [13, с. 133]. Многие участники организационных совещаний были близки к этому ведомству. То, что идея создания подобного музея восходит к дореволюционному времени, указывали и сами организаторы, правда без упоминания имени бывшего великого князя [11, л. 7]. Дворец же был избран потому, что помещения освобождал ЦУМОР и музею предоставляли 20 парадных залов. Но в 1924 г. произошел пожар, музей переехал в дом Паскевичей и имел два адреса: кроме парадных залов со стороны набережной Красного Флота, 8, рабочие комнаты находились со стороны Краской (б. Галерной) ул., 7.

Цель создания музея организаторы видели в содействии развития «до должной высоты торгового флота». Поэтому, чтобы «обеспечить успех этому важному делу, кроме приобретения и постройки судов, по их мнению необходимо было: 1) в кратчайший срок подготовить нужный кадр лиц для обслуживания торгового флота и всех операций, связанных с ним, 2) ознакомить заграничных покупателей с достоинствами русских товаров и возможностью их транспортирования на наиболее выгодных условиях при помощи русского торгового флота, а русским отправителям товара стороны Краской (б. Галерной) ул., – дать возможность ознакомиться с условиями сбыта товаров на заграничных рынках, 3) заручиться широким сочувствием возможно большего числа граждан – важнейшему государственному делу – развитию торгового мореходства» [14, л. 3].

Музей должен был не только «собирать, хранить и демонстрировать». Предусматривалась издательская деятельность, работа информационного и справочного бюро, публичные лекции, доклады, сообщения и диспуты по вопросам, связанным с морскими перевозками. Как научно-практическое учреждение музей предполагал разрабатывать вопросы торгового мореплавания и кооперации их с другими

формами экономической жизни страны, т. е. выполнять научные работы прикладного характера. Участники совещаний разделили мнение Н. Я. Васильева – будущего директора, что музей «должен будет носить характер всероссийского органа, так в дальнейшей работе следует принимать во внимание не одно лишь Балтийское море, но и Черное, Каспийское моря, Северный Ледовитый и Великий Океаны». Петроград продолжал ощущать себя столицей, научным центром всей страны.

Столь широкие задачи музея, заложенные в проект, отразились на его структуре. Первоначально предполагалось создать шесть отделов: кораблестроения, кораблевождения, оборудования портов, профессиональных условий быта моряков, грузовой (товарный), перегрузочный. В последующем в структуру включили отделы: портовый, водолазный и судоподъемный, ледокольный, морского спорта, мореходного образования, отдел океанографии, гидрографии и гидрометеорологии. Понимая, что энциклопедический подход в сложившихся условиях реализовать не удастся, организаторы приняли решение сосредоточиться на «тех морских путях, которые имеют наибольшее в данный момент значение для экономического возрождения, и в частности Балтики» [14, л. 6].

Музей отстаивал идею автономии, ориентируясь на организационную практику музеев Академии наук и университетов. В первом положении управление возлагалось на независимый Совет [14, л. 3 об.]. Только Совет обладал правом управления всей деятельностью, создавая особые инструкции.

В 1928 г. музей подвергся реконструкции. Были внесены существенные изменения в соответствии с новым пятилетним планом в экспозицию, которая должна была «показать деятельность и достигнутые успехи за революционное время, при советской власти». В 1928 г. еще был сохранен научно-исследовательский отдел. Конец первоначальному замыслу положил арест в 1930 г. Н. Я. Васильева и ряда сотрудников – членов Совета – Н. И. Берлинского, М. М. Домерщикова.

Особое внимание уделялось развитию недавно открытого отдела историко-революционного и быта моряка. Он носил чисто агитационный характер. Планировалось представить два макета: кубрик старого корабля и вновь строящихся судов. Эпоха забастовок от 1905 г. до февраля 1917 г. должна была быть отражена воззваниями, брошюрками, листовками, уставами профсоюзов и забастовочных касс, газетами. Февральская революция – документами и фотоснимками. Завоевания Октябрьской революции в области торгового флота – декретами, фотоснимками, диаграммами, графиками, портретами вождей. Изобилие плоскостного материала в корне отличало старую экспозицию от новой. Были включены новые героические сюжеты – вывод судов из Гельсингфорса в 1918 г., гражданская война на Черном и Каспийском морях «во время английского владычества и белой банды», ледовый поход ледоколов «Малыгин» и «Красин». Модель торгового флота в боевой готовности была представлена вооруженным пулеметами и мелкими орудиями торговым судном как «образцом вооруженного переоборудования для обороны СССР в военное время». Столь же невыразительным, но информативным был и учебный отдел. Учебные планы, программы, пособия. Отдельно материалы по общественно-политическому воспитанию – схемы общественных организаций, отчеты кружков, красных уголков, кабинетов по обществоведению, стенгазеты, правила внутреннего распорядка. В то же время создаваемый отдел физической географии был представлен гидрологическими и метеорологическими приборами и рельефной панорамой дна. Новым был отдел морского спорта. Его пытались сделать более разнообразным, хотя не обошлось без чертежей, рисунков, документов, но преобладали модели, образцы оборудования, снастей [15, л. 9–10, 17–18].

Такой тип музея (в его первоначальном замысле), как и музей «Север», оказался невостребованным. Хотя все организаторы были убеждены, что музей не должен быть скучным для любой категории посетителей, «важнее всего, – утверждал Н. И. Беклимишев еще на организационных совещаниях, – чтобы музей носил не статический, а динамический характер» [14, л. 6 об.]. И по заявленным принципам создавалась экспозиция. Тем не менее, в 1932 г. музей был вновь переформатирован, сменил название на «Музей водного транспорта», концепцию и переподчинен Наркомводу.

В 1922 г. по инициативе заместителя председателя Торговой палаты Ипполита Николаевича Маковецкого (? – 1925) был организован Областной музей внешней торговли (или Торговый музей) «с целью содействовать развитию внутренней и внешней торговли и промышленности». Музей находился в здании Биржи на стрелке Васильевского острова. Выставочные залы занимали четыре комнаты на 3-м этаже. Первым директором в 1922–1926 гг. был Даниил Васильевич Каврайский (1868 – после 1931). До революции – действительный статский советник, чиновник особых поручений Министерства финансов, член Русско-Итальянской торговой палаты [16; 17].

В задачи музея входило создание постоянной и временных выставок образцов товаров и изделий; информационное обеспечение предлагаемых товаров – формирование картотеки каталогов товаров, прейскурантов, специальных изданий, проведение докладов и лекций с обязательным показом процесса производства, с этой целью предполагалось использовать кинематограф. Структура музея была подчинена его основной задаче – показать объекты биржевых сделок для наглядного ознакомления [18, с. 20]. Этим целям служили отделы экспортно-импортных товаров и кустарной промышленности. Первый представлял образцы товаров, которые предлагались для закупок заграничными фирмами. В основном это были фирмы Германии и Голландии – обувь и галантерея невысокого качества. Металлургическая промышленность была представлена Винковицкими заводами Чехословакии [18, с. 23]. К экспорту Советская Республика предлагала пушнину и сельскохозяйственную продукцию (зерно, лен, кофе-суррогат, мыло), а также древесину, художественный и технический фарфор, спичечные изделия, специально изготовленные для экспорта [18, с. 24]. Стремясь сделать экспозицию более выразительной, в отделе экспортно-импортных товаров были представлены изделия мастерских Академии художеств – мозаичные камни различных цветов и оттенков. Отрасль не имела большого экономического значения, но в ней Россия была монополистом [18, с. 21]. Во втором отделе были представлены изделия местных кустарей и их объединений в лесной и деревообрабатывающей, ткацкой, металлообрабатывающей, валяльной, кожевенной, гончарно-керамической, художественной, кружевной и т. п. Развитие подсобных ремесел было вызвано разрухой на производстве, кустари заполнили своими изделиями голодающий рынок. Показанные на заграничных выставках в Кенигсберге, Риге, Гельсингфорсе лучшие образцы были представлены на экспозиции [18, с. 25]. Отдел конкурентных товаров организован был только в 1924 г. и представлял образцы тех иностранных товаров, которые вытеснили российские на международном рынке за период войны и революции (ткани английской мануфактуры, сафьян) [18, с. 18]. Отдел должен был продемонстрировать, что причина больших потерь советской торговли изделиями текстильной промышленности и кожевенного производства лежит не в сфере технологий производства, а во внешнеполитических отношениях.

С целью показать возможности Петроградского порта в обслуживании бесперебойной торговли в музее были выставлены карты изменения ледяного покрова в Финском заливе по полумесячным периодам (на основании средних данных за период с 1888 г. по 1913 г.), витрина со снимками, иллюстрирующими работу ледоколов во льдах [18, с. 19, 20]. Это одна из ведущих тем музея, и задача была показать, что порт может работать круглогодично, что существенно повышало статус Товарной биржи. Подавляющее число экспонатов музея – диаграммы, планы, карты, фотографии, рассказывающие о работе порта и биржи, делали экспозицию информативной, но маловыразительной. Тем не менее музей пользовался успехом.

Экскурсия на Товарную биржу была организована так, чтобы не только осмотреть музей и само здание, но и вживую познакомиться с ее работой. Хотя во время биржевого собрания (с 12 до 14 часов) в зал экскурсии не допускались, все происходящее можно было наблюдать прямо из залов музея, с третьего этажа. Целиком была видна часть зала второго этажа, отведенная для собраний фондовой биржи и часть помещения товарной биржи (в здании работали две смежные организации). Были видны столы маклеров и телефонные будки, предназначенные для членов биржи и ход всех операций. В брошюре А. З. Горбовского [18], в которой приведен полный текст экскурсии-лекции для студентов Коммунистического университета им. т. Зиновьева, особо отмечено, что студенты могли наблюдать работу маклеров, изучать технологии и приемы, входить в профессию, анализировать конкретные решения реально работающего производственного организма. Такое расположение музея, «вписанного» в реально действующее предприятие делало его «живым».

Музеи всего мира работают по схеме: коллекционирование, хранение, коммуникация, при этом каждая страна в силу влияния национальных особенностей, воздействующих на социальные институты, создает свою социальную модель музея. Это не исключает бытования одновременно классических европейских моделей или близких к ним, поскольку именно в Европе впервые возникает практика создания публичных музеев и они становятся эталоном общественно признанных учреждений. Наиболее ярким и до сего дня востребованным примером музея «нового» типа, музея отражающего потребности нации, может служить американский опыт «полезного музея», выдвинутого Дж. Дана [19, с. 81–85] в конце XIX – начале XX в. Дж. Дана отверг классический европейский музей, поскольку предметы иностранного происхождения не имели никакого отношения к истории американского народа и не несли в себе воспитательного и образовательного начала, что, по

его мнению, противоречило основному предназначению общественного музея, содержащегося на деньги налогоплательщиков и спонсоров.

Свою социальную модель музея, отражающую прагматический подход, создали и в России. В стране, где процесс формирования гражданского общества развивался с конца XIX в., усилия интеллигенции, страдавшей комплексом вины перед народом и стремившейся отдать долг всеми возможными средствами, были направлены на просвещение, что, по их мнению, было залогом обустройства достойной жизни народа. Сферы просветительской деятельности охватывали как распространение элементарной грамотности населения, так и специальные знания в области сельского хозяйства, промыслов, кооперации, медицины и ветеринарии и т. п. Одним из инструментов просвещения стал музей. Экспонаты таких музеев не были шедеврами, они несли в себе информационную и воспитательную нагрузку. Заметим, что Петербург обладал в организации таких музеев рядом преимуществ. Здесь было больше энтузиастов. Поэтому в списке музеев, доступных городскому обывателю был Музей пчеловодства и Музей глиноведения, Примерный областной земский музей наглядных учебных пособий и Музей по детской гигиене Союза борьбы с детской смертностью. Список этот можно продолжить. Для всех музеев характерным было то, что их создавали специалисты и их программы были научно-обоснованы. Еще одной особенностью Петербурга было немалое влияние на новые музеи академических музеев, находящихся в ведении Академии наук. Старейшие музеи страны служили образцами для подражания. Перенимали организационную структуру, систему управления, (коллегиальное управление во главе с Советом музея) и организацию научной деятельности силами самого учреждения.

Эти подходы найдут отражение в организации и деятельности музеев, создаваемых научным сообществом Петрограда в первые годы нэпа. В состав музеев входили специализированные научные библиотеки, архивы, справочные бюро, задачей последних было распространение научных наработок музея – справок, рекомендательных списков, популярных брошюр, просветительных плакатов. Кроме научных задач, музеи занимались вопросами профориентации. Профессиональное образование в Петербурге до революции было представлено в основном работами Русского технического общества, деятельность которого к началу 1920-х гг. была уже свернута. Музей морского транспорта и портов выполнял важную функцию пропаганды профессий, связанных с морем, профессий о которых не имела ни малейшего представления крестьянская молодежь, стекавшаяся в Петроград в 1920-е гг. Торговый музей благодаря квалифицированным экскурсоводам, специалистам в области торговли, de-facto был институтом международной торговли.

Жизнь этих музеев оказалась недолговечной. Их концепции не были приняты руководством Главнауки, по мысли которого музеи должны были решать в первую очередь задачи политпросвета, о чем красноречиво свидетельствует перестройка экспозиции Музея морского мореплавания и портов.

Музей определяют как хранителя культурного наследия, где экспонаты являются образцами культурного наследия. Но и сам музей, «конкретный» музей с его коллекциями, с его практической деятельностью может и должен быть отнесен к объектам культурного наследия. Это часть духовной культуры. Опыт исканий, примеры служения обществу у каждого музея при всей повторяемости музейных практик оригинальны, отражают эпоху и культуру того времени и региона, где и когда он осуществляет свою миссию. Это в полной мере можно отнести к музеям Петрограда/Ленинграда 1920-х гг.

Список литературы

1. Калядина И. С. Стратегия продвижения современного музея как культурно-социального феномена и одного из факторов развития территорий // Инновационная наука. 2015. № 10. С. 224–225.

2. Музей как двигатель развития территорий // Благотворительный фонд Владимира Потанина: сайт. URL: https://www.fondpotanin.ru/press/news/muzey-kak-dvigatel-razvitiya-territoriy/ (дата обращения: 15.02.2021).

3. Автократов В. Н., Вельмицкий В. Г., Итенберг Б. С. и др. Исторический очерк // Ленинград: энцикл. справочник. М.; Л.: Гос. науч. изд-во «Большая советская энциклопедия», 1957. С. 19–142.

4. Петроград в цифрах // Весь Петроград: адрес. и справоч. кн. на 1922 г.: ч. 1 / под ред. А. И. Гессена и Я. В. Лившица. Петроград: Изд-во «Петроград», 1922. Стб. 225–232. URL: https://vivaldi.nlr.ru/bx000020004/view/ (дата обращения: 12.02.2021).

5. Карпова Е. Г. Сущность и структура экономического кластера // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Экономические науки. 2011. № 2. С. 62–67.

6. Дмитриев А. Л. Ленинградское отделение Института экономических исследований НКФ СССР: страницы истории // Россия в XX веке: сб. ст. к 70-летию со дня рождения чл.-корр. РАН, проф. Валерия Александровича Шишкина. СПб.: Нестор-История, 2005. С. 47–59.

7. Дмитриев А. Л. Ленинградское отделение Института экономических исследований НКФ СССР: труды и люди // Финансы и бизнес. 2015. № 3. С. 138–151.

8. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. 4237. Оп. 1. Д. 4.

9. Народно-хозяйственный музей-выставка «Север» и его задачи. Петербург, 1919. 16 с.

10. Перельман А. И. Александр Евгеньевич Ферсман, 1883–1945: «поэт камня»: история совет. геохимии через призму биографии ее основателя. Изд. 3-е. М.: URSS: ЛЕНАНД, 2017. 270 с.

11. ЦГА СПб. Ф. 2840. Оп. 1. Д. 1.

12. Наука и научные работники СССР: справочник. Ленинград, 1926. Ч. 2: Научные учреждения Ленинграда. 406 с.

13. Семенова Т. М. Музей торгового мореплавания и портов, 1922–1944 гг. // Промышленный Петербург и музейное строительство на рубеже тысячелетий: материалы конф. 22 янв. 2002 г. / сост. Н. В. Александрова, В. А. Фролов. СПб.: Гос. музей истории Санкт-Петербурга, 2002. С. 133–149. (Труды Государственного музея Санкт-Петербурга; вып. 7).

14. ЦГА СПб. Ф. 2840. Оп. 1. Д. 3.

15. ЦГА СПб. Ф. 2840. Оп. 1. Д. 73.

16. Даниил Васильевич Каврайский. URL: https://www.geni.com/people/Даниил-Каврайский/6000000083264674305 (дата обращения: 12.02.2021).

17. Волков С. Высшее чиновничество Российской империи: краткий слов. URL: https://iknigi.net/avtor-sergey-volkov/133517-vysshee-chinovnichestvo-rossiyskoy-imperii-kratkiy-slovar-sergey-volkov/read/page-1.html (дата обращения: 13.02.2021).

18. Горбовский Л. З. Экскурсия на Биржу. Л.: Прибой, 1924. 32 с.

19. Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии: идеи, люди, институты. М.: Памятники ист. мысли, 2018. 390 с.

References

1. Kalyadina I. S. Strategy of promotion of the modern museum as a cultural and social phenomenon and one of the factors of territorial development. Innovative Science. 2015. 10, 224–225 (in Russ.).

2. Museum as an engine of development of territories. Vladimir Potanin Charitable Foundation: website. URL: https://www.fondpotanin.ru/press/news/muzey-kak-dvigatel-razvitiya-territoriy/ (date of access: Febr.15.2021) (in Russ.).

3. Avtocratov V. N., Velmitsky V. G., Itenberg B. S., et al. Historical sketch. Leningrad: encycl. ref. bk. M.; L.: State sci. publ. house «Great Soviet Encyclopedia», 1957. 19–142 (in Russ.).

4. Petrograd in figures. All Petrograd: address and ref. bk. for 1922: p. 1 / ed. A. I. Gessen, J. V. Livshits. Petrograd: Publ. house «Petrograd», 1922. 225–232. URL: https://vivaldi.nlr.ru/bx000020004/view/ (accessed: Febr.12.2021) (in Russ.).

5. Karpova E. G. The essence and structure of the economic cluster. Saint Petersburg State Polytechnical University Journal. Economics. 2011. 2, 62–67 (in Russ.).

6. Dmitriev A. L. Leningrad branch of the Institute for Economic Research of the NKF USSR: pages of history. Russia in the XX century: coll. of art. to the 70th anniversary of the birth of corr. mem. RAS, prof. Valery Alexandrovich Shishkin. SPb.: Nestor-History, 2005. 47–59 (in Russ.).

7. Dmitriev A. L. Leningrad Branch of the Institute of Economic Research of the NKF USSR: Works and People. Finance and Business. 2015. 3, 138–151 (in Russ.).

8. Central State Archive of St. Petersburg (CSA of Saint-Petersburg). F. 4237. Op. 1. D. 4 (in Russ.).

9. National Economic Museum-Exhibition «North» and its tasks. Petersburg, 1919. 16 (in Russ.).

10. Perelman A. I. Alexander Yevgenyevich Fersman, 1883–1945: «the Poet of stone»: the history of Soviet geochemistry through the prism of the biography of its founder. M.: URSS: LENAND, 2017. 270 (in Russ.).

11. CSA of Saint-Petersburg. F. 2840. Op. 1. D. 1 (in Russ.).

12. Science and scientists of the USSR: a ref. bk. Leningrad, 1926. P. 2: Scientific institutions of Leningrad. 406 (in Russ.).

13. Semenova T. M. Museum of Merchant Shipping and Ports, 1922–1944. Industrial Petersburg and museum construction at the turn of the millennium: materials of the conf. Jan. 22. 2002 / comp. N. V. Aleksandrova, V. A. Frolov. SPb.: State. Museum of the History of Saint-Petersburg, 2002. 133–149. (Proceedings of the State Museum of Saint-Petersburg; issue 7).

14. CSA of Saint-Petersburg. F. 2840. Op. 1. D. 3 (in Russ.).

15. CSA of Saint-Petersburg. F. 2840. Op. 1. D. 73 (in Russ.).

16. Daniil Vasilievich Kavraiski. URL: https://www.geni.com/people/Daniil-Kavraisky/6000000083264674305 (accessed: Febr.12.2021) (in Russ.).

17. Volkov S. Higher bureaucracy of the Russian Empire: short dict. URL: https://iknigi.net/avtor-sergey-volkov/133517-vysshee-chinovnichestvo-rossiyskoy-imperii-kratkiy-slovar-sergey-volkov/read/page-1.html (accessed: 13.02.2021) (in Russ.).

18. Gorbovsky L. Z. Excursion to the Stock Exchange. L.: Priboy, 1924. 32 (in Russ.).

19. Ananyev V. G. History of foreign museology: ideas, people, institutions. M.: Monuments of historical thought, 2018. 390 (in Russ.).

УДК 728.82(470.23-25)(091):026/027

Р. О. Гутенберг

Михайловский (Инженерный) замок в истории книжной культуры Петербурга – Ленинграда

Михайловский замок – выдающийся памятник дворцового зодчества, в XIX–XX вв. являлся одним из важных элементов городской книжной культуры. В указанный период в здании находились уникальные по своему художественному, историческому, культурному значению собственные, публичные, специальные и научные библиотеки. Среди них коллекции императора Павла I; генерал-инженера П. К. Сухтелена; Вольного общества словесности, наук и художеств, Санкт-Петербургского Минералогического общества, Николаевской инженерной академии и училища, Центральной военно-морской библиотеки, Центральной научно-технической библиотеки. Особое внимание в работе уделено попытке культурной и политической элиты Ленинграда и Совета Министров РСФСР в 1947–1949 гг. организовать в замке филиал Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Исследование выполнено на основе разнообразных исторических источников, включая неопубликованные документы из центральных и ведомственных архивов Санкт-Петербурга, часть из которых впервые вводится в научный оборот.

Ключевые слова: Инженерный замок, библиотеки, российские императоры, Отдел государственной охраны памятников, Николаевская инженерная академия и училище, Минералогическое общество, Русский музей

Roman O. Gutenberg

Mikhailovsky (Engineering) castle in the history of book culture of Saint Petersburg – Leningrad

Mikhailovsky Castle is an outstanding monument of palace architecture, in the XIX–XX centuries it was one of the important elements of urban book culture. During the specified period in the building there were own, public, special and scientific libraries, unique on the art, historical, cultural value. Among them are collections of emperor Paul I; engineer general P. K. Sukhtelen; Free society of literature, of sciences and arts, Saint Petersburg Mineralogical society, Nikolaev engineering academy and school, Central naval library, Central scientific and technical library. Particular attention in the work is paid to the attempt of the cultural and political elite of Leningrad and the Council of Ministers of the RSFSR in 1947–1949 to organize in the castle a branch of the M. E. Saltykov-Shchedrin State Public Library. The study was carried out based on various historical sources, including unpublished documents from the central and departmental archives of Saint-Petersburg, some of which are first introduced into scientific circulation.

Keywords: Engineering castle, libraries, Russian emperors, Monument Protection Department, Nikolaev engineering academy and school, Mineralogical society, Russian museum
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-25-30

История Михайловского замка прежде не рассматривалась в контексте отечественной книжной культуры. В связи с чем в литературе пока отсутствуют систематические сведения о том, что с момента основания этого архитектурного сооружения и до настоящего времени в его стенах без существенных временных перерывов находились выдающиеся по своему художественному, историческому, культурному значению личные, специальные и научные библиотеки. Изначально в Михайловском замке размещалась собственная библиотека Павла I [1, с. 985]. В ряду основательно изученных дворцовых книжных коллекций российских императоров и членов царской семьи ее судьба, к сожалению, до сих пор остается невыясненной [2, с. 21]. При этом известно, что она находилась в бельэтаже западной части здания и входила в анфиладу личных комнат монарха. Площадь этого зала 77,4 м^2. Как следует из «описи убранства Михайловского замка», составленной весной 1801 г., стены украшали один небольшой образ в серебряной ризе и шесть пейзажей с видами Павловска и Гатчины в резных золоченых рамах.

Тут же стояли восемь шкафов из красного дерева «с бронзою и деревянною вызолоченною порезкой с полками из кипариса, и со стеклами полированными; а внутри завесы зеленые тафтяные; доски же наверху оных из белого мрамора» [3, л. 55–55 об.]. На шкафах были установлены двадцать мраморных ваз разной формы и величины. Обстановку помещения

дополняла мебель, выполненная из красного дерева.

Несмотря на то, что содержание книжных шкафов неизвестно, можно предположить, что это были издания, относившиеся к политике, искусству, юриспруденции, истории, богословию – книги, составлявшие основу всех библиотек Эрмитажа [4, с. 75]. В то же время в литературе встречается упоминание о том, что, «по преданию, книги из замка традиционно имеют переплеты из красной кожи с аппликацией Мальтийского креста из белой бумаги в центре обеих крышек. Насколько это справедливо, сказать трудно, поскольку все известные нам книги в подобных переплетах так или иначе связаны с Мальтийским орденом по содержанию» [5]. Принимая во внимание тот факт, что замок был не только местом проживания императорской семьи, но и резиденцией главы Ордена Святого Иоанна Иерусалимского – «мальтийская» литература вполне могла доминировать в личной библиотеке Павла I.

После гибели императора его личные вещи были вывезены из замка в столичные и пригородные дворцы. Предположение о том, что книжное собрание из последней резиденции вошло в состав библиотеки Александра I в Зимнем дворце, пока не нашло подтверждения [2, с. 21]. В ноябре 1801 г. по указанию императора в Михайловском замке разместилась свита Его Императорского Величества по квартирмейстерской части. Во главе этого учреждения Александр I поставил талантливого инженера П. К. Сухтелена, который поместил свое знаменитое книжное собрание, в дальнейшем пополнившее фонды крупнейших российских библиотек, в одном из парадных залов здания – Большом Тронном. В начале XIX в. этот зал украшали живописные медальоны с изображениями гербов Российской империи и два плафона художника Дж. Валериани, выполненные в 1750-х гг. для Екатерининского дворца в Царском Селе и перевезенные в замок при Павле I – «Аллегория Мира» и «Аллегория Победы».

Библиотека Сухтелена насчитывала тысячи редких изданий по математике, географии, истории, философии, архитектуре и т. д. Как вспоминал Ф. Ф. Вигель, вдоль стен располагались высокие шкафы из красного дерева, на полках которых находились «драгоценности, коим мог позавидовать всякий библиофил» [6, с. 43–44]. Офицер квартирмейстерской части Ф. Ф. Шуберт сообщал, что «право пользования <...> библиотекою было открыто для всех» [7, с. 173–174]. В бывший Тронный зал приходили президент Петербургской академии наук А. Л. Николаи, академик Ф. И. Шуберт, члены-корреспонденты Л. С. Ваксель, И. В. Бебер, Е. Е. Келер; архитектор Ч. Камерон; граф Ж. де Местр [8, с. 282–283]. Библиотека находилась в здании до 1815 г., пока не была вывезена владельцем в Стокгольм.

Несколько лет спустя, 7 января 1817 г. в Михайловском замке в квартире служащего Военно-топографического депо, профессора Л. И. Панснера было торжественно открыто Санкт-Петербургское Минералогическое общество. В этих четырехкомнатных апартаментах, размещенных в восточной части здания, и окнами, выходящими в центральный двор, помимо минералогического кабинета поместили «собрание литературных сведений, относящихся до предметов, которыми Общество занимается» [9, с. 150]. Начало одной из самых старых библиотек геолого-минералогического профиля в мире положили дары первых членов Общества профессора А. М. Теряева, академика В. М. Севергина, библиотекаря и члена-учредителя Общества В. И. Верта. Ученые собирались в Михайловском замке каждые две недели, в час дня по воскресеньям, в свободное от служебных обязанностей время. Почти на каждом заседании происходило «приращение свое числом новых членов и обогащение библиотеки и кабинета новыми пожертвованиями» [10, с. 31]. Весной 1817 г. директор Общества Л. И. Панснер «по случаю болезни» уволился из Военно-топографического депо, а это означало, что прекращалось право пользования служебным жильем. Библиотека Общества обрела свой постоянный адрес в стенах Горного института только в 1869 г.

В 1810-е гг. на первом этаже Михайловского замка в бывших покоях фаворитки Павла I А. П. Гагариной проходили заседания Вольного общества словесности наук и художеств (ВОЛСНХ), где выдающиеся деятели отечественной культуры А. Х. Востоков, Н. И. Греч, А. А. Писарев, А. С. Пушкин, Д. В. Дашков, Д. И. Языков и др. обсуждали литературные произведения, составляли критические статьи и рецензии. Общество также имело свою библиотеку, в состав которой в 1810-е гг. поступили издания А. Л. Шлецера «Нестор: Руския летописи на древле-славенском языке» (СПб., 1809), Н. Ф. Грамматина «Рассуждение о древней русской словесности» (М., 1809), Д. И. Хвостова «Ода на мир с Оттоманскою портою 1812 года мая 16 дня» (СПб., 1812) и др. В протоколах ВОЛСНХ за 1820 г. говорится о передаче членом-корреспондентом Академии наук К. А. Эттером в дар библиотеке «собрания книг из 12 сочинений на разных языках», а также своих произведений В. Н. Каразиным и Н. А. Цертелевым [11]. 26 ноября 1820 г. Общество торжественно отпраздновало день своего основания. Публичные чтения, на кото-

рых присутствовали около 300 человек, состоялись в одном из самых больших помещений замка – Воскресенском зале. В 1833 г. 169 томов из собрания ВОЛСНХ были переданы в Санкт-Петербургский университет [12, с. 163].

После размещения в 1822 г. в Михайловском замке (с 1823 г. – Инженерный) Главного инженерного училища (с 1855 г. – Николаевская инженерная академия и училище), все проживавшие ранее в здании жильцы и организации были выселены. Начался новый период в истории памятника, который оказался надолго связан с судьбой одного из старейших научных книжных собраний страны.

Как и многие другие высшие военно-учебные заведения, Инженерная академия и училище имели собственную библиотеку. Ее создание относится к 1804 г., когда в Петербурге была учреждена «школа для образования инженерных кондукторов». В то же время датой основания библиотеки следует считать 1819 г. – преобразование в Главное инженерное училище [13, с. 32]. Книгохранилище библиотеки пополнялись путем закупки отдельных произведений и приобретения целых собраний. Большую роль в этом процессе играла императорская семья. Так в 1836 г. Николай I передал училищу «все сочинения архитектурные» из доставленного в Россию собрания графа П. К. Сухтелена [8, с. 288]. В 1849 г. по духовному завещанию великого князя Михаила Павловича из его личной коллекции в библиотеку училища поступили некоторые сочинения по военному делу. В соответствии с приказами военной администрации для подарочных собраний устанавливались особые правила пользования и размещения книг: переданные великим князем издания содержались в отдельном шкафу под № 71; книжное собрание генерала Г. Е. Паукера, насчитывающее 3625 наименований, занимало шкафы по № 74–80; сочинения по философии, военной и политической истории, преподнесенные в дар бывшим начальником училища Н. К. Шильдером, значились под № 97–104 [14, с. 70–71]. Фонды также пополнялось за счет литературы, выписываемой из других стран. В первой половине XIX в. библиотека училища размещалась в одном из залов бывшей парадной анфилады императрицы Марии Федоровны – галерее Рафаэля. Это помещение площадью 261,6 м², занятое большими книжными деревянными шкафами и столами, украшали три живописных плафона кисти немецкого художника Я. Меттенлейтера, сохранившиеся до настоящего времени. До середины 1860-х гг. в этом зале были сосредоточены 6500 сочинений в 12 500 томах. Несмотря на то, что библиотека была открыта как для состоящих при академии и училище офицеров, так и для чинов Инженерного корпуса, «она не приносила такой пользы, какую можно было бы из нее извлечь», так как «помещение ее было до того тесно, что чтение книг в самой библиотеке было почти невозможно» [13, с. 146]. Условия изменились лишь в 1867 г., когда в состав библиотеки вошли еще несколько соседних помещений: следующий за галереей Рафаэля зал «Антиков» («Артиллерийский») и «вестибюль для гвардии». В западной части бельэтажа рядом с кабинетом библиотекаря, на месте бывшей библиотеки Павла I, организовали книгохранилище. В новых читальных залах общей площадью 169,2 м² книги разместили «по примеру Публичной библиотеки». Был составлен алфавитный каталог, позволивший сделать работу более эффективной. В последующий период посещаемость библиотеки существенно возросла. Количество читателей достигло «350 челов[ек], или до 14 челов[ек] в день» [13, с. 147]. С 1869 по 1904 г. напечатали несколько систематических каталогов библиотеки, включавшие в себя сочинения на русском и иностранных языках. Составителем одного из этих изданий выступил преподаватель и библиотекарь Николаевской инженерной академии и училища капитан В. Ф. Найденов.

После Октябрьской революции в структуре военно-учебных заведений произошли серьезные изменения. Петроградский военно-инженерный техникум (с 1920 г. – военно-инженерная школа; с 1937 г. – Ленинградское Краснознаменное военно-инженерное училище) остался в замке. Инженерная академия (с 1917 г. – Военно-инженерная академия) после 1918 г. переехала в здания по ул. Садовой, д. 4 и Инженерной, д. 8; с 1923 г. – на ул. А. С. Ракова, д. 10–12 (Итальянская). Летом 1919 г. на заседании коллектива ВКП (б) техникума постановили назначить библиотечную комиссию и помощника библиотекарю с целью приведения фондов в порядок, и лишь затем начали выдачу книг из числа прошедших регистрацию [15, л. 17]. В середине 1920-х гг. библиотека вела активную работу, пополнялась литературой и принимала до 400 человек [16, л. 15 об.]. Но, по-видимому, в этот период бóльшая часть академического собрания уже находилась в Военно-инженерной академии РККА, где оно было соответствующим образом преобразовано и вывезено в 1932 г. в Москву [17, с. 191].

Учебная библиотека училища пережила блокаду в Инженерном замке, где с сентября 1941 по 1944 г. размещались военные госпитали. Уже в первую суровую зиму лучше шефы госпиталя – научные сотрудники Государственного Эрмитажа – произвели «организацию книжного

фонда училища» [18, л. 14]. Помимо этого, парторганизация музея организовала библиотеку и читальный зал для раненых и больных; командировала представителя, который систематически консультировал сотрудников библиотеки. Благодаря самоотверженной работе коллективов госпиталя и Эрмитажа книжный фонд училища удалось сохранить.

После окончания Великой Отечественной войны на правительственном уровне обсуждался вопрос о передаче Инженерного замка Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ) [19, л. 34–36].

Идея создания филиала ГПБ в замке появилась еще во второй половине XIX в. и обсуждалась на страницах периодической печати 1920-х гг. [20, л. 41]. Тем не менее практические действия в этом направлении были предприняты лишь после войны, когда основной корпус ГПБ, с одной стороны, пришел в аварийное состояние, с другой – уже не мог вместить вновь поступающую литературу: ценнейшие фонды складировались в пяти разбросанных по городу зданиях. В феврале 1947 г. руководство библиотеки обратилось в Исполком Ленгорсовета с просьбой о предоставлении ей дополнительной площади. В связи с чем председатель Исполкома П. Г. Лазутин обязал Государственную инспекцию по охране памятников Ленинграда определить техническое состояние Инженерного замка. Осмотр здания проводила комиссия специалистов, возглавляемая действительным членом Академии архитектуры СССР А. И. Гегелло. Эксперты установили, что замок, используемый под казарменные помещения для 800 курсантов военно-инженерного училища им. А. А. Жданова, находится в чрезвычайно запущенном состоянии и стремительно разрушается. Поэтому необходимо срочно поставить перед Советом Министров СССР вопрос о его использовании «под культурно-просветительские цели, что даст возможность упорядочить эксплуатацию и открыть доступ <…> широким массам трудящихся» [20, л. 9]. Проект передачи замка ГПБ получил поддержку председателя Совета Министров РСФСР М. И. Родионова. В апреле 1947 г. он докладывал заместителю председателя Совета Министров СССР В. М. Молотову о том, что для нормального существования книжного собрания ГПБ «наиболее целесообразным и единственно возможным предложением может быть передача библиотеке здания Михайловского замка» [20, л. 29]. В этот период был разработан проект, обязывающий Министерство вооруженных сил СССР передать в срок до 15 июля 1947 г. Инженерный замок Комитету по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров РСФСР для размещения книжного фонда и читальных залов ГПБ [20, л. 31]. Известно, что данный документ не был утвержден Советом Министров СССР. Что же помешало реализовать одобренный на высшем уровне проект?

Прежде всего курсантам, которые жили в замке, но обучались в аудиториях расположенных на ул. Садовой, д. 10, нужно было подобрать другое здание. Отдел нежилых помещений Ленгорсовета предложил перевести их в военно-ветеринарное училище на ул. Глинки, д. 2 либо в здание бывшей авиа-спецшколы на ул. Стачек, д. 52 [20, л. 23]. Рассмотрев оба варианта, осенью 1947 г. Министерство вооруженных сил СССР посчитало невозможным перевести училище в предложенные Ленгорисполком здания, так как они расположены слишком далеко от учебного корпуса училища. Как сообщал заместитель начальника Тыла вооруженных Сил СССР В. Е. Белокосков, «отрыв общежития курсантов от учебной базы, весьма существенно нарушит внутренний распорядок учебного процесса» [20, л. 28]. В то же время он дал понять, что, если Ленгорисполком отдаст училищу здания бывших Павловских казарм (Ленэнерго) или здание бывшего Екатерининского института на наб. р. Фонтанки, д. 36, занятое госпиталем для инвалидов Великой Отечественной войны, переезд станет возможным. Позднее, в мае 1948 г., министр Вооруженных сил СССР Н. А. Булганин известил В. М. Молотова, что допустит передачу замка ГПБ только в том случае, если Управлению тыла Ленинградского военного округа отойдет часть здания Главного штаба, занимаемого городским Управлением милиции [20, л. 32]. Пока в 1947–1948 гг. обсуждался вопрос о новом здании для военно-инженерного училища, произошел обвал потолка в основном читальном зале ГПБ, вынудивший председателя Комитета по делам культурно-просветительных учреждений города просить Совет Министров СССР временно закрыть центральный корпус и ускорить решение вопроса о передаче Инженерного замка [20, л. 36]. В итоге лишь в июне 1949 г. Совет Министров СССР постановил отдать Публичной библиотеке здание бывшего Екатерининского института.

Таким образом, несмотря на сильнейшее желание культурной и политической элиты Ленинграда сделать замок филиалом одной из крупнейших библиотек мира, разместив в его стенах более четырех миллионов книг и шесть новых читальных залов, этот замысел так и не был реализован. Это произошло потому, что, во-первых, Министерство вооруженных сил СССР не пожелало проявить некоторую гибкость и оторвать общежитие курсантов от их учебной базы. Во-вторых, Исполком Ленгорсовета и Горком ВКП (б) Ленинграда не имели

реальной возможности удовлетворить притязания военной администрации в отношении зданий Ленэнерго и бывшего Главного штаба [20, л. 39]. В 1970-е гг. Исполком Ленгорсовета опять поднял вопрос о размещении в Инженерном замке Публичной библиотеки, но он уже был лишен резонанса 1940-х гг. В этот раз Государственная инспекция по охране памятников Ленинграда высказалась против передачи замка под фонды, так как это не только привело бы к утрате художественного облика здания, но и при существенных финансовых затратах не решило вопроса о расширении площадей книгохранилищ и читальных залов [21, л. 211].

В 1951–1952 гг. Инженерный замок перешел в ведение Военно-морского флота, разместившего в его стенах факультеты Высшего военно-морского инженерного ордена Ленина училища им. Ф. Э. Дзержинского и в 1957 г. Центральную военно-морскую библиотеку (ЦВМБ).

Морская библиотека, основанная при петербургской Адмиралтейств-коллегии в 1799 г., занимала юго-восточную часть замка. В XIX в. эти помещения входили в состав анфилады парадных залов Павла I и личных покоев придворных: камер-фрейлины А. С. Протасовой, графа И. П. Кутайсова и обер-гофмаршала А. Л. Нарышкина. В указанный период фонд ЦВМБ насчитывал почти 1 млн изданий на русском и иностранных языках. Для хранения и изучения книг в Инженерном замке были оборудованы самые большие залы – Воскресенский (книгохранилище), Большой Тронный (читальный), галерея Арабесок (читальный) [22, л. 158]. В Воскресенском зале, где в марте 1801 г. состоялась публичная церемония прощания с телом Павла I, установили металлические трехъярусные стеллажи с вентиляцией и лифтом, на которых по видам и рубрикам были размещены книжные памятники.

В начале 1960-х гг. ЦВМБ официально становится совладельцем здания. Занимаемая библиотекой площадь ровнялась 2184 м^2 [23, л. 217]. В это время, несмотря на аварийное состояние некоторых залов, в ЦВМБ ежедневно приходили до 200 человек [24, л. 83]. Уникальные коллекции ЦВМБ находились в замке более пятидесяти лет, пока в 2018 г. не были перевезены в новое здание на Васильевском острове.

Исторический обзор библиотек, располагавшихся в замке в XIX–XX вв. был бы неполным без упоминания Центральной научно-технической библиотеки (ЦНТБ) Ленинградского центра научно-технической информации и пропаганды Государственного комитета Совета Министров СССР по науке и технике. Основная деятельность Центра, являвшегося в 1960–1980-е гг. главным арендатором Инженерного замка, была связана с комплектованием справочно-информационного фонда: книг, журналов, патентов и т. д. [25, л. 122].

Научно-техническая публичная библиотека была учреждена по постановлению Ленинградского Горкома КПСС 20 июня 1963 г. [23, л. 111]. Для размещения ЦНТБ Ленгорсовет и Ленсовнархоз специально выселили из восточной части замка Проектный институт № 1 и четыре строительных организации. ЦНТБ занимала несколько этажей здания. Для лекций, кинопоказов и выставок использовали Георгиевский зал.

Патентный отдел, куда ежедневно приходили сотни специалистов, находился на четвертом этаже. Каждый день в ЦНТБ поступали от 0,5 до 1 т информационных и копировальных материалов [25, л. 122]. Библиотека ежегодно обслуживала 15 тыс. читателей и выдавала около 1 млн научно-технической литературы, прейскурантов, отечественных и иностранных промышленных каталогов, переводов и т. д. [26]. Когда по решению Ленгорисполкома от 4 июля 1988 г. Инженерный замок стали поэтапно освобождать ведомственные организации, правительство города постановило использовать памятник архитектуры только под музей и Центральную военно-морскую библиотеку [27, л. 164].

Сейчас нет серьезных оснований говорить о том, что в филиале Русского музея «Михайловский замок» вновь появится центральная или ведомственная библиотека. Между тем, как показала история памятника, такое вполне возможно. Учитывая наличие в музее большого специального собрания книг по отечественному искусству.

Список литературы

1. Коцебу А. Краткое описание императорского Михайловского дворца 1801 года // Русский архив. 1870. № 6. С. 969–992.

2. Семенов В. А. Что читал Павел I // Наше наследие. 1996. № 38. С. 14–22.

3. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 7. Д. 1.

4. Матвеев М. Ю. Научные и специальные библиотеки Российской империи в 1850–1860-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 1 (14). С. 75–88.

5. Сапожников А. И. Редкие книги Павла I. Избежавшие пожара экземпляры из Зимнего дворца // Библиотечное дело. 2004. № 4 (16). С. 36–39. URL: http://www.bibliograf.ru/issues/2004/4/16/22/181/ (дата обращения: 10.12.2020)

6. Вигель Ф. Ф. Записки. М. Унив. тип., 1892. Т. 1, ч. 2. 240 с.

7. Глиноецкий Н. П. История русского Генерального Штаба. СПб.: тип. Штаба войск гвардии и Петерб. воен. окр., 1883. Т. 1: 1698–1825 г. 427 с.

8. Сапожников А. И. Библиотека и коллекции графа П. К. Сухтелена // Книга: исслед. и материалы. Москва, 2001. Сб. 78. С. 280–300.

9. Григорьева Т. А. К истории библиотеки Минералогического общества // Записки Всероссийского минералогического общества. 1997. № 1. С. 150–154.

10. Труды Минералогического общества в Санкт-Петербурге. СПб.: тип. Н. И. Греча, 1830. Ч. 1. 479 с.

11. Научная Библиотека Санкт-Петербургского Государственного Университета. Протоколы заседаний ВОЛСНХ за 1820 г. URL: http://www.library.spbu.ru/rus/Volsnx/prot/prot20.html (дата обращения: 05.03.2010).

12. Горфункель А. Х. Неотчуждаемая ценность: рассказы о кн. редкостях унив. б-ки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 176 с.

13. Максимовский М. С. Исторический очерк развития Главного Инженерного училища. 1819–1869. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1869. 414 с.

14. Панченко А. М. Военный инженер В. Ф. Найденов – библиотекарь, библиограф, ученый // Библиография и книговедение. 2016. № 6 (407). С. 69–77.

15. Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга (ЦГАИПД СПб). Ф. 1817. Оп. 1. Д. 368.

16. ЦГАИПД СПб. Ф. 7. Оп. 2. Д. 1571.

17. Архангельский В. Х. Библиотека Военно-Инженерной Академии // 120 лет Военно-инженерной академии. 1819–1939: сб. ст. М.: Воен.-инж. акад. РККА им. В. В. Куйбышева, 1939. С. 191–195.

18. ЦГАИПД СПб. Ф. 408. Оп. 23. Д. 3.

19. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф.277. Оп. 1. Д. 344.

20. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 7384. Оп. 29. Д. 234.

21. Архив Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (Архив КГИОП). Ф. 167-1. П-894. 1972–1974.

22. Архив КГИОП. Ф. 167-1. П-889. 1960–1961.

23. Архив КГИОП. Ф. 167-1. П-892. 1966.

24. Архив КГИОП. Ф. 167-1. П-890. 1962–1963.

25. Архив КГИОП. Ф. 167-1. П-3267. 1977–1980.

26. Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: энцикл. справ. / под. ред. Л. Н. Белова, Г. Н. Булдакова, А. Я. Дегтярева и др. М.: Большая Рос. энцикл., 1992. 687 с. URL: http://www.peterlife.ru/travel/saint-petersburg/229567.html#.YCooAPln2mw (дата обращения: 05.12.2020).

27. Архив КГИОП. Ф. 167-1. П-3270. 1989–1992.

References

1. Kotsebu A. Brief description of the Imperial Mikhailovsky Palace of 1801. Russian archive. 1870. 6, 969–992 (in Russ.).

2. Semenov V. A. What Paul I Read. Our Legacy. 1996. 38, 14–22 (in Russ.).

3. Archive of the State Hermitage. F. 1. Op. 7. D. 1 (in Russ.).

4. Matveev M. Yu. Scientific and special libraries of the Russian Empire in 1850–1860. Bulleten of Saint Petersburg State University of Culture. 2013. 1 (14), 75–88 (in Russ.).

5. Sapozhnikov A. I. Rare books of Paul I. Copies escaping fire from the Winter Palace. Library science. 2004. 4 (16), 36–39. URL: http://www.bibliograf.ru/issues/2004/4/16/22/181/ (accessed: Dec. 10.2020) (in Russ.).

6. Vigel F. F. Notes. Moscow: Univ. print. house, 1892. 1 (2), 240 (in Russ.).

7. Glinoetsky N. P. History of the Russian General Staff. SPb.: Print. house of the Staff of the Guard of the Guards and Saint-Petersburg military district, 1883. 1, 427 (in Russ.).

8. Sapozhnikov A. I. Library and collections of Count P. K. Sukhtelen. Book: research and materials. Moscow, 2001. 78, 280–300 (in Russ.).

9. Grigoryeva T. A. To the history of the library of the Mineralogical Society. Notes of the All-Russian Mineralogical Society. 1997. 1, 150–154 (in Russ.).

10. Proceedings of the Mineralogical Society in Saint-Petersburg. SPb.: Print. house N. I. Grecha, 1830. 1, 479 (in Russ.).

11. Scientific Library of Saint-Petersburg State University. Minutes of meetings of the Free Society of Lovers of Literature, Science and the Arts for 1820. URL: http://www.library.spbu.ru/rus/Volsnx/prot/prot20.html (accessed: March 05.2010) (in Russ.).

12. Gorfunkel A. Kh. Inalienable value: stories about the book rarities of the university library. Leningrad: Leningrad State Univ. Press, 1984. 176 (in Russ.).

13. Maksimovsky M. S. Historical essay on the development of the Main Engineering School. 1819–1869. SPb.: print. house of the Imp. Acad. of Sciences. 1869. 414 (in Russ.).

14. Panchenko A. M. Military engineer V. F. Naydenov – librarian, bibliographer, scientist. Bibliography and Book Studies. 2016. 6 (407), 69–77 (in Russ.).

15. Central state archive of historical and political documents of Saint-Petersburg (CSAHPD Saint-Petersburg). F. 1817. Op. 7. D. 368 (in Russ.).

16. CSAHPD Saint-Petersburg. F. 7. Op. 2. D. 1571 (in Russ.).

17. Arkhangelskiy V. Kh. Library of the Military Engineering Academy. 120 years of the Military Engineering Academy. 1819–1939. Moscow: Publ. of the Military Engineering Acad. of the Red Army named after V. V. Kuibyshev, 1939. 191–195 (in Russ.)

18. CSAHPD Saint-Petersburg. F. 408. Op. 23. D. 3 (in Russ.).

19. Central state archive of literature and art of Saint-Petersburg. F. 277. Op. 1. D. 344 (in Russ.).

20. Central state archive of Saint-Petersburg. F. 7384. Op. 29. D. 234 (in Russ.).

21. Archive of the Committee for state control, use and protection of historical and cultural monuments (Archive of KGIOP). F 167-1. P-894. 1972–1974 (in Russ.).

22. Archive of KGIOP. F. 167-1. P- П-889. 1960–1961 (in Russ.).

23 Archive of KGIOP. F. 167-1. P-892. 1966 (in Russ.).

24. Archive of KGIOP. F. 167-1. P-890. 1962–1963 (in Russ.).

25. Archive of KGIOP. F. 167-1. P-3267. 1977–1980 (in Russ.).

26. Belov L. N. (ed.), Buldakov G. N. (ed.), Degtyareva A. Ya. (ed.) et al. Saint-Petersburg. Petrograd. Leningrad: encyclopedic handbook. M.: Big Russ. Encyclopedia, 1992. 687. URL: http://www.peterlife.ru/travel/saint-petersburg/229567.html#.YCooAPln2mw (accessed: Dec. 05.2020) (in Russ.).

27. Archive of KGIOP. F. 167-1. P-3270. 1989–1992 (in Russ.).

УДК 726.825.2:7.025.4

Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова

Редактор как феномен советской художественной культуры

Статья посвящена осмыслению образа советского редактора в отечественном искусстве (на примерах художественной литературы и кинематографа). Рассматриваются личные качества, которые способствовали вхождению человека в профессию («редакторский характер»), проводится хронологическое наблюдение «редакторской эволюции» - в издательском деле и кинопроизводстве – на протяжении всего советского периода и первых лет России 1990-х гг. Важный аспект, актуализировавшийся с начала 1920-х гг. – активное включение женщин в редакторскую деятельность. Характеристики редакторов разных советских периодов анализируются на примерах из прозы М. Булгакова, В. Шишкова, Л. Рахманова, А. Тоболяка, В. Астафьева. Портреты советских кинередакторов рассмотрены в произведениях Ж. Гаузнер, Н. Богословского, В. Маканина, Д. Рубиной, М. Кураева. Представители редакторской профессии представлены также в фильмах А. Тарковского, В. Жереги, К. Шахназарова, А. Бенкендорфа. Прослеживаются два основных типа в художественном изображении редакторов и их деятельности: сатирический (в заостренной форме высмеивающий личностные и профессиональные недостатки) и драматический (отражающий сложность редакторских характеров в их неразрывности с влиянием социума, исторический эпохи). В заключительной части статьи обозначены векторы профессиональных диффузий в кино-редакторском корпусе с окончанием советской эпохи и необходимостью адаптации к новым, постсоветским реалиям.

Ключевые слова: профессия редактора, образ редактора в литературе и кино, профессиональные качества редактора, гендерный аспект в изображении редактора, редактор и профессиональная этика, редакторская мемуаристика

Evgeniy D. Yeremenko, Zoya V. Proshkova

Editor as a phenomenon of Soviet art culture

The article is devoted to understanding the image of the Soviet editor in Russian art (using examples of fiction and cinema). The author examines the personal qualities that contributed to the entry of a person into the profession («editorial character») and provides a chronological observation of the «editorial evolution» – in publishing and film production-throughout the Soviet period and the first years of Russia in the 1990s. An important aspect that has been updated since the early 1920s is the active inclusion of women in editorial work. The characteristics of editors of different Soviet periods are analyzed using examples from the prose of M. Bulgakov, V. Shishkov, L. Rakhmanov, A. Tobolyak, V. Astafyev. Portraits of Soviet film editors are considered in the works of J. Gausner, N. Bogoslovsky, V. Makanin, D. Rubina and M. Kuraev. Representatives of the editorial profession are also represented in the films of A. Tarkovsky, V. Zheregy, K. Shakhnazarov and A. Benckendorf. There are two main types in the artistic depiction of editors and their activities: satirical (in a pointed form ridiculing personal and professional shortcomings) and dramatic (reflecting the complexity of editorial characters in their inseparability with the influence of society, historical era). In the final part of the article, the vectors of professional diffusions in the film-editing corps are outlined with the end of the Soviet era and the need to adapt to the new, post-Soviet realities.

Keywords: editor's profession, image editor in literature and cinema, professional qualities of the editor, gender aspect in the image of the editor, editor and professional ethics, editorial memoiristics
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-31-38

Образ редактора в отечественной литературе и кинематографе редко становился объектом художественного анализа. Рассмотрение данной профессии актуально, поскольку ведет к раскрытию ряда вопросов, связанных с историческими и культурными явлениями в СССР, обычно остающимися в тени. Фигура редактора традиционно ассоциируется с контролем, непререкаемым авторитетом, «давлением свыше». Действительно, редакторские полномочия в литературе, кинематографе, массмедиа простираются очень широко. От его, редакторской оценки, зависит судьба многих, в первую очередь – острополемических материалов. Но какова персона редактора, становящаяся объектом изучения его человеческих, интеллектуальных, должностных качеств?

Личные качества редакторов порой содержат взаимоисключающие характеристики: доброжелательность и нетерпимость, эрудиция

и малограмотность, проницательность и близорукость.

Латинское слово «редактус» переводится как «приводящий в порядок». Именно «упорядочивание» – и столетия назад, и поныне – это доведенная до автоматизма, «рефлекторная» особенность настоящего редактора. Под этой функцией иногда подразумевается, в том числе, и «сглаживание углов и шероховатостей» (то, что имеет аналог в японской пословице «…торчащий гвоздь забивают»). Матерый газетчик из честертоновского рассказа «Лиловый парик» до такой степени поднаторел в своем труде («…автоматически, просто в силу привычки»), что его профессиональные действия постоянно отмечены острой писательской иронией: «…он взял… синий карандаш и заменил слово «сверхъестественный» на «чудесный», а «расстреляны на месте» на «подавлены»… [1, с. 136]. В русской дореволюционной литературе редакторская тема также нередко представлена в ироничном ключе. Кем, как не редактором вынужден выступить герой чеховского рассказа «Драма», не предвидевший, до какого исступления доведет его графоманский опус Мурашкиной?

Цивилизация СССР постепенно сформирует свой, специфический тип «красной редактуры» (по определению М. Веллера) [2]. Но если оставить в стороне политическую и идеологическую составляющие, то отрицательные черты деятельности редакторов – и до, и после революции – не имеют существенных различий. Основная претензия к недальновидным редакторам со стороны авторов – отсутствие такта, а точнее сказать, чутья к новаторским изысканиям писателей (драматургов, киносценаристов). Поэтому остаются актуальными слова В. Вересаева из его очерка «О литературных редакторах»: «… Самый уничтожающий отзыв критика – это лишь единичный голос среди других голосов и сам по себе совсем не страшен для сколько-нибудь обстрелянного писателя. Но когда этот единичный голос становится единственным голосом, когда ему дается власть отрезать писателя от читателя, то это страшно...» [3]. Редакторская профессия (а в большинстве случаев – должность) неизменно предполагала зависимость от партийной и бюрократической вертикали, умение найти свое место в чиновной пирамиде. Отсюда и характеристики редакторов, в которых нередко заметены признаки приспособленчества. Так в советском романе Ж. Гаузнер «Конец фильма», характеристика кинередактора, искренне брошенная коллегой, звучит обличающе: «…он честный, хороший коммунист, но ему всегда надо на кого-то опираться. Опасная порода…» [4, с. 99].

Имея много сходств с представителями данной профессии дореволюционного периода, «редактор нового типа» раскрылся и в новых качествах, степенях возможностей и ограничений. Исторический аспект, который необходимо сразу отметить – гендерный, ставший заметным буквально в первом советском десятилетии. К редакторскому делу активно подключаются женщины. Более того: именно «редактора в юбках» часто оказываются объектом сатиры в литературе и кино СССР (это, безусловно, не отменяет факта, что и среди редакторов-мужчин встречаются самодуры, приспособленцы, карьеристы и т. п.). Сатирические образы женщин-редакторов, сотрудниц газет и издательств, в литературе прослеживаются на протяжении всей советской эпохи. С 1930-х гг. тематический круг расширится за счет активного внедрения радиосети, а далее – в послевоенные годы – и телевидения.

Атмосфера издательств и редакторско-писательских отношений в годы становления советской власти, раскрывается Михаилом Булгаковым, одним из первопроходцев в данной теме. Яркий пример его ранней прозы – «Записки на манжетах» (1923), посвященные автором «… плавающим, путешествующим и страждущим писателям русским» [5]. Творческая рефлексия автора неразрывна с тяготами послереволюционного быта. А едва ли не первостепенная среди них связана со страхом голода, постоянными мыслями интеллигента о еде: все это на фоне интриг и скандалов, сопровождавших борьбу за допуск к «государственной кормушке» среди многочисленных литературных объединений и издательств начала 1920-х гг.

В рассказе Вячеслава Шишкова «Редактор» (1926) мы видим один из ранних примеров «женщины освобожденного труда», на примере сотрудницы уездного издательства: «…редактор замечательный, и в виде исключения, женского пола, притом – высокого ума. Она совершенно молодая и со стороны внешней формы – очень стройная, сюжет развернут вполне, фабула тоже обработана. Нецензурно выражаться воспрещает…» [6, с. 61]. Дама постоянно помнит о своих обязанностях, возложенных властью («…я, знаете, человек подначальный, должна стоять на страже. Я человек партийный…»). Замечания, которые она высказывает автору сатирического рассказа на бытовую тему, озвучиваются в духе времени (всплывает и подозрение в «кулацкой идеологии»). Эстетика рассказа Шишкова во многом перекликается с литературной манерой его современников, таких как М. Булгаков, А. Платонов, и особенно, М. Зощенко. Тем не менее, именно данное произведение можно

считать исходным в изображении сатирических образов «дам из редакции» (вплоть до времен перестройки 1980-х гг.).

Один из самых запоминающихся, остросатирических примеров такого рода представлен в «Печальном детективе» (1982–1985) Виктора Астафьева. Октябрина Перфильевна Сыроквасова, редактор областного издательства из города Вейска, олицетворяет тот путь «дамы на редакторском посту», который, по оценке писателя, сопряжен со всеми плюсами и минусами образа советской женщины в целом. «…Одета Сыроквасова в удобную одежду – этакую современную бабью спецовку: черную водолазку – не надо часто стирать, джинсовый сарафан поверху – не надо гладить…» [7, с. 27]. Не менее беспощаден автор и в отображении ее профессиональных и человеческих качеств. Хамоватая, неряшливая, забывающая содержание рукописи, которую принес на рецензирование начинающий писатель (милиционер в отставке), роющаяся в машинописных листах, «…как в капустных отбросах». Увидев свою рукопись, главный герой – взглядом бывшего оперативника – заметил, что «…и чайник на нее ставили, и кошка на ней сидела, кто-то пролил на папку чай…» [7, с. 26]. Рост социальной апатии, разочарования в советской идеологии – всем этим признакам грядущего краха во многом способствовала «власть сыроквасовых».

В годы «перестройки» второй половины 1980-х гг. – теперь уже на примере кинематографа – появился еще один запоминающийся редакторский портрет в фильме «Диссидент» (1989, «Молдова-фильм», реж. В. Жереги). Маргарита Терехова, «звездный» период творчества которой был уже позади, мастерски создает небольшую, но запоминающуюся роль дамы «постбальзаковского возраста»: яркой, энергичной (хотя и скрывающей накопленную усталость), несколько растерявшейся в условиях «гласности и ускорения», но хватки не теряющей. «Все как-то у вас мрачно… безысходно, – говорит она за сигаретой у себя в кабинете очередному автору. И, видя смущение гостя, выдает поощрение: – Но талантливо!..». Как и у многих предшествующих «редакторинь» советского искусства, в этом образе сгущен мотив женской неустроенности, возрастного дисбаланса, «когда молодость уже давно закончилась, а старость еще и не думала начаться». На фоне портретов Довлатова и Горбачева она вульгарно флиртует с растерянным «гостем», двусмысленны ее позы и речь. Все это продолжается до тех пор, пока ассистентка не прервет начальницу словами «…в шестнадцать тридцать партком, не забудьте».

Данная сцена перекликается с эпизодом из «Курьера» (1987, реж. К. Шахназаров), одного из эмблематических фильмов «перестройки». Еще один редактор (А. Панкратов-Черный) – на этот раз научно-популярного журнала «Вопросы познания» – это такой же «вспугнутый», пытающийся идти в ногу со временем чиновник, чей характер абсолютно не соответствует духу столь серьезного, академичного журнала. И долгий, бессмысленный разговор, возникший из-за свалившегося со шкафа дырокола, символизирует бессмыслицу многих учреждений поздней советской системы. Аналогичная по абсурду редакционная атмосфера представлена и в знаковой грузинской ленте, «Голубые горы, или Неправдоподобная история» (1984, реж. Э. Шенгелая).

На фоне череды сатирических «редакторских зарисовок» неизгладимое, драматическое впечатление производит сцена из «Зеркала» (1974) А. Тарковского. Мать экранного повествователя – корректор в издательстве сталинских времен, когда книжная опечатка могла быть расценена как акт вредительства, идеологической провокацией [8; 9]. Опасаясь роковой ошибки, героиня (также в исполнении М. Тереховой) устремляется в типографию, чтобы еще раз проверить «сомнительное место» в печатающейся книге. Тревога оказывается ложной, но пережитой страх многое подчеркивает, как в человеке, так и в состоянии общества.

Эпизод из «Зеркала» не исключает целого ряда реальных издательских ошибок, приводивших к увольнениям и арестам «ротозеев», рисковавших быть обвиненными в идеологическом преступлении. Память об этих временах является одной из сюжетных линий в фильме «Работа над ошибками» (1988, реж. экранизация одноименной повести Ю. Полякова). Эпизодический, но запоминающийся персонаж-редактор (отсутствовавший в повести) является «живым связующим звеном» между поколением первых пятилеток и их правнуками – «детьми перестройки». Это опытный, умудренный работник издательства, консультирующий протагониста-филолога, разыскивающего творческое наследие незаслуженно забытого советского писателя 1930-х гг.

Позитивный образ советского редактора и его деятельности отмечен в ряде литературных произведений 1930–1970-х гг. Открывают эту галерею специфические представители профессии: радиоредакторы. Значительно опережая телевидение по хронологии внедрения и охвату аудитории, радио становится одним из ведущих массмедиа в СССР (не случайно и новость 22 июня 1941 г. большинство наших со-

граждан именно услышали, а не прочитало о ней в газетах).

Радиоредактор, таким образом, на протяжении десятилетий символизирует близкое общение с аудиторией, повышенную оперативность в подаче информации. Героиня рассказа Леонида Рахманова «Замужний редактор» (1934) – работает с материалами радиостудии в одном из северных городов СССР [11]. Это вдумчивая, рассудительная женщина, творчески подходящая к своей работе. Ее муж – диктор этой же студии – «интересный мужчина», но абсолютно поверхностный в оценке труда супруги. Профессиональный и личностный конфликты в этом рассказе взаимосвязаны. Мотивы подобного «служебно-бытового» конфликта заметны и в фильме «Долгая дорога к себе» (1983, киностудия «Ленфильм», реж. Н. Трощенко), героиня которого – уникальная художница, чей творческий мир недоступен душе обывателя-мужа.

Действие другого произведения, повествующего о жизни и труде советского радио-редактора, разворачивается уже в более позднюю эпоху (начало 1970-х гг.). Речь идет о романе Анатолия Тоболяка «История одной любви» (1974, экранизирован под названием «Только вдвоем» на Свердловской киностудии в 1976 г., реж. Г. Кузнецов). Персонаж-рассказчик повествует о событиях, произошедших в радио-редакции очередного отдаленного города на северо-востоке СССР [12]. Именно в эту редакцию устраиваются на работу юные молодожены-москвичи. Совершенно наивно и открыто излагают они свои прогрессивные суждения, довольно быстро вступая в конфликт с отдельными «замшелыми» представителями из числа местной прессы. За «джинсовое» поколение вступается главный редактор, от лица которого ведется рассказ. Характерной чертой романа А. Тоболяка становится попытка позитивно и в то же время убедительно, достоверно показать «юность семидесятых» (не случайно, что и первая публикация этого произведения была осуществлена в «Юности» – культовом журнале той поры).

Анализируя образы советских редакторов, нельзя обойти вниманием и такую профессию, как редактор в кино.

Советский кинематограф не создал большого количества фильмов, посвященных «экранной кухне», закулисью фильмопроизводства. Тем не менее, есть выдающиеся произведение такого рода, ставшее не только отечественной, но и мировой классикой: «Начало» (1970) Глеба Панфилова. Есть и другие советские примеры «кино о кино», часть которых забыта или неизвестна широкому зрителю: «Всем спасибо!» (1981, реж. И. Селезнева), «Голос» (1982, реж. И. Авербах), «Путь к себе» (1986, реж. И. Селезнева), «Стечение обстоятельств» (1987, реж. В. Бейнерте). Персонифицированный образ редактора в них отсутствует. Но общее настроение коллективного труда кинематографистов перекликается с тем вкладом, который привносит в создание фильма редактор – «первый зритель, критик и соавтор ленты». А вот поздняя советская литература оставила ряд примеров редакторской профессии в кино.

Образы кинередакторов в литературе тяготеют к двум типам. Первый из них – юмористическо-сатирический. Характерный пример – «повесть-гипербола» Никиты Богословского «Интересное кино», в которой редакторы предстают в традициях Зощенко, Шишкова, но, в особенности, Ильфа и Петрова. Автор перефразирует фамилии персонажей, среди которых и «главный редактор объединения Родион Рассольников» [12, с. 32]. Более детальные образы кинередакторов представлены в повести Дины Рубиной «Камера наезжает!» [13]. Это произведение – не только взгляд на мир советского кино, но и осмысление бытия нашей страны последних «застойных» лет.

История лирической героини, начинающей сценаристки из Ташкента, во многом перекликается с реальными событиями жизни Дины Рубиной. Автор, как правило, нелицеприятно отзывается о деятельности редактора, имея, впрочем, на это личные основания. Это подтверждено как опытом сценариста («…редактор фильма, в свое время изгадивший сценарий, а теперь вставляющий идиотские замечания…» [13, с. 7], так и литератора («…Повесть была напечатана… предварительно пройдя санобработку у двух редакторов, что не прибавило ей художественных достоинств, наоборот – придало повести необходимый послетифозный вид…» [13, с. 13–14].

Но, помимо безвестных «вредителей»-редакторов, в повести присутствует и рельефный, более развернутый образ Фани Моисеевны: многоопытного, проницательного студийного редактора. Конечно, «Фаня», «баба тертая», прекрасно представляющая изнанку как кинематографической, так и всей советской системы, вынуждена «играть по правилам». Тем не менее, именно этот персонаж – достаточно точно и ярко, чуть карикатурно, воплощает внешность, речь, пластику, а самое главное – характер многих советских редакторов: «… Фанька своя. Она хочет, как лучше». После того, как героиня-рассказчица завершает работу над сценарием, ей сообщают, что теперь рукопись «можно показывать Фаньке». Редактор «…оказалась величественной красавицей лет семидесяти с выпукло-перламутровыми циничными

глазами», «говорила она хриплым баритоном и курила ментоловые сигареты…» [13, с. 31].

Фаня Моисеевна дает автору ценные советы, главным образом связанные с тем, как уберечься от будущих придирок со стороны Минкульта и Госкино. Поскольку действие повести разворачивается на киностудии «Узбекфильм», предлагаемые редактором поправки связаны, в том числе, и с национальными вопросами. И во многом направлены именно на их «сглаживание»: «…весь преступный мир мы поделим пополам: на узбеков и русских. Дадим одного еврея: подпольного цеховика, сочините смешной диалог для его допроса…» [13, с. 37]. Вымороченность предписаний кинематографической бюрократии, мытарства сценаристки в стремлении обойти цензурные рогатки, наконец – финансовые махинации, во многом неразрывные с «неофициальной» стороной отношений в кинематографической среде – все это ввергает главную героиню в состояние, близкое к «астеническому синдрому». Юмористика (преобладающая, например, у Никиты Богословского), в произведении Дины Рубиной трансформируется в острый социальный сарказм.

Рассмотрение драматического образа редактора в кино следует начать с примера, когда персонаж выступает кино-консультантом (а историческое, искусствоведческое, техническое и прочее консультирование является одной из дополнительных редакторских функций). В данном случае «редактором»-консультантом выступает герой рассказа Ю. Нагибина «Срочно требуются седые человеческие волосы» (1968, экранизирован под названием «Поздняя встреча» на Свердловской киностудии в 1978 г., реж. В. Шредель). Гущин, центральный персонаж, работает инженером-катапультистом (специалистом по катапультированию летчиков из летательных аппаратов). Именно благодаря этой редкой специальности Гущина периодически приглашают на «Ленфильм» для уточнения вопросов, связанных со съемкой «авиационных» лент. Но очередная встреча с миром кино вовлечет героя в драматическую ситуацию, обернувшуюся поздней любовью и необходимостью выбора между новой, «идеальной» женщиной и «старой, нелюбимой» женой [14].

Если герой Нагибина – «консультант со стороны», то в романе Жанны Гаузнер «Конец фильма» все основные персонажи – кинематографисты. Действие разворачивается в середине 1950-х гг., главные герои – московские кинодокументалисты. Автор – писательница, переводчик, известна и как сценарист короткометражного фильма «Тетка с фиалками» (вошедшего в киноальманах «Юность»). Дочь писательницы Веры Инбер Ж. Гаузнер с раннего детства много времени проводила в Европе. В частности, во Франции, и ее детские впечатления были отражены в повести «Париж – веселый город» (1934). Однако основная часть прозы автора посвящена людям советской страны. Роман «Конец фильма» становится итоговым произведением писательницы, творческий потенциал которой, очевидно, не был исчерпан.

Кинодокументалистика – тема, крайне редко освещавшаяся в советской художественной литературе. Несмотря на то, что язык и слог в произведении достаточно типичны для «официальной» советской литературы (особенно времен «Кавалера Золотой Звезды»), книга содержит важный источниковедческий материал. Мы наблюдаем процесс неигрового кинопроизводства в СССР (в том числе – работу кинередакторов, что особенно важно для материала данной статьи). На страницах романа – «переходный» период в жизни страны, т. е. 1955–1956 гг. (уже не сталинская, еще не хрущевская эпоха). Много внимания уделяется быту, окружению кинематографистов, в кругу которых немало и простых, далеких от экранного искусства советских тружеников. Отсюда и типичные речевые обороты действующих лиц в духе эпохи («…я не за тем сюда партией поставлен…», «…тракторист оглянулся, увидел, как лемехи врезались в землю, выворачивая, раскидывая жирные пласты, пронизанные цепкими корневищами буйных трав…»).

В книге речь идет о несуществующей в реальности московской киностудии «Наши дни» (близкий аналог ее – Центральная Студия Документальных Фильмов (ЦСДФ) в Москве). Но, с учетом того, что Ж. Гаузнер последние годы жизни проживала в Ленинграде, уместно предположение и еще об одном прообразе «Наших дней»: это Ленинградская Студия Документальных Фильмов («Лендок»). В сложившихся к тому времени традициях социалистического реализма, перечень главных и второстепенных персонажей «Конца фильма» включает – за редким исключением – положительных, добросовестных, инициативных советских граждан, а также их детей, которые (в основном) прилежно воспроизводят жизненные паттерны родителей. Основные же действующие лица – съемочная группа фильма «Добрый человек» (посвященного съемкам документально-публицистической ленты о «реальном» советском гражданине, работающем автобусным билетером из грузинской глубинки).

В подобных сюжетах обычно протагонистом является крупный режиссер, маститый сценарист или «лицо с экрана» – актер (актриса). Но Ж. Гаузнер в центр повествования помещает

юную девушку Киру, по стечению обстоятельств осваивающую работу помощника режиссера. Такая должность («воспитавшая», впрочем, немало будущих мэтров кинорежиссуры), представляется юной маникюрше, еще вчера грезившей о славе актрисы, совершенно неподъемным делом («…это канительно, утомительно, совсем не романтично и в знаменитости вряд ли попадешь…» [4, с. 105]. Тем не менее на протяжении повести характер Киры крепнет. В результате мы видим «рождение» профессионала, которого мечтает включить в съемочную группу любой постановщик. В ходе подготовительного, а затем и съемочного периода «Доброго человека» важную роль играет мнение редакторов. В повести их несколько, что и было обычной практикой киностудий. Умудренный, опытный главный редактор Оружейников – человек дела и его вклад в создание фильма существенен (при том, что именно в его адрес были сказаны слова о том, что ему «…всегда необходимо на кого-то опираться»). Антагонистом в повести является дама-редактор, Зоя Валентиновна, заместительница Оружейникова. Именно ее поступки приводят к серьезному конфликту. В него вовлечены мужчина – постановщик «Доброго человека» Мусатов – и две женщины: его жена Ирина и Кира, которую дама-редактор анонимно и бездоказательно обвиняет в связи с режиссером. Так, пренебрегая редакторским принципом – «приводить в порядок» – Зоя становится практически единственным отрицательным персонажем повести. Это весьма характерно для распространенной в СССР начала 1950-х гг. «бесконфликтности» в драматургии. И все же, несмотря на банальный мелодраматический сюжетный ход, повесть Ж. Гаузнер остается в жанровых пределах «производственной кинодрамы».

Важный, неоднозначный аспект деятельности советского кинередактора включен в сюжет романа Владимира Маканина «Портрет и вокруг» [15]. Действие снова разворачивается в кинематографической среде: на этот раз это «семидесятническая тусовка» сценаристов – некогда обучавшихся или получающих образование в стенах Сценарной Мастерской. В ее описании угадываются легендарные Высшие курсы сценаристов и режиссеров (ВКСР), выпускником которых был и сам В. Маканин.

Конфликтная пружина сюжета – вопрос профессиональной этики сценаристов и редакторов. Основная загадка, которую пытается раскрыть автор-рассказчик (дипломированный сценарист, подрабатывающий журналистом) – понять суть критериев, которыми руководствуется «сценарист-покровитель», в одних случаях помогающий «довести сценарий до кондиции» безвозмездно, а в других – требующий от начинающего автора часть гонорара (в случае, если сценарий удается сдать в производство).

Антагонист, содержащий в своей натуре эти качества – руководитель Сценарной Мастерской, бывший наставник повествователя. Павел Леонидович Старохатов, по прозвищу Граф – персонаж собирательный. Но Маканин, безусловно, вдохновлялся реальными прообразами, которыми богат советский кинематограф: среди них просматриваются фрагменты судеб режиссеров, сценаристов, писателей. В этом антигерое – то дарующем, то обирающем сценаристов – угадывается представитель крайне узкой творческой прослойки советских деятелей культуры и искусства. Кто-то из них – по собственной неосторожности или навету, мог оказаться в самом нижнем «ярусе» социальной пирамиды. Как некий кинорежиссер-заключенный, обсуждающий с приятелем «Ивана Грозного» в солженицынском «Иване Денисовиче». Но были и баловни судьбы, пригретые властью. Сами ставшие частью этой власти, стяжавшие успех, материальные привилегии. И, конечно, никогда не жаловавшиеся на отсутствие женского внимания. К числу последних относится и Старохатов, карьера которого имела взлеты и падения, прежде чем мэтр, уже в зрелом возрасте, не утвердился в созданных им Сценарных курсах.

Почему же, редактируя сценарии начинающих, Павел Леонидович то не просит ни гроша, то, ни с того, ни с сего, «влезает в соавторы»? Повествователь именует это качество словом хапнуть (определение, в последующие десятилетия ставшее никого не удивляющим свойством коррумпированного чиновничества).

Старохатов любит показать себя добрым барином, склонен к широким жестам. Но, как и большинство начальников, жестко авторитарен, нетерпим к тем, кто не вписывается в его систему (определение, лелеемое еще товарищем Бываловым из довоенной «Волги-Волги»). Крах, внезапный и правомерный, которым заканчивается ослепительная карьера Павла Леонидовича, во многом определяет служебные векторы некоторых советских «чиновников от культуры».

Вера, методист Сценарной Мастерской, усердно и неприметно работавшая со студентами – это «пешка на шахматной доске» Старохатова. Но именно эта, самая слабая фигура «партии», вступив в конфликт с начальником, добивается его смещения. Вера добивается внимания вышестоящих чиновников, указав на аморальное, а точнее – неэтичное поведение мэтра в отношении «обираемых» им новичков-сценаристов.

Советский кинематограф, а вместе с ним и такая важная, статусная профессия как кинередактор, были сметены радикальными переменами начала 1990-х гг. Прессинг, которому подверглись редакторы, во многом провоцировался «творцами», долгое время не допускавшимися к вожделенным проектам, и, соответственно, не получавшим финансирование постановок («… те, кто был в отстойнике – те и кричали громче всех после V съезда кинематографистов»). Отказ от редакторских услуг, упразднение самого редакторского корпуса – одна из главных причин обрушения эстетического и культурного уровня отечественного кино. В художественной литературе и на экране той поры уже практически не встречаются персонажи-редакторы. Последним из них была, пожалуй, экзальтированно-вульгарная дама в блистательном исполнении М. Тереховой из фильма «Диссидент». Литературные произведения о кухне кино – теперь уже новых, постсоветских времен – апеллируют ко многим профессиям экранного искусства. Роман «Интервью» Марины Белкиной [16], «Про улиток» [17] Нонны Ермиловой – интересные, атмосферные произведения, показывающие какие мытарства, «обреченный бег по кругу», совершают отчаянные представители экрана в девяностых годах. Тут снова режиссеры, сценаристы, даже художники-мультипликаторы. Но фигура истинного редактора среди них уже отсутствует.

Постсоветский кинередактор обретает, во многих отношениях, «свободу» (увы, в первую очередь – от своего непосредственного труда). И тогда представители редакторского сообщества – часто впервые – находят себя в художественном творчестве, над которым десятилетиями им предписывалось заносить грозный «этический, эстетический и политический скальпель».

Так, редакторы «Ленфильма» сами обращаются к сценарной работе, что, как правило, было большой редкостью вплоть до «перестройки». Но примеры очевидны: Наталья Милашкина пишет киносценарий «Горшок» (1987) [18], а позже – до сих пор не опубликованный, глубокий, автобиографический роман «Цегезунт, целэбен, цуланги ерн».

Ветераны редактуры «Мосфильма» – Элла Корсунская и Людмила Голубкина – уже в начале XXI в. – выпускают книги воспоминаний. Авторы делятся не только профессиональным опытом, но и вовлекают читателя в круг интеллигенции, простирающийся далеко за пределы кинематографа [19; 20]. Пожалуй, дальше и последовательнее остальных коллег по редакторскому цеху рискнул отправиться в «творческое плавание» Михаил Кураев. Еще в середине 1980-х гг. он оставляет редакторский пост, которому отдал на «Ленфильме» около двадцати лет. Впоследствии М. Кураев станет видным отечественным кинодраматургом: «… Редакторская братия с жреческими лицами, счастливо оставаться!..» [21, с. 493]. Эти слова стали для автора судьбоносными.

В наши дни, спустя три десятилетия после исчезновения советского кинематографа, работа кинередактора не теряет актуальности. Более того: современное состояние экранного искусства России постоянно заставляет убеждаться в необходимости редакторского участия на всех этапах кинопроизводства: начиная с выбора сценарного материала и заканчивая пиар-презентацией лент, выходящих в прокат. Анализ редакторского образа, его профессиональных особенностей и личностных качеств в художественной литературе и кинематографе – это попытка отразить важность данной профессии во всей противоречивой неразрывности ее функций.

Список литературы

1. Честертон Г. К. Лиловый парик // Честертон Г. К. Рассказы. М.: Правда, 1981. С. 133–150.

2. Веллер М. И. Красный редактор // Веллер М. И. Песнь торжествующего плебея: литературно-художественное издание. М.: АСТ, 2007. С. 145–181.

3. Вересаев В. О художественных редакторах. URL: http://editorium.ru/1130/ (дата обращения: 10.04.2021).

4. Гаузнер Ж. В. Конец фильма: роман. Л.: Лениздат, 1964. 310 с.

5. Булгаков М. А. Записки на манжетах // Булгаков М. А. Записки покойника: театрал. роман / сост. В. И. Лосева. М.: АСТ, Вече, 1999. С. 126–160.

6. Шишков В. Я. Редактор // Русская советская сатирико-юмористическая проза. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та. С. 60–63.

7. Астафьев В. П. Печальный детектив // Астафьев В. П. Печальный детектив. Зрячий посох: роман и повесть. М.: Профиздат, 1991. С. 23–141.

8. Марьямов Г. Б. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М.: Конфедерация союзов кинематографистов, 1992. 128 с.

9. Блюм А. В. От неолита до Главлита: достопамятные и знаменательные эпизоды из истории российской цензуры от Петра Великого до наших дней. Санкт-Петербург: ОАО «Искусство России»; Изд-во им. Н. И. Новикова, 2009. 272 с.

10. Тоболяк А. История одной любви // Юность: избр. М.: Правда, 1980. Т. 2. С. 139–286.

11. Рахманов Л. Замужний редактор // Рахманов Л. Чет-нечет: повести, рассказы, пьесы, воспоминания. Л.: Совет. писатель, 1988. С. 256–266.

12. Богословский Н. В. Интересное кино: повесть-гипербола. М.: ВТПО «Киноцентр», 1990. 206 с.

13. Рубина Д. И. Камера наезжает!.. // Рубина Д. И. Камера наезжает!..: повесть и рассказы. М.: Эксмо, 2010. С. 5–147.

14. Нагибин Ю. М. Срочно требуются седые человеческие волосы // Нагибин Ю. М. Чужое сердце. М.: Молодая гвардия, 1969. С. 295–328.

15. Маканин В. С. Портрет и вокруг. М.: Эксмо, 2009. 352 с.

16. Белкина М. Интервью: роман. СПб.: Борей Арт, 2011. 214 с.

17. Ермилова Н. Б. Об улитках (производственно-приключенческая повесть) // Ермилова Н. Б. Воздушный корабль: повести и рассказы. СПб.: Геликон Плюс, 2004. С. 5–222.

18. Милашкина Н. А. Горшок // Начало: сб. киносценариев / ред. Н. Винокуров, предисл.: Ф. Г. Гукасян, Ю. Н. Клепиков. Л.: Искусство, 1987. С. 436–447.

19. Корсунская Э. А. Книга для друзей. М.: Соврем. экономика и право, 2012. 296 с.

20. Голубкина Л. В. Я медленно открыла эту дверь. М.: АСТ: CORPUS, 2019. 384 с.

21. Кураев М. Н. «Радость Победы», или Привет стукачу! // Кураев М. Н. Укрощение победителей / предисл. П. Басинского. М.: «Голос-Пресс», 2010. С. 493.

References

1. Chesterton G. K. Purple wig. Chesterton G. K. Stories. M.: Pravda, 1981. 133–150 (in Russ.).

2. Weller M. I. Red editor. Weller M. I. Song of the triumphant plebeian: lit. and artistic ed. M.: AST, 2007. 145–181 (in Russ.).

3. Veresaev V. About art editors. URL: http://editorium.ru/1130/ (accessed: Apr.10.2021) (in Russ.).

4. Gauzner J. V. End of the film: a novel. L.: Lenizdat, 1964. 310 (in Russ.).

5. Bulgakov M. A.; Losev V. I. (comp.). Notes on the cuffs. Bulgakov M. A. Notes of the deceased (theatrical novel). M.: AST, Veche, 1999. 126–160 (in Russ.).

6. Shishkov V. Ya. Editor. Russian Soviet satirical and humorous prose. L.: Publ. house Leningrad univ. 60–63 (in Russ.).

7. Astafiev V. P. Sad detective. Astafiev V. P. Sad detective. The Sighted Staff: a roman and a novel. M.: Profizdat, 1991. 23–141 (in Russ.).

8. Maryamov G. B. Kremlin censor: Stalin is watching a movie. M.: Confederation of Unions of Cinematographers, 1992. 128 (in Russ.).

9. Blum A. V. From the Neolithic to Glavlite: memorable and significant episodes from the history of Russian censorship from Peter the Great to the present day. SPb.: Art of Russia; N. I. Novikova publ. house, 2009. 272 (in Russ.).

10. Tobolyak A. The story of one love. Youth: fav. M.: Pravda, 1980. 2, 139–286 (in Russ.).

11. Rakhmanov L. Married editor. Rakhmanov L. Even odd: stories, stories, plays, memories. L: Council. writer, 1988. 256–266 (in Russ.).

12. Bogoslovsky N. V. Interesting cinema: story-hyperbole. M.: Kinocenter, 1990. 206 (in Russ.).

13. Rubina D. I. Camera zooms in! Rubina D. I. Camera zooms in!: novella and short stories. M.: Eksmo, 2010. 5–147 (in Russ.).

14. Nagibin Yu. M. Gray human hair is urgently required. Nagibin Yu. M. Someone else's heart. M.: Molodaya gvardiya, 1969. 295–328 (in Russ.).

15. Makanin V. S. Portrait and around. M.: Eksmo, 2009. 352 (in Russ.).

16. Belkina M. Interview: a novel. SPb.: Borey Art, 2011. 214 (in Russ.).

17. Ermilova N. B. About snails (industrial adventure story). Ermilova N. B. Airship: stories and stories. SPb.: Helikon Plus, 2004. 5–222 (in Russ.).

18. Milashkina N. A. Pot. Beginning: coll. of screenplays / ed. N. Vinokurov, foreword: F. G. Ghukasyan, Yu. N. Klepikov. L.: Iskusstvo, 1987. 436–447 (in Russ.).

19. Korsunskaya E. A. Book for friends. M.: Modern Economics and Law, 2012. 296 (in Russ.).

20. Golubkina L. V. I slowly opened this door. M.: AST: CORPUS, 2019. 384 (in Russ.).

21. Kuraev M. N. «The Joy of Victory», or Hello snitch! Kuraev M. N. Taming the winners / foreword P. Basinsky. M.: «Voice-Press», 2010. 493 (in Russ.).

УДК 316.663-053.8:069

Ю. В. Зиновьева

Музейное волонтерство в структуре добровольчества в сфере культуры

Понятие «музейный волонтер» появилось в нашей стране в последние десятилетия и требует осмысления в контексте общих тенденций усилившегося внимания государства и общества к волонтерской деятельности, проявившегося в законотворчестве, создании программ поддержки и тенденции к институциализации и профессионализации. Смысловое поле культурной практики и научного исследования обогатилось также понятиями «волонтер культуры» и «волонтер наследия», не ставшими пока предметом отдельного изучения, но отразившими происходящие процессы содержательного наполнения разноплановой добровольной деятельности в сфере культуры. В быстро меняющемся мире современности феномен волонтерства в сфере культуры подвержен динамическим изменениям, однако в качестве социально одобряемого и поддерживаемого государством и обществом явления становится платформой социального объединения и взаимодействия, развития личности и культуры.

Ключевые слова: музей, культурное наследие, волонтер, волонтеры культуры, музейные волонтеры, волонтеры наследия

Julia V. Zinovjeva

Museum volunteering as a voluntary activity in the cultural sphere

The concept of «museum volunteer» appeared in our country in recent decades and needs to be understood in the context of general trends in the increased attention of the state and society to volunteering, manifested in lawmaking, creation of support programs and trend towards institutionalization and professionalization. The semantic field of cultural practice and scientific research has also been enriched with the concepts of «volunteers for preservation of the objects of cultural and historical heritage», which have not become the subject of a separate study yet but reflected the ongoing processes of meaningful filling of diverse voluntary activities in the cultural sphere. In the rapidly changing world of our time, the phenomenon of volunteering in the field of culture is subject to dynamic changes, however, as a phenomenon socially approved and supported by the state and society, it becomes a platform for social unification and interaction, for development of personality and culture.

Keywords: museum, cultural heritage, volunteer, volunteers of culture, museum volunteers, volunteers for preservation of the objects of cultural and historical heritage
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-39-44

Последние годы отмечены ростом интереса к практикам и теоретическим обоснованиям волонтерской деятельности. Год волонтера, объявленный Правительством РФ в 2018 г., принятие соответствующих поправок в нормативно-правовые акты и создание новых, появление серьезных исследований и новых понятий, в том числе новых смыслов понятия «волонтер» (доброволец), которое прежде несло иные коннотации, прежде всего связанные с воинской службой. В практике и литературе широко используются понятия «волонтер культуры», «волонтер наследия» и «музейный волонтер», тогда как каждое из данных явлений и обозначающих его понятий проходит стадию становления. Задачей данной работы является уточнение и выявление соотношений данных понятий.

Понятие волонтер (доброволец) зафиксировано только в 2018 г. в Федеральном законе 11 августа 1995 г. № 135-ФЗ «О благотворительной деятельности и добровольчестве (волонтерстве)» (ст. 5, п. 4), благодаря поправкам, внесенным в него Федеральным законом от 5 февраля 2018 г. № 15-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросам добровольчества (волонтерства)» [1]. Опираясь на Федеральный закон, будем в дальнейшем рассматривать понятия «доброволец» и «волонтер» в качестве синонимов, понимая относительность этого взаимозамещения и дополнительные коннотации, связанные с обоими понятиями. Волонтер (доброволец), согласно закону, – «физическое лицо, осуществляющее добровольческую (волонтерскую) деятельность в целях, указанных в Федеральном законе, или в иных общественно полезных целях» [1].

В данном законе зафиксированы цели волонтерской деятельности (ст. 2, п. 1), каждая из которых дает развитие собственному направлению добровольчества. Выделим только те, которые касаются сферы культуры и фиксируют,

во-первых, широкие возможности деятельности волонтера в междисциплинарной сфере (наука, культура, искусство, образование, развитие), во-вторых, непосредственно связаны с охраной и поддержанием функционирования объектов культурного и природного наследия:

«- содействия деятельности в сфере образования, науки, культуры, искусства, просвещения, духовному развитию личности;

- охраны и должного содержания зданий, объектов и территорий, имеющих историческое, культовое, культурное или природоохранное значение, и мест захоронения» [1, с. 5].

Распоряжение Правительства РФ от 27 декабря 2018 г. № 2950-р. «Об утверждении Концепции развития добровольчества (волонтерства) в России до 2025» отмечает уже единое поле волонтерской деятельности сфере культуры, разделяемое на несколько ведущих сегментов, но не исключающих и другие возможные: «Основными направлениями добровольчества (волонтерства) в сфере культуры являются: поддержка деятельности организаций культуры; содействие в организации и проведении массовых мероприятий в сфере культуры; участие в осуществлении работ по сохранению объектов культурного наследия (памятников истории и культуры); вовлечение деятелей культуры и искусства в добровольческую (волонтерскую) деятельность» [2].

В 2019 г. разработана и утверждена заместителями министра культуры О. С. Ярилиной и С. Г. Обрывалиным программа «Волонтеры культуры», рассчитанная на реализацию с 2019 по 2024 г. Для ее осуществления и организационно-методической поддержки на платформе Ассоциации волонтерских центров создана Дирекция общественного движения «Волонтеры культуры», запущен собственный сайт, публикуются информационно-методические материалы. Министерство культуры РФ впервые включило программу, связанную с волонтерской деятельностью, «Волонтеры культуры» в рамки федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» [3]. Волонтерство культуры, воспринимаемое в качестве практики, нацеленной на развитие активности населения и гражданского общества в целом, было признано эффективным путем для достижения ведущей цели национального проекта – вовлечения граждан в культуру (показатель – увеличение в 2 раза). Одной из десяти задач проекта стала поддержка добровольческих движений, в том числе в сфере сохранения культурного наследия народов Российской Федерации. Основной целью программы «Волонтеры культуры» является «обеспечение поддержки добровольческих движений в сфере культуры, в том числе в сфере сохранения культурного наследия народов Российской Федерации включая деятельность по сохранению исторического облика малых городов» [3], выраженное в таком числовом показателе, как привлечение к этой работе 100 000 человек к 2024 г.

Волонтерское движение было поддержано Президентом и Правительством Российской Федерации и превратилось в один из трендов государственной культурной политики, поддержанным бизнесом, общественными организациями и благотворительными фондами. Так с 2019 г. Фонд Потанина запустил самостоятельную программу «Музейный волонтер» с целью поддержки и продвижения волонтерства в музеях.

Разнообразие встречающихся понятий «волонтеры культуры», «волонтеры сферы культуры и искусства», «культурные волонтеры», «волонтеры культурного направления» рассмотрели Н. И. Горлова, Д. Т. Маковецкая в методических рекомендациях «Сборник волонтерских практик в сфере культуры» [4, с. 10–13]. Предлагаемые определения отражают преимущественно институциональный подход: «добровольцы (волонтеры) – это физические лица, осуществляющие благотворительную деятельность в учреждении культуры в форме безвозмездного труда в интересах благополучателя. К благополучателям относятся лица, получающие блага, производимые учреждением культуры, помощь добровольцев» [4, с. 11].

Однако обобщение практики дает основания выйти за рамки институционального подхода и предложить широкое определение понятия «волонтер культуры» – физическое лицо, осуществляющее добровольную и безвозмездную деятельность в сфере культуры. Волонтерство культуры от других волонтерских практик отличает не только особенность институционального поля деятельности и преобладающие задачи по его поддержке и продвижению.

Здесь присутствует прежде всего безусловная позитивная эмоциональная составляющая, связанная с явлениями культуры (в отличие от волонтерства социального, где приходится сталкиваться и с негативными общественными феноменами, например, неизлечимыми болезнями или социальной несправедливостью), и направленность на приобщение к культуре и развитие личности самих волонтеров.

Таким образом, в сфере волонтерства культуры на нормативно-правовом уровне закрепляются основные 4 направления, каждое из которых приводит к формированию понятий, отражающих особенности работы в каждом из них:

• институциональное волонтерство (в том числе музейное, библиотечное волонтерство);

• событийное волонтерство (в том числе в музейных, межмузейных, межведомственных, межсекторных проектах);

• волонтерство в сфере сохранения объектов культурного наследия;

• волонтерство профессионалов – деятелей культуры и искусства.

Мы видим разделение направлений, связанное с объектом приложения добровольной помощи. Вместе с тем объекты волонтерской деятельности в диахронном аспекте, аспекте отстояния от культурного явления, можно рассмотреть в дихотомии создания культурных ценностей – сохранения и актуализации культурного наследия, как волонтерство в современных культуротворческих и художественных практиках (собственно волонтерство культуры, арт-волонтерство) и волонтерство, связанное с сохранением, популяризацией и актуализацией ранее созданных культурных ценностей (волонтерство наследия).

Проект «Волонтеры наследия» вычленен, в связи со спецификой наполнения понятия и видов деятельности, в рамках программы «Волонтеры культуры» национального проекта «Культура». Существует устойчивая тенденция к расширению понимания наследия, поскольку данная ценностная категория включает в себя накопленное богатство культурного опыта человечества, и объем понятия находится в непосредственной зависимости от существующего уровня развития культуры. Согласно определению Большой Российской энциклопедии музеев, частных собраний и коллекций, «культурное наследие – совокупность связей, отношений и результатов духовной деятельности прошлых исторических эпох», а также «совокупность объектов окружающего человека мира, признаваемых на основе культурного опыта человечества и его предпочтений культурными ценностями» [5, с. 312]. Российская музейная энциклопедия рассматривает уже в единстве культурное и природное наследие как «совокупность объектов культуры и природы, отражающих этапы развития общества и природы и осознаваемых социумом как ценности, подлежащие сохранению и актуализации» [6].

Наиболее широкое распространение получило представление о культурном наследии как целостном явлении, обладающем информационным потенциалом, необходимым для передачи будущим поколениям, «системе материальных и интеллектуально-духовных ценностей, созданных и сбереженных предыдущими поколениями и представляющих исключительную важность для сохранения культурного и природного генофонда Земли и для ее дальнейшего развития» [7], предложенное Ю. А. Вединым. Появившись еще в 70-е гг. XX в. в результате деятельности ЮНЕСКО в «Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия» 1972 г. концепция «общего всемирного наследия», которое было признано «выдающейся универсальной ценностью», сегодня стала еще более глобальной и включает в себя многообразие проявлений. Конвенция обозначила развившуюся позднее концепцию взаимозависимости культурного и природного наследия: культурная самобытность и достижения разных народов были подкреплены взаимодействием с окружающей средой, в которой они жили. Экологический подход проявился за рубежом в масштабной распространении заповедных территорий, национальных парков, природных парков и экомузеев, в нашей стране в 1990-е гг. – в появлении такой формы сохранения наследия, как уникальные историко-культурные и природные территории, существующие в вышеупомянутых формах, и наиболее распространенной форме историко-культурных и природных музеев-заповедников.

На рубеже веков понятия «историческое поселение», «достопримечательное место» широко вошли в теорию и практику, нормативную базу сохранения наследия. Распространение средового подхода к сохранению наследия привело к тому, что сегодня объектами сохранения стали исторические улицы, кварталы, исторические поселения, исторические центры городов и даже целые города. Появившийся еще в середине XX в. термин «историческое поселение» получил широкое распространение. Санкт-Петербург – крупнейший объект культурного наследия. Номинация объекта ЮНЕСКО «Исторический центр Санкт-Петербурга и связанные с ним группы памятников» расположена в двух субъектах Российской Федерации (Санкт-Петербург и Ленинградская область), включает 36 компонентов и 86 элементов, границы всего объекта охватывают территории свыше 23 тыс. га, поэтому эпитет «музей под открытым небом» город получил заслуженно.

Необходимость сохранения культурного разнообразия повлекла за собой понимание важности нематериального культурного наследия, закрепленное в 2003 г. в «Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия», и его документирования. Таким образом, в 2000-е гг. в круг объектов наследия включились такие признанные мировым сообществом феномены, как подводное наследие, нематериальное наследие, цифровое наследие.

Видовое изменение сохраняемого наследия повлекло и соответствующие изменения занимающихся им институций. Помимо устоявшихся культурных форм, таких как музеи, архивы, библиотеки, заповедники, национальные парки, появились и другие: УИКТ, сайт-музеи, средовые музеи, экомузеи, живые музеи, экономузеи, виртуальные музеи и архивы, разнообразные учреждения музейного типа, совмещающие функции музея и другого учреждения. Сложность форматирования различных объектов культурного наследия и управления ими вызывает к жизни и неформализованные инициативы: некоммерческие организации (НКО), волонтерские движения, группы, индивидуальные инициативы.

На сегодняшний день можно говорить о системном представлении о наследии как транслируемой системе ценностей, отражающих публичную память, накопленном человечеством опыте, который должен актуализироваться, помогать решать современные задачи и формировать контур будущего. Именно с точки зрения общности процессов сбора, сохранения, изучения и репрезентации самых различных видов наследия можно рассмотреть и вопросы волонтерства наследия, не замыкаясь в институциональном осмыслении только одного из социокультурных институтов. Размышления о единстве процессов формирования институтов публичной памяти, одним из которых является музей, наряду с архивом, библиотекой, которое должно стать объектом осмысления единой науки о наследии – «наследиеведение» или «heritology», «мнемософия» с 1982 г. продвигает Томислав Шола [8].

Активные социокультурные, экономические и политические преобразования в обществе требуют осмысления и обращения к ценностям, признанным, отобранным обществом в качестве значимых. Это и материальное, движимое и недвижимое, наследие, а также нематериальное наследие. Наблюдается процесс изменения отношения общества к своему культурному наследию, пусть и не слишком быстрый, последовательно поддерживаемый, особенно в плане самодеятельных, проектных, волонтерских инициатив, международными и национальными организациями. Широкое понятие «волонтер наследия» призвано объединить всех лиц, отдающих безвозмездно свое время и силы для поддержания явлений публичной памяти и ее институтов, деятельности по сохранению и актуализации наследия: волонтеров библиотек и архивов, музеев и парков, волонтеров поисковых объединений и воинских захоронений, волонтеров акций памяти и фестивалей исторической реконструкции и многих других. Важной и специфичной областью является волонтерская деятельность, нацеленная на популяризацию, конкретные действия по поддержанию в порядке, обустройства территории, ухода за историческими зданиями и памятниками, ремонта, и в разрешенных законом пределах консервации реставрации объектов культурного и природного наследия, а также культурных ландшафтов. Участника данной волонтерской деятельности зачастую определяют как «волонтера наследия», характеризуя его в качестве добровольца, принимающего участие в реализации культурных инициатив по сохранению и популяризации объектов культурного наследия, хотя точнее было бы определение «волонтер в сфере сохранения объектов культурного наследия». Повышение интереса к данному виду волонтерской деятельности государства в лице федеральных и региональных органов, отвечающих за выработку политики в сфере сохранения культурного наследия, активизация деятельности ВООПИиК и появление новых общественных организаций и движений привели к осмыслению практики в публикациях последних лет [9].

Понятие «музейный волонтер», несомненно, входит в широкое понятие «волонтер наследия». Осмысление феномена музея, изменение и расширение понятия самого музея и его функций напрямую связаны с многогранной практикой музейной деятельности, введением в нее новых явлений, более тесным взаимодействием со сферой сохранения культурного и природного наследия в целом. Культурное наследие и музей – взаимосвязанные и взаимообусловленные понятия. Функция сохранения, трансляции и актуализации культурного наследия в ходе исторического развития лежали на разных институтах социальной памяти, однако музей играл в этом процессе ведущую роль, постепенно переходя от ориентации на музейные ценности, выполнявшие представительские функции – предметы, уникальные движимые объекты культурного наследия – к репрезентативным и все более масштабным объектам, явлениям и процессам духовной жизни общества – недвижимым и нематериальным объектам наследия. Поэтому музейный волонтер – это человек, непосредственно связанный с практиками сохранения, популяризации и интерпретации наследия через институциональную форму музея. Сегодня музейные волонтеры выполняют многообразие функций: помогают в организации массовых мероприятий, встречают и консультируют посетителей, готовят и проводят экскурсии и арт-медиации, ведут соцсети и пишут информационные посты для сайта, и даже помогают

в исследованиях и работе с музейными фондами [10]. Тем не менее не все отечественные музеи в полной мере осознают и используют возможности, предоставляемые добровольными помощниками. В американских музеях, имеющих глубокие традиции волонтерской деятельности в музеях, волонтеры работают более 1 млн часов в неделю, на одного штатного сотрудника в среднем приходится 6 волонтеров, причем в крупных музеях эта пропорция составляет 1:2, а в небольших – 1:18. [11]. Ориентируясь на зарубежный опыт, российские музеи расширяют работу с волонтерами, создают внутренние структуры и устойчивые взаимосвязи, обобщают опыт и делятся им. Большинство отечественных музеев имеет опыт привлечения волонтеров на отдельные проекты и события. Некоторые уже создали свои постоянные волонтерские сообщества, содействующие решению повседневных задач.

Ряд музеев имеет опыт работы с корпоративными волонтерами и волонтерами pro bono – профессионалами, предоставляющими безвозмездную помощь музеям в решении задач, непосредственно связанных с их сферой деятельности (юристами, экономистами, переводчиками и т. д.).

Однако волонтерство – это не только бесплатная помощь музеям, это мощный ресурс развития музея и самого волонтера, общества в целом. Опыт зарубежных и отечественных музеев подтверждает эффективность музейного волонтерства в установлении диалога с обществом, реализации миссии музеев. Участие в добровольной работе музея – реализация музейных программ в поддержку миссии музея в обществе. Волонтер участвует в разработке музейных инициатив, которые отвечают потребностям сообщества, представленного добровольцем. Волонтеры предоставляют имеющиеся у них знания и опыт, чтобы помочь развитию музея, повысить информированность сообщества о его наследии и роли музеев в его сохранении.

Комплексный подход к осмыслению отношений музейной организации и волонтеров открывает возможность углубления взаимопонимания между музеем и сообществом через добровольца (добровольцев). Волонтерство становится одним из актуальных способов взаимодействия музейной организации и социума. По словам М. Б. Гнедовского, «волонтеры – это особая категория “возвратных” посетителей, которые регулярно приходят в музей и активно включаются в его деятельность» [12, с. 5].

В последние годы стала популярна концепция «третьего места», которая говорит о том, что учреждения культуры, общественные объединения начинают играть не только научно-просветительскую роль, но во многом становятся «третьим» после дома и работы местом, где человек проводит свою жизнь, где он может обрести свою социальность, найти новых друзей, просто почувствовать себя нужным, и музей может стать именно таким местом. Стратегия волонтерского движения, основанная на осознанном единении, понимании ответственности за другого человека и за культуру, на ощущении ценности человеческой жизни и значимости истории, традиций может не только найти ответы на вопросы внутри социума, но и преобразовать имидж и уровень осмысления музея людьми в самых отдаленных уголках мира.

В быстро меняющемся мире современности эффективное регулирование в области организации волонтерства, базирующееся на понимании задач данного типа взаимодействия, поможет, на наш взгляд, объединиться для создания новых интересных проектов в рамках культурного волонтерства, повысит энтузиазм, откроет новые грани культурной коммуникации.

Список литературы

1. Федеральный закон от 11 авг. 1995 г. № 135-ФЗ «О благотворительной деятельности и добровольчестве (волонтерстве)» (с изм. и доп.) // Гарант. Ру: информ.-правовой портал. URL: https://base.garant.ru/104232/ (дата обращения: 27.04.2021).

2. Распоряжение Правительства РФ от 27 дек. 2018 г. № 2950-р. «Об утверждении Концепции развития добровольчества (волонтерства) в России до 2025» // Правительство России: сайт. URL: http://government.ru/docs/35231/ (дата обращения: 27.04.2021).

3. Программа «Волонтеры культуры» // Министерство культуры Российской Федерации: сайт. URL: https://culture.gov.ru/about/national-project/creative-people/volunteers/ (дата обращения: 27.04.2021).

4. Горлова Н. И., Маковецкая Д. Т. Сборник волонтерских практик в сфере культуры: метод. рекомендации. Москва, 2019. 124 с.

5. Культурное наследие // Большая Российская энциклопедия музеев, частных собраний и коллекций. М.: Прогресс: РИПОЛ классик, 2009. С. 312.

6. Культурное и природное наследие // Российская музейная энциклопедия. URL: http://museum.ru/rme/dictionary.asp?85 (дата обращения: 27.04.2021).

7. Веденин Ю. А. Современные проблемы сохранения наследия // Культурное и природное наследие в региональной политике: тез. докл. республ. науч.-практ. конф. Ставрополь, 1997. С. 4–9.

8. Шола Т. С. Мнемософия: эссе о науке публ. памяти / ИКОМ России; ГМЗ «Ростовский Кремль». Ростов Великий, 2017. 320 с.

9. Воропаева М. Д., Горлова Н. И., Губина А. В. и др. Анализ практики привлечения добровольцев к сохранению культурного наследия (на примере России, Великобритании и Франции). М.: ВООПИиК, 2020. 309 с.

10. Актуальные практики музейного волонтерства: сборник. М.: Мосгортур, 2020. 92 с.

11. Merrit E. Volunteers and Museum Labor // American Alliance of Museums: website. URL: https://www.aam-us.org/2016/10/18/ volunteers-and-museum-labor (дата обращения: 27.04.2021).

12. Гнедовский М. Б. Музейные волонтеры: кто они? // Волонтеры в музее / отв. ред.-сост. И. А. Гринько. М.: Мосгортур; Благотворит. фонд В. Потанина, 2019. С. 4–5.

References

1. Federal law of Aug. 11.1995 N 135-FZ «On charity and volunteering (volunteering)» (rev. and add.). Garant.Ru: inform.-legal portal. URL: https://base.garant.ru/5426825/ (accessed: Apr. 27.2021) (in Russ.).

2. Order of the Government of the Russian Federation of Dec. 27.2018 N 2950-r. «On the approval of the Concept for the development of volunteering (volunteering) in Russia until 2025». Government of Russia: website. URL: http://government.ru/docs/35231/ (accessed: Apr. 27.2021) (in Russ.).

3. Program «Volunteers of Culture». Ministry of Culture of the Russian Federation: website. URL: https://culture.gov.ru/about/national-project/creative-people/volunteers/ (accessed: Apr.04.2021) (in Russ.).

4. Gorlova N. I., Makovetskaya D. T. Collection of volunteer practices in the field of culture: method. recommendations. Moscow, 2019.124) (in Russ.).

5. Cultural heritage. Great Russian Encyclopedia of Museums, Private Collections and Collections. M.: Progress: RIPOL classic, 2009. 312 (in Russ.).

6. Cultural and natural heritage. Russian Museum Encyclopedia. URL: http://museum.ru/rme/dictionary.asp?85 (accessed: Apr. 27.2021) (in Russ.).

7. Vedenin Yu. A. Modern problems of heritage conservation. Cultural and natural heritage in regional politics: abstr. report republ. sci.-practical conf. Stavropol, 1997. 4–9 (in Russ.).

8. Shola T. S. Mnemosophy: an essay on science publical memory / ICOM Russia; State Museum-Reserve «Rostov Kremlin». Rostov Veliky, 2017. 320 (in Russ.).

9. Voropaeva M. D., Gorlova N. I., Gubina A. V. et al. Analysis of the practice of attracting volunteers to the preservation of cultural heritage (on the example of Russia, Great Britain and France). M.: All-Russ. Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments, 2020. 309 (in Russ.).

10. Actual practices of museum volunteering: collection. Moscow: Mosgortur, 2020. 92 (in Russ.).

11. Merrit E. Volunteers and Museum Labor. American Alliance of Museums: website. URL: https://www.aam-us.org/2016/10/18/ volunteers-and-museum-labor (accessed: Apr. 27.2021).

12. Gnedovsky M. B. Museum volunteers: who are they? Volunteers in the museum / comp. Grin'ko I. A. M.: Mosgortur; V. Potanin Foundation, 2019. 4–5 (in Russ.).

УДК 78.067

Е. Б. Костюк

Музыкальная культура постиндустриального общества: к проблеме анализа основных дефиниций

В статье рассматривается проблема дефиниций и границ, широко использующихся в современной постиндустриальной культуре, научном и общественном дискурсе понятий: «массовая», «популярная», «академическая», «классическая», «элитарная» музыка.

Массовая музыка имеет целый ряд особенностей, детерминированных во многом спецификой социально-культурного, технического развития общества постиндустриальной эпохи. Однако применяемый вольно термин «популярная» по отношению к этому направлению музыки неточен, так как не только произведения массовой музыки становятся общеизвестными, но и классической, академической. В условиях постиндустриальной культуры произведения не только массовой, но и академической, элитарной музыки используются как развлечение, и как товар «организованного потребителя культуры», получая, в том числе, статус «популярной», который не идентичен по сущности понятию поп-музыка, являющейся одним из направлений массовой музыки как явления культуры XX в. Рассмотрение сущностных аспектов музыкальных направлений массовой и элитарной музыки приводит к выводу о социальной обусловленности вектора развития и востребованности их в условиях современной культуры.

Ключевые слова: музыка, культура, массовая, элитарная, популярная, академическое, классическое, потребитель культуры, постиндустриальная культура

Ekaterina B. Kostiuk

Musical culture of the post-industrial society: on the problem of analyzing basic definitions

The article deals with the problem of definitions and boundaries of concepts widely used in modern post-industrial culture, scientific and public discourse: «mass», «popular», «academic», «classical», «elite» music.

Mass music has several features that are largely determined by the specifics of the socio-cultural and technical development of society in the post-industrial era. However, the loosely applied term «popular» in relation to this direction of music is inaccurate, since not only the works of mass music become well-known, but also classical, academic. In the conditions of post-industrial culture, works of not only mass, but also academic, elite music are used as entertainment, and as a commodity of «organized consumer culture», receiving, among other things, the status of «popular», which is not identical in essence to the concept of «pop music», which is one of the directions of mass music as a cultural phenomenon of the XX century. The consideration of the essential aspects of the musical directions of mass and elite music leads to the conclusion about the social conditionality of the vector of development and their demand in the conditions of modern culture.

Keywords: music, culture, mass, elite, popular, academic, classical, consumer of culture, post-industrial culture
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-45-50

Музыкальная культура постиндустриальной эпохи эклектична, наполнена многообразием эстетических, художественных, аксиологических пересечений, которых не знала в такой степени музыка предшествующих столетий. Все это порождает значительные проблемы научного определения и осмысления сущностных истоков того или иного музыкального направления, жанра XX – начала XXI в., развития музыкальной культуры современности, испытывающей на себе огромное влияние также и нехудожественных факторов – социальных и технологических.

В истории музыкальной культуры сложилось немало обозначений музыки разных направлений, прежде всего, часто употребляющиеся термины: «академическая», «классическая», «популярная», «массовая», «народная». Понятие «элитарная» музыка в общеупотребительном дискурсе не часто используется в отличие от «элитарного искусства». Однако совершенно очевидно, что необходимо прояснить вопрос границ и дефиниции выше обозначенных понятий, часто использующихся в современном общественном дискурсе, но в отечественной науке при этом не имеющих до сих пор однозначного понимания их толкования и разницы между, например, популярной и массовой музыкой [1, с. 7–17]. Представляется, что необходимо более детально рассмотреть данный вопрос.

Изучению массовой музыки стали особое внимание уделять в XX в., что, безусловно, связано с изучением самого феномена массовой культуры, общества. О специфике массовой культуры в своих научных трудах размышляли ученые разных стран: Р. Барт, Д. Белл, А. С. Запесоцкий, С. Н. Иконникова, А. Н. Марков, С. С. Комиссаренко, Х. Ортега-и-Гассет, К. Э. Разлогов, М. Г. Рыбакова, Н. Н. Суворов, Г. Тард, Н. А. Хренов и многие другие; о массовом искусстве и музыке писали также: Т. Адорно, В. Д. Конен, С. Т. Махлина, В. В. Молзинский, Е. Л. Рыбакова, В. Н. Сыров, А. Н. Сохор, А. М. Цукер, Т. В. Чередниченко, Ф. М. Шак, У. Эко и др.

Важнейшим фактором в развитии массового искусства, как известно, в том числе и музыки, стала смена основного социального заказчика в результате революционных потрясений начала XX в.: упразднение социально-культурного доминирования аристократии и церкви, а также быстрое количественное увеличение городского среднего класса в индустриальных условиях [2, с. 409]. Возникновение феномена массовой культуры и музыки обусловлено основным вектором требований нового доминирующего социального заказчика к искусству – оно должно, прежде всего, развлекать.

Массовая музыка, которая включает в себя на протяжении истории XX в. множество стилей, жанров, направлений – развлекательна в своей сущности. Т. Адорно в своей книге «Избранное: Социология музыки» использует в этой коннотации понятие «легкая» музыка. Это направление подвергается им достаточно жесткой критике как фактически вредное для развития искусства и человека [3]. Подробно анализируя феномен музыкального «шлягера», мыслитель сравнивает его создание с изготовлением промышленного товара массового потребления, оценивая его как малохудожественное, как «товар организованного потребления» [3].

По нашему мнению, история развития массовой музыки XX в. показала, однако, что «шлягер» может быть шедевром, сочетая в себе и аксиологическо-художественную ценность, и коммерческую прибыльность.

При всем разнообразии научных мнений к массовой музыке XX в. относят: джаз, рок-музыку, эстрадную песню и поп-музыку, мюзикл, песни бардов. Несмотря на художественно-музыкальную специфику каждого, они все имеют целый ряд общих характеристик и аспектов:

- во-первых: социальная функция – развлекательная, это музыка для удовольствия (для души и/или для тела), не для интеллектуальных размышлений, духовных исканий, по меткому замечанию философа Х. Ортега-и-Гассета, это музыка когда «субъект наслаждается самим собой» [4];

- во-вторых: с точки зрения психологии восприятия – легко воспринимаемая слушателем;

- в-третьих: музыкально-художественные аспекты – песня (-и) (в мюзикле) или песенно-танцевальная по форме и жанру, несложная по гармонии, но с возможной модуляцией, с повторяющимся ритмо-рисунком, в исполнении современных музыкальных инструментов;

- музыкальное произведение в условиях современной постиндустриальной культуры в статусе товара[1], «организованного потребления» [4], обращенного к «потребительским вкусам и инстинктам» [5, с. 18].

Необходимо, справедливости ради, отметить, что, формируясь изначально именно с этих позиций, вышеназванные направления и жанры, с эволюцией своего художественного развития: джаз, рок, в таких стилях как «би-боп», «кул», «арт-рок», «прогрессив-рок», – «сформировались элитарные разновидности стилевых экспериментов (арт и прогрессивный рок)» [6, с. 3], – вышли за пределы идеи и эстетики массового искусства, но истоки – именно в развлекательности и товарности.

Особое значение для музыки, которая получает статус «массовой», имеет ее коммерческая рентабельность, которая возможна только при максимальном упрощении ее для восприятия. Примером такого упрощения для восприятия может быть эстрадная или даже точнее поп-песня в России конца XX начала XXI в. Она, как правило, в общественном дискурсе обозначается в своих китчевых[2] вариантах как «попса». В этой массовой музыке работает типичная для управления массовым сознанием триада:

- тема песни – актуальная для всех слоев населения без различия пола, возраста, социального и материального положения, чаще всего про любовь: от возвышенных страданий до разнузданной сексуальности («Ты здесь» Д. Гурцкая, «18 мне уже» группа «Руки вверх!» соответственно и т. п.);

- краткость формы изложения с упрощенностью средств выразительности. Сингл, как правило, не длится более 3–4 минут, исключения – музыка для дискотек, когда в 1970-е – эпоху расцвета стиля диско, длительность возросла до 10–16 минут [7, с. 64];

- повтор мелодии, ритма, припева до нескольких десятков раз. Эта технология, постоянного повтора, широко используется в рекламе товаров и услуг с целью увеличения продаж [8].

[1] Массовая песня советской эпохи не трактовалась как товар.

[2] Китч (кич) – нем. Kitsch – халтурка, безвкусица, «дешевка».

При этом и слова в такой песне по своему смыслу должны «цеплять» глубинные рефлексии, которые при ближайшем рассмотрении как связанного текста популярной песни, особенно вышеобозначенного исторического периода в России, начала XXI в., не имеют никакой логики, ни тем более аксиологического аспекта, а зачастую и смысла нет вообще. «Главная сила современного массового сознания в поглощении и нейтрализации социальных смыслов. Его основным свойством является «имплозия», «пучина, в которой исчезает смысл» [9]. В качестве примера можно привести песню «Невеста», поп-исполнительницы ГЛЮКОZЫ[3].

Стремительная деградация отечественной культуры на рубеже XX–XXI столетий моментально отразилась в лексике слов песен. Как совершенно справедливо отмечает С. Т. Махлина: «язык – индикатор тех явлений культуры, которые происходят в обществе» [10, с. 5]. На смену: «Покроется небо пылинками звезд…»[4], «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью…», приходит «Ты целуй меня везде, 18 мне уже…» и т. п., фактически это музыкальный китч. Такого рода музыкальная пошлость получила очень точное словесное определение – «попса» – это социальная оценка поп-музыке низкого ценностно-художественного качества.

В сферу массовой музыки также входит направление – поп-музыка – имеющее свои музыкально-художественные характеристики.

Поп-музыка – одно из направлений массовой музыки XX в., имеющее систему стилей, подстилей, специфику использования средств выразительности. В исторической ретроспективе поп-музыка связана с эстрадной музыкой 1920–1960-х. Рождение именно направления поп-музыки относится к рубежу 1960–1970-х – времени появления первого стиля поп-музыки – диско. По нашему мнению, поп-музыка – направление гораздо более широкое, чем эстрадная музыка. По вопросу границ дефиниции понятий «эстрадная» и «поп-музыка» в отечественной науке также нет общего мнения [11–13]. Представляется что, эстрадная музыка – понятие, охватывающее исторически период до 1970-х гг., когда исполнитель был только певцом, что в том числе выражалось и в его пластике, имидже – без лишних личных телодвижений на сцене, костюме-смокинге и т. п. Для поп-музыки свойственен синтез искусств, даже одном номере: танец, драматургия решения, театральный тип костюма, трактовка образа исполнителя, стиль вокала. Такой театральный подход к песне стал характерен именно для поп-музыки, начиная со стиля диско[5]. Именно поп-песня стала основой создания видеоклипов на рубеже XX–XXI столетий, т. е. визуализации и театрализации музыки. При этом необязательно поп-песня становится популярной, т. е. общеизвестной и любимой. В этом плане необходимо более подробно проанализировать дефиницию понятия «популярная» музыка.

Популярными, в определенный период становятся разные направления массовой музыки. В тот или иной исторический период популярными в определенных своих стилях становились джаз и рок, например, 1930-е – джаз стиля свинг, в 1960-е – рок стиля мерсибит, в Советском Союзе – массовая песня 1930-х, эстрадная песня 1950–1960-х, а в 1970-х – песни ВИА.

Понятие «популярный» имеет целый ряд синонимов, а точнее – 42, среди которых «известный», «доступный», «общепринятый», «модный», т. е. популярный, востребованный если не всеми, то многими, понятный и интересный. В случае с музыкой, популярной может быть музыка разных стилей и направлений, эпохи. Например, выражение «популярная» классика используется для обозначения наиболее известных произведений Моцарта, Бетховена, Чайковского, Вивальди и других. Однако далеко не все произведения выдающихся композиторов становятся именно популярной классикой, а только те, которые массово воспринимаются и признаются таковой. Мнение специалистов в данном вопросе не играет роли. К числу популярной классики, например, принадлежит «Вальс цветов» П. И. Чайковского, а вот, например, 1-я часть, не менее известной для специалистов «Героической» симфонии Л. Бетховена – нет, и т. д. Художественными и аксиологическими характеристиками «популярной классики», как и в целом данного направления в музыке, становятся: продуманность музыкального языка в стремлении к выражению высоты мысли и чувства, эстетичность применения средств выразительности, а не клишированность музыкальных формул как это принято в массовой музыке-товаре, устремленность к высоким нравственным идеалам, и темам.

Популярность музыкального произведения может иметь кратковременный или пролонгированный характер. Популярны, т. е. общеизвестны, уже несколько столетий – Ave Maria И. С. Баха – Ш. Гуно, Ф. Шуберта, 1 часть

[3] Наталья Чистякова-Ионова – обладательница премии MTV EMA 2003, за эту песню (!) «Невеста» –2003 – национальная музыкальная премия «Золотой граммофон», лауреат телевизионного фестиваля «Песня года» в том же году. Глюкоза – Невеста | Текст песни (yandex.ru) (дата обращения: 20.02.2021).

[4] «Нежность» слова Н. Добронравова, «Марш авиаторов» слова П. Германа, «18 мне уже» слова солиста поп-группы «Руки вверх!» С. Жукова.

[5] Стиль диско – вокально-танцевальное направление поп-музыки с 1970-х гг.

40-й симфонии Моцарта и т. д. Однако при жизни авторов эти произведения не были популярны, став таковыми гораздо позже. Тот же принцип – неравномерность популярности в историческом развитии – можно наблюдать и с эстрадной песней, поп-песней. Целый ряд произведений, допустим, эстрадной исполнительницы Аллы Пугачевой, был чрезвычайно популярен у современников, практически каждая песня становилась хитом (т. е. успешной) – «Миллион алых роз». «Паромщик» и т. д. и шлягером, т. е. хорошо продаваемым товаром. Опрос же, например, современных слушателей от 14 до 24 лет выявил, что знают вышеназванную исполнительницу как эстрадную певицу только 2% от участвовавших, при этом ее песен не знают вообще, зато 60% респондентов назвали как исполнителя советских песен Виктора Цоя, 40% из них смогли назвать его песни, например, «Группа крови».

То, что массовая песня даже более чутко, чем музыка академического направления реагирует на мировоззренческие установки в обществе – очень показательно. Достаточно вспомнить буквально эстетико-художественный, смысловой слом в отечественной эстрадной песне в постперестроечный период 1990-х. На смену песням с музыкой и текстами Р. Паулса, И. Резника, Ю. Антонова, Д. Тухманова, В. Добрынина, А. Пахмутовой, Н. Добронравова и многих других: о верной дружбе и любви, Родине, детях, труде и мире, пришли новые эстрадные, не шедевры (фр. chef-d'œuvre – «высшая работа», «венец труда»), а шлягеры, то есть хорошо продаваемый музыкальный товар, отобразивший: сокрушение прежних героев и появление новых – «American boy», 1990, «девочка голодная, негордая» (песня «Два косучечка колбаски», 1993), или совсем простого бухгалтера из песни «Бухгалтер», 1991 (все песни – группа «Комбинация»), а также «ловких, оборотистых людей»[10, с. 4]; новые ценностные ориентиры: вместо воспевания высоких чувств любви и дружбы времен СССР, возник – «Секс без перерыва», (1991, группа «Мальчишник»), «Ненависть ко всем до последнего вздоха» (песня «Делай как я», 1991, Б. Титомир) и т. д.

Как справедливо отмечает российский ученый С. С. Комиссаренко: «Собственно, переходные периоды всегда связаны с заменой официальных идеалов, несущих в себе всю квинтэссенцию наступившего нового политико-государственного переустройства» [14, с. 117]. А советский музыкальный критик Б. В. Асафьев подчеркивал, что «Случаются эпохи, когда художественно-эстетические критерии как бы отступают на задний план, а искусство все-таки живет как явление биологически ценное и одновременно социально-необходимое…» [цит. по: 11, с. 11].

Популярность песни, музыки того или иного стиля, жанра, направления – это показатель общественного внимания, но не показатель безусловной художественной, аксиологической или эстетической ценности музыкального произведения. В каждом направлении музыки: фольклоре, музыке «второго пласта» (академической), «третьего пласта» (городского среднего класса) есть сложившиеся произведения в статусе популярных, то есть общеизвестных. Насколько будут они популярны через век трудно спрогнозировать.

Детальное рассмотрение понятий «академическая» и «классическая» как явления элитарной музыки, также представляется весьма интересным. Эти два понятия связаны, прежде всего, с музыкой «второго пласта» [1, с. 18–27], и предполагают школу авторов и исполнителей, традицию мастерства, которая передается от учителя к ученику, для создания и исполнения произведений данного музыкального направления действительно требуется не только трудолюбие, талант, но и знание «как?», многолетнее обучение, совершенствование. В отличие массовой музыки города, где может быть достаточно таланта, а знание теории музыки может быть совсем необязательно, например, гений джаза, самоучка – Л. Армстронг и многие другие [15].

Понятие «классика» связано, прежде всего, с качеством, которое проявляется через совершенство в соединении средств выразительности, формы, аксиологических смыслов актуальных всегда, эстетизме, который подвигает по меткому выражению испанского философа Х. Ортега-и-Гассета «наслаждаться художественным произведением» [4]. Чаще всего этот термин – «классика» – используют, как раз, для обозначения музыки академического направления, но это понятие связывают и с другими направлениями в музыке, которые несут на себе печать символа культуры, эпохи. Например, про творчество английской рок-группы «Beatles» [16], или Элвиса Пресли со временем стали говорить – это «классика музыки XX века». Почему это произошло? Потому что в тех музыкальных направлениях, которые они представляли, им удалось создать музыкальные эталоны: рок-н-ролла, рок-баллады, рок-песни, а классичность всегда и определяется совершенством воплощения, становящимся эталоном, традицией, которая передается как образец, порождая новые стили, течения в диалоге с ним. «Академическая» и «классическая» музыка – объединены, по нашему мнению, понятием «элитарная музыка».

Элитарная музыка, данное понятие в общественном дискурсе практически не применяется, в отличие от понятий – академическая, класси-

ческая музыка, элитарное искусство, культура. Между тем, рассматривая дефиниции вышеозначенных понятий, необходимо задаться вопросом, может ли быть обозначение музыки как элитарная, и почему нет общеупотребительного ее применения, в отличие от ее антипода – массовой музыки. При этом элитарная музыка постоянно присутствует в общественной и личной жизни, но обозначается как академическая или классическая.

Элитарное – термин, прежде всего, связанный со сферой социологии. Элита – избранное общество. При этом элитарное искусство в XX в. – это показатель не столько социального контекста, сколько художественно-смыслового. Художественный язык данного направления сложен для восприятия, требует подготовленности, знания символов, контекстов прочтения, и сам термин возник, прежде всего, в связи с искусством академической традиции XX в. как показатель не массовости, не для всех, а только для посвященных, избранных. «Элитарность приобретается в течение всей человеческой жизни и является с этой точки зрения имманентным процессом духовного роста…» [14, с. 11]. Художественная выразительность элитарного искусства, опирается в большой степени не столько на чувства, сколько на интеллектуально-смысловое и эстетическое постижение произведения, требующего от реципиента напряжения интеллекта и работы души, «элитарное сознание ориентировано на эстетические ценности «открытого произведения», созданного в результате пересечения художественных практик и существующего в новых формах» [9]. В музыке XX в. элитарность опирается именно на эти свойства. Действительно, можно ли назвать произведения экспрессионистов – А. Шенберга, А. Берга, или авангардистов – П. Булеза, Дж. Кейджа, С. Губайдулиной и т. п. элитарными. По нашему мнению, можно, потому что понимание их как раз требует посвященности в художественно-смысловые аспекты, они не для массового восприятия, и в этом смысле публика, которая способна их понять – элитная, т. е. избранная, но не в смысле социальном, а именно культурном. Музыкальный язык элитарной музыки XX в. сложен, наполнен не только особым использованием традиционных средств выразительности, но символикой, которая проявляется даже в экспериментах с записью, фиксацией, и исполнением их [17]. Академик Д. С. Лихачев отмечает: «К пониманию классической музыки (элитарной – *Е. К.*) надо быть подготовленным знанием основ музыкального искусства» [18, с. 98]. Непонятность для массовой публики XX в. выступает своеобразным знаком элитарности музыки. Элитарная музыка XX в. – не популярна. Фестивали современной музыки становятся предметом внимания избранной аудитории, посвященной, но принадлежность к которой является маркером социального престижа, а посещение филармонии и т. п. – повышает социальный имидж. Именно последний фактор, по нашему мнению, сыграл немаловажную роль в сохранении музыки академической традиции в сложный постперестроечный период рубежа XX–XXI в. в России. Это музыкальное направление родилось и развивалось как музыка социальной элиты – аристократии в предшествующие столетия, «имидж» классики придавал статусность и тем, кто ее приходил слушать в «малиновых пиджаках» в сложные 1990-е, даже, несмотря на «сомнительность» их социального «поведения» в общественных взаимодействиях 1990-х [11, с. 246–248].

Есть мнение, что именно ценности элитарной культуры определяют развитие общества. Представляется, что это утверждение стало весьма неоднозначным для XX в., так как на примере музыки этого столетия, заметно влияние не столько элитарной музыки на массовую, сколько массовой на элитарную музыку. Достаточно вспомнить, что, например, извечный континуум массового и элитарного в XX в. выразился в возникновении симфоджаза, который появился под влиянием увлечения массовой музыкой 1920-х – джазом стиля диксиленд, жанра блюз и т. п.; рок-опера также в своих истоках – результат массового музыкального увлечения рок-музыкой 1960-х, 1970-х и т. д.

Таким образом, массовая и элитарная музыка обозначают понимание развития и функционирования музыки как явления социального, где в первом случае социальный заказчик – средний класс, во втором – аристократия, социальная элита. Произведения и массовой, и элитарной культуры могут быть популярными вне зависимости от социальной принадлежности слушателя.

В условиях постиндустриальной реальности с тотальным стремлением к заимствованиям, переплетениям, игрой смыслами и знаками разных культурных систем, взаимопроникновению жанров и видов искусства, особенно значимым, по нашему мнению, становится вопрос понимания сущностных истоков, границ явлений современной массовой и элитарной культуры, в том числе и в музыкальной.

Список литературы

1. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.

2. Хренов Н. А. Публика в истории культуры. М.: Аграф, 2007. 496 с.

3. Адорно Т. Избранное. Социология музыки. М.: Центр гуманит. инициатив, 2017. URL: https://www.litmir.me/br/?b=212209&p=4 (дата обращения: 30.09.2020).

4. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М.: АСТ, 2008. URL: https://www.litmir.me/br/?b=81219&p=1 (дата обращения: 07.02.2020).

5. Рыбакова М. Г. Массовая культура и ее влияние на политический имидж государства (на примере США). СПб.: СПбГУКИ, 2005. 136 с.

6. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Ростов н/Д., 2018. 49 с. URL: https://rostcons.ru/assets/disser/2018/shak_ref.pdf (дата обращения: 28.08.2020)

7. Козлов А. Рок: истоки и развитие. М.: Мега-сервис, 1998. URL: https://www.noty-bratstvo.org/sites/default/files/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D0%B2%20%D0%90.%20%D0%A0%D0%BE%D0%BA-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%D0%B8%20%D0%B8%20%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B-2%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B5_0.pdf (дата обращения: 09.10.2020).

8. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства. М.: Изд. Васин А. И., 2004. 256 с.

9. Суворов Н. Н. Элитарное и массовое сознание в художественной культуре постмодернизма: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2005. 42 с. URL: https://www.dissercat.com/content/elitarnoe-i-massovoe-soznanie-v-khudozhestvennoi-kulture-postmodernizma (дата обращения: 02.06.2021).

10. Махлина С. Т. Массовое и элитарное искусство // Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства: словарь-справочник: в 2 кн. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 2. С. 3–18.

11. Цукер А. Н. Отечественная массовая музыка 1960–1990-х: учеб. пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 256 с.

12. Коробейников С. С. История музыкальной эстрады и джаза: учеб. пособие. Санкт-Петербург [и др.]: Лань: Планета музыки, 2019. 354 с.

13. Енукидзе Н. И. Популярные музыкальные жанры: Из истории джаза и мюзикла: кн. для чтения: учеб. пособие. М.: Росмэн, 2004. 124, [1] с.

14. Комисаренко С. С. Элита российской культуры. СПб.: Нестор, 2004. 236 с.

15. Коллиер Дж. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 389 с.

16. Запесоцкий А. С. Из истории рок-музыки: творчество «Битлз». СПб.: СПбГУП, 2002. 40 с.

17. Денисов А. В. Музыкальный язык в семиозисе художественной культуры: на материале Европейской музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2002. 27 с.

18. Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. М.: АСТ, 2018. 192 с.

References

1. Konen V. D. The third layer: new mass genres in the music of the XX century. M.: Music, 1994. 160 (in Russ.).

2. Khrenov N. A. The public in the history of culture. M.: Agraf, 2007. 496 (in Russ.).

3. Adorno T. Favorites. Sociology of music. M.: Center for humanitarian initiatives, 2017. URL: https://www.litmir.me/br/?b=212209&p=4 (accessed: Sept.30.2020) (in Russ.).

4. Ortega y Gasset X. Dehumanization of art. M.: AST, 2008. URL https://www.litmir.me/b/?b=81219&p=1 (accessed: Febr.07.2020) (in Russ.).

5. Rybakova M. G. Mass culture and its influence on the political image of the state (on the example of the USA). SPb.: Saint-Petersburg State Univ. of Culture, 2005. 136 (in Russ.).

6. Shak F. M. Jazz and mass music in the socio – cultural processes of the second half of the XX – beginning of the XXI century: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in art history: 17.00.02 Rostov on/D., 2018. 49. URL: https://rostcons.ru/assets/disser/2018/shak_ref.pdf (accessed: 28.08.2020) (in Russ.).

7. Kozlov A. Rock: origins and development. M.: Mega-service, 1998. URL: https://www.noty-bratstvo.org/sites/default/files/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D0%B2%20%D0%90.%20%D0%A0%D0%BE%D0%BA-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%D0%B8%20%D0%B8%20%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B-2%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B5_0.pdf (accessed: Oct.09.2020) (in Russ.).

8. Colbert F. Marketing culture and the arts. M.: Publ. Vasin A. I., 2004. 256 (in Russ.).

9. Suvorov N. N. Elitist and mass consciousness in the artistic culture of postmodernism: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in philosophy: 24.00.01. Saint Petersburg, 2005. 42. URL: https://www.dissercat.com/content/elitarnoe-i-massovoe-soznanie-v-khudozhestvennoi-kulture-postmodernizma (accessed: Jun.02.2020) (in Russ.).

10. Makhlina S. T. Mass and elite art. Semiotics of culture and art: dict.-ref. bk: in 2 bks. 2nd ed., rev. and add. SPb.: Kompoziter, 2003. Bk. 2. 3–18 (in Russ.).

11. Zucker A. N. Domestic mass music of the 1960–1990s: textbook. SPb.: Lan'; Planet of Music, 2016. 256 (in Russ.).

12. Korobeinikov S. S. History of musical variety and jazz: textbook. allowance. Saint-Petersburg [et al.]: Lan'; Planet of Music, 2019. 354 (in Russ.).

13. Yenukidze N. I. Popular musical genres: from the history of jazz and musical: bk. for reading: textbook. M.: Rosmen, 2004. 125 (in Russ.).

14. Komisarenko S. S. Elite of Russian culture. SPb.: Nestor, 2004. 236 (in Russ.).

15. Collier J. Becoming jazz. M.: Raduga, 1984. 389 (in Russ.).

16. Zapesotsky A. S. From the history of rock music: the work of the «Beatles». SPb.: Saint-Petersburg univ. of the humanities and social sciences, 2002. 40 (in Russ.).

17. Denisov A. V. Musical language in the semiosis of artistic culture: on the material of European music: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in art history: 24.00. Saint-Petersburg, 2002. 27 (in Russ.).

18. Likhachev D. S. Letters about the good and beautiful. M.: AST, 2018. 192 (in Russ.).

УДК 316.773.2:623

И. В. Леонов, О. В. Прокуденкова, И. В. Кириллов

Семантика военной коммуникации посредством боевой техники и поражающих элементов (сообщения между «своими» и «врагом») *Статья 2*

Статья посвящена изучению такого явления, как коммуникации между противоборствующими сторонами в ходе войн и вооруженных конфликтов, осуществляемые при помощи надписей и изображений, которые наносили на боевую технику и поражающие элементы. Рассматриваются архетипические основания, во многом определяющие специфику указанных коммуникаций. Дается обзор развития изучаемого явления в ходе истории мировой культуры с привлечением разнообразного конкретно-исторического материала. Отдельный акцент делается на Новейшее время и анализ различных процессов, способствовавших популяризации, видоизменению и дальнейшему распространению обозначенных коммуникаций (в первую очередь речь идет о возникновении и развитии массовой культуры, новых средств тиражирования информации и т. п.). Предпринимается тематический анализ коммуникаций между «своими» и «врагом».

Ключевые слова: коммуникации, война, военная культура, история культуры, архетип, массовая культура

Ivan V. Leonov, Olga V. Prokudenkova, Igor V. Kirillov

Semantics of military communication by means of military equipment and striking elements (messages between «friends» and «enemies») *Article 2*

The article is devoted to the study of such a phenomenon as communication between opposing sides during wars and armed conflicts, carried out with the help of inscriptions and images that were applied to military equipment and striking elements. Archetypal grounds that largely determine the specifics of these communications are considered. The article provides an overview of the development of the studied phenomenon in the course of the history of world culture with the involvement of a variety of specific historical material. Special emphasis is placed on Modern times and the analysis of various processes that contributed to the popularization, modification and further dissemination of these communications (first, we are talking about the emergence and development of mass culture, new means of information replication, etc.). A thematic analysis of communications between «friends» and «enemies» is undertaken.

Keywords: communications, war, military culture, history of culture, archetype, mass culture
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-51-59

В предыдущей статье были рассмотрены особенности военной коммуникации посредством боевой техники и поражающих элементов, осуществляемой между «своими». Данный тип коммуникации сформировал отдельную группу в типологии изучаемого феномена, составленной на основании соотношения адресата и адресанта.

Переходя к анализу второго типа коммуникаций (между «своими» и «врагом»), необходимо указать, что он имеет довольно сложную специфику и предполагает поиск ответов на целый ряд вопросов: Какие архетипические истоки лежат в основе коммуникации с врагом при помощи надписей и изображений на военной технике и поражающих элементах? Требует объяснения сам факт необходимости общения с врагом, отслеживаемый в большинстве вооруженных конфликтов. В чем заключаются коммуникативные особенности посланий врагу посредством надписей на военной технике и поражающих элементах? Как реализовывались обозначенные коммуникации, взаимодействия с врагом в различных войнах? Каков тематический состав и динамика изменений сообщений врагу на советской боевой технике и поражающих элементах на примере Великой Отечественной войны?

Начать следует с того, что представленный тип обмена «сообщениями», будучи частью такого аспекта военной культуры, как разнообразные формы коммуникации воюющих сторон (включая их неформальные проявления), имеет достаточно универсальный характер и проявляется на протяжении многих веков (с учетом конкретных историко-культурных обстоятельств и технологических изменений в военном деле). В европейской военной культуре известны такие формы взаимодействий между воюющими сторонами, как общение с помощью парламентеров; обмен сообщениями при помощи стрел, несущих письменные послания; общение при

помощи транспарантов, демонстрируемых из окопов; распространение листовок, сбрасываемых с самолетов, а также распространяемых с помощью агитснарядов и агитмин; обращенная на врага трансляция через громкоговорители, через рупоры и мегафоны и т. д. [1, с. 18–26]. Одним словом, опыт истории войн показывает, что противоборствующие стороны даже в условиях современных ожесточенных войн так или иначе вступают в контакт между собой.

Достаточно устойчивой формой «общения» между воюющими сторонами являются обозначенные в заглавии формы коммуникативного взаимодействия через военную технику и поражающие элементы, ярко проявившие себя в массовых войнах XX и XXI вв., включая Великую Отечественную войну.

Рассматривая причинную сторону указанных коммуникаций, необходимо отметить, что, с одной стороны, воюющие стороны призваны отмежевываться друг от друга и уничтожать друг друга. С другой стороны, история военных конфликтов показывает, что даже в самых чрезвычайных ситуациях неприятия друг друга воюющие стороны тем не менее вступают в информационное взаимодействие. Так в контексте военной культуры существуют и реализуются исторически выработанные формы коммуникации с врагом, которые берут свое начало в глубинах веков и проявляются до наших дней.

Так что же движет бойцом или работником военного завода, который наносит ту или иную адресованную врагу надпись на боевую технику или поражающий элемент?

Анализ данного вопроса показывает, что человеком, подписывающим технику, снаряд или бомбу, движет, прежде всего, желание манифестировать свое отношение к врагу, выразить свое чувство патриотизма и направить свой гнев против неприятеля. Сущность этого явления весьма сложна для изучения и не может быть сведена к проявлению одной порождающей причины. Достаточно интересным фактором, обнаруживающим свое присутствие в указанных практиках, являются их архетипические истоки, природа которых многогранна и уходит своими корнями в давнее прошлое человечества.

Во-первых, вполне аргументированным выглядит соотнесение надписей, запечатленных военнослужащими и работниками военных заводов на оружии и военной технике и адресованных врагу, с такими архетипическими культурными феноменами как заговор, порча, проклятие. С древних времен люди, охотясь или воюя, пытались усилить поражающие свойства оружия с помощью магических действий, выраженных в соответствующих заговорах и нанесении знаков и т. п. Стоит отметить, что данные архетипические проявления бытуют во многих культурах в буквальных или видоизмененных формах и в Новейшее время.

В данном случае (и, это, во-вторых), уместно отдельно затронуть семантическую сторону воздействия на что-либо или кого-либо посредством слова. «Заговорив» поражающий элемент или оружие либо нанеся на него определенные знаки, символы или слова, адресант верил в повышение точности и силы таких средств воздействия. Особенно ярко данные качества проявлялись в логоцентрических культурах, в том числе и в культурах христианского мира, связывающего сам факт появления мироздания с возникновением Слова («в начале было Слово»). Кроме того, уместно упомянуть такую культурную форму, как молитва. С точки зрения рационального научного подхода названные действия не влияют на степень эффективности оружия. Тем не менее их осуществление является важной составляющей практик противодействия врагу и военной культуры в целом – как минимум на психоэмоциональном уровне, что в экстремальных ситуациях имеет особое значение для человека. Посылаемые врагу проклятия, прозвучав от адресанта, в зависимости от степени проявления указанных архетипических свойств его психики могут «материализовываться» и влиять на неприятеля.

Частными случаями проявления вышеупомянутых практик в истории мировой культуры является традиция нанесения знаков, символов и эмблем на холодное оружие (наконечники стрел, гарпуны, мечи, ножи, стилеты и пр.). Во многих культурах на протяжении истории создавалось оружие, которое порой было сплошь покрыто соответствующими знаками, «усиливающими» его точность и поражающий характер. Более сложную группу рассматриваемых практик составляют традиции нанесения слов и текстов. В числе самых ранних подобных артефактов, сохранившихся до наших дней – воинские артефакты германцев (мечи, копья, наконечники стрел), самые древние из которых датированы II–VI вв. н. э.; надписи на этих артефактах означают их принадлежность («этот меч принадлежит Мару», «Дуфнал Голова Морской Собаки владеет этим мечом»); нередко указывают не только владельца меча, но и мастера, создавшего его («Аудмунд сделал меня. Аслейк владеет мною»), прославляют владельцев оружия («сияющий, известный дружинник», «неплохо известный»), заклинают оружие и соперников («лишающий врага мужества», «увеличивающий страдания», «делаю могущественным и узнаваемым», «стремящийся к цели») [2, с. 241–244].

Примечательно, что в европейских домодерновых культурах меч очень часто воспринимался его владельцем как сильнейший фетиш и оберег.

По мере христианизации Европы (когда, по Ж. Ле Гоффу, «мечи получили крещение» [3, с. 149]) на оружии появляются надписи соответствующего характера – строки из Библии, нравоучительные стихи («Господи! Чтобы я не терпел обиды, ответь за меня», «По приказу твоему, Господи», «За бога и истинную религию»), но в то же время на мечах и шпагах средневековья и Нового времени присутствуют и надписи нерелигиозного характера («Победить или умереть», «Касание этим железом смертельно»); заметим, что в средневековой Западной Европе нанесение надписей на мечи было чрезвычайно распространенной практикой: в XII–XIV вв. около 75% мечей в этом регионе были снабжены надписями [4, с. 11–12]. В качестве примера также можно привести традицию нанесения надписей на корсиканские ножи для вендетты, которая была глубоко укоренена на острове и бытовала вплоть до XX в. Одна из характерных надписей на таком ноже гласит: «Che la mia ferita sia mortale» («Пусть все твои раны будут смертельными»). Мечи и ножи с надписями бытовали и на Руси, по крайней мере с XI в. [5, с. 311]. Историк и культуролог А. А. Хлевов, описывая практики древних германцев, утверждает, что целью нанесения надписей на мечи и копья была, помимо прочего, «персонификация предмета вооружения, наделение его определенными чертами одушевленного существа», его «оживление» [2, с. 246].

Приведенные примеры показывают значимость знаково-символических воздействий человека на реальность, которые испокон веков проявляли себя практически во всех культурах. При этом архетипические истоки представлений о значимости слова как эффективного инструмента воздействия на окружающую реальность, помимо уже упомянутых магических и религиозных практик, обнаруживают себя и на рационалистических стадиях развития культуры.

Представляет интерес также практика нанесения изображений на боевую технику, которая бытовала в армиях различных государств еще в Первую мировую войну и получила чрезвычайно широкое распространение во Вторую мировую. Летчики наносили на самолеты особые знаки, обозначающие число сбитых неприятелей; в советской авиации, как правило, это были алые пятиконечные звездочки. Помимо звездочек, на советские самолеты порой наносили другие символы; тематика изображений была весьма разнообразна, но чаще всего это были рисунки зооморфного характера (лев, тигр, леопард, белый медведь; на самолете Героя Советского Союза Л. Гальченко была изображена кошка, играющая с мышью, на самолете Н. Диденко – орел, вытащивший немецкого летчика из кабины истребителя). Некоторые изображения были явно гендерно обусловлены: на боевой машине летчицы Е. Малютиной была нарисована ласточка; на самолете другой летчицы, Л. Литвяк, по некоторым данным, была изображена лилия.

Известны случаи нанесения рисунков, подобных летчицким звездочкам и тоже обозначающих количество уничтоженной вражеской техники, на советские танки и артиллерийские орудия. Советские снайперы часто наносили отметки по числу убитых врагов на приклады винтовок, а, например, знаменитый снайпер С. Номоконов (уничтоживший, по официальным неполным данным, 360 немецких и 7 японских солдат и офицеров [6, с. 157]) делал отметки на своих курительных трубках; ныне одна из номоконовских трубок (со 159 точками и 22 крестиками) является экспонатом Забайкальского краевого краеведческого музея им. А. К. Кузнецова (г. Чита).

Очевидно, эти практики можно трактовать и как выражение воинской горделивости, и как манифестацию адресанта, стремление сделать «индивидуально-определенными» и себя, и свое оружие. Показательно, что у данных практик можно найти аналоги в некоторых доиндустриальных культурах, причем относящихся к самым разным регионам планеты. Так, воины носили перья по числу убитых им врагов и у алфуров (жителей Малаккских островов и Сулавеси); и у аборигенов района мыса Худ (Австралия), и в племени мекео (Папуа – Новая Гвинея) [7, с. 356], и во многих племенах североамериканских индейцев – что указывает на архетипическую природу этих практик.

В-третьих, другим основанием, тесно связанным с природой человеческой психики, выступает эмоциональная разрядка – в частности, выплеск гнева, агрессии (порой и выражение презрения) в отношении врага, прямая коммуникация с которым затруднительна. Нередко адресант выражал свои эмоции в сообщении, которое враг непосредственно не получал и не усваивал. При этом вполне могли проявляться указанные выше архетипические практики воздействия на реальность посредством слова, даже если они не были отрефлексированы человеком, отправляющим послание врагу. Примерами могут служить артиллерийские снаряды, бомбы и торпеды с надписями «Гитлеру», «Tirpitz it's yours» (англ. «Тирпиц, он твой»), «Смерть самураям» и т. п.

В-четвертых, еще одним архетипическим свойством рассматриваемых коммуникаций является то, что они выражают позицию «сильного» – сильного не только в том смысле, что он обладает объективно большим материальным и, в частности, военным потенциалом. Нередко основу данной позиции составляет ощущение собственного превосходства, легитимности, правоты. Этот аспект существенным образом влияет на характер посланий между воюющими сторонами, которым несвойственно проявление «слабости». Зачастую послания, адресованные противнику, преисполнены бравады, боевого задора и уверенности в победе над неприятелем. Характерным примером такого послания является легендарное оскорбительное письмо запорожцев турецкому султану [8, с. 684–685] – момент создания этого письма запечатлен на знаменитой картине И. Е. Репина.

Достаточно известным примером проявления указанного фактора общения с врагом (хотя и несколько отстраненным от основной темы статьи) является знаменитое послание Святослава к врагам: «Иду на вы» («И посылаше къ странамъ, глаголя: „Хочю на вы ити“» [8, с. 48]). В рассматриваемом примере довольно отчетливо проявляет себя такое свойство общения с врагом, как демонстрация отсутствия страха перед ним. С известной долей условности можно сказать, что сам факт общения выстраивает, как минимум, диспозицию равенства адресанта с противоборствующей стороной либо превосходства над ней. Среди надписей на советских танках и самолетах периода Великой Отечественной войны есть множество примеров проявления удали, задора, воинской неустрашимости («Беспощадный», «Забияка», «Истребитель», «Гроза фашистов М. Д. Баранов»). Известны также примеры нанесения подобных надписей на подбитую немецкую технику («Эту гадину взорвал герой Иванов» и т. д.). Надписи такого типа чрезвычайно устойчивы в культуре, они фиксируются еще на мечах эпохи викингов. А. А. Хлевов отмечает: «Прослеживается удивительно упорное и настойчивое стремление пометить оружие с использованием чрезвычайно экспрессивных эпитетов, совершенно недвусмысленно подчеркивающих агрессивный и активный либо, реже, оборонительный характер предмета вооружения. „Стремящийся к цели“, „Яростный“, „Проникающий“ – трудно представить более подходящие имена для копий или мечей» [2, с. 246].

Что касается изучения такого явления? как сам факт необходимости общения с врагом, то следует отметить, что сама война, какой бы она ни была, представляет собой определенную форму межкультурного взаимодействия, включая проявления межкультурных коммуникаций [9, с. 8]. Без обмена сообщениями с врагом войны представить крайне трудно. Враг, который нередко презирается и само право которого на существование порой отрицается, в силу многих причин (как минимум, из-за практической необходимости) становится объектом коммуникации. Среди знаковых памятников русской культуры присутствуют послания царя Ивана Грозного к другим монархам и иным военным и государственным деятелям, с которыми он находился в конфронтации: послания шведскому королю Юхану III [10, с. 144–147, 148–161], польскому королю Стефану Баторию [10, с. 213–238], переписка Ивана Грозного с князем А. Курбским [8, с. 467–471; 10, с. 385–388], турецким султаном [8, с. 509–515] и уже упоминавшееся выше письмо запорожцев турецкому султану; два последних текста считаются легендарными, но показателен сам факт их появления и бытования в культуре, равно как и сцены общения воинов с соперниками, присущие русских былинам и многим западноевропейским фольклорным текстам: сильные соперники должны были общаться, вступать в коммуникацию. Хрестоматийной стала история о том, как перед началом битвы при Фонтенуа (1745 г.) офицеры противостоящих друг другу французской и британской армий вежливо обсуждали, кто должен стрелять первым, причем обе стороны, соблюдая галантность, стремились уступить это право. Й. Хейзинга писал: «Обычай, проистекающий из отношения к войне как к благородной честной игре и время от времени проявляющийся даже в условиях нынешнего, абсолютно бесчеловечного ведения войн, это обмен любезностями с неприятелем.

Определенный элемент сатиры, позволяющий с еще большей уверенностью говорить об игровом характере этого обычая, порой оказывается здесь не лишним. В китайских феодальных войнах противнику посылают кувшин вина, который торжественно выпивается в память о свидетельствах поддержания чести в былое мирное время. Приветствуют друг друга, всячески выражая почтительность, обмениваются подарками и оружием на манер Главка и Диомеда. <…> Порой враги дают насмешливые и оскорбительные советы. В распре между Цинем и Чжоу воин одного из них с докучным терпением показывает другому, как вытащить из грязи колесницу, и получает в награду: „Мы же не привыкли обращаться в бегство, как вы“. Около 1400 г. некий граф Фирнебург объявляет сражение городу Аахену в определенный день и в определенном месте, советуя тотчас же доста-

вить туда из Гюлика тамошнего дроста, виновника означенной ссоры» [11, с. 144–145]. В книге Й. Хейзинги «Homo Ludens» приведены и иные примеры общения воюющих сторон, перечень которых можно расширить, например, данными о богатырских поединках, предварявших сражения и порой позволявших решить их исход, тем самым избежав массового кровопролития.

История содержит массу примеров налаживания коммуникации между противниками; впоследствии на основе этих коммуникаций появились некоторые писаные, а также неписанные правовые нормы – появился, к примеру, институт парламентеров (показательно, что во многих современных культурах осуждаются нападения, если при этом предварительная коммуникация не осуществляется – нападения, происходящие «вероломно, без объявления войны»). Зачастую факт нарушения этих норм свидетельствует о «нелегитимности» врага; на коммуникации с таким врагом бывают жесткие ограничения (пример – ограничения на коммуникации с гитлеровской Германией, установленные Декларацией Объединенных Наций в 1942 г.).

Отвечая на вопрос, в чем заключаются коммуникативные особенности посланий врагу посредством военной техники и поражающих элементов, необходимо указать, что подобные сообщения имеют ряд специфических сторон, во многом обусловленных формой носителей сообщений; часть из них была раскрыта в предшествующей статье. В данной статье уместно добавить, что послания на бомбах и снарядах в силу технологических особенностей этих поражающих элементов хоть и не могли быть прочитаны последним (авторам неизвестно ни одного случая «доставки» неразорвавшейся бомбы или снаряда с надписью), но акт коммуникации «в сторону неприятеля» все же реализовывался, – сообщение буквально долетало до адресата. Показательно, что на снарядах и бомбах нередко писали не только географические пункты назначения (иногда с точностью до отдельного здания – «В рейхстаг»), но и имя получателя – «Easter eggs for Hitler» (англ. «Пасхальные яйца для Гитлера») и т. п. В свою очередь, нанесенные надписи на боевом оружии и военной технике также направлялись и «двигались» в сторону адресата, но «лично в руки» к неприятелю они попадали не всегда. Соответственно, многие надписи на боеприпасах – а именно, те из них, которые были растиражированы и стали достоянием общественности, – отражают факт непосредственной «доставки». Кроме того, можно отметить, что данные надписи были более экспрессивными, чем большинство надписей на боевой технике.

Распространение и усиление значимости данных коммуникаций напрямую связано с развитием средств массовой информации в первой половине XX в., что определило возможность массового тиражирования данных сообщений и трансляции их на небывало широкую аудиторию, включая и своих, и неприятеля. Эти практики стали одним из средств осуществления пропаганды и информационных войн. При этом природа новых информационных коммуникаций во многом определяет содержание рассматриваемых посланий и образов, что вполне сообразно концепции М. Маклюэна относительно соответствия средств коммуникации и той информации, которая в них фигурирует. В данном случае показательно, что изучаемые надписи (получив импульс к развитию, в первую очередь, вследствие развития фотографии, кинематографа и периодической печати), могли наноситься исключительно в агитационных целях – именно для их тиражирования. Порой «жизнь» надписи на снаряде не была долгой, в отличие от ее бытования в медиапространстве. Равно как и надпись на боевой технике, способная пережить носитель или бытовать параллельно с ним, становясь достоянием широкой аудитории. Сама возможность тиражирования образа могла «создавать почву» для появления оригинала.

Переходя к вопросу, как реализовывались обозначенные коммуникации, взаимодействия с врагом в различных войнах, необходимо указать, что формы, которые принимает общение между воюющими сторонами, во многом являются культурно-обусловленными. Так генерал А. И. Деникин, который во время Первой мировой войны командовал 4-й стрелковой дивизией, описывает случай, произошедший в 1916 г. в Карпатах: «у Киселина, во время жестоких боев выяснилось, что с нами дерется знаменитая “Стальная” германская дивизия. 4 дня немцы засыпали нас тысячами снарядов, много раз переходили в атаки, неизменно отбиваемые. И однажды утром перед их позицией появился плакат „Ваше русское железо не хуже нашей германской стали, а все же мы вас разобьем“.

„А ну, попробуй!“– гласил короткий ответ моих стрелков.

20 июня, после 42-й атаки, „Стальную“ дивизию, ввиду больших потерь, отвели в резерв» [12, с. 332–333]. Очевидно, такого рода коммуникации были практически невозможны в домодерновый период, когда подавляющая часть солдат была неграмотной.

Представляет интерес также рассказ об «обмене любезностями», который практиковали летчики в первую мировую войну: «На второй день после похорон сбитого немецко-

го летчика – лейтенанта Шольца – фотоснимки места падения самолета и похорон с сопроводительным письмом, где говорилось о том, что погибшему были оказаны воинские почести, были сброшены с самолета на немецкий аэродром. Такое „рыцарство" практиковалось в годы Первой мировой войны летчиками всех воевавших сторон. Немцы сообщали нам о наших погибших, а на западноевропейском театре военных действий – французы немцам и немцы французам и англичанам. Даже в гражданскую войну эта традиция некоторое время еще продолжала соблюдаться…» [13, с. 436]. В данном случае мы видим проявление культурных практик, характерных для периода, предшествовавшего модернизации. Уже во Вторую мировую войну такого рода практики проявлялись редко; показательно (хотя и несколько спорно) мнение Й. Хейзинги о принципиально новом характере войн XX в: «теория „тотальной войны" полностью отказывается от последних остатков культурной, и тем самым игровой, функции войны» [11, с. 134]. Тем не менее коммуникации между противоборствующими сторонами продолжили свое бытование, видоизменившись согласно новым условиям ведения войн.

В русской дореволюционной армии и в белых армиях периода Гражданской войны аэропланы, бронеавтомобили и бронепоезда носили имена собственные и имели соответствующие надписи («За единую Россію», «Калита»); аналогичная практика имела место и в Красной армии в Гражданскую войну, и в 1920-е гг. – так, первые танки, изготовленные в Советской России на заводе «Красное Сормово», имели названия «Борец за свободу товарищ Ленин» и «Борец за свободу товарищ Троцкий». Известны случаи (и на белой, и на красной сторонах), когда бронепоезда и бронеавтомобили называли в честь знаменитых военных деятелей – как живых («Полупановцы», «Товарищ Артем»), так и покойных («Полковникъ Туцевичъ»). Представляет также интерес фотография аэроплана Р-1 из состава 19-го отдельного авиационного отряда ВВС РККА, на борту которого был изображен кулак и решительная надпись: «НН-А!»; этот самолет принимал участие в боевых действиях на КВЖД в 1929 г.

Аналогичные практики в 1910–1920-х гг. имели место и в армиях западноевропейских государств. Показательными примерами в данном случае являются английский танк Mark IV с именем «Черная Бесс» и другие британские танки 1916–1918 гг., названия которых оказывали определенное влияние и на немецкую сторону. (Среди целей именования военной техники и нанесения на нее иных надписей – поддерживать боевое настроение внутри одной из воюющих сторон, а также производить устрашающий эффект на другую сторону; в указанном случае мы имеем дело с надписью, при нанесении которой явно преследовали такие цели.)

Во второй половине 1920-х – начале 1930 х гг. личностные названия и надписи с советских самолетов и танков постепенно исчезли. Исключение составляли тяжелые танки, которые использовали на парадах в Москве и Ленинграде; так, один из танков «Т-28» назывался «Киров», а другой – «Сталин»; также можно упомянуть, что известный советский авиационный военачальник И. У. Павлов летал на самолете с надписью «За ВКП (б)!».

С началом Великой Отечественной войны сама ситуация ведения войн и принципов коммуникации с врагом во многом изменилась. Советская страна столкнулась с противником, непохожим по своей силе и техническим возможностям, целям и изуверству методов ведения войны и обращения с мирным населением на противников, с которыми она ранее имела дело. Война нового типа обусловила возникновение новых форм коммуникации между противоборствующими сторонами, а также более широкое распространение некоторых практик, которые во время предшествующих войн только зарождались, в частности практик нанесения надписей на боевую технику, бомбы и снаряды. Спустя несколько месяцев после начала войны на советских танках, самолетах и иной технике начинают появляться надписи политико-идеологического, а потом и личностного характера. Явление приобретает воистину массовый размах. Тем не менее оно никогда не было официально регламентировано, официальный контроль над ним не был излишне строгим. При этом имеется большое количество надежно атрибутированных фотографий, которые позволяют отслеживать динамику тематических изменений, включая семантическую нагрузку соответствующих надписей и образов, масштабы их распространения и степень их влияния на советское общество.

Тот факт, что во Вторую мировую войну существовала (прежде всего, в Вермахте) практика нанесения надписей на военные трофеи, тоже заслуживает внимания. Так существует фотография немецкого танкиста, позирующего у советского танка КВ-1, подбитого в августе 1941 г. возле деревни Большой Сабск в Ленинградской обл.; на кормовом листе танка сделана надпись: «Panzer Russki bei Sabsk Luga-Brückenkopf 13.8.41 Werner Hans» (нем. «Танк русский под Сабском, Лужский плацдарм 13.8.41 Вернер Ханс»). Также существует фотография захваченного немцами

танка КВ-2; на его башню нанесена надпись «2./Regiment General Göring. Unserem Führer gestiftet! Dubno, 29.6.41» (нем. «2-й полк. Генерал Геринг. Нашему фюреру подарено! Дубно, 29.6.41»), а рядом с ней отчетливо видна надпись: «Heil Hitler! Слава Україні!». Имеется также фотография подбитого танка Т-35 с надписью: «Слава Степанові Бандері!» (во всех случаях сохранена орфография подлинников). Подобным образом оккупанты и их пособники выражали свои восторги.

Известны случаи, когда советская военная техника с нанесенными надписями в послевоенный период становились объектами музеефикации. Такова, например, судьба танка Т-34-85 «Мать-Родина»: в послевоенные десятилетия танк стоял на постаменте в г. Эберсвальде (ГДР), а после вывода российских войск из Германии этот памятник был перенесен в Саратов. (Любопытно, что у памятника есть копия: другой танк Т-34-85 с надписью «Мать-Родина» в 2003 г. был установлен на постамент в подмосковных Котельниках.)

Также показательны многочисленные примеры нанесения советскими и российскими солдатами надписей на военную технику во время войны в Афганистане и в ходе постсоветских локальных конфликтов; подобные практики бытовали также у приднестровских ополченцев в 1992 г. и в донбасских вооруженных формированиях с 2014 г. по н. в. В 2015 г. российская авиация сбрасывала на позиции боевиков в Сирии бомбы с надписями «За наших» и «За Париж» (незадолго до этого в Париже произошел террористический акт); известны случаи, когда в современной Российской армии надписи на поражающие элементы наносились и в мирное время. Существует также сделанная в 2017 г. фотография БМП VBCI французского Иностранного легиона – на бронемашине сделана надпись «На Берлин» (на русском языке). Перечисленные примеры показывают, что практика нанесения надписей на военную технику и поражающие элементы оказалась весьма устойчивой и бытует и в настоящее время. Такие практики в настоящее время свойственны не только носителям российской культуры – надписи на бомбы и снаряды наносили, к примеру, американские военнослужащие во время югославской кампании 1999 г. и израильские во время операции «Облачный столп» (ноябрь 2012 г.).

Практика нанесения надписей на военную технику находит свое отражение в самых разных отраслях современной массовой культуры: так в популярнейшей компьютерной игре «World of Tanks» участники могут делать надписи на своих боевых машинах, причем разработчики подошли к данному вопросу весьма ответственно – предлагаемые для нанесения надписи исторически достоверны (по крайней мере, те из них, которые можно наносить на советскую бронетехнику). Специфическими порождениями данной практики можно считать широко распространившиеся в 2010-х гг. в РФ наклейки с надписью «На Берлин!» и т. п., которые часто можно увидеть на автомобилях.

И в завершении рассмотрим тематический состав и динамику изменений сообщений врагу на советской боевой технике и поражающих элементах на примере Второй мировой войны, затрагивая аналогичные практики союзников. При этом необходимо учитывать рассмотренный в первой статье фактор «размытости» границ и сопряженности многих тем, которые могли восприниматься как своими, так и врагом – при явной доминанте сообщений, направленных своим. Изучая фактографический материал, содержащий те или иные надписи и образы, которые наносили на советскую военную технику и боеприпасы, можно выделить несколько устойчивых групп, фиксируемых по принципу их тематического ранжирования (опять же, с учетом смешанного характера многих тем и исключения некоторых тематических примеров, имеющих направленность, в том числе, и на врага, однако уже рассмотренных в предыдущей статье).

В первую очередь, необходимо отметить тему проклятий и брани в адрес врага, имеющую достаточно высокую степень архетипической подкрепленности («Смерть немецким оккупантам», «Бей фашистскую гадину» и т. п.)

Во-вторых, следует указать тему намерений и угроз мести в адрес врага; в качестве примера можно назвать самолет «Месть Бариновых», построенный на пожертвования одноименной ленинградской семьи: мать и дочь Бариновы передали все свои сбережения на строительство самолета и выразили пожелание, чтобы на нем была сделана озвученная надпись, что и было воплощено [14].

В-третьих, выделяется тема указания отправителя и получателя: «Гитлеру», «Геббельсу», «В Берлин», «Гитлеру от Кейт» и т. п.

В-четвертых, отдельную тематическую группу составляют, условно говоря, «фольклорные» надписи, адресованные неприятелю (носителями которых были преимущественно поражающие элементы): «Новогодний подарок Гитлеру» и т. п. Подобные сообщения с самого начала войны часто наносили английские и американские военнослужащие: «Happy Easter Adolf» (англ. «Счастливой пасхи, Адольф»), «Have you heard this? – It'll kill ya» (англ. «Слышал это? Она убьет тебя»).

В-пятых, следует указать тему «подытоживающих» надписей. Имеется фотография советской САУ с надписями «Мы русские, мы победили». Представляют интерес фотографии военной техники с надписями, отражающими боевой путь частей и соединений («Проскуров – Сандомир») и переиначенной цитаты из известной речи В. М. Молотова, произнесенной 22 июня 1941 г.: «Наше дело правое, мы победили!». В экспозиции петербургского Военно-артиллерийского музея представлена 76-мм пушка ЗИС-3, которая с боями прошла от Курска до Берлина. На щите содержится сделанная уже после Победы надпись: «Эта пушка прошла с боями 6204 км. <…> Уничтожено: танков 33, самоход. орудий 21, автомашин 74, самолет. на аэрод. 5, орудий 14, минометов 17 <…> гитлеровцев 752».

Представляет интерес практика нанесения надписей на стенах вагонов, в которых демобилизованные воины возвращались на Родину: «До свиданья, заграница, мне давно Россия снится!».

Наконец, вполне просматривается динамика тематического изменения коммуникации с неприятелем на советской военной технике на протяжении Великой Отечественной войны. До войны, как уже сказано было выше, надписей практически не было (отчасти это было обусловлено тем, что в мирное время армейский быт регламентируется существенно жестче, чем в военное время, а воинские уставы не предписывали наносить надписи на танки и самолеты). Военнослужащие Красной армии начинают наносить надписи на военную технику с первых месяцев войны; уже на фотографиях, относящихся к зиме 1941–1942 гг., надписей на технике довольно много, а с течением времени их становилось все больше.

Если в самом начале войны очень многие надписи прямо коррелировали с официальными пропагандистскими установками («За Сталина!», «За Кирова!» и т. п.), то в дальнейшем их содержание становилось более «неформальным», обретая все более личностный характер. Специфика надписей, как уже было отмечено выше, отражала изменения, которые происходили в советской культуре: корректировку отношения к предыдущим периодам российской истории (танк «Козьма Минин» и т. п.), реабилитацию некоторых общественных групп (танк «Донской казак») и т. д.

Общая логика движения тематических доминант выражена в том, что первые две темы (проклятий и брани в адрес врага; намерений и угроз мести в адрес врага) получили распространение раньше, а последние три, нередко содержащие браваду, фольклорные аспекты и чувство победителя (указания отправителя и получателя; «фольклорные» надписи, обращенные в адрес неприятеля (носителями которых были преимущественно поражающие элементы); «подытоживающие» надписи) несколько позже, с началом коренного перелома во Второй мировой войне.

Таким образом, рассмотренный тип коммуникации представляет собой достаточно устойчивый феномен военной культуры, имеющий долгую историю и соответствующие конкретизации. Кроме того, он связан с более сложными формами коммуникации, объединяющими в себе сообщения внутри определенной культуры с их экстраполяцией на восприятие противоборствующей стороной. Его генезис во многом определяется спецификой различных культур, уровнем развития военной техники, сферы коммуникаций и другими факторами. Данный тип коммуникации имеет достаточно сильную укорененность в архетипической сфере, а также устойчивые тематические доминанты. Также широк спектр функциональных особенностей рассмотренных коммуникаций: от официально-пропагандистских и мобилизующих до личностных психоэмоциональных актов, имеющих компенсаторную природу. Дальнейшее изучение рассмотренного феномена военной культуры представляется достаточно перспективным и познавательным.

Список литературы

1. Мощанский И. Б. Информационная война: органы спецпропаганды Красной армии. М.: Вече, 2010. 384 с.

2. Хлевов А. А. Предвестники викингов. Северная Европа в I–VIII вв. СПб.: Евразия, 2002. 335 с.

3. Ле Гофф Ж. Рождение Европы. СПб.: Александрия, 2008. 398 с.

4. Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие. М.; Л.: Наука. [Ленингр. отд-ние], 1966. Вып. 1: Мечи и сабли. IX–XIII вв. 176 с.

5. Михеев С. М. О двух древнерусских надписях из Белоруссии и Польши // Slověne. 2015. № 1. С. 311–322.

6. Зарубин С. М. Трубка снайпера. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1967. 208 с.

7. Дэйви М. Эволюция войн. М.: Центрполиграф, 2009. 382 с.

8. Изборник: сб. произведений лит. Древней Руси / сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева. М.: Худож. лит., 1969. 799 с.

9. Артановский С. Н. На перекрестке идей и цивилизаций: ист. формы общения народов: мировые культ. контакты, многонац. государство. СПб.: СПбГАК, 1994. 224 с.

10. Послания Ивана Грозного / подгот. текста Д. С. Лихачева, Я. С. Лурье; ред. В. П. Адрианова-Перетц. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. 716 с.

11. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

12. Деникин А. И. Путь русского офицера. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. 384 с.

13. Бурче Е. Ф. Иван Павлов // Герои гражданской войны. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 429–457.

14. Послянова А. «Месть Бариновых»: В войну предки семьи из Петербурга на последние деньги построили военный самолет // Комсомольская правда. 2017. 8 мая. URL: https://www.spb.kp.ru/daily/26676.7/3698659/ (дата обращения: 24.07.2020).

References

1. Moschanskiy I. B. Information war: special propaganda agencies of the red Army. M.: Veche, 2010. 384 (in Russ.).

2. Hlevov A. A. Harbingers of the Vikings. Northern Europe in the I–VIII centuries. SPb.: Eurasia, 2002. 335 (in Russ.).

3. Le Goff J. The Birth of Europe. SPb.:Alexandria, 2008. 398 (in Russ.).

4. Kirpichnikov A.N. Ancient Russian weapons. M.; L.: Nauka [Leningrad dep.], 1966. 1: Swords and sabers. IX–XIII centuries, 176 (in Russ.).

5. Mikheev S.M. On two old Russian inscriptions from Belarus and Poland. Slověne. 2015. 1, 311–322 (in Russ.).

6. Zarubin S. M. Sniper tube. Irkutsk: East-Siberian bk. publ. house, 1967. 208 (in Russ.).

7. Davey M. The evolution of war. M.: Tsentrpoligraf, 2009. 382 (in Russ.).

8. Dmitriev L. A. (ed., comp.); Likhachev D. S. (ed., comp.). Izbornik: coll. of works of lit. of Ancient Russia. M.: Khudozh. lit., 1969. 799 (in Russ.).

9. Artanovsky S. N. At the crossroads of ideas and civilizations: Historical forms of communication between peoples: world cultural contacts, multinational state. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Acad. of Culture, 1994. 224 (in Russ.).

10. Likhachev D. S. (comp.), Lurie Ya. S. (comp.); Adrianova-Peretz V. P. (ed.). Messages from Ivan the Terrible. M.; L.: Publ. house of the Acad. of Sciences of the USSR, 1951. 716 (in Russ.).

11. Huizinga J. Homo Ludens. A person playing. SPb.: Publ. house of Ivan Limbach, 2011. 416 (in Russ.).

12. Denikin A. I. The path of the Russian officer. New York: Chekhov Publ. house, 1953. 384 (in Russ.).

13. Burche E. F. Ivan Pavlov. Heroes of the Civil War. M.: Molodaya gvardiya, 1963. 429–457 (in Russ.).

14. Poslyanova A. «Revenge of the Barinovs»: during the war, the ancestors of the family from St. Petersburg built a military plane with their last money. Komsomolskaya pravda. 2017. May 8. URL: https://www.spb.kp.ru/daily/26676.7/3698659/ (accessed: Jul.24.2020) (in Russ.).

УДК 069.5:391”195/20”

Ю. И. Малыгина

Костюм второй половины XX – начала XXI века в российской музейной практике

В статье рассматриваются основные этапы развития музейного отношения к костюму второй половины XX – начала XXI в., его коллекционированию и экспонированию в зарубежных и российских музеях. Приведена теория датского исследователя М. Р. Мельхиор, в которой история музейного коллекционирования и экспонирования костюма рассматривается в рамках двух направлений – «костюмной» и «модной» музеологии. В то время как «костюмная» музеология в большей степени основана на изучении предметов одежды, их классификации, «модная» музеология сконцентрирована на создании эффектных выставок, которые сами по себе могли бы считаться модными, привлекающих внимание публики и обеспечивающих узнаваемость музея, организацию коммуникаций вокруг музея. Отмечены ограничения и противоречия теории; проанализирована допустимость применения теории к отечественной музейной практике. Рассмотрена подвижность терминов в гуманитарных науках, осмысляющих вестиментарные практики. Приведена характеристика собраний современного костюма Государственного исторического музея и Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Описаны основные источники комплектования коллекций, перспективы их дальнейшего формирования, отмечена специфика сложившихся собраний. В обоих собраниях наиболее репрезентативная часть коллекции относится к 1960–1980-м гг. Но если в Государственном историческом музее костюм комплектовался как вспомогательный материал для иллюстрации исторических событий, то во Всероссийском музее декоративного искусства комплектование происходило целенаправленно исходя из художественного качества предметов, благодаря чему сформировалась коллекция авторского костюма. Рассмотрена выставочная деятельность Государственного исторического музея и Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в области репрезентации костюма второй половины XX – начала XXI в.

Ключевые слова: костюм как музейный предмет, костюмная музеология, модная музеология, мода в СССР, музейные коллекции костюма, выставки костюма и моды

Yuliya I. Malygina

Costume of the second half of the XX – beginning of the XXI century in Russian museum practice

The article considers the main stages in developing museum attitudes to the costume of the second half of the XX – beginning of the XXI century, collecting and exhibiting costume in foreign and Russian museums. There is examined the theory of Danish researcher M. R. Melchior separating the history of collecting and exhibiting costume in museums into «dress» and «fashion» museology. While the «dress» museology is largely based on the study of garments and their classification, «fashion» museology focuses on organizing events that could be considered fashionable themselves, creating spectacular exhibitions that attract the attention of the public and ensure the museum’s recognition, organizing communications around the museum. The limitations and contradictions of the theory are noted and the issue of the applicability of the theory to the national museum practice is brought up. In the view of the fluidity of terms that comprehend vestmental practices in the human sciences, there is given the analysis of the use of the term «fashion» in relation to stylistic changes in the costume of the Soviet period. There is given a view at the costume collections of the State Historical Museum and the All-Russian Museum of Decorative Art including the main sources of acquisition of the collections and the prospects for their further formation. In both cases, the most representative part of the collection belongs to the 1960s–1980s. And while in the State Historical Museum the costume was gathered mostly as background material for illustrating historical events the All-Russian Museum of Decorative Arts’ acquisition was purposefully based on the artistic quality of the items, which helped to form up the collection of the author’s costume. In the concluding part of the article there is given a view upon the exhibition practice of the State Historical Museum and the All-Russian Museum of Decorative Art representing the costume of the second half of the XX and early XXI centuries.

Keywords: costume as a museum item, dress museology, fashion museology, fashion in the USSR, museum costume collections, museum costume exhibition
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-60-66

Важнейшими свойствами музейного предмета являются его аттрактивность и репрезентативность, т. е. его способность быть привлекательным для посетителя и достоверно представлять эпоху. Среди всех возможных категорий музейных предметов аттрактивность и репрезентативность костюма, пожалуй, одни из самых высоких. Тем не менее, в российской музейной практике костюм, в особенности костюм послевоенного и современного периодов, лишь с относительно недавнего времени является предметом коллекционирования и репрезентации.

Вторая половина XX – начало XXI в. – в мировом масштабе чрезвычайно насыщенное для истории костюма и моды время. С середины XX в. в Европе активно развивается культура потребления, помимо высокой моды дизайнеры начинают выпускать одежду прет-а-порте, рассчитанную на потребителей среднего класса. Появляется целая плеяда талантливейших модельеров, индустрия моды разрастается и приобретает близкие к современным масштабы и темпы.

Как правило, экспозиции костюма рассматриваемого периода в наиболее известных профильных музеях Европы и Северной Америки демонстрируют историю современного костюма именно в контексте западной системы моды. Датский исследователь, редактор сборника научных статей «Мода и музеи: теория и практика» (2014) Мари Риджельс Мельхиор говорит о том, что в истории собирания и экспонирования костюма можно условно выделить два направления, названные автором «костюмной» и «модной» музеологией [1, p. 6]. Под «костюмной» музеологией подразумевается практика формирования коллекций и создания экспозиций, посвященных изменению стилей в одежде, истории костюма преимущественно отдаленных исторических периодов. Под «модной» музеологией – представление моды в музее как сферы, отражающей массовую культуру и достижения современного дизайна одежды. «Костюмная» музеология в большей степени основана на изучении предметов одежды, их классификации, а также экспонировании костюма таким образом, который бы позволял узнать больше о свойствах и об истории вещей. «Модная» музеология сконцентрирована на создании эффектных выставок, привлекающих внимание публики, обеспечении узнаваемости музея, организации коммуникаций заинтересованных групп общества, т. е. ставит перед музеем задачу стать модным учреждением, быть актуальным для общества.

М. Р. Мильхеор предлагает также периодизацию развития указанных направлений. Первый период – с 1930-х по 1960-е гг. – связан с возникновением у музеев интереса к формированию коллекций исторического костюма; многие европейские и североамериканские коллекции костюма складываются в 1930-е гг. В период с 1960-х по 1990-е гг. мода становится полноценной частью музейного тематического спектра.

С 1990-х гг. наступает период повышенного интереса к моде со стороны музеев. Развиваются специализированные музеи, посвященные именно моде, а не костюму, как это позиционировалось ранее (Музей костюма в Бате в 2007 г. переименован в Музей моды). В музейном пространстве становится приемлемым показ не только образцов высокой моды, но и современного дизайна, перформативных и междисциплинарных проектов, затрагивающих тему моды.

Также отмечается различие в подходах, применяемых для отбора предметов для экспонирования и включения в музейные коллекции, свойственных каждому из периодов. На ранних этапах формирования коллекций критерием для приобретения и презентации предметов часто является качество ткани или применение различных техник декоративно-прикладного искусства. Во второй трети XX в. формируется представление о костюме как предмете самостоятельного музейного интереса. В частности, коллекция Института костюма Метрополитен-музея складывается на основе предметов одежды, примечательных в силу их самостоятельной эстетической ценности с учетом стиля, кроя, качества тканей, характерного для различных исторических эпох.

Музейные коллекции в этот период служили источниками вдохновения и своего рода лабораториями для современной высокой моды, которая в 1960–1970-е гг. в свою очередь сама становится предметом музейного интереса. В дополнение к музейным практикам, рассматриваемым в статье М. Р. Мильхеор, можно также обратить внимание на важный показатель повышающегося интереса профессионального сообщества к коллекционированию и экспонированию костюма в музее – учреждение в 1962 г. Комитета коллекций и музеев костюма в рамках Международного совета музеев.

С 1990-х гг. до нашего времени интерес к костюму и моде в музее растет, о чем свидетельствует в первую очередь возрастающее количество выставок соответствующей тематики. Большой интерес к выставочным проектам, посвященным моде, проявляют даже музейные

институции, не располагающие значительными коллекциями костюма, художественные музеи. При организации выставок на тему моды первостепенное значение уделяется их зрелищности, за счет чего музеи рассчитывают привлечь повышенное внимание со стороны медиа и традиционно «немузейной» публики. Появляются музеи и выставочные центры, ориентированные на комплектование коллекций и репрезентацию предметов костюма, отражающих преимущественно современный период развития моды (например, Музей моды в Антверпене) – своего рода аналоги музеев современного искусства.

Однако теория М. Р. Мильхеор встречает немало критики, ставящей под сомнение убедительность подобного терминологического разграничения: «…после прочтения сборника возникает желание более четко разграничить понятия "моды" и "модной музеологии", которые авторы периодически путают. Нужно разграничивать моменты, когда речь идет о разных типах выставочных стратегий внутри музея как культурного института, т. е. о "модной" и "костюмной" музеологии, а где – действительно о взаимоотношениях моды и музея…» [2]. Не уточнены основания, исходя из которых коллекции и выставочные проекты, посвященные костюму до 1970-х гг. предлагается рассматривать вне контекста моды: «Музеи располагают огромным количеством исторических костюмов, которые совершенно справедливо можно назвать модными» [2].

Отсутствие ясности в различиях «костюмной» и «модной» музеологии связано еще и с тем, что сам термин «мода» и близкие к нему «костюм», «одежда», «стиль» очень подвижны. Каждая дисциплина, в рамках которой рассматриваются вестиментарные практики, предлагает свою терминологию.

Во многом терминологическая путаница является препятствием к тому, чтобы систематизировать и осмыслить опыт коллекционирования и репрезентации современного костюма в российской музейной практике. Теоретическое обоснование понятий «одежда» и «мода» подробно рассмотрено Дж. Энтуисл в ее аналитическом труде «Модное тело». Так, в числе прочих, перечисляется концепция, апологетами которой являются антропологи Т. Полимус и Л. Проктер, рассматривающая моду как «особую, охватывающую многочисленные аспекты производства и потребления одежды систему, исторически и географически связанную только с западной модерностью» [3]. При таком подходе предметом для спора становится не только история развития, но даже сам факт наличия или отсутствия этого явления в Советском Союзе.

Стоит отметить, что, хотя советская система моды имела очень мало общего с западной, сформировала совсем другие отношения в области моделирования, производства и потребления одежды, все же нельзя отрицать существование систематической смены стилей в одежде советских граждан в период с 1950-х до начала 1990-х гг. СССР, с одной стороны, противопоставлял себя западной моде, с другой – безусловно, выступал в роли заимствующей стороны: советская мода сегодня интерпретируется как проводник культурного проникновения.

Елена Хуберт в статье «Культурный трансфер дискурса о моде и «самоконструирование» через индивидуальный пошив. Дилетанты и мастера советской эпохи» со ссылкой на литературоведа Гертруд Ленерт упоминает два вида инноваций в моде – радикальную и умеренную [4]. Умеренная инновация, свойственная советскому стилю, вызывает реструктурирование отдельных частей костюма, а не революционное изменение всего образа. Такой тип инновации, сформировавшийся в условиях плановой экономики, заблокировал «естественный» цикл обновления моды в СССР в том виде, в каком он существовал в западной системе. Но даже в этих условиях невозможно было остановить не только систематическую смену стилей в одежде, но и активные творческие поиски художников-модельеров, часть из которых смогла добиться высокого профессионализма, оригинальности художественных решений и международного признания.

Не только развитие самой системы моды, но и формирование коллекций костюма в российских музеях в советский и постсоветский периоды имело свою специфику.

Можно выделить несколько этапов в истории коллекционирования костюма в России. Так, исследователь Н. Валевская, анализирующая исторический костюм как предмет коллекции в России в XIX – начале XX в., отмечает: «Мы видим, как на протяжении 19 столетия формируется интерес к истории костюма, как начинает формироваться в российском обществе потребность сохранять детали костюма, образцы, сам костюм, ткани.

Частные собрания <…> формируются очень по-разному, иногда даже случайно, но тем не менее во всем этом проявляются первые признаки стойкого интереса к истории костюма, к его бытованию, желание изучать костюм и сохранять его для последующих поколений» [5, с. 3].

Нина Тарасова, хранитель коллекции костюма Государственного Эрмитажа говорит о следующем историческом периоде: «Костюмные коллекции отечественных музеев окончательно сформировались в первой половине XX века <...>. Несметные текстильные богатства, образовавшиеся в Петрограде после "экспроприации и национализации" дворцов и особняков, распределяли между музеями (особенно много костюмов было передано в так называемые историко-бытовые музеи), советскими учреждениями, театрами и самодеятельными кружками, продавали на антикварных рынках и простым обывателям, наконец, использовали по "хозяйственным нуждам". Только в конце 1950-х гг. передел костюмов и тканей в целом завершился (новый виток этого процесса относится к концу 1960-х – началу 1970-х гг.)» [6].

В приведенных источниках анализируются, прежде всего, процессы возникновения частного и музейного коллекционирования исторического и традиционного костюма. Тем не менее уже в середине XX в. в музейные собрания попадает и становится предметом исследовательского интереса современный костюм.

Для того чтобы проследить на конкретных примерах путь формирования коллекций костюма, относящегося ко второй половине XX – началу XXI в., обратимся к опыту двух московских музеев, обладающих собраниями этого периода, – Государственного исторического музея и Всероссийского музея декоративного искусства.

Отдел тканей и костюма существует в структуре Государственного исторического музея с 1922 г. Собрание сформировалось на основе коллекций П. И. Щукина, Н. Л. Шабельской, Румянцевского музея, Военно-исторического музея, Музея 1840-х гг.

В дальнейшем, уже в послевоенный период, предметы костюма интересующего нас периода приобретались музеем в экспедициях или принимались в дар. Часть предметов – произведения дизайнеров и художников по тканям – формировалась благодаря закупкам у частных лиц или через централизованную систему закупок Министерства культуры СССР. В соответствии с главенствующей государственной идеологией темами экспедиций становились строительство коммунизма в деревне и в городе и история революционного движения в разных регионах страны. Герои экспедиций – рабочие и крестьяне – строители настоящего и будущего. В отличие от традиционного костюма, предметы советской современной одежды долгое время не являлись объектом специального интереса музейного собирательства, а скорее дополняли картину исторических процессов как неотъемлемая часть культуры повседневности. В соответствии со сложившейся системой комплектования, особенностью собрания костюма 1950–1980-х гг. стало преимущественное наличие типичных предметов одежды. Однако в коллекции присутствуют и мемориальные вещи, принадлежавшие видным общественным и политическим деятелям, и высокие образцы стиля – произведения художников-модельеров Общесоюзного дома моделей одежды (далее – ОДМО).

В настоящее время фонды отдела тканей и костюма насчитывают около 400 тыс. предметов, которые можно условно поделить на несколько групп: ткани, костюм, произведения прикладного искусства, государственные регалии и символика, фотографии народного и модного городского костюма, рисунки вышивок и моделей одежды, чертежи выкроек, альбомы мод и др.

В коллекции Государственного исторического музея на сегодняшний день около 2,5 тыс. предметов костюма второй половины XX – начала XXI в. Значительный вклад в формирование этой части собрания внесли руководители отдела тканей и костюма М. Н. Левинсон-Нечаева, Л. И. Якунина, Л. В. Ефимова и хранители фонда Т. С. Алешина и Л. С. Ильичева. Различный исследовательский интерес специалистов способствовал попаданию в музейные фонды как предметов авторского костюма, так и современного материала, иллюстрирующего массовую повседневную культуру одежды.

Период 1960–1970-х гг. на данный момент представлен в собрании лучше остальных в рассматриваемом промежутке времени. Помимо магазинного «готового платья» и изделий, сшитых по индивидуальному заказу, музею удалось собрать довольно цельный и разнообразный комплекс костюмов, созданных ведущими модельерами ОДМО. Он сложился благодаря двум комплексным поступлениям, а также индивидуальным дарам и закупкам. На некоторых изделиях сохранились ярлыки с названиями моделей, описанием тканей и именами создателей – И. Леонидовой, Н. Щукиной, А. Левашовой, Н. Марголиной, Л. Телегиной, Т. Файдель. Наряду с этим комплексом костюмов в коллекции присутствуют оригинальные комплекты дизайнера, заслуженного художника России Т. И. Санчес. Еще один предмет в собрании – голубое платье из японского шифона, созданное В. М. Зайцевым для юбилейного концерта эстрадной певицы К. И. Шульженко, имеет не только авторскую, но и мемориальную ценность.

Формирование коллекции продолжается. Конец XX – начало XXI в. представлен немногочисленным, разнообразным материалом – повседневные платья и верхняя одежда, дизайнерские вещи авторства И. Богдановой, О. Балашовой, В. Юдашкина, бренда Е. Макашовой Xakama и др.

Также в музее сформировалась значительная часть коллекции, представляющая предметы, связанные со спортивными мероприятиями: например, мужской костюм, сшитый к Олимпиаде 1996 г. по заказу Олимпийского комитета РФ, вратарский свитер и тренировочный мяч Игоря Акинфеева и другие предметы периода чемпионата мира по футболу 2018 г., комплект формы российских олимпийцев в Сочи в 2014 г.

Несмотря на наличие достаточно обширного собрания советского и современного костюма, экспонирование костюма второй половины XX – начала XXI в. даже в качестве вспомогательного материала – совсем нечастое явление для Государственного исторического музея.

Тем не менее за последние годы музеем организовывал выставки, на которых был представлен современный костюм, но не из собственной коллекции, а предоставленный внешними участниками.

Среди них «Красавец мужчина. Русский модник середины XVIII – начала XX века» (март–июль 2017 г.) – масштабный выставочный проект, посвященный мужской моде. В разделе, представляющем современный период, на выставке были показаны работы студентов и выпускников Британской высшей школы дизайна (БВШД).

Во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) также сформировалась коллекция костюма. Музей был создан в 1981 г., и с первых лет его существования костюм рассматривался как одно из важных направлений комплектования. Сложившийся фонд отражает несколько направлений собирательской деятельности и включает следующие разделы: русский традиционный костюм XVIII – начала XX вв.; национальный костюм народов, населяющих Российскую Федерацию; городской костюм XIX – начала XX вв., а также авторский костюм второй половины XX в. Значительную часть собрания костюма составляют предметы, переданные в ВДМПНИ в 1999 г. из Музея народного искусства.

Сегодня коллекция костюма Всероссийского музея декоративного искусства насчитывает более 3700 предметов. Среди предметов, относящихся к периоду второй половины XX – начала XXI вв., наиболее репрезентативной частью собрания можно считать костюм 1960-х и 1980-х гг. Авторский костюм 1960 – начала 1970-х гг. поступил в собрание музея из Художественного фонда Союза художников РСФСР.

Предметы 1960-х гг. включают в себя костюмы, созданные ведущими советскими организациями в области моделирования одежды. Среди них платья и комплекты известных художников-модельеров Общесоюзного дома моделей одежды (ОДМО) А. Левашовой, Т. Кузнецовой, А. Донской и Т. Файдель.

Период 1980-х гг. представлен в собрании разнообразным материалом, оригинальными моделями художников, работающих в разных техниках. Украшением коллекции являются комплекты 1980-х гг. авторства модельеров В. Зайцева и Т. Осмеркиной. Здесь мы находим также туники из вологодского кружева известных мастеров-кружевниц Галины Мамровской и Ангелины Ракчеевой, комплекты костюма Т. Санчес, выполненные в лоскутной технике.

Отдельного внимания заслуживают комплекты с элементами и мотивами традиционного искусства, разработанные в 1980-е гг. Специальным художественным конструкторским бюро (СХКБ). С 1960-х по 1990-е гг. Бюро занималось разработкой и выпуском мелкосерийных линий одежды для продажи.

Коллекция ВМДПНИ пополнялась и в постсоветское время, и продолжает пополняться сегодня.

Так, например, уже в 1990-е гг. в собрание попало платье Виктории Андреяновой, ставшее победителем всероссийского конкурса «Платье года 1995». Музейное собрание костюма второй половины XX – начала XXI вв. формировалось почти исключительно из авторских моделей; критерием отбора предметов в коллекцию было художественное качество и обращение к теме традиционного искусства.

Интересна не только концептуальная целостность коллекции, собранной музеем, но и его новаторская выставочная стратегия. Фактически Всероссийский музей декоративного искусства в 1980-е гг. был пионером в области организации музейных выставок на тему современной моды. В 1987 г. состоялась масштабная выставка «Народные традиции и современное моделирование», которая была показана сначала в Москве, а затем в течение нескольких последующих лет в Польше, Австралии и Люксембурге. В «исторической» части выставки были представлены традиционный и городской костюм конца XIX – начала XX вв., советское моделирование 1930-х гг. (в том числе платья

таких именитых мастеров, как Н. П. Ламанова, З. Д. Кошкарова и др.). Современный дизайн, вдохновленный народными традициями, был показан работами 1980-х гг. художников ведущих советских центров моделирования (ОДМО, СХКБ, Всесоюзный центр ассортимента моды, Московский дом моды, НИИ художественной промышленности и др.). По итогам выставки была произведена целенаправленная закупка предметов авторского костюма 1980-х гг. в коллекцию музея.

С конца 1980-х гг. в музее по несколько раз в год проводились персональные выставки современных художников-модельеров, а также выставки современного текстиля с участием модельеров.

Музей долго вынашивал идею развития направления деятельности, связанного с репрезентацией современной моды. Так уже в 2000-е гг. возникала идея создания на базе Всероссийского музея декоративного искусства отдельного профильного подразделения. В ноябре 2017 г. в музее открылся Центр моды и дизайна. Сейчас в нем проходят выставки, лекции, мастер-классы и встречи с профессионалами фэшн-индустрии.

Недавние пополнения коллекции современного костюма также связаны с деятельностью Центра: принимавший участие в выставочных проектах дизайнер головных уборов Константин Гайдай преподнес в дар музею четыре головных убора из коллекции 2016 г. «The shapkas».

Таким образом, можно отметить, что российские музеи, хотя и с некоторым отставанием от ведущих музейных институций Европы и Северной Америки, включили в фокус своего внимания современный костюм. Ряд музеев уже в советские годы определил для себя современный костюм в качестве одного из направлений комплектования, причем в музейные собрания попадали как типовые предметы одежды, так и предметы авторского костюма. Коллекции современного костюма, которые начали формироваться в музеях во второй половине XX в., продолжают свое развитие и сегодня, несмотря на ограниченные возможности многих музеев в части комплектования фондов.

Говоря в терминах рассмотренной в первой части статьи концепции М. Р. Мильхеор, в российской музейной практике по-прежнему популярны выставки, презентующие историю костюма и моды в рамках подходов «костюмной» музеологии, – классический музейный показ последовательной смены стиля, как правило, в течение достаточно большого промежутка времени.

Это направление развивается с 1960-х гг. (выставка «Костюм в России XVIII – начала XX в.» в Эрмитаже, 1962 г.). Однако хронологические рамки подобных выставочных проектов редко распространяются на период второй половины XX – начала XXI в.

Уже в 1980-е гг. отечественные музеи начали организовывать выставки, демонстрирующие достижения современной отечественной моды и текстильного дизайна.

С этого времени зарождается советская «модная» музеология, проявляющая интерес не только к истории костюма, но и к современному развитию художественной мысли в моде. Подходы к созданию выставочных проектов во многих случаях остаются достаточно консервативными, но выбор тематики выставок уже вполне соответствует направлению «модной» музеологии.

При организации выставочных проектов современными российскими музейными институциями предпочтение часто отдается не показу собственных собраний, а частным коллекциям (которые по своему объему и зрелищности превосходят музейные) либо экспозициям, демонстрирующим достижения европейских центров высокой моды или посвященных знаменитым западноевропейским кутюрье. Новаторской и смелой попыткой изменения сложившейся тенденции в экспонировании и обращения к отечественному опыту стала выставка Музея современного искусства «Гараж» «Atelier E. В «Прохожий», прошедшая в 2020 г. Одна из частей проекта представила не экспозицию костюма, а исследование практик потребления одежды в Советском Союзе в послевоенные годы, формирования модной журналистики и других аспектов модной и выставочной индустрии.

Количество музейных проектов, направленных на репрезентацию музейных коллекций костюма второй половины XX – начала XXI в., в современной российской музейной практике все еще остается невысоким, хотя интерес к теме возрастает и подходы к организации выставочных проектов становятся более разнообразными. На сегодняшний день можно говорить о недостаточности оснований для классификации разнородных практик экспонирования. Тем не менее дальнейшее развитие репрезентации костюма и моды в российских музеях представляется весьма затруднительным без обращения к опыту предшественников, осмысления значения отечественной истории костюма и моды второй половины XX – начала XXI в. и изучения сформировавшихся музейных собраний.

Список литературы

1. Melchior M. R. Introduction: understanding fashion and dress museology. Fashion and Museums: theory and practice. London, 2014. p. 1–16.

2. Шубная Е. Люди и манекены // Теория моды: одежда, тело, культура. 2016. Вып. 39. С. 361–369. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/39_tm_1_2016/article/11784/ (дата обращения: 10.03.2021).

3. Энтуисл Дж. Модное тело. М.: Новое лит. обозрение, 2019. 392 с.

4. Хубер Е. Культурный трансфер дискурса о моде и «самоконструирование» через индивидуальный пошив: дилетанты и мастера советской эпохи // Теория моды: одежда, тело, культура. 2015. Вып. 37. С. 25–54. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/37_tm_3_2015/article/11590/ (дата обращения: 10.03.2021).

5. Валевская Н. А. Костюм как предмет коллекции // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. I–III.

6. Лыбина Н. Как мода стала предметом коллекционирования и поводом для споров – есть ли ей место в музеях? // Собака.ru: сайт журн. 2020. 14 янв. URL: http://www.sobaka.ru/fashion/heroes/101546 (дата обращения: 10.03.2021).

References

1. Melchior M. R. Introduction: understanding fashion and dress museology. Fashion and Museums: theory and practice. London, 2014. 1–16.

2. Shubnaia E. People and mannequins. Fashion Theory: Dress, Body & Culture. 2016. 39, 361–369. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/39_tm_1_2016/article/11784/. (accessed: Mar. 10.2021) (in Russ.).

3. Entwistle J. Fashioned body. M.: Novoe lit. obozrenie, 2019. 392 (in Russ.).

4. Khuber E. Cultural transfer of fashion discourse and «self-construction» through custom tailoring: amateurs and masters of the Soviet era. Fashion Theory: Dress, Body & Culture. 2015. 37–54. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/37_tm_3_2015/article/11590/. (accessed: Mar. 10.2021) (in Russ.).

5. Valevskaya N. A. Costume as a collectible. Proceedings of Penza State Pedagogical University named after V. G. Belinsky. 2012. 27, I–III (in Russ.).

6. Lybina N. How did fashion become a collectible and a point of discussion whether it should have a place in museums? Sobaka.ru: website j. 2021. Jan. 14. URL: http://www.sobaka.ru/fashion/heroes/101546 (accessed: Mar. 10.2021) (in Russ.).

УДК 725.945”1914/1918”:7.035.3

С. А. Маньков

Средневековые мотивы в мемориализации Великой войны

В статье рассматривается европейский опыт создания военных мемориалов, посвященных Первой мировой войне, с использованием мотивов средневековой архитектуры. Получившее распространение благодаря искусству и литературе периода неоготики и национального романизма – увлечение средневековьем, было эмоционально переосмыслено поколением, пережившим катастрофу глобального конфликта 1914–1918 гг. На новом этапе символические суровые образы средних веков оказался более созвучны общественному созданию бывших фронтовиков, нежели классические античные формы, применявшиеся при мемориализации войн в XVIII–XIX вв. Этот процесс нашел отражение в коммеморации Великой войны в Великобритании, Франции, Германии и других стран, где памятникам павшим стали придавать вид характерный для башен, крепостей и замков давно ушедшего средневековья, наделяя новым интерпретационным значением.

Ключевые слова: Первая мировая война, мемориализация, коммеморация, средневековье, неоготика, медиеволизм, новая медиевистика, мемориальные башни

Sergei A. Mankov

Medieval motives in memorialization of the Great War

The article examines the European experience of creating war memorials dedicated to the World War I, using the motives of medieval architecture. The fascination with the Middle Ages, spread through the art and literature of the Neo-Gothic and national Romanism period, was emotionally rethought by the generation that survived the catastrophe of the global conflict of 1914–1918. At the new stage, the symbolic harsh images of the Middle Ages turned out to be more consonant with the social creation of former front-line soldiers than the classical antique forms used in the memorialization of wars in the 18th–19th centuries. This process was reflected in the commemoration of the Great War in Great Britain, France, Germany and other countries, where the monuments to the fallen began to give the appearance characteristic of the towers, fortresses and castles of the long-gone Middle Ages, giving them a new interpretative meaning.

Keywords: World War I, memorialization, commemoration, Middle Ages, Neo Gothic, medievalism, new medievism, memorial towers

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-67-71

В архитектуре европейских военных мемориалов, созданных в XVIII–XIX вв., преобладала рефлексия на тему классических античных образцов – греческие храмы, египетские обелиски, римские триумфальные арки или колонны, увенчанные фигурой богини победы Ники-Виктории [1, с. 423]. Яркими образцами таких мемориалов являются комплексы, посвященные Наполеоновским войнам в Ватерлоо, Лейпциге и зал «Вальгалла» в Регенсбурге, напоминающий Парфенон на афинском Акрополе [2, с. 40].

Тем не менее средневековая военная история имеет свою собственную традицию военно-оборонительной архитектуры, выразительным представителем которой является оборонительный замок с высокой сторожевой башней-донжоном. Множество таких замков было построено феодалами в качестве своих центральных резиденций или укрепленных пунктов по границам владений. Позже данные строения и их руины оказались в центре региональных «мифов», в которых древняя история Англии, Франции, Германии или Италии обрастала фантастическими деталями, подчеркивавшими монументализм строений и их связь с «мощью дел людских» – с героями и злодеями, с битвами, восстаниями, казнями, победами, поражениями, предательствами или союзами.

Вряд ли можно считать случайным, что метафоры средневекового мира активно использовались в описании и мемориализации событий Первой мировой войны. Символизм крестовых походов, рыцарства и в целом мира мифологии и духа мрачного, но возвышенного и религиозно экзальтированного средневековья, доминировавшие в романтическом направлении европейской культуры еще с конца XVIII в., в скорбные годы мировой войны стал снова источником поэтических тропов, повествовательных мотивов, живописных и скульптурных образов, музыкальных тем. Туманный ментально, но основанный на физической силе социальный и бытовой космос средневекового человека для рационального сознания европейцев Нового

времени оказался более всего подходящим, чтобы эмоционально выразить в приемлемых культурных формах факты жестокого насилия, массовых смертей, разрушения великих культурных памятников, попрания всех достигнутых европейской цивилизацией прав и достоинств человека, сопровождавших события Великой войны. Сама действительность военного времени с касками-шлемами, кирасами штурмовых подразделений (arditi, stormtrooper, ударных батальонов), окопными дубинками и арбалетами (Sauterelle), невольно воскресала в сознании современников образы, созданные литературой и изобразительным искусством неоготической и национально-романтической эпохи. С пропагандистских плакатов на участников войны взирали лики христианских святых воинов, легендарных и исторических деятелей средних веков, былинных богатырей и т. д. В России в неорусском стиле была выстроена Государева Ратная палата в Царском Селе, где разместился музей текущей войны.

Неслучайно и то, что модернизм в послевоенном европейском искусстве часто воспроизводил средневековые формы практически без изменений, порой даже в упрощенной и «огрубленной» форме, в то время как неоготика романтизма начала XIX в. и викторианской эпохи была сильно преобразованным, рафинированным и рационализированным отражением средневековья. Как пишет С. Гёбель, «Первая мировая война стала “инкубатором” модернизма, возникшего как “новый иконокластический (иконоборческий) язык” истинного дискурса о войне» [3, p. 10]. С. Хайнс также связывает европейский модернизм с «духом средневековья», ставшим актуальным в годы Первой мировой войны, когда в «военном нарративе выделилось ядро «больших слов», таких как «честь», «слава», заслонявших собой трагические события войны» [4, p. 23].

После окончания глобального конфликта 1914–1918 гг. его молодые участники, лично испытавшие ужасы войны, «идентифицировали весь комплекс “больших слов” с поколением, которое послало их на войну. В результате молодое поколение фронтовиков стало отвергать не только этот нарратив, но и прежние социальные ценности, отделив себя от прошлого и его культурного наследия» [4, p. 10]. Романтическая и викторианская идеализация средневековья с его христианской миролюбивой символикой отвергалась, а акцент делался на «темных», хтонических сторонах этой эпохи. Модернистский стиль медиевизма стал означать «продолжающийся процесс сотворения средних веков», что и выражалось в «прямом», неизысканном и неокультуренном представлении наиболее характерных средневековых форм в современном искусстве [5]. Такой ретроспективно-перспективный художественный взгляд медиевизма оказался чрезвычайно плодотворным, и в искусстве того времени он составляет важную часть таких течений, как магический реализм и многих направлений постмодернистского движения [3, p. 39].

Траурный дух средневековой метафорики раньше всего был осознан и стал применяться в мемориалах Первой мировой войны в проигравших странах, прежде всего в Германии, с ее богатым художественным наследием поэтов, художников и философов романтиков XVIII–XIX вв., а понятная невозможность героизации своего участия в войне сделала скорбь и траур единственной формой мемориализации. Характерным примером этого стиля может служиться мемориал павшим немецким солдатам в баварском Вюрцбурге скульптора Ф. Гейлера, установленный в городском парке в 1931 г., в виде похоронной процессии, лишенной военно-патриотического «активизма». Однако зритель может интуитивно чувствовать силу, мощь и защищенность шести полностью облаченных в абстрактное военное обмундирование фигур и использование ими тела своего погибшего товарища в качестве своеобразного таранного орудия [6].

Черты средневековой крепости с восемью башнями воспроизводил и стал «духовным центром» идей немецкого военного реваншизма грандиозный Танненбергский мемориал, воздвигнутый в 1924–1927 гг. в Восточной Пруссии близ Хоэнштайна (ныне Ольштынек, Польша), где в 1934 г. упокоился генерал-фельдмаршал П. фон Гинденбург [7]. В 1945 г. мемориал был подорван отступавшими немецкими войсками.

Во Франции и Великобритании похожий стиль стал преобладать с началом доминирования в социальной жизни и политике представителей «потерянного поколения», повзрослевших юных участников войны. Наиболее брутальные формы британских военных мемориалов, посвященных памяти событий Первой мировой войны, возникают к концу 1920 г., когда в обществе стихает восторженный победный энтузиазм и люди оказываются наедине с проблемами, порожденными войной: смертями и увечьями родных и близких, разрушениями жилищ и социальной инфраструктуры, нищетой, безработицей.

Средневековые кресты, надгробия с фигурами лежащих на крышках владельцев, художественные образы героев средневековых баллад, легенд и поэм все чаще становятся образцами для новых отдельных мемориальных объектов,

встраиваются в сюжетные и орнаментальные элементы крупных мемориалов, посвященных увековечиванию памяти жертв и героев прошедшей войны.

Архитектурные формы становятся все более монументальными, а средневековая аура отчетливо отражается в символике. В скульптурах также начинает преобладать выражение скорби и траура, а не героизма и победного экстаза. Классический образец британского траурного мемориального медиевализма обнаруживается в надгробии Мемориальной часовни героя войны фельдмаршала Горацио Китченера, 1-го графа Китченера, погибшего в 1916 г. Часовня была сооружена на острове Мейланд Оркнейского архипелага в 1925 г., когда победный энтузиазм уже начал уступать место осознанию в обществе масштабов постигшей Европу трагедии [3, p. 271].

Можно сравнить фигуру святого Георгия скульптора Дж. Фремптона, ранний вариант монумента, установленного в 1921 г. в лондонском районе Питерборо, и созданную шестью годами позже, в 1927 г., Г. Бэйсом скульптуру того же великомученика для мемориальной часовни на Иерусалимском военном кладбище. Торжествующий знаменосец Георгий Фремптона в полностью защищающих лицо и тело средневековых латах определенно противопоставлен словно бы через силу вонзающему копье с крестом во врага и скорбно на него глядящему святому Георгию Бэйса. Над первым развевается стяг победы над врагом, над вторым – кольцо нимба – символ милосердия и победы над смертью [8].

В послевоенный период в Великобритании возникает ряд мемориалов, повторяющих формы существующих средневековых замков и башен или архитектурно на них указывающих. Использование средневековых метафор в этих мемориалах, посвященных событиям Первой мировой войны, также подтверждает переход в послевоенной мемориализации от «романтического» и «викторианского» подхода к тематике и образности средних веков – к более аутентичному «неоготическому» принципу, от приглаженного и представления духа рыцарства, чести и верности – к показу реальной брутальности физических противоборств, неуклюжих защитных панцирей, многометровых каменных стен.

В 1918 г., еще до окончания войны, мысль о необходимости отметить героизм своих сотрудников в военные годы возникла у общественности и руководства Лондонского зоопарка, 92 работника которого вступили добровольцами в британскую армию, а 12 человек не вернулись с войны. В качестве главного исполнителя выбор пал на архитектора Джона Джеймса Джоаса [9]. В качестве архитектурного образца Джоас избрал тип средневековых французских мемориалов «Lanterns des Morts». «Фонари мертвых» в форме полых башен с окошками в верхней части устанавливались на кладбищах в годы крестовых походов и испанской реконкисты и, как полагали, должны были освещать путь души похороненного здесь человека к небесам [10]. Башня Джоаса стала практически идентичным воспроизведением «Фонаря мертвых» в Ла Сутеране, в долине реки Крёз.

Мемориал Лондонского зоопарка был сооружен и открыт в 1919 г. На установленной у подножия башни металлической плакетке были написаны имена всех погибших в Европе работников зоологического сада. Несколько легкомысленный, «диснеевский» облик мемориала, возможно, хорошо подходил к месту его установки, однако, вряд ли он столь же хорошо отражал свою внутреннюю миссию – напомнить посетителям о трагедии и жертвах войны. Во всяком случае, ни во Франции, ни в Великобритании стиль «Фонарей мертвых» не получил распространения в мемориалах Первой мировой войны. Можно указать лишь на установленный в 1921 г. на перекрестке главных дорог в Биконсфильде «Фонарь мертвых» Джона Оскара Чедла с большим каменным барельефом распятия по всей высоте основной башни [11].

Еще одной средневековой архитектурной формой, ставшей образцом для британских мемориалов Великой войны, стали «Кресты Элеоноры». В 1290–1295 гг. в Англии были сооружены 12 подобных крестов в память умершей около Шеффилда в ноябре 1290 г. супруги короля Эдуарда I, Элеоноры Кастильской. Остановки на пути транспортировки ее тела для погребения в Лондоне были обозначены резными готическими башенками, увенчанными крестом. «Крест Элеоноры» имел схожую с французскими «Фонарями мертвых» функцию – указывать душе путь к Богу, и соответственно, схожий вид. В 1925 г. в Уигане в память о погибших в мировой войне жителях города был установлен «Крест Элеоноры» архитектора сэра Гиля Гилберта Скотта, в форме котором идеи классического мемориального креста и «Фонаря мертвых» объединены и развиты в еще более комплексной форме [3, p. 239–240].

В Следмере (графство Йоркшир) в качестве военного мемориала в память погибших солдат 5-го батальона Йоркширского территориального полка и корпуса военных водителей был приспособлен «Крест Элеоноры», установленный в 1899 г. энтузиастом английского средневековья сэром Таттоном Сайксом. Архитектором сооружения был Темпл Мур. Богато декориро-

ванный скульптурными фигурами средневековых королей и королев и готическими узорами, крест стал главной достопримечательностью небольшой деревушки Следмор. Сын сэра Таттона, Марк Сайкс был инициатором мобилизации йоркширцев в предвоенный «Всемирный обозный резерв» еще в 1912 г. и командовал им в чине подполковника в годы Первой мировой войны. По его предложению в 1919 г. крест, воздвигнутый отцом, был снабжен медными барельефами с фигурами святых и именами погибших солдат [12].

Более известны британские мемориалы, созданные в форме средневековых башен замково-крепостной архитектуры.

Ольстерская мемориальная башня во французском Тьепвале, посвященная североирландцам, погибшим в битве при Сомме, была создана как реплика «Башни Елены», сооруженной в 1867 г. в честь матери лорда Ф. Т. Блэквуда, 5-го барона Дюфферина и Кландебойе, крупного землевладельца в Северной Ирландии. Автором проекта был архитектор Уильям Берн. На землях вблизи «Башни Елены» с согласия владельца был устроен тренировочный лагерь 36-й Ольстерской дивизии, направленной на Западный фронт Великой войны. Мемориал в Тьепвале был одним из первых британских мемориалов, установленных в Европе, он был открыт 19 ноября 1921 г.

Созданная архитекторами Дж. Э. Боуденом и А. Л. Эбботом башня немного отходит от своего ирландского оригинала в форме, более устремленной ввысь, и в числе и симметричном расположении окон. В двух внутренних помещениях башни расположен зал «Мемориальная камера» с именами солдат и знаменами [13, p. 119].

Показательным образчиком медиевизма и «башенной» формы мемориала является мемориал далекого острова Льюис на Шотландских Внешних Гебридах. В годы Первой мировой войны 6172 жителя острова из общего числа 29 603 были призваны в армию.

Решение о создании мемориала павшим землякам было принято в январе 1920 г., и тогда же был объявлен сбор средств, начало которому положил формальный владелец острова лорд Ливерюльм, пожертвовавший 5000 фунтов, половину из намеченных расходов. 1 ноября главным архитектором был избран Джон Хинтон Гэлл из Ивернесса, использовавший в качестве образца тип башни замков шотландских баронов (Scottish Baronial Tower). Но ближе всего форма Башни острова Льюис схожа с ранней репликой барониального стиля – Монументом сэра Гектора Макдональда, героя викторианских войн середины XIX в. сооруженного в 1907 г. 5 сентября 1924 г. мемориал острова Льюис был открыт. В стилобатной части башни была организован Зал памяти, где на 23 металлических панелях отмечены имена 1151 павшего островитянина [13, p. 90].

С конца 1920-х гг. стилизованные под средневековые мемориальные башни в Британии, легкие и устремленные вертикально, практически перестали возводиться. Средневековый стиль в мемориальной строительстве стал более брутальным и тяжеловесным. Мемориалы снова стали приобретать классические горизонтальные античные формы. Таковы Валлийский национальный военный мемориал (1928) и Мемориал павшим в Кольне, графство Ланкашир (1930) [13, p. 88].

Мемориалы в форме реплик старинных башен чаще всего устанавливались региональными общинами, словно бы продолжая средневековую традицию своих территорий, на которой именно замок и башня олицетворяли защиту земли и народа. Классические античные или романтические формы, на которых учились архитекторы и скульпторы, работавшие в столичных центрах, в провинции, очевидно, не были особенно популярны и не воспринимались аутентичными.

Медиевизм в формах сохранения памяти, расположение его в окружении символов и образов средневековой истории, был попыткой соединения внутренней личностной чувствительности с культурной историей. Это был поиск тем и знаков, которые снабдили бы историческими прецедентами беспрецедентную катастрофу современного гуманизма. Это была вера в преодоление «нового варварства» путем возврата к старой традиции» [3, p. 286]. Когда эта вера не оправдала себя, когда произошли еще более катастрофичные и невообразимые события Второй мировой войны, искренние поиски способа преодоления культурного разрыва людей межвоенного периода утратили актуальность.

После 1945 г. военно-мемориальные объекты времен Первой мировой сами стали осознаваться как в своем роде исторические, обладающие своим особенным «антикварным», и в этом плане безопасным, смыслом. Руины старых и новых фортов и крепостей, склады, ангары, танки, дредноуты все чаще становились музеями, местами выставок и исторических экскурсий. Для современного «глобального туриста» зачастую не столь значимо различие в датах между аутентичным средневековым сооружением и его мемориальной репликой межвоенного периода. Медиевизм военной мемориализации сегодня теряет как свою дискурсивную и стили-

стическую уникальность, связывающую современность с эпохой рыцарства и трубадуров, так и свою уникальную и конкретную образность, уступая место постмодернистскому интертекстуальному прочтению смыслов исторической реальности и их ризомного отражения и самоотражения в современной мозаичной культуре. Требующие к себе внимания и уважения точные метафоры и символы, столь всеобще значимые для средневекового человека, и значение которых в сфере мемориализации военно-жертвенного подвига было частично воссоздано в межвоенный период, сегодня растворяются в обществе мира глобализации.

Список литературы

1. Маньков С. А. Образ античной богини Ники-Виктории в медальерном искусстве стран-победительниц в Первой мировой войне // Триумф победы в зеркале искусства: материалы XXVI Царскосельской науч. конф. СПб.: Рус. коллекция, 2020. С. 422–434.

2. Хомяков А. И. Первые музейно-мемориальные комплексы мира // Architecture and modern information technologies. 2017. № 3 (40). С. 39–51.

3. Goebel S. The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007. 380 p.

4. Hynes S. A War Imagined: The First World War and English Culture. London: Bodley Head, 1990. 528 p.

5. Workman L. Preface // Studies in Medievalism in Europe II / ed. L. Workman, K. Verduin. Cambridge: Brewer, 1996. Vol. 8. P. 1–2.

6. Поморцев В. Горе побежденных. Неизвестные памятники погибшим немецким солдатам. URL: https://vova.pomortzeff.com/german/ru (дата обращения: 25.01.2021).

7. Ewert O. Tannenberg. Denkmalstadt Hohenstein, Schlachtfeld und Heldenfriedhöfe, Tannenberg-Nationaldenkmal, Gräberverzeichnis. Hohenstein: E. Grünberger, 1935. 96 s.

8. Jerusalem War Cemetery and Memorial // Great War forum. URL: http://www.greatwarforum.org/topic/1511411 (дата обращения: 25.01.2021).

9. The Zoo at War // Zoological Society of London (ZSL). URL: https://www.zsl.org/blogs/zsl-london-zoo/the-zoo-at-war (дата обращения: 25.01.2021).

10. Cahuzac F. Lanterns des Morts // La Commission Française pour la Protection du Patrimoine Historique et Rural (C.F.P.P.H.R.). URL: http://cfpphr.free.fr/lanternedesmorts.htm (дата обращения: 25.01.2021).

11. Beaconsfield War Memorial // Historic England. URL: https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1422152 (дата обращения: 25.01.2021).

12. North Yorkshire War Memorials – The Sledmere Cross // *The Yorkshire Regiment – First World War Remembrance.* URL: www.ww1-yorkshires.org.uk/html-files/sledmere-cross-2.htm (дата обращения: 25.01.2021).

13. Quinlan M. British War Memorials. Hertford: Authors Online Ltd, 2005. 436 p.

References

1. Mankov S. A. The image of the ancient goddess Nika-Victoria in the medal art of the victor countries in the First World War. Triumph of victory in the mirror of art: materials of the XXVI Tsarskoye Selo sci. conf. SPb.: Russ. collection, 2020. 422–434 (in Russ.).

2. Khomyakov A. I. The first museum and memorial complexes in the world. Architecture and modern information technologies. 2017. 3 (40), 39–51 (in Russ.).

3. Goebel S. The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007. 380.

4. Hynes S. A War Imagined: The First World War and English Culture. London: Bodley Head, 1990. 528.

5. Workman L. Preface. Studies in Medievalism in Europe II / ed. L. Workman, K. Verduin. Cambridge: Brewer, 1997. 8, 1–2.

6. Pomortsev V. Woe of the vanquished. Unknown monuments to the fallen German soldiers. URL: https://vova.pomortzeff.com/german/ru (accessed: Jan.25.2021) (in Russ.).

7. Ewert O. Tannenberg. Denkmalstadt Hohenstein, Schlachtfeld und Heldenfriedhöfe, Tannenberg-Nationaldenkmal, Gräberverzeichnis. Hohenstein: E. Grünberger, 1935.96.

8. Jerusalem War Cemetery and Memorial. Great War forum. URL: http://www.greatwarforum.org/topic/1511411 (accessed: Jan.25.2021).

9. The Zoo at War. Zoological Society of London (ZSL). URL: https://www.zsl.org/blogs/zsl-london-zoo/the-zoo-at-war (accessed: Jan.25.2021).

10. Cahuzac F. Lanterns des Morts. La Commission Française pour la Protection du Patrimoine Historique et Rural (C.F.P.P.H.R.). URL: http://cfpphr.free.fr/lanternedesmorts.htm (accessed: Jan.25.2021).

11. Beaconsfield War Memorial. Historic England. URL: https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1422152 (accessed: Jan.25.2021).

12. North Yorkshire War Memorials – The Sledmere Cross. *The Yorkshire Regiment – First World War Remembrance.* URL: www.ww1-yorkshires.org.uk/html-files/sledmere-cross-2.htm ((accessed: Jan.25.2021).

13. Quinlan M. British War Memorials. Hertford: Authors Online Ltd, 2005. 436.

УДК [316.772:008](470.23-25)

В. А. Мацко

Интеграция творческих индустрий в коммуникативном пространстве креативных центров

Являясь драйвером культурной, социальной и экономической модернизации, креативные индустрии заинтересованы в постоянном развитии, особенно в актуальных условиях глобального кризиса. Однако система креативных центров и творческих индустрий в настоящее время сталкивается с проблемами, которые препятствуют реализации их потенциала. Концепция коммуникативного пространства сформировалась в процессе анализа данных проблем. В данной статье приводится обоснование основных идей и принципов концепции коммуникативного пространства творческих индустрий, а также рассматриваются предпосылки, условия, формы и промежуточные результаты его формирования и развития в креативных центрах Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: творческие индустрии, коммуникативное пространство, креативные центры, креативная эпоха, креативный класс

Victoria A. Matsko

Integration of creative industries in the communication space of creative centers

As a driver of cultural, social and economic modernization, creative industries are interested in continuous development, especially in the current conditions of the global crisis. However, the system of creative centers and creative industries is currently facing problems that hinder the realization of their potential. The concept of the communicative space was formed in the process of analyzing these problems. This article substantiates the main ideas and principles of the concept of the communicative space of creative industries, as well as examines the prerequisites, conditions, forms and intermediate results of its formation and development in the creative centers of Saint-Petersburg.

Keywords: creative industries, communication space, creative centers, creative era, creative class
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-72-76

Культурологические и досуговедческие концепции, ознаменовывающие существенные общественные изменения в культуре и экономике начали появляться еще в середине прошлого века. Систематично и последовательно они сформировали новое дискуссионное и исследовательское поле.

В 1947 г. впервые было опубликовано знаменитое эссе Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно «Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс». Тогда, в индустриальную эпоху, культурная индустрия понималась авторами как промышленный аппарат по производству единообразных, стандартизированных новинок в сферах искусства, живописи, литературы, кино и т. д. Культурная индустрия не становилась источником ценностных, моральных, духовных и интеллектуальных ориентиров, что отчуждало ее от привычного понимания культуры, и воспринималась как разновидность товара, рынка, у которого есть потребитель – массы, которые посредством стандартизированного искусства являются объектом манипулирования в капиталистическом обществе [1, с. 8]. Данная теория кажется радикальной, однако именно концепция М. Хоркхаймера и Т. Адорно впервые позволила взглянуть на культуру в другом ракурсе, где культурная сфера стала не чем-то хрупким и требующим опеки со стороны общества и государства, а сама стала функциональным общественно-экономическим инструментом.

В 1960-х гг. во Франции в концепциях Ж.-Р. Дюмазедье [2, с. 6] и Ж. Фурастье [3, p. 11] развивается идея «цивилизации досуга». Центральные элементы теории – гедонизм и креативность, которые развиваются как ключевые элементы общественной жизни благодаря парадигмальному изменению роли досуга, который становится не только способом отдыха от труда, но самостоятельной и важнейшей сферой жизнедеятельности человека. Появление и развитие профессий, отраслей, компаний, связанных с культурно-досуговой деятельностью, является ярким проявлением цивилизации досуга и ознаменовывает формирование «нового типа» человека и общественного класса.

Исследованию данного класса посвящены работы Р. Флориды. Автор называет его «креативным» и приходит к выводу о том, что он становится наиболее влиятельным, благодаря

качествам, ему присущим: открытости, стремлению к самовыражению, новаторству, творчеству. Именно креативный класс определяется как главный рычаг развития культуры и цивилизации в современную эпоху, а основным субъектом общественно-культурного прогресса является человек и его способность к творческому преобразованию окружающей его среды [4].

Профессиональная деятельность креативного класса напрямую или косвенно всегда связана с творческом и инновациями, а ее результаты, в виде новых компаний, проектов, продуктов и практик, формируют новую креативную экономику. Креативная экономика – не просто отрасль или сектор общей экономики, отвечающий за культуру, искусство и различные проявления креативности и инноваций, это направление общественно-государственного развития, в котором основными приоритетами становятся не природные, иссякаемые ресурсы или военная мощь, а человеческие – капитал и неисчерпаемый ресурс идей, знаний, навыков и талантов людей. Данная концепция подробно разработана в исследования Джона Хокинса [5, с. 9] и активно применяется на практике в развитых странах Европы, Азии и в США.

Синтез вышеперечисленных наблюдений за социокультурными изменениями мы можем обнаружить в теории «креативной эпохи» [4, с. 37], которая активно разрабатывается в исследовательском пространстве XXI в.

Сформировалась новая культурно-общественная и экономическая теория, которая парадоксально соединила две полярные сферы жизни людей: экономику и творчество. Ни то, ни другое не являются чем-то инновационным, однако изменение отношений между ними привело культурные, общественные и профессиональные институты к коренным изменениям. Технологическое развитие, расширение роли цифровой жизни, высокий спрос на инновации и креативность – лишь малая часть тех аспектов, которые определяют жизнь современного общества. Одной из отличительных характеристик креативной эпохи является то, что экономика и общество переходят от «знаний» к «творчеству» в качестве своей ключевой характеристики [6, p. 6], экономическая деятельность направлена на производство идей, а не на производство вещей [7, p. 48], и креативность становится главным критерием конкурентоспособности современного человека [8, с. 202].

Главными субъектами и тренд сеттерами создания и развития культурных ценностей, внедрения инновационных идей, проектов и технологий становятся творческие индустрии. Первое упоминание «творческих индустрий» связано с их картированием в Великобритании в 1997 г. Тогда Департаментом культуры, медиа и спорта Правительства Великобритании творческие индустрии определялись как деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант, и которая несет в себе потенциал создания добавочной стоимости и рабочих мест путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности [9, p. 7]. Сейчас творческие индустрии можно определить как весь спектр компаний, которые основываются на принципах креативности, оригинальности и инновационности. Дизайн, мода, перформативные, образовательные, художественные коммерческие практики, современное искусство, книжное, издательское дело, журналистика и медиа – лишь малая часть из всего спектра творческих индустрий.

Роль креативных индустрий в жизни современного общества сложно переоценить: они дают возможность творческой, профессиональной самореализации личности, способствуют развитию сферы образования, в том числе дополнительного, реализации культурных и художественных проектов, а как следствие – эстетизации жизни своей аудитории, эволюции технологий, созданию инновационных, полезных идей, а также вносят значительный вклад в жизнь города, процесс преобразования территорий и роста экономики.

Творческие индустрии и практики сформировали новый инновационно-креативный сектор, который представлен также новыми социокультурными площадками – креативными пространствами, организационной формой которых стали креативные центры: кластеры, арт-центры, коворкинги и др. В системе культурной и досуговой жизни аудитории они не просто уверенно встали в один ряд с традиционными институциями – музеями, театрами, библиотеками и домами культуры, но и стали достойной альтернативой, благодаря тому, что характер их деятельности изначально органично сформирован из идеи создания и развития актуальных инновационных форматов и проектов, ориентированных на запросы и интересы потребителей. Являясь одним из основных субъектов развития культуры, креативные центры становятся главным рычагом создания и распространения культурных, творческих новшеств и тенденций.

Развитие креативных центров в Санкт-Петербурге сопровождается рядом дополнительных преимуществ, среди которых: создание условий для развития творческих индустрий, что внесет вклад в общественный, культурный и экономический рост Санкт-Петербурга, ревитализация важных для культурного наследия

Санкт-Петербурга объектов, которые находятся в состоянии упадка и забвения, создание условий для развития новых культурных, туристических достопримечательностей, создание предпосылок для творческого развития молодежи, формирование новых объектов образовательной и культурной инфраструктуры и стимулирование экспорта продукции и технологий, которая создается креативными индустриями.

Креативные пространства синтезируют в себе функции культурных, досуговых площадок и бизнеса. Их кураторы создают условия, в которых творческие идеи и проекты имеют возможность коммерческого успеха и доступны широкой аудитории. При грамотной организации деятельности креативных пространств данные центры выступают как платформы реализации творческого потенциала креативного класса, активного процесса формообразования, создания совместных культурных проектов и продуктов, удовлетворяющих духовные и интеллектуальные интересы потребителей [8, с. 202].

Однако в основе формирования креативных центров лежит и значимый аспект рынка, т. е. материальных, экономических проявлений. Данная тенденция, с одной стороны, являет собой перспективу качественного компетентностно-профессионального роста всей творческой сферы: иными словами, творчество, которое ранее относилось к «хобби» и исключительно досуговому аспекту жизни человека, теперь может служить карьерному развитию людей. С другой стороны, в погоне за прибылью, многие креативные центры утрачивают нематериальную, ценностную значимость, потеря которой ведет к тому, что данные центры транслируют тенденцию к коммерциализации культуры без ориентации на ее развитие.

Чаще всего потенциал креативных пространств не реализован из-за непонимания миссии таких центров или невозможности ее исполнить по причине отсутствия необходимых инструментов. Фактически связь между элементами внутренней системы креативного пространства слабо развита, а площадки, изначально предназначенные для продуктивной работы творческих групп, превратились в места под офисы и магазины.

В Санкт-Петербурге в настоящее время действуют более 30 креативных центров. Среди наиболее популярных и успешных можно назвать Новую Голландию, Севкабель, Этажи, Ткачи, Artplay, Ленполиграфмаш. С целью анализа современного состояния развития креативных центров и индустрий в Санкт-Петербурге было проведено эмпирическое исследование, которое проходило в два этапа.

На первом этапе целевой аудиторией стали посетители креативных центров и потребители услуг творческих индустрий (выборка составила 894 человека), на втором – кураторы, резиденты, сотрудники креативных индустрий и центров Санкт-Петербурга (выборка – 168 человек). Исследование происходило с помощью метода анкетирования. Основными задачами исследования на первом этапе стало сравнение креативных центров Санкт-Петербурга, а также выделение основных положительных и негативных аспектов функционирования творческих индустрий и пространств. При выборе положительных аспектов функционирования креативных центров были выделены: резиденты кластера (22% ответов), месторасположение (17%), эстетическая концепция (14%), событийность (11%). Среди негативных аспектов были выделены: общая атмосфера (30% ответов), коммерциализация (27%) месторасположение (16%).

Среди положительных аспектов услуг представителей творческих индустрий респонденты отметили: эксклюзивность, оригинальность предоставляемого продукта (72% опрошенных), качество и характер обслуживания (64%), эстетичность и атмосферу локации (41%). Негативными факторами услуг творческих индустрий были выделены: завышенная цена услуг (27% ответов), неформальный характер работы или дилетантизм (16%).

Результаты проведенного исследования показали, что наиболее популярным из креативных центров Петербурга является Новая Голландия: более 95% респондентов знакомы с кластером, более 85% его посещали. Подобный интерес аудитории стал основанием для выбора Новой Голландии как базы второго этапа исследования, на котором респондентами стали сами резиденты и сотрудники кластера.

Новая Голландия – не просто креативный центр, это – остров в Адмиралтейском районе Санкт-Петербурга, на котором расположен целый комплекс креативных площадок, объединенных единой системой: это центры внутри центра, кластеры внутри кластера. Новая Голландия, хотя и является полноценно функционирующим пространством, не все сооружения на острове задействованы в деятельности центра: на территории более 7,8 га продолжаются реконструкция и постепенное расширение деятельности. Сейчас основными единицами функционирования пространства является кластер «Бутылка», объединяющий в себе 30 компаний-резидентов: ресторанов, магазинов книг, комиксов, одежды, музыкальных пластинок, фотографий, галерей современного дизайна, студий спорта и красоты, «Дом Коменданта», в

котором расположились детские образовательно-просветительские проекты: «Дети говорят» и школа креативных профессий «Маяк», а также «Дом 12», резидентами которого являются Музей современного искусства «Гараж» и Центр цифровой трансформации «Цифергауз». Кроме того, на сценах, открытых площадках и в павильоне активно реализуются событийные практики: концерты, творческие встречи, лекции, выставки, презентации и т. п.

Исследование внутренней культуры пространства, уровня взаимодействия резидентов Новой Голландии, а также потребностей и дефицитов представителей творческих индустрий – основные задачи второго этапа исследования, необходимые не только для объективной оценки деятельности кластера в теории, но и для будущего развития на практике.

В результате исследования можно выделить следующие основные потребности и дефициты, которыми обладают респонденты: коллегиальное общение, профессиональный рост; поиск партнеров, участие в коллаборациях, совместных проектах; площадка не только для работы (мастерские), но и для проведения встреч, совещаний, переговоров и презентаций проектов; живое общение: профессиональное и неформальное; поиск идей и вдохновения, площадка для презентации проектов. Данные результаты доказывают необходимость качественных преобразований внутренней системы креативных центров, которые приведут к усовершенствованию условий деятельности творческих специалистов и компаний.

Уровни взаимодействия, который показали результаты исследования, соответствуют двум показателям: низкого, который репрезентуют такие критерии, как отсутствие профессиональной коммуникации между резидентами пространства и коллаборационных проектов резидентов кластера, и среднего, который отображают критерии наличия неформальной коммуникации между резидентами и размытое представление резидентов о корпоративной культуре во внутренней среде кластера. В результате исследования было обнаружено противоречие между потребностью и желанием аудитории в совместной, партнерской работе с представителями других отраслей творческих индустрий, в разработке и создании коллаборационных идей, проектов и продуктов и актуальными условиями креативных центров, которые не способны или недостаточно заинтересованы в реализации потенциала данных пространств как платформы нового формата коммуникации творческих индустрий, обеспечивающего творческую и профессиональную самореализацию их представителей. Решением перечисленных проблем может стать создание коммуникационно-диалогового пространства, обеспечивающего общение резидентов креативных центров, их творческое взаимодействие и профессиональное развитие. В рамках данного коммуникативного пространства резиденты кластера и фрилансеры творческой направленности будут иметь возможность провести совместный досуг, нацеленный на новые для аудитории знания и навыки, развитие отношений среди участников и, как следствие, создание творческих проектов, имеющих всестороннюю поддержку, обеспечиваемую тем, что участники – профессионалы разных сфер креативных индустрий.

Успешное развитие креативного кластера возможно при формировании особой коммуникационной модели между резидентами и кураторами пространства, т. е. комплекса представлений, подходов и инструментов взаимодействия креативного центра со своей аудиторией. Данная модель включает пять уровней.

Первый уровень – диалоговый. Креативный кластер объединяет резидентов различных творческих индустрий, и создание условий для их общения и взаимодействия является одной из первостепенных задач кластера. Здесь креативный кластер выступает в качестве фасилитатора.

Второй уровень – просветительский: креативным кластерам необходимо аккумулировать значительный объем знаний о креативных индустриях, а также бизнесе и маркетинге, и вести систематическую работу по превращению его в общедоступную базу знаний, а также проводить регулярные события просветительской направленности, для того чтобы одновременно оставаться интересным и полезным аудитории, исполняя образовательную функцию.

Третий уровень – презентационно-выставочный: в стенах креативного кластера происходит полный цикл реализации творческих идей, после создания продукта важно его выгодно презентовать на специальной площадке для обеспечения должного внимания к работе творческих индустрий, резидентов центров.

Четвертым уровнем является имиджевый уровень. Креативный кластер должен обладать богатым репутационным потенциалом как места для успешной реализации и коммерциализации творческих идей и уникальным имиджем.

Пятый уровень – проектный, является основным для перспективы развития современной культурной ситуации и социокультурной жизни городского сообщества. Креативный кластер должен обеспечить необходимые условия для исследований в области креативных индустрий, бизнеса и маркетинга, успешной

разработки инновационных проектов и их последующей реализации.

Коммуникативное пространство творческих индустрий в креативных центрах – это новый формат взаимодействия их кураторов, резидентов и посетителей, основанный на интеграции досуга, творческой и профессиональной деятельности. Целью данного коммуникативного пространства является развитие навыков и качеств представителей творческих индустрий и вовлечение их в совместную деятельность по созданию и реализации инновационных культурных проектов. Коммуникативное пространство творческих индустрий основано на комплексном использовании традиционных и инновационных социально-культурных технологий. Основой выбора форм социально-культурной деятельности в условиях каждого конкретного пространства является анализ досуговых предпочтений резидентов центра.

В основе концепции коммуникативного пространства творческих индустрий лежат принципы его формирования. Базовым принципом концепции является принцип креативности как образа жизни, как фактора интеграции профессий творческого и нетворческого характера и как процесса генерирования идей. Второй – принцип организации деятельности креативных центров на основе открытости, общедоступности, свободной реализации творческого потенциала, коммуникации и коллаборации резидентов культурных центров, инновационности, инициативы, результативности, культуросозидающего потенциала. Третий принцип отражает функциональную основу концепции – принцип взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах. Четвертый принцип обеспечивает реализацию потенциала творческих индустрий в их специфике синтеза досуга и рынка, это принцип комплексной реализации образовательной, просветительской, развлекательной, экономической функций креативных центров.

Главным результатом формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в условиях креативных центров становится процесс инициирования совместной креативной деятельности по созданию и реализации инновационных проектов, что обеспечит решение задач культурной политики, развитие культурной городской среды, творческую и профессиональную самореализацию представителей и удовлетворение досуговых предпочтений и интересов потребителей творческих индустрий, а также может являться мощнейшим импульсом в развитии культурной жизни современного общества.

Список литературы

1. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: Просвещение как способ обмана масс. М.: AdMarginem, 2016. 104 с.

2. Dumazedier J. Vers une civilisation du loisir? Paris: Ed. par Points, 1972. 314 p.

3. Fourastié J. Pourquoi nous travaillons. Paris: Ed. par Presses Univ. de France, 1976. 314 p.

4. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее / [пер. с англ. Н. Яцюк]. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. 384 с.

5. Хокинс Д. Креативная экономика: как превратить идеи в деньги / [пер. с англ. И. Щербаковой]. М.: Финанс. корпорация Открытие: Классика-XXI, 2011. 253 с.

6. Dubina I. N., Carayannis E. G., Campbell D. F. J. Creativity economy and a crisis of the economy: Coevolution of knowledge, innovation, and creativity, and of the knowledge economy and knowledge society // Journal of the Knowledge Economy. 2012. Vol. 3, № 1. P. 1–24.

7. Sawyer R. K. Explaining Creativity: The Science of Human Innovation. 2nd ed. New York: Oxford Univ. Press, 2012. P. 48.

8. Литвинцева Г. Ю. Креативные пространства аудитории «нового типа» // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 10, ч. 2. С. 201–202.

9. Creative Industries Programme. Creative Industries Mapping Document / Dep. for Culture, Media and Sport. London, 2001. 54 p.

References

1. Horkheimer M., Adorno T. Cultural industry: Enlightenment to deceive the masses. M.: AdMarginem, 2016. 104 (in Russ.).

2. Dumazedier J. Vers une civilisation du loisir? Paris: edité par Points, 1972. 314.

3. Fourastié J. Pourquoi nous travaillons. Paris: Ed. par Presses Univ. de France, 1976. 314.

4. Florida R.; Yazuk N. (transl.). Creative class: people who change the future. M.: Mann, Ivanov and Ferber, 2016. 384 (in Russ.).

5. Hawkins D.; Shcherbakova I. (transl.). Creative economy: how to turn ideas into money. M.: Financial Corporation Opening: Classic-XXI, 2011. 253 (in Russ.).

6. Dubina I. N., Carayannis E. G., Campbell D. F. J. Creativity economy and a crisis of the economy: Coevolution of knowledge, innovation, and creativity, and of the knowledge economy and knowledge society. *Journal of the Knowledge Economy*. 2012. 3 (1), 1–24.

7. Sawyer R. K. Explaining Creativity: The Science of Human Innovation. 2nd ed. New York: Oxford Univ. Press, 2012. 48.

8. Litvintseva G. Yu. Creative spaces of a «new type» audience ence. *International Research Journal*. 2016. 10 (2), 201–202 (in Russ.).

9. Creative Industries Programme. Creative Industries Mapping Document / Dep. for Culture, Media and Sport. London, 2001. 54.

УДК 069.42:[902.01:94(470)"1941/1945"]

А. В. Пянкевич

Классификация предметов военной археологии Великой Отечественной войны

Проанализирован опыт поисковых экспедиций по обнаружению артефактов времен Великой Отечественной войны. Раскрыты особенности музейного использования предметов военной археологии. Рассмотрены применяющиеся в науке подходы к классификации и возможности применения этих подходов для упорядочения находок поисковых отрядов. Выявлены критерии, позволяющие разделить предметы военной археологии Великой Отечественной войны на определенные группы с позиции их культурно-исторического значения. На основе выявленных критериев проведена классификация. В научный оборот вводятся находки поисковых отрядов. Раскрыта значимость обнажаемых артефактов, показана важность и значимость каждой находки времен Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, Вторая мировая война, военная археология, патриотическое воспитание, выставочная деятельность, музейные выставки, история повседневности, общественные патриотические организации, общественные поисковые организации, поисковое движение, поисковые отряды

Aleksandr V. Pyankevich

Classification of items of military archeology of the Great Patriotic War

The search for artifacts of the Great Patriotic War was analyzed. The features of the military archeology artifacts museum use were revealed. The approaches to the classification used in science and the possibilities of using these approaches to streamline the search squads finds were considered. Criteria for dividing military archeology artifacts into groups from the standpoint of their cultural and historical significance was identified. Based on the identified criteria, a classification was performed. Finds of search squads were introduced into scientific circulation. The significance of military archeology artifacts has been revealed, the importance and significance of each WWII find was shown.

Keywords: Great Patriotic War, World War II, military archeology, historical memory, patriotic education, exhibition activities, museum exhibitions, public patriotic organizations, public search organizations, search movement, search squads

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-77-82

Тема Великой Отечественной войны не теряет актуальности и более чем через семьдесят пять лет после Победы. Наоборот, некоторые аспекты войны в последнее время становятся все более интересны обществу. К таким аспектам, безусловно, относится история военной повседневности. Актуальна эта тема и в музейной репрезентации военной истории [1, с. 23].

В данной статье рассматривается особый пласт вещественных источников по истории военной повседневности: предметы военной археологии Великой Отечественной войны. Вещи, по тем или иным причинам потерянные во время боевых действий и оставшиеся на местах боев и дислокации войск. Такие предметы в своей работе обнаруживают участники поискового движения, основной задачей которых является поиск и захоронение непогребенных погибших солдат. Это самые разнообразные элементы предметного мира Великой Отечественной войны, так или иначе иллюстрирующие военную действительность. Из них формируются коллекции, которые становятся объектами демонстрации как в государственных музеях, так и в разнообразных школьных, общественных и частных экспозициях.

Использование предметов военной археологии Великой Отечественной войны в музейной среде требует ранжирования их исторического и социального значения, а также определения их феноменологических характеристик, т. е. выявления информационного потенциала репрезентативности и экспрессивности разных категорий находок. Определение этих характеристик предметов позволит наиболее эффективно использовать их в экспозиционной деятельности.

Классификация предметов военной археологии Великой Отечественной войны является необходимым условием для профессионально грамотного использования их в музейных практиках и выставочной деятельности. В процессе

классификации выявляются свойства находок поисковиков как предметов музейного значения, определяется их историческая, культурная и документальная ценность. Это позволяет в дальнейшем превратить некоторые из них в музейные предметы и экспонаты.

При изучении свойств, имманентно присущих артефактам военной археологии Великой Отечественной войны, необходимо выработать критерии, позволяющие разделить их на определенные группы с позиции их культурно-исторического значения. С точки зрения автора, важнейшим критерием классификации таких предметов будет их мемориальная ценность как памятников военной истории.

Примеров классификации предметов военной археологии в литературе автору обнаружить не удалось. В связи с этим мы будем исходить из общих принципов классифицирования и подходов к классификации музейных предметов.

Для начала необходимо рассмотреть понятие классификации. В научной и справочной литературе это понятие разработано очень глубоко. Согласно определению «Большой российской энциклопедии», классификация – это «система соподчиненных понятий (классов, объектов, явлений) в той или иной отрасли знания, а также процесс отнесения наблюдаемых объектов к какому-либо классу – классифицирование» [2]. «Энциклопедия эпистемологии и философии науки» РАН представляет классификацию как «систему знания, понятия которой означают упорядоченные группы, по коим распределены объекты некоторой предметной области на основании их сходства в определенных свойствах» [3, с. 357].

В связи с некоторой сходностью материала интересно также определение классификации, данное терминологическим словарем-справочником «Классификация в археологии»: «Выделение различных групп материала и описание этих групп таким образом, чтобы были ясны общность внутри каждой группы и различия между ними» [4, с. 13]. Таким образом под классификацией в науке понимается систематизация понятий, объектов или явлений путем разделения их на группы.

Для проведения классифицирования артефактов военной археологии, т. е. предметов, представляющих, с точки зрения автора, интерес для музеев, особенное значение имеет понятие классификации музейных предметов. Классификация музейных предметов относится к наиболее базовым понятиям музеологии. В словаре музейных терминов она представлена как «метод научной организации фондов музеев, направленный на фиксацию историко-культурного и юридического значения музейных предметов и создание условий, максимально способствующих их хранению, использованию, исследованию» [5].

Основой деления фондов в большинстве музеев является общая источниковедческая классификация, которая делит источники на вещественные (вещевые), вербальные, изобразительные, знаковые, этнологические (поведенческие), звуковые (фонические). Нельзя сказать, что такая классификация в полной мере подходит для систематизации результатов работы поисковиков. Большая часть обнаруживаемых источников вещественные. Иногда встречаются изобразительные – это изображения, нанесенные на металл, пластик, дерево или ткань, а также сохраняющиеся в определенных и весьма редких условиях изображения на бумажных носителях. К знаковым источникам, обнаруживаемым при раскопках на полях Великой Отечественной войны, относятся в первую очередь документы. Наиболее распространенный документ – личный опознавательный знак (ЛОЗ) солдата, но также встречаются и другие документы, такие как удостоверения, донесения, письма и пр. Звуковые источники практически не встречаются при раскопках, единственным исключением можно назвать граммофонные пластинки. Но в неповрежденном состоянии они встречаются крайне редко. Этнологические и вербальные источники, по понятным причинам, не встречаются вовсе.

Параллельно с общей классификацией применяются классификации, группирующие предметы по одному родственному признаку [6, с. 108]. К таким признакам относятся хронологический, авторский, именной, географический и тематический.

По хронологическому признаку (время бытования) подавляющее большинство предметов, обнаруживаемых на местах сражений Великой Отечественной войны, будет, естественно, относиться к периоду 1930-х – первой половины 1940-х гг. XX в. Для некоторых предметов возможна более точная привязка, связанная с клеймами, обозначающими год изготовления и датировкой боев на участке фронта, где был обнаружен предмет. К тому же многие предметы фабричного производства за время войны изменились, и поздние можно отделить от ранних даже при отсутствии или нечитаемости клейм. Однако для некоторых предметов период бытования может быть куда бóльшим. Это, в первую очередь, устаревшее обмундирование, снаряжение и вооружение, попадавшие в войска, а также разнообразные личные вещи. Идеальным при-

мером здесь будут нательные кресты, нередко встречающиеся у советских бойцов. Подавляющее большинство предметов этой категории произведено до 1917 г., а некоторые – много раньше.

Вместе с хронологическим признаком большую роль играет и географический. Этот принцип может разделять предметы по месту создания или бытования. По месту создания почти все обнаруживаемые предметы можно поделить на отечественные и зарубежные. При таком делении первые, как правило, будут относиться к Красной армии, а вторые – к вермахту и армиям – союзницам Германии. Здесь, конечно, есть и исключения. Классическим примером являются вещи, поставлявшиеся по ленд-лизу, а также трофеи. Место бытования предметов, определяемое по месту обнаружения, также очень важно – оно позволяет привязать предмет к конкретному фронту, плацдарму и участку. Без учета географического признака зачастую невозможно раскрыть информационный потенциал предмета.

Классификация находок по именному признаку возможна только в тех случаях, когда установлена личность владельца. Однако предметы, обнаруженные вместе с останками неизвестных солдат, тоже следует классифицировать и соотносить с владельцем.

Приведенные выше подходы к классификации, безусловно, полезны и применимы для выявления аспектов музейного использования предметов военной археологии. Однако, учитывая специфику обнаруживаемых предметов, такая классификация не совсем подходит для того, чтобы охватить весь спектр находок поисковых отрядов. В связи с этим автор, основываясь на накопленном за 14 лет работы опыте, берет на себя смелость предложить собственную классификацию находок, обнаруживаемых поисковыми отрядами на полях сражений Великой Отечественной войны. Классификация выстроена по принципу типологии [4, с. 14], разделение на категории в ней основано на назначении предметов и их роли в военных событиях.

1. Вооружение. Оружие – очень большой пласт находок на местах боевых действий. Несмотря на то, что во всех армиях существовали приказы о сборе оставленного на поле боя оружия, в местах продолжительных боев оказывалось много потерянного и выброшенного вооружения. Применявшееся вооружение является одним из важнейших вещественных источников информации о ходе боевых действий. К тому же оружие зачастую легко узнаваемо и обладает высокой аттрактивностью. Помимо мемориальной ценности, обусловленной фактом участия в боевых действиях, некоторые находки этой категории представляют интерес как редкие и практически не сохранившиеся образцы оружия упрощенного военного выпуска. Также встречается вооружение, модифицированное в фронтовых условиях для выполнения конкретных задач. Отдельно стоит оговорить, что оружие и боеприпасы, представленные на выставках и в музеях поисковиков, должны быть лишены возможности боевого применения путем внесения необратимых изменений в конструкцию [7].

В категории вооружения можно выделить следующие подкатегории. Стрелковое оружие и легкие вооружения – винтовки, пистолеты, пистолеты-пулеметы, пулеметы, противотанковые ружья, а также гранаты и гранатометы, легкие минометы. Холодное оружие – наиболее часто встречающееся холодное оружие: штыки, боевые ножи, реже кортики и шашки. Артиллерия, военная техника и ее части – артиллерийские орудия, минометы и разнообразная боевая и вспомогательная техника – танки, самоходные орудия, самолеты, автомобили, тракторы. В комплектном состоянии перечисленные объекты на местах боев встречаются редко, чаще всего находят детали от самой разнообразной техники. Боеприпасы – патроны к стрелковому оружию, боеприпасы артиллерии и ракетных войск, авиабомбы, инженерные мины – одни из самых распространенных находок на местах сражений.

2. Защитное вооружение. В середине XX в. защитное вооружение – это стальные шлемы, стальные нагрудники и стрелковые щиты. Стальные шлемы и нагрудники носились непосредственно на теле бойца и по своим информационным характеристикам близки к категории униформы и снаряжения, но сделаны из металла, поэтому значительно лучше сохраняются в земле. Стальные шлемы – одни из главных элементов внешнего образа солдата Великой Отечественной войны. Шлем узнаваем и четко ассоциируется с бойцом той армии, к которой боец принадлежит. Обнаруживаемые на местах боев шлемы нередко несут на себе видимые следы фронтового использования – нанесенные камуфляжные окраски, подписи солдат, боевые повреждения.

3. Униформа и снаряжение. Военная униформа предоставляет информацию о внешнем облике солдат, позволяет создать впечатление о том, что защищало человека от погодных условий, а иногда и от глаз врага. Состояние униформы и ее элементов может многое рассказать о боевом пути ее владельцев. В связи с традиционными для униформы и снаряжения материалами изготовления, фактор сохранности

для предметов этой категории еще более важен, чем для остальных.

Форменная одежда – элементы одежды военнослужащих армий – участниц боевых действий. В связи с плохой сохранностью ткани в грунте целые экземпляры одежды при раскопках обнаруживаются крайне редко – в почвах, не пропускающих кислород, например, в некоторых видах глин. Под воздействием агрессивной среды сукно чаще всего истлевает, и остаются лишь элементы, менее подверженные разложению. В связи с этим автор выделяет отдельные подкатегории находок. Знаки различия – петлицы, погоны, шевроны, лычки, кокарды и пуговицы военной формы. Знаки различия или их элементы изготавливались из металла и часто отлично сохраняются. Ремни и пряжки к ним – ремни различных армий и родов войск благодаря материалам, из которых они изготовлены (кожа, сталь, латунь, алюминий), чаще сохраняются в земле. Ременные пряжки нередко украшены символикой армий и родов войск и также являются очень наглядными экспонатами. Обувь – сапоги, ботинки, валенки, галоши. Обувь и ее части нередко сохраняются в земле, хотя в большинстве грунтов даже кожаная обувь высыхает и становится хрупкой. Снаряжение – подсумки, разгрузки, кобуры, портупеи – чаще всего изготавливались из кожи и также хорошо сохраняются во влажных грунтах.

4. Документы, награды и личные опознавательные знаки. Эти предметы объединены в одну категорию, так как они с наибольшей степенью вероятности могут быть привязаны к судьбе конкретного человека. Такие вещи превращают солдата, вместе с которым они были найдены, из безымянного в опознанного. Они несут в себе самую важную информацию, которую могут обнаружить военные археологи

Документы – партийные билеты, красноармейские книжки, немецкие зольдбухи, другие удостоверения и справки – любые документы на бумажных носителях, содержащие фамилию обладателя. Они могут сохраняться в бумажниках и складках обмундирования. Награды – ордена, медали, знаки отличия, как правило, сделаны их цветного металла и хорошо сохраняются. Награды могут содержать номер, по которому определяется фамилия владельца. Личные опознавательные знаки – советские медальоны и немецкие жетоны специально – создавались для опознания погибших. Содержат в себе информацию о подразделении и имя владельца ЛОЗа.

5. Личные вещи солдат. Находки этой категории характеризуют предметный мир, непосредственно окружавший солдата в военной повседневности. Такие вещи наглядно демонстрируют, что война – это не только сражения, но и отдельная реальность жизни человека в полевых условиях. Личные предметы создают представление об образе жизни не только солдата, а вообще человека второй четверти XX в. Предметы личного полевого быта ясны и понятны даже людям весьма далеким от военной истории. Знакомство с вещами, аналоги которых используются в повседневности, и сегодня помогает современному человеку ярче осознать свою близость к людям, которые волею судьбы стали солдатами самой ужасной войны в истории человечества.

Личная посуда – ложки, вилки, кружки, фляги и котелки как уставные, так и самодельные изготавливались из металла, стойкого к коррозии, и являются довольно распространенными находками. Солдаты часто подписывали свою посуду, что иногда позволяет установить имя владельца. Туалетные принадлежности – расчески, бритвы, помазки, зубные щетки, мыло, мыльницы, духи и парфюмерия. Чаще всего встречаются на позициях ближнего тыла, но не редкость и в передовых траншеях. Курительные принадлежности – портсигары, мундштуки, трубки, зажигалки и спичечницы – частый спутник солдата Великой Отечественной войны. Курение – значительная составляющая фронтовой культуры и культуры повседневности второй четверти XX в. вообще. Прочие повседневные предметы – часы, письменные принадлежности, иголки, нитки, перочинные ножи. Вещи личного характера – обручальные и другие кольца, цепочки, медальоны, небольшие сувениры и памятные вещи. Такие предметы несут на себе отпечаток личности солдата, помогают глубже заглянуть в его мир. Деньги – советские и немецкие деньги, а также монеты стран, в которых солдат успел повоевать ранее. Сохраняются, в первую очередь, металлические монеты, но в бумажниках также встречаются и боны. Предметы религиозного назначения – нательные крестики, образки, медальоны, четки, карманные библии. Встречаются как у немецких, так и у советских солдат.

6. «Окопное творчество». К окопному творчеству относятся предметы, кустарно изготовленные или измененные военнослужащими в полевых условиях с эстетической целью. Это одни из самых ценных, с точки зрения музейной актуализации, находок на полях сражений. Количество и разнообразие информации, заключенной в таких предметах, сложно переоценить. Предметы окопного творчества вне зависимости от стилистики и качества исполнения доносят до нас мысли, чаяния и представление солдат о прекрасном посреди ужасных военных собы-

тий. Предметы окопного творчества нередко выполнены на весьма высоком художественном уровне. Но даже совершенно непрофессионально выполненные изображения и надписи несут огромную смысловую нагрузку, они демонстрируют тягу солдат к творчеству вне зависимости от условий и умения.

Объектами окопного творчества могут быть практически любые предметы солдатского обихода – как уставное армейское снаряжение, котелки, фляги, кружки, ложки, так и самодельные предметы – стопки, пепельницы, портсигары и просто куски металла, дерева или пластика. В связи с этим автор считает, что окопное творчество лучше делить на подгруппы не по объектам, а по тематикам. Дарственные и памятные надписи – предметы, изготовленные в подарок. Содержат имена одариваемых и дарителей и иногда повод дарения. Такие предметы рассказывают подчас невероятные по драматизму истории дружбы, подвига и трагедии. Патриотическая, государственная и военная тематика – изображения на таких предметах связаны с гордостью за свою армию. Встречается советская и красноармейская символика, эмблемы подразделений, идущие в бой танки и самолеты, изображения оружия. Дом, мирная жизнь – предметы, передающие тоску солдата по мирной жизни и родному дому. Надписи, обозначающие места призыва и, в первую очередь, рисунки, тематикой которых является жизнь без войны. Дома, солнце, домашние животные, мебель, пасторальные пейзажи. Любовь/женщины – любовь – одна из самых выразительных и эмоциональных тематик окопного творчества. К ней относятся изображения жен и подруг бойцов, их имена и даже целые послания к ним. Шуточные надписи – юмор всегда свойственен человеку, он помогает в трудную минуту. Не исключением были и солдаты, штриховавшие на своем снаряжении веселые надписи и шуточные рисунки.

7. Элементы быта общего пользования. Предметы, не принадлежавшие конкретным солдатам, а использовавшиеся коллективно. Такие вещи позволяют воссоздать картину повседневной окопной жизни. Без предметов общего быта невозможно реконструировать внутреннюю обстановку фронтовых укрытий. Совокупность больших и малых деталей этой категории создает атмосферу обжитого места и большой инфраструктуры, которая сопутствовала боевым действиям.

Полевая мебель и ее заменители – кровати, лежанки, стулья, табуреты, столы – как уставная полевая мебель, так и значительно более часто встречающиеся самодельные предметы жилой обстановки, использовавшиеся в полевых укрытиях, предназначенных для проживания личного состава. Печи – полевые отеплители от уставных армейских до самодельных, изготовленных солдатами из ящиков от патронов – один из важнейших атрибутов полевой землянки. Светильники и фонари – керосиновые лампы и горелки разных типов и принципов работы, а также импровизированные горелки из гильз от снарядов, которыми освещались жилые помещения в фронтовых условиях. Приспособления для приготовления и доставки пищи – котлы, полевые кухни, продуктовые термосы и даже самовары. Указатели и таблички – знаки подразделений, разнообразных военных служб и дорожные знаки-указатели направления и населенных пунктов.

8. Упаковка и тара. В любую эпоху в местах проживания людей образовывались свалки мусора. Не исключение и места сражений, и дислокации войск времен Великой Отечественной войны. Как на фронтовых, так и на тыловых позициях нередко встречаются ямы, заполненные образовывавшимся в ходе бытовой и военной деятельности мусором. Основную часть этого мусора составляет упаковка и тара.

Бытовая упаковка – бутылки, консервные банки, тюбики, флаконы, коробки, обертки и другая тара – повсеместно встречается в местах дислокации войск в ближнем тылу. Военная тара – ящики, переноски и укупорки от боеприпасов, коробки от различного военного оборудования часто бросались и поэтому обнаруживаются на месте применения.

9. Инструменты и оборудование. В категорию инструменты и оборудование так же, как и в категорию «вооружение», попадает широкий пласт находок на местах сражений Великой Отечественной войны. Такие предметы в большинстве своем менее аттрактивны, чем оружие, но тем не менее также важны для создания как можно более полного представления о использовавшихся во время войны технологиях, их эволюции и развития.

Шанцевый инструмент – большие и малые пехотные лопаты, кирки, топоры, пилы встречаются как в ближнем тылу, так и среди боевых позиций. Специализированное оборудование – разнообразное оборудование, использовавшееся связистами, саперами, шифровальщиками и представителями других военных специальностей.

10. Пропагандистские материалы – листовки как советской, так и немецкой стороны. Но на полях сражений листовки можно обнаружить в неиспользованных агитационных снарядах – металлический корпус снаряда защищает бумаж-

ное содержимое, и листовки могут сохраняться почти в первозданном виде.

11. Осколки и гильзы. Осколки и гильзы от боеприпасов – прямое свидетельство напряженности боевых действий. По количеству гильз на позиции можно определить интенсивность ведения огня с нее.

Совокупность предметов, по тем или иным причинам оставшихся на полях сражений, представляется автору уникальным и своеобразным отражением истории и судьбы тысяч солдат, а раскрытие этой информации – важной и актуальной задачей.

Проведенная на основе многолетнего опыта практической поисковой работы классификация позволила выделить группы предметов военной археологии, позволяющие раскрыть разные аспекты военной действительности. Эта классификация может быть использована для систематизации коллекций предметов военной археологии, а также при проектировании тематических выставок, представляющих военную историю посредством таких предметов.

Список литературы

1. Гринько И. А. «Нам необходимо услышать этих солдат...» // Музей. 2014. № 8. С. 22–27.

2. Классификация // Большая российская энциклопедия. Москва, 2009. Т. 14. URL: https://bigenc.ru/economics/text/2071548 (дата обращения: 01.03.2021).

3. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Ин-т философии РАН. М.: Канон+, 2009. 1247 с.

4. Классификация в археологии / отв. ред. Е. М. Колпаков. СПб.: Ин-т истории материал. культуры РАН, 2013. 248 с.

5. Классификация музейных предметов // Российская музейная энциклопедия: словарь музейных терминов. URL: http://museum.ru/RME/dictionary.asp?74 (дата обращения: 01.03.2021).

6. Музееведение: Музеи исторического профиля / под ред. К. Г. Левыкина, В. Хербста. М.: Высш. шк., 1988. 431 с.

7. Методика установления принадлежности объекта к огнестрельному оружию. М.: ГУ ЭКЦ МВД РФ, 2000. 12 с.

References

1. Grinko I. A. «We need to hear these soldiers ...». Museum. 2014. 8, 22–27 (in Russ.).

2. Classification. Great Russian Encyclopedia. Moscow, 2009. 14. URL: https://bigenc.ru/economics/text/2071548 (accessed: Mar.1.2021) (in Russ.).

3. Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science / Inst. of Philosophy RAS. M.: Canon +, 2009. 1247 (in Russ.).

4. Kolpakov E. M. (ed.). Classification in archeology. SPb.: Inst. of History of Material Culture RAS, 2013. 248 (in Russ.).

5. Classification of museum items. Russian Museum Encyclopedia: dictionary of museum terms. URL: http://museum.ru/RME/dictionary.asp?74 (accessed: Mar. 3.2021) (in Russ.).

6. Levykin K. G. (ed.), Herbst V. (ed.). Museology: Historical museums. M.: Vyssh. shk., 1988.431 (in Russ.).

7. Methodology for establishing the belonging of an object to a firearm. Moscow, 2000. 12 (in Russ.).

УДК 745(470)

О. В. Семерицкая

Народные художественные промыслы России как объект культурного наследия

Народные художественные промыслы России как явление традиционной культуры представляют собой информационный и ценностный ресурс развития культуры, в связи с чем представляется насущно важным включение наследия промыслов в актуальную культуру в качестве инструментального базиса конструирования социальной памяти, что возможно лишь на основе культурологического осмысления промыслов как объекта наследия. Промыслы являются одновременно и экономическим явлением, и формой бытования народной художественной культуры, представляя собой культурный феномен, раскрывающий закономерности развития и функционирования человеческого общества. В статье впервые дается определение народных художественных промыслов как целостного объекта культурного наследия и проводится анализ составляющих его элементов в виде объектов разных видов наследия, представленных в материальном, нематериальном, средовом и природном выражении.

Ключевые слова: народный художественный промысел, культурное наследие, культурная традиция, традиционная культура, историко-культурная среда, промышленное наследие, художественное наследие

Olga V. Semerickaja

Folk Art Crafts of Russia as an object of cultural heritage

Folk art crafts of Russia as a phenomenon of traditional culture are an informational and valuable resource for the development of culture, so it is vitally important to include the heritage of folk-art crafts in the current culture as a source of instrumental basis for constructing social memory, which is possible only based on cultural understanding of crafts as an object of heritage. Folk art crafts are both an economic phenomenon and a form of existence of folk-art culture, representing a cultural phenomenon that reveals the laws of development and functioning of human society. For the first time, the article gives a definition of folk art crafts as an integral object of cultural heritage and analyzes its constituent elements in the form of objects of different types of heritage, presented in tangible, intangible, environmental and natural terms.

Keywords: folk art crafts, cultural heritage, cultural tradition, traditional culture, historical and cultural environment, industrial heritage, art heritage
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-83-89

В современных условиях информационного общества и глобализации культуры наследие воспринимается как важный определяющий фактор устойчивого развития общества. Научное сообщество дает множество формулировок и определений культурного наследия, связанных, по сути, единым постулатом, согласно которому оно понимается как важнейший механизм функционирования культуры и ключевой признак в определении ее сущности.

Понятие «культурное наследие» складывалось постепенно, пройдя долгий путь экспликации от «древностей» и «памятников» как опредмеченных свидетельств «минувшего прошлого» к объекту наследия как «устойчивой во времени и пространстве ценностной составляющей актуальной культуры, представленной в материальном и нематериальном выражениях» [1, с. 648]. К культурному наследию сегодня относятся, помимо многочисленных продуктов человеческой деятельности в предметном выражении, природные и культурные ландшафты, памятные места, связанные с важными историческими событиями, традиционные ценности и нормы, имеющие культурную значимость, а также взаимосвязи между объектами наследия. Трансформация понятия наследия происходит в том числе за счет расширения эпистемологических границ толкования самого понятия, за счет использования онтологических, гносеологических и аксиологических подходов к изучению объектов наследия с целью раскрытия всего их информационного потенциала - получения максимально возможной информации о них самих как о культурных феноменах, об историко-культурном контексте их создания и бытования несущих ими смыслов.

Наследие является объективированным результатом процесса формирования культурных ценностей на основе культурного опыта человечества и информационным базисом их воспроизводства и трансляции для преемственного

развития культуры. Процесс осмысления объекта как наследия и наделения его определенными смыслами всегда историчен и дискурсивен, и соответственно является для социума как субъекта культуры процессом мотивированным и целесообразным. «Наследие – это метареальность, сделанная, предложенная, интерпретированная, воображаемая» [2, с. 58].

Согласно представлениям современных исследователей, наследие представляет собой «транслирующую определенную, меняющуюся во времени и пространстве информацию» [3, с. 15] систему, которая является не суммой отдельных элементов, а множеством, которое «оказывается так или иначе упорядоченным, образуя определенное целое, свойства которого не сводятся к свойствам составляющих его элементов» [4, с. 18]. По отношению к культуре наследие является фундаментальной основой ее развития, и как подсистема органично входит в метасистему актуальной культуры, являясь, с одной стороны, одной из характеристик самой культуры и, с другой, ее своеобразной «памятью».

Многообразие культурного наследия велико. Однако сегодня по-прежнему существенная его часть пребывает в пассивном состоянии и не включена в актуальную культуру, что является по сути экологической проблемой культуры. Таким образом, актуальной задачей для культурологии является научно-исследовательская работа с использованием междисциплинарного подхода по выявлению и изучению всего многообразия объектов наследия и выработка мер по их сохранению и актуализации.

Одним из пассивных пластов культурного наследия и в то же время перспективных с точки зрения заключенного в нем информационного потенциала и ценностного ресурса культуры является наследие народных художественных промыслов. Народные художественные промыслы как явление национальной культуры обладают определенным опытом осмысления в контексте теории и истории народной художественной культуры, истории искусства на основе использования в качестве объекта исследования художественного наследия промыслов. Изделия промыслов России входят в музейные собрания отечественных исторических и художественных музеев. На уровне государственной культурной политики промыслы России признаны важной частью национальной культуры [5] и провозглашены «частью культурного кода россиян» [6]. Часть наследия промыслов включена в актуальную культуру посредством актуализации в виде организации культурно-познавательного и событийного туризма на местах бытования промыслов на основе использования, или скорее эксплуатации, заключенных в их наследии культурных ценностей. При этом необходимо констатировать отсутствие научного опыта целостного осмысления промыслов как культурного феномена и их наследия как подсистемы в макросистеме культурного наследия. Оставаясь за чертой осмысления культурного наследия как ценностной части социальной памяти на национальном и локальном уровне, наследие промыслов как носителей информационного кода культуры исключается из источников формирования локальной и национальной идентичности, исторического и коэкзистенциального самосознания.

Таким образом, промыслы нуждаются, во-первых, в изучении в культурологическом ракурсе, в выявлении и осмыслении всего типового и видового многообразия объектов их наследия как системы в соответствии с современным пониманием «ценности наследия как неделимого целого» [7, с. 11], в связи с чем актуальным представляется определение народных художественных промыслов России как целостного объекта культурного наследия с выявлением всех составляющих его элементов, что является необходимым условием выработки мер по сохранению и репрезентации наследия промыслов и включения его в актуальную культуру в качестве ценностной составляющей.

Народные художественные промыслы России это явление актуальной культуры, значительное по числу действующих промысловых очагов на карте страны: Русский Север (Вологда, Мезень, Великий Устюг), Нижегородчина (Городец, Хохлома (Семенов), Полховский Майдан, Павлово-на-Оке, Балахна), Подмосковье (Гжель, Павловский Посад, Жостово, Федоскино, Сергиев Посад), а таже ивановский Палех, калужское Хлуднево, пензенское Абашево, кировская Дымка, ростовская финифть – этот ряд можно продолжить: по данным Ассоциации «Народные художественные промыслы России» в стране на сегодня существует около 300 организаций народных художественных промыслов, в которых задействовано около 10 тысяч человек [8]. Промыслы России представляют разные виды народного искусства: керамику, резьбу и роспись по дереву, лаковую миниатюру, художественную обработку металла, кости, камня и рога, ювелирное искусство, вышивку, кружевоплетение, узорное ткачество, набойку, ковроткачество и пр., а также разные организационные формы народного творчества – от одиночного мастера (напр., федосеевская токарная игрушка, мериновская матрешка) и небольших кустарных мастерских (напр., федоровская керамика, каргопольская

глиняная игрушка) до крупных предприятий НХП (напр., «Павлово-Посадская платочная мануфактура», «Объединение Гжель», «Хохломская роспись»).

В ходе своего развития народные художественные промыслы оставили целый пласт объективированных результатов своего развития, представленных в материальном, нематериальном и средовом выражении. В видовом отношении наследие НХП представляет собой связанные между собой в единую систему объекты художественного, промышленного, архитектурного, археологического, градостроительного, этнокультурного, документального наследия, складывавшиеся на протяжении нескольких столетий осуществления производственной деятельности в форме народного художественного творчества.

Системообразующим элементом наследия выступает территория бытования промысла, которая, обладая историческими, этнографическими, географическими, социокультурными и природными особенностями, является определяющим моментом в зарождении и развитии промысловой деятельности. Как «территориально выраженная совокупность результатов творчества поколений», «исторически сложившееся на базе культурного наследия пространство» и ввиду «культурологической значимости происходивших [здесь] событий» [9, с. 18–19] территория бытования НХП может классифицироваться как историко-культурная среда и, соответственно, как целостный объект наследия.

Ключевой составляющей промыслов как вида творческой деятельности человека, как формы воспроизводства народной художественной культуры является традиция. Понимаемая в контексте теории культуры как «аккумуляция жизненного опыта от поколению к поколению», как «коллективный стереотип деятельности, базирующийся на научении» [10, с. 479–480], традиция включает в себя объекты наследия – как материальные, так и нематериальные, а также процессы и социальные механизмы передачи [7, с. 72–73].

Являясь явлением традиционной культуры, промыслы несут в себе информацию о закономерностях функционирования традиционного общества, продуктом которого они являются, а также о преемственном развитии элементов традиционной культуры в обществе индустриальном и постиндустриальном, поскольку «переход от доиндустриального общества к индустриальному и урбанизованному сопровождается не ликвидацией традиции как таковой, а сменой одной системы традиции другой» [11, с. 167].

Народный художественный промысел является прежде всего, по своей природе, экономическим явлением. Рожденный из жизненной потребности, внутренней (творчество как духовная и материальная потребность народа) и внешней (извлечение коммерческой выгоды из производства утилитарных изделий), промысел развивается в соответствии с экономическими законами. Экономика промысла в сочетании с этнокультурными, природными и географическими особенностями местности определяет художественные, производственные и социальные особенности народного творчества.

Промыслы как явление экономическое по форме и культурное по содержанию являются феноменом цивилизационного значения, фиксирующим в объективированных следах своего развития системные изменения культуры как «специфического, надбиологического способа человеческой деятельности, уникального регулятивного, осваивающе-исполнительского, жизнеобеспечивающего и воспроизводящего механизма» [10, с. 183–184]. Промыслы, будучи экономическим явлением, в условиях свободной рыночной экономики (в дореволюционный и современный периоды истории России) неизбежно испытывают на себе воздействие макро- и микроэкономических процессов, что вынуждает их постоянно меняться как в производственном и технологическом, так и в художественном отношении, вне зависимости от типа производства на промысле. Советская плановая экономика и жесткое государственное регулирование промыслов как в производственном, так и в художественном отношении способствовала существенным трансформациям экономической модели промысла, в том числе в части производственной и технологической. Все эти процессы нашли отражение в промышленном наследии промыслов – важнейшей части всего объема наследия промыслов. Материально-производственная база промыслов – орудия, инструменты, технические приспособления, используемые в промысловой деятельности, здания мастерских, фабрик со всей инфраструктурой – являются документальными свидетельствами производственной истории промысла и нуждаются в осмыслении как объекты промышленного наследия и конструкты общего промыслового ландшафта.

Являясь по существу экономическим явлением, промысел является организационной формой народного творчества – не просто территориально ограниченным производством товаров широкого потребления ручным способом, а созданием предметов утилитарного назначения на основе художественной обработки

различных природных подручных материалов в соответствии с формировавшимися веками эстетическими представлениями о целесообразности и красоте и на основе коллективного опыта мастеров, передаваемого на месте из поколения в поколение.

Промыслы – это воплощение и бытование народной художественной культуры, которая включает в себя, помимо непосредственно произведений народного искусства, совокупность знаний, ценностей, норм, составляющих содержание произведений, а также художественное мастерство [12, с. 31]. Наследие народных художественных промыслов представляет собой уникальный, единственный в своем роде, проводник традиций народного искусства, транслятор духовных ценностей, обладая в этом смысле ценностной нагрузкой как носитель культурных кодов национального значения.

Современный методологический базис освоения культурного наследия в контексте исследований культурного пространства территории включает антропологию места и времени [13, с. 16]. В этой связи особое значение обретает изучение антропологии промыслов. Теоретик народного искусства А. Б. Салтыков писал: «Самое ценное в художественных промыслах – это люди, мастера и художники, хранители прекрасных традиций, замечательные творцы нового» [14, с. 27]. Несмотря на то что народное искусство по своей природе коллективно, т. е. выражает эстетические представления не отдельного индивида, а некоей общности, и «утверждает себя исключительно через преемственность традиций и коллективность» [15, с. 284], личность мастера, художника со всеми его многочисленными вертикальными и горизонтальными социальными связями, с соотношением коллективного и индивидуального в его творчестве, представляется центральным звеном в познании промысла как культурного феномена. «Фигура мастера всегда выделяется в деятельности промысла, царит над промыслом, задает ему определенный уровень. Мастер – это личность, вобравшая коллективный опыт, но с глубоко индивидуальным характером его выражения, с обостренной способностью видеть, слышать мир» [15, с. 140].

Промыслы, особенно в доиндустриальный период своей истории, – это история семей, череды поколений, посредством которых – путем передачи от старшего к младшему – происходила трансляция знаний и умений, традиций промысла, тонкостей ремесла, технических и художественных секретов производства. Во многих организационных формах промысла именно семья являлась и является по сегодняшний день организационной единицей на промысле. Система взаимоотношений внутри семьи, организация быта и жизненный уклад в семье, распределение трудовых обязанностей между членами семьи в ремесленном производстве и сбыте – все должно быть рассмотрено в едином контексте с целью интерпретации промысла как явления традиционной культуры.

В ходе выявления и изучения наследия промыслов необходимо учитывать социокультурный контекст их возникновения и развития, в том числе этноконфессиональный фактор. Промыслы как экономическое явление и организационная форма народного творчества, родились в старообрядческой среде. Гонимые «ревнители старой веры», селясь в отдаленных глухих местах, начиная с конца XVII столетия, начинают «промышлять», то есть создавать изделия домашнего обихода на продажу, привнося в ремесло свои эстетические представления о красоте, почерпнутые в доступных им образцах древнерусского церковного декоративно-прикладного искусства. Крупные старообрядческие общины со свойственным им патриархальным укладом, консервативностью и специфической трудовой этикой [16] стали первыми крупными промысловыми очагами, сохраняя до сих пор негласный статус центров промысловой культуры России – это Русский Север, Нижегородский край и Подмосковье. По мере развития экономики страны, рыночных отношений и появления сети крупных ярмарок появлялись новые промысловые очаги, в значительной степени обеспечивавшие внутренний потребительский рынок товарами народного потребления. Многие промыслы родились в XIX и даже в XX в. под воздействием городской культуры, но при этом с сильной фольклорной традицией.

Важное место в понимании сущности народного художественного промысла как явления традиционной культуры принадлежит тезису о взаимосвязи человека со средой. Среда как формирующий фактор развития человека и его сознания – актуальный тезис для анализа всех социокультурных явлений, но в отношении промыслов как организационной формы народного творчества он обретает особый вес. Несмотря на то, что сегодня мы можем лишь условно называть промыслы народными, поскольку народного мастера на промыслах практически повсеместно заменил профессиональный художник декоративно-прикладного искусства, промыслы – по-прежнему пространство бытования народного искусства. Даже на подвергшихся опромышливанию в советское время промыслах творчество осуществляется «на основе стилистической традиции той или

иной школы народного мастерства, на основе преемственности и коллективности» [17, с. 6].

В искусствоведческой литературе мир народного искусства называется «миром целостного человека»: исконное народное искусство явилось воплощением особенного отношения человека к миру, где все живет в единстве и взаимосвязи с мирозданием, подчиняясь круговороту времени. «Все, начиная от вещи в доме и вещи в поле, кончая деревенским домом и самой деревней, окружающей ее природой, представлялось, создавалось и воспринималось единым ансамблем. От малого до большого – все пронизывала одна мера духовного, единое вселенское чувство мира. И рациональное рождалось как результат целесообразности гармонии с миром. Именно это составляет существенное качество целостного восприятия и мышления» [17, с. 16].

Особое значение в данном контексте обретают элементы среды территории бытования промыслов и взаимосвязи между ними, являющиеся объектами наследия: аутентичный облик жилой застройки, элементы традиционного уклада жизни и народной сельской культуры, природные живописные виды – все то, что отражает единство человека с природой и его отношение к окружающему миру, то есть то, что формирует культуру народного творчества.

Таким образом, место бытования промысла это не просто территория, в рамках которой осуществляются определенные производственные процессы, а «территориально-локализованное предметно-пространственное образование и природное окружение», в рамках которого «создаются особые материальные и духовные условия для существования и деятельности человека, формирования и развития личности в обстановке преемственности исторических и современных контекстов культуры» [7, с. 395], т. е. историко-культурная среда как целостный объект наследия.

Народное искусство воспроизводит культуру связей с природой, необходимую для человечества, которую среди прочего формирует опыт сельской жизни [15, с. 149]. Народное искусство в целом родственно сельской культуре (за редким исключением, когда промыслы возникли и развивались в городской среде). В эпоху стремительно развивающейся урбанизации, когда сельская местность как антропогенный ландшафт теряет свой самобытный облик, проблема сохранения средовых элементов сельской местности на местах бытования промыслов обретает особую экологическую остроту.

Каждый промысел имеет свои, свойственные только ему, локальные художественные, этнокультурные, производственные и прочие традиции. «Специфические условия исторического, социально-экономического и культурного развития местности формировали неповторимый характер народного искусства» [18, с. 158]. Среди этих условий существовали и «совершенно особенные явления местного быта, обряды и праздники со своими ритуалами, оказавшие непосредственное влияние на формы местного народного искусства» [19, с. 12]. Богатство национальной традиционной культуры складывается из своеобразия традиций каждого из ее локальных центров, соответственно каждый промысел является одновременно и частью национальной культуры, и частью локальной, как и наследие каждого промыслового центра есть основа как национальной, так и локальной идентичности.

Самой активной и включенной в актуальную культуру частью наследия промыслов является художественное наследие промыслов. Во второй половине XIX в., на волне народнических общественных настроений, интереса к русскому стилю и народной культуре, изделия кустарных промыслов становились предметом частного коллекционирования и объектом музеефикации. В советское время промыслы на государственном уровне воспринимались как «направление социалистического реализма в советском искусстве» [20, с. 46]. Соответственно художественное наследие промыслов фрагментарно (только выдающиеся образцы) музеефицировалось путем включения национализированных частных коллекций народного искусства в музейные собрания исторических и художественных музеев страны и создания художественных музеев на местах бытования промыслов. Именно в советское время сложилась искусствоведческая традиция изучения промыслов, где главным объектом исследования выступало художественное наследие промыслов. Тем не менее, Д. С. Лихачевым, крупнейшим советским искусствоведом, а по сути культурологом, были сказаны такие слова в адрес художественного наследия промыслов: «Народное искусство – не отдельные предметы. Это цельный и стройный мир, который безжалостно нарушается, когда из него выхватывают ту или иную вещь и когда помещают ее в несвойственное окружение» [21, с. 372].

Художественное наследие промыслов, особенно ввиду сложившейся традиции узконаправленного позитивистского его изучения, нуждается в переосмыслении на основе применения актуальных, соответствующих современным тенденциям гуманитаристики, познавательных подходов для раскрытия всего его информационного потенциала как «объекти-

вированного продукта культуры» [22, с. 90]. Памятниковедческий подход к наследию сегодня уже не может удовлетворить научные и социальные запросы к наследию в свете признания за ним функции обеспечения преемственного развития культуры и устойчивого развития общества. В этом смысле назрела очевидная необходимость преломления глубоко укоренившейся как в научной академической среде, так и в массовом сознании, тенденции сводить народные художественные промыслы лишь к изделиям народного и декоративно-прикладного искусства.

Итак, народные художественные промыслы как органичная часть культурного наследия являются во всем своем типовом и видовом многообразии «единицей наследия, устойчивой во времени и пространстве ценностной составляющей актуальной культуры» [7, с. 399]. Определение промысла как объекта культурного наследия позволяет осмыслить его в своей целостности и в каждом составляющем ее элементе как культурный феномен, раскрывающий закономерности функционирования человеческого общества. Определение эпистемы наследия промыслов открывает возможности для создания теоретико-методологической модели их сохранения и репрезентации как объекта наследия, активного включения в метасистему культурного наследия как источника формирования национальной и локальной идентичности и инструментального базиса конструирования социальной памяти.

Список литературы

1. Воронцова Е. А., Гуральник Ю. У., Казакова С. Ф. и др. Музейное дело России. Москва, 2010. 676 с.: ил.

2. Шола Т. Мнемософия: эссе о науке публ. памяти. 2-е изд. Ростов Великий, 2019. 320 с.

3. Лисицкий А. В. Культурное наследие как ресурс устойчивого развития: дис. … канд. культурологии: 24.00.01. Москва, 2004. 151 с.

4. Каган М. С. О системном подходе к системному подходу (1973) // Каган М. С. Проблемы методологии гуманитарного познания: избр. тр. М.: Юрайт, 2019. С. 16–27.

5. Федеральный закон «О народных художественных промыслах» от 06.01.1999 N 7-ФЗ (ред. от 29.07.2017) // Законодательство Российской Федерации: сб. основных федерал. законов: сайт. URL: https://fzrf.su/zakon/o-narodnyh-hudozhestvennyh-promyslah-7-fz/ (дата обращения: 29.04.2021).

6. Путин назвал народные промыслы частью культурного кода россиян // Федеральное агентство новостей (ФАН): сайт. URL: https://riafan.ru/722453-putin-nazval-narodnye-promysly-chastyu-kulturnogo-koda-rossiyan (дата обращения: 29.04.2021)

7. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. 432 с.: ил.

8. Ментюкова С. Выплывают расписные: нужна ли народным художественным промыслам господдержка: интервью с Геннадием Дрожжиным // Российская газета. 2020. 16 дек. URL: https://rg.ru/amp/2020/12/16/nuzhna-li-hudozhestvennym-narodnym-promyslam-gospodderzhka.html (дата обращения: 29.04.2021).

9. Шулепова Э. А., Каулен М. Е., Чувилова И. В. и др. Культурное наследие в контексте инновационных гуманитарных технологий // Музееведение и историко-культурное наследие: сб. ст. / Кемер. гос. ун-т культуры и искусств, др. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств и др., 2009. Вып. 3. С. 5–90.

10. Маркарян Э. С. Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи / отв. ред. и сост. А. В. Бондарев. М.: Санкт-Петербург, 2014. 656 с.

11. Чистов К. В. Фольклор в культурологическом аспекте // Гуманитарий: ежегодник. Санкт-Петербург, 1995. № 1. С. 164–175.

12. Михайлова Л. И. Народная художественная культура: детерминанты, тенденции, закономерности социодинамики. М.: Вуз. кн., 2001. 264 с.

13. Мастеница Е. Н. Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. Кемерово, 2020. № 50. С. 14–22.

14. Салтыков А. Б. Избранные труды. Москва: Совет. художник, 1962. 728 с.

15. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. М.: Изобразит. искусство, 1983. 344 с.

16. Расков Д. Е. Экономические институты старообрядчества. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2012. 344 с.

17. Некрасова М. А. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М.: Совет. Россия, 1983. 220 с.

18. Колобкова И. А. Современное народное искусство и проблема фольклоризма // Народное искусство: материалы и исслед.: сб. ст. / Русский музей Санкт-Петербург, 2016. Вып. 4. С. 153–163.

19. Богуславская И. Я. Предпосылки и истоки местных художественных особенностей в народном искусстве // Народное искусство: материалы и исслед.: сб. ст. / Русский музей. Санкт-Петербург, 2012. Вып. 3. С. 11–26.

20. Некрасова М. А. Народное искусство России в современной культуре. Москва, 2003. 256 с.

21. Лихачев Д. С. Предисловие к книге М. А. Некрасовой // Лихачев Д. С. Прошлое – будущему. Ст. и очерки. Л.: Наука, 1985. С. 372–374.

22. Данилевский И. Н., Добровольский Д. А., Казаков Р. Б. и др. Источниковедение: учеб. пособие / отв. ред. М. Ф. Румянцева. М.: Высш. шк. экономики, 2015. 688 с.

References

1. Vorontsova E. A., Guralnik Yu. U., Kazakova S. F., et al. Museum business in Russia. Moscow, 2010. 676 (in Russ.).

2. Sola T. Mnemosophy: an essay on the science of public memory. 2nd ed. Rostov Veliky, 2019. 320 (in Russ.).

3. Lisickij A. V. Cultural heritage as a resource for sustainable development: dis. on competition of sci. degree PhD in culturology. Moscow, 2004. 151 (in Russ.).

4. Kagan M. S. On a systematic approach to a systematic approach (1973). Kagan M. S. Problems of the methodology of humanitarian knowledge: selected works. M.: Jurajt, 2019. 16–27 (in Russ.).

5. Federal law «On Folk art crafts» of Jan.01.1999 N 7–FZ (as amended on July 29.2017). Legislation of the Russian Federation: coll. of basic federal laws: website. URL: http:// https://fzrf.su/zakon/o-narodnyh-hudozhestvennyh-promyslah-7-fz (accessed: Apr.29.2021) (in Russ.).

6. Putin called folk crafts a part of the cultural code of Russians. Federal News Agency (FAN): website. URL: https://riafan.ru/722453-putin-nazval-narodnye-promysly-chastyu-kulturnogo-koda-rossiyan (accessed: Apr.29.2021) (in Russ.).

7. Kaulen M. E. Museumification of historical and cultural heritage in Russia. M.: Eterna, 2012. 432 (in Russ.)

8. Mentyukova S. Painted floats: do folk arts and crafts need state support: an interview with Gennady Drozhzhin. Russian newspaper. 2020. Dec. 16. URL: https://rg.ru/amp/2020/12/16/nuzhna-li-hudozhestvennym-narodnym-promyslam-gospodderzhka.html (accessed: Apr.29.2021) (in Russ.).

9. Shulepova E. A., Kaulen M. E., Chuvilova I. V., et al. Cultural heritage in the context of innovative humanitarian technologies Museology and historical and cultural heritage: coll. of art. Kemerovo: Kemerovo State Univ. of Culture and Arts, etc., 2009. 3, 5–90 (in Russ.).

10. Markaryan E. S.; Bondarev A. V. (comp., ed.) Selected works. The science of culture and the imperatives of the era. M.: Saint-Petersburg, 2014. 656 (in Russ.).

11. Chistov K. V. Folklore in the cultural aspect. Humanitarian: yearbook. Saint-Petersburg, 1995. 1, 164–175 (in Russ.).

12. Mikhailova L. I. Folk art culture: determinants, tendencies, patterns of sociodynamics. M.: Vuz. kn., 2001. 264 (in Russ.).

13. Mastenitsa E. N. Actualization of cultural heritage in the museum: modern challenges. Bulleten of Kemerovo State University of Culture and Arts. 2020. 50, 14–22 (in Russ.).

14. Saltykov A. B. Selected Works. M.: Sovet. khudozhnik, 1962. 728 (in Russ.).

15. Nekrasova M. A. Folk art as part of culture. M.: Izobrazit. iskusstvo, 1983. 344 (in Russ.).

16. Raskov D. E. Economic institutions of the old believers. SPb.: Publ. house of Saint-Petersburg Univ., 2012. 344 (in Russ.).

17. Nekrasova M. A. Folk art of Russia. Folk art as a world of integrity. M.: Sovet. Rossija, 1983. 220 (in Russ.).

18. Kolobkova I. A. Contemporary folk art and the problem of folklorism. Folk art: materials and research: coll. of art. / Russian Museum. Saint-Petersburg, 2016. 4, 153–163 (in Russ.).

19. Boguslavskaya I. Ya. Preconditions and origins of local artistic features in folk art. Folk art: materials and research: coll. of art. / Russian Museum. Saint-Petersburg, 2016. 3, 11–26 (in Russ.).

20. Nekrasova M. A. Folk art of Russia in modern culture. Moscow, 2003. 256 (in Russ.).

21. Likhachev D. S. Preface to the book by M. A. Nekrasova. Likhachev D. S. The past is for the future: art. and essays. Leningrad: Nauka, 1985. 372–374 (in Russ.).

22. Danilevsky I. N., Dobrovolsky D. A., Kazakov R. B., et al.; Rumyantseva M. F. (ed.). Source studies: textbook. M.: Higher School of Economics, 2015. 688 (in Russ.).

УДК 069-027.555(571.17):616-036.21

В. Н. Сильев

Особенности функционирования музейной сети Кузбасса в условиях пандемии

Музейная сеть Кузбасса – это доступные и динамично развивающиеся общественные институты, которые играют важную роль ресурса по сохранению и развитию национальной культуры сибирских народов, а также являются инструментом единства общества России. В статье предпринята попытка анализа и оценки деятельности музеев на территории Кемеровской области в период ограничений, связанных с коронавирусной инфекцией (COVID-19), в аспекте практики осуществления деятельности музейных учреждений в других субъектах РФ. Основной метод исследования – анализ социально-экономического и культурологического дискурса и нормативно-правовых актов в сфере культуры в период самоизоляции. Автор рассматривает проблемы, с которыми столкнулись музеи Кемеровской области, характеризуя и определяя отличительные особенности функционирования музейной сети региона в данный период. В результате исследования сформулированы предложения по повышению уровня эффективности работы государственных и муниципальных музеев Кемеровской области (Кузбасса) в потенциальном пространстве ввода повторных ограничений.

Ключевые слова: культура, музейная сеть, музеи, музееведение, краеведение, Кузбасс

Vyacheslav N. Silyev

Features of the Kuzbass museum network in pandemic conditions

The Kuzbass Museum Network is an accessible and dynamically developing public institution that plays an important role as a resource for the preservation and development of the national culture of Siberian peoples and is also an instrument of the unity of Russian society. The article attempted to analyze and evaluate the activities of museums in the Kemerovo region during the period of restrictions associated with coronavirus infection (COVID-19), in terms of the practice of implementing the activities of museum institutions in other constituent entities of the Russian Federation. The main method of research is the analysis of socio-economic and cultural discourse and regulatory legal acts in the field of culture during the period of self-isolation. The author considers the problems faced by museums of the Kemerovo region, characterizing and determining the distinctive features of the functioning of the museum network of the region during this period. As a result of the study, proposals are formulated to increase the level of efficiency of state and municipal museums of the Kemerovo region (Kuzbass) in the potential space for introducing repeated restrictions.

Keywords: culture, museum network, museums, museum studies, local history, Kuzbass
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-90-95

Пандемия COVID-19, как показал опыт функционирования музеев в форс-мажорных обстоятельствах, нарушила привычные алгоритмы и протоколы работы в системе музейной сети, но при этом условия самоизоляции детерминировали деятельность по развитию различных форм музейных коммуникаций. Руководитель Союза музеев России М. Б. Пиотровский отмечает, что «доступность» как одна из важных музейных функций «временно переходит в online, что вполне соответствует духу времени» [1].

На 1 января 2021 г. в музейной сети Кузбасса зарегистрировано 43 государственных и муниципальных учреждения [2, с. 8], основная часть деятельности которых напрямую связана с выставками и экспозициями, образовательной работой. С самого начала пандемии музеи региона прекратили прием посетителей, сотрудники были переведены на дистанционную форму работы.

В 2020 г. количество выставок и экспозиций в музеях Кузбасса уменьшилось на 24%; на 43% – количество внемузейных выставок, на это во многом повлияла обязательная регистрация всех участников выставок в Государственном каталоге Музейного фонда РФ; количество выставок из собственных фондов сократилось на 26 единиц.

В новых условиях функционирования возникает необходимость определения не только новой стратегии открытости коммуникационной политики музеев, но и вариантов доступа в экспозиционные залы музеев, развития лекционно-просветительской деятельности, предоставления новых возможностей знакомства с хранящимися в музеях экспонатами, не отраженными в действующих экспозициях.

Как справедливо отмечает Ю. В. Зиновьева, «активная реализация стратегии диверсификации каналов коммуникации музеев с социокультурными институциями, научными учреждениями, бизнес-сообществом, волонтерами приводит к расширению присутствия в медиапространстве и социальных сетях, в сфере современных культурных индустрий, что влечет за собой и расширение сотрудничества между музеями» [3, с. 105].

Анализ информационно-аналитического отчета за 2020 г. [2] показал, что, несмотря на вынужденное снижение активности выставочной работы непосредственно в пространстве музеях региона, все музейные учреждения начали активно работать онлайн и выставлять свои коллекции в соцсетях и на официальных сайтах.

Так Министерством культуры и национальной политики Кузбасса запущена всекузбасская онлайн-акция «#культуранадом». В рамках проекта, к которому присоединились и музеи, под хештегами #культуранадом и #культуракузбассаонлайн на сайтах учреждений культуры и в социальных сетях можно найти все виртуальные проекты, которые сейчас реализуются в области. Отдельно заметим, что для детей и пользователей с ограниченными возможностями зрения предусмотрены специальные вкладки. В целом практика реализации подобного проекта получила положительную оценку на межрегиональном онлайн-форуме «Культура на дом – новая реальность» [4].

К одной из отличительных особенностей функционирования Кузбасского государственного краеведческого музея в анализируемый период относится деятельность по выставке фондовых экспонатов на территории муниципалитетов, что определило стратегию взаимодействия в рамках музейной сети региона: новые типы экскурсий, являющиеся «подкастами» и сериями просветительских фильмов; мастер-классы, викторины и конкурсы в виртуальном режиме.

Одним из важнейших событий в деятельности музейной сети Кузбасса стало участие музеев региона и вузов, осуществляющих подготовку специалистов в сфере музеологии и археологии, в международном круглом столе «Сотрудничество музеев в условиях пандемии», проходившем под девизом «За равный доступ к музеям», на котором участники поделились своим опытом работы в условиях распространения коронавирусной инфекции и ограничительных мер. Так Д. Д. Родионова [5] акцентировала внимание на основных правилах и ошибках популяризации деятельности музея в социальных сетях, а также на развитии медиапроектов, открывающих новые перспективы решения масштабных задач в научном и социально-экономическом развитии Кузбасса.

К специфическим особенностям функционирования музейной сети региона в период пандемии с учетом «Рекомендаций по проведению профилактических мероприятий по предупреждению распространения новой коронавирусной инфекции (COVID-19)» [6] мы относим ряд следующих детерминант:

1. Диверсификация форматов деятельности музеев Кузбасса с потребителями в период посткарантинных эпидемиологических условий и требований становится повседневной практикой, активизируя поиск новых форм работы с посетителями с учетом приемлемости отдельных форматов деятельности, связанных с кадровыми и инфраструктурными ограничениями.

2. Сохраняется доминирование традиционной формы работы – экскурсионного маршрута. Вместе с тем ужесточение ограничений внесло свои коррективы в численность экскурсионных групп, запустив процесс модификации обзорных экскурсий по стандартной цене в тематические со специальными расценками.

3. Большинство музеев Кузбасса готово сохранить в своем «инвентаре» образовательные экскурсии, однако некоторые указывают на сложности их организации из-за требований социальной дистанции: так для экскурсии со школьным классом необходимо участие как минимум четырех экскурсоводов, что невозможно в малых музеях и может привести к снижению числа посетителей.

4. Музеи региона активно используют популярные инновационные малые форматы событийных мероприятий, такие как мастер-классы и воркшопы, игры и квесты. Их проведение возможно на экспозиционных площадках с вместительными лекционными залами при условии наличия необходимого количества сотрудников. Справедливо предположить о популярности этих форматов деятельности по двум причинам:

- во-первых, увеличение онлайн-активности музейных учреждений через активное продвижение своих групп в социальных сетях;

- во-вторых, такие форматы являются альтернативой в случае возникновения проблем с проведением образовательных экскурсий.

5. Возможность посещения музеев вне рабочего времени в посткарантинный период не получила своего повсеместного воплощения: против такой практики выступили в основном музеи, имеющие малое количество сотрудников, из-за возможных кадровых проблем в случае увеличения трудовых часов.

6. Установившимся трендом в период ограничений стала реализация практики сеансного посещения музеев через снижение количества проданных билетов на определенный день и время.

Вместе с тем ни один из текущих онлайн-проектов не приносит музеям Кузбасса прибыли. Выделение средств из резервного фонда правительства РФ на покрытие убытков музеев, которые полностью или частично приостановили свою деятельность, позволило стабилизировать их работу и обеспечить исполнение взятых на себя финансовых обязательств.

Отбор таких учреждений был осуществлен по результатам мониторинга их финансового состояния и оценки потребности в обеспечении обязательных платежей. Что же касается областных и муниципальных музеев Кузбасса, то, безусловно, основным фундаментом их поддержки и деятельности является бюджет региона.

В результатах отчетов об исполнении бюджета Министерства культуры и национальной политики Кузбасса [7] в 2020 г. отражено, что расходы на культуру выросли на 230 млн руб. и составили 2,8 млрд руб. по сравнению с предыдущим годом, причем ключевыми статьями расходов стали именно музеи: 70 млн руб. направлены на реконструкцию отдела природы Кузбасского государственного краеведческого музея; финансируется реконструкция краеведческого музея Гурьевска. Дополнительно в регион удалось привлечь более 100 млн руб. в рамках нацпроекта «Культура», большая часть средств поступила в муниципалитеты на обновление и развитие соответствующей инфраструктуры, а также на повышение квалификации музейных сотрудников [8].

Анализ отчетов об исполнении консолидированного бюджета субъектов РФ [9] и аналитико-статистического исследования НИУ «Высшая школа экономики» [10] позволяет озвучить некоторые важные моменты в динамике изменений расходов на учреждения культуры некоторых регионов Сибирского Федерального округа (табл. 1, 2).

Таблица 1. Изменение показателей за 4 месяца по состоянию на 01.05.2020 по сравнению с аналогичным периодом 2019 г.

Субъект РФ	Расходы		
	на культуру (%)	на субсидии бюджетным, автономным учреждениям (%)	на культуру в общих расходах субъекта РФ (п. п.)
Республика Тыва	13,3	7,4	–0,4
Алтайский край	3,7	–3,8	–0,3
Красноярский край	8,1	11,8	–0,1
Иркутская область	12,1	12,3	–0,5
Кемеровская область – Кузбасс	7,5	11,3	–0,1

Таблица 2. Изменение показателей по данным за один месяц (апрель 2020 г. к апрелю 2019 г.)

Субъект РФ	Расходы		
	на культуру (%)	на субсидии бюджетным, автономным учреждениям (%)	на культуру в общих расходах субъекта РФ (п. п.)
Республика Тыва	31,9	14,0	–0,7
Алтайский край	2,4	–0,9	–0,5
Красноярский край	11,1	17,2	–0,2
Иркутская область	13,9	14,8	–0,6
Кемеровская область – Кузбасс	–3,4	0,5	–0,7

Данные таблиц позволяют сделать вывод о том, что только за 4 месяца 2020 г. общие федеральные расходы на культуру и на предоставление субсидий бюджетным, автономным учреждениям в номинальном выражении продолжали расти, однако в относительном выражении уже наметилась их отрицательная динамика.

Вариантом получения объективной картины происходящего в музейной сети Кузбасса и попыткой ответить на вопрос о финансовых потерях в период пандемии и ограничений может стать исследование и изучение планов финансово-хозяйственной деятельности всех государственных и муниципальных музеев за 2021 г. и сравнение их показателей с 2020 г. – подобная практика используется во многих музеях европейской части России.

Так специалистами российского медиахолдинга «РБК» было проведено исследование [11] о деятельности столичных музеев, чтобы определить, как сами заведения оценили размер своих недополученных доходов от вынужденного простоя за весну и частично лето 2020 г. (табл. 3).

Таблица 3. Доходы от платных услуг в плане финансово-хозяйственной деятельности в некоторых музеях Москвы (по данным РБК)

Музеи Москвы	План (февраль 2020) млн руб.	План (июль 2020) млн руб.	Прогнозируемое изменение %
Мемориальный музей космонавтики	169	51	–70
Музей-заповедник «Царицыно»	263	100	–62
Музейное объединение «Музей Москвы»	60	30	–49

В конце марта 2020 г. о финансовых потерях высказалась директор Пушкинского музея М. Д. Лошак [12], заявив о ежедневном убытке в 2 млн руб. В свою очередь, генеральный директор Государственной Третьяковской галереи З. И. Трегулова оценила убытки своего учреждения в более чем 18,9 млн руб. за неделю [13]. На сайте Ассоциации музеев [14] Джонатан Нот приводит данные о потерях венского Музея истории искусства и Рейксмузеума и Музея Стеделийк – от 100 до 600 тыс. евро в неделю.

Однако объективная оценка финансовых потерь музейной сети Кузбасса по состоянию на март 2021 г. представляется невозможной, так как подобные планы на 2020 и 2021 гг. опубликованы лишь у нескольких музеев Кемеровской области.

Все это свидетельствует о серьезной проблеме в существующей практике предоставления платных услуг в период самоизоляции и дистанционного режима работы со стороны музейной сети Кузбасса.

Изучение ряда трудов отечественных и зарубежных экспертов [15–17] позволило сформулировать рекомендации для учреждений музейной сети Кузбасса в случае перехода от одного этапа снятия посткарантинных ограничений к другому в перспективе нивелирования негативных последствий данного периода:

- применение гибкой ценовой политики, составление прейскуранта услуг с учетом дополнительных расходов музеев на проведение эпидемиологических мероприятий;

- создание подходящей программы маркетинга по поиску и продвижению новых форматов, увеличение вариантов форм взаимодействия как с традиционными СМИ, так и с новыми медиаресурсами;

- разработка новой фандрайзинговой системы, которая активизирует помощь музеям со стороны индивидуальных дарителей и корпоративных спонсоров, что позволит поддержать музеям отдельные форматы работы с потребителями: лекции просветительского характера, концертные мероприятия, циклы встреч с деятелями искусства и науки и т. д.;

- в связи с уменьшением в музеях Кузбасса количества категорий льготных посетителей одним из эффективных видов фандрайзинга может стать прием «подвешенных билетов», когда потребитель услуги, желающий осуществить поддержку льготных категорий, вносит плату за билет на мероприятие, но оставляет его в особом билетном фонде. Таким образом, кассир сможет выдать оплаченный билет по предъявлении льготного удостоверения; – внедрение абонементной основы: это позволит музеям в условиях ограничений и снижения уровня потока посетителей приобрести необходимые ресурсы и провести мероприятия с соблюдением правил социальной дистанции;

- конвертация онлайн-активности на сайтах и социальных сетях в долгосрочное сотрудничество между местными жителями и музеем через использование комбинированных абонементов, включающих офлайн- и онлайн-форматы;

- использование системы «семейного посещения» музея при продаже билетов по льготной цене, что способствует социально-экономической и эпидемиологической выгоде для музейных учреждений, так как в семейных группах нет строгого соблюдения социальной дистанции;

- активное использование электронных гаджетов: загрузка на них электронных карт маршрутов, рассылка лекционных заданий и материалов с элементами дополнительной реальности тематических маршрутов; примером подобной программы может служить проект Artefact, доступный для российских музеев на бесплатной основе;

– при наличии инфраструктурных условий следует организовывать специальные пространства за территорией музея – парках, садах: это может значительно расширить перечень услуг и привлечь дополнительные потоки потребителей без нарушений санитарно-эпидемиологических требований Роспотребнадзора.

В результате формирования новых условий деятельности музейной сети Кузбасса определение новых вариантов взаимодействия с посетителями должно осуществляться через призму адаптационных механизмов, включающих в себя разработку образовательных программ для повышения квалификации и профессиональной переподготовки музейных специалистов. Модернизация инфраструктуры, новые практики и их поддержка как со стороны представителей органов администрации, так и общественных организаций – все это новые реалии работы данного направления сферы культуры.

Функционирование музеев региона за счет субсидий Минкульта и местного бюджета позволяет оплачивать коммунальные платежи, содержать здания и выдавать зарплаты сотрудникам. Поскольку эпидемиологическая ситуация до сих пор остается напряженной, то в случае повторного введения ограничений и запретов на организацию и проведение массовых мероприятий, посещение выставок музейные учреждения могут лишиться доходов от продажи билетов, экскурсий, лекций на неопределенный срок. Это создает дополнительную нагрузку на бюджет и может спровоцировать сокращение перечня услуг, материально-технической базы, сотрудников, снижение уровня рентабельности. Подводя итоги, следует отметить положительную динамику адаптации музейной сети региона к ограничениям в работе посредством масштабного перевода своей деятельности в онлайн-режим, однако существующий подход к организации платных мероприятий и услуг должен быть пересмотрен.

Список литературы

1. Пиотровский призвал музеи противопоставить пандемии виртуальную доступность // Интерфакс. 2020. 18 марта. URL: https://tourism.interfax.ru/ru/news/articles/67811/ (дата обращения: 14.01.2021).

2. Информационно-аналитический отчет о деятельности государственных и муниципальных музеев Кемеровской области — Кузбасса за 2020 год. Кемерово: ООО «Технопринт», 2021. 248 с. URL: http://www.kuzbasskray.ru/bitrix/Otchet-2020.pdf (дата обращения: 19.03.2021).

3. Зиновьева Ю. В. Стратегии коммуникации музея: 20 лет постсоветской трансформации // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 3. С. 102–107.

4. Межрегиональный онлайн-форум #КУЛЬТУРАНАДОМ – НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ // Министерство культуры и национальной политики Кузбасса: сайт. 2020. 4 июня. URL: https://kuzbass-kulturanadom.ru/ (дата обращения: 19.03.2021).

5. Сотрудничество музеев в условиях пандемии обсудили в рамках международного круглого стола // Кемеровский государственный университет: сайт. 2020. 20 мая. URL: https://kemsu.ru/news/5408-sotrudnichestvo-muzeev-v-usloviyakh-pandemii-obsudili-v-ramkakh-mezhdunarodnogo-kruglogo-stola/ (дата обращения: 19.03.2021).

6. МР 3.1/2.1.0194-20 Рекомендации по проведению профилактических мероприятий по предупреждению распространения новой коронавирусной инфекции (COVID-19) в музеях, музеях-заповедниках, дворцово-парковых музеях (с изм. на 17 авг. 2020 г.) // Электронный фонд правовой и нормативно-технической документации. URL: http://docs.cntd.ru/document/565071300 (дата обращения: 19.03.2021).

7. Отчеты об исполнении бюджета // Министерство культуры и национальной политики Кузбасса: сайт. URL: http://mincult-kuzbass.ru/Documentation/list.php?SECTION_ID=15 (дата обращения: 19.03.2021).

8. На Кузбассе реализуют пилотный проект по развитию снегоходного туризма // ТАСС. 2021. 13 марта. URL: https://tass.ru/obschestvo/10895585 (дата обращения: 19.03.2021).

9. Анализ исполнения региональных бюджетов // Министерство финансов Российской Федерации: сайт. URL: https://minfin.gov.ru/ru/perfomance/regions/monitoring_results/analysis/ (дата обращения: 19.03.2021).

10. Абанкина Т. В., Мацкевич А. В., Ксынкина Г. М. и др. Экономические и социальные последствия COVID-19 в сфере культуры в России // Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»: сайт. URL: https://www.hse.ru/data/2020/07/06/1609165892/HSE_Covid_08_2020_5_3.pdf (дата обращения: 19.03.2021).

11. Ефимович Е. Музеи и театры раскрыли данные о потерях из-за простоя во время пандемии // РБК. 2020. 23 авг. URL: https://www.rbc.ru/technology_and_media/23/08/2020/5f3e6a1d9a794767973a1bfe (дата обращения: 19.03.2021).

12. «Пошумим еще, пошумим!»: Марина Лошак – о потерях и планах музея в период пандемии: интервью брал А. Геодакян // ТАСС. 2020. 22 нояб. URL: https://tass.ru/interviews/10059915 (дата обращения: 19.03.2021).

13. Трегулова З. И. Третьяковка в период карантина теряет почти 19 млн рублей еженедельно // ТАСС. 2020. 26 марта. URL: https://tass.ru/kultura/8080031 (дата обращения: 19.03.2021).

14. Museums Association. URL: https://www.museumsassociation.org/ (дата обращения: 19.03.2021).

15. Гордин В. Э., Сизова И. А., Кудельки на А. Н., Воронина А. А. Музеи и посетители: как взаимодействовать в посткарантинный период / Лаборатория экономики культуры (ЛЭК) НИУ «Высшая школа экономики» // Союз музеев России: сайт. URL: http://www.souzmuseum.ru/files/M-after-COVID.pdf (дата обращения: 19.03.2021).

16. Museums step by step towards a better public health // ICOM-Belgium. URL: https://www.icom-belgium-flanders.be/wpcontent/uploads/2020/05/Museums-step-by-step-towards-a-better-public-health.pdf (дата обращения: 14.02.2021).

17. Пятаева Е. В., Ломовцева А. В. Цифровизация культурной сферы на примере деятельности музеев // Вестник Музея археологии и этнографии Пермского Предуралья. 2020. № 10. С. 10–11.

References

1. Piotrovsky called on museums to counter the pandemic with virtual accessibility. Interfax. 2020. Mar. 18. URL: https://tourism.interfax.ru/ru/news/articles/67811/ (accessed: Jan.14.2021) (in Russ.).

2. Information and analytical report on the activities of state and municipal museums of the Kemerovo region –

Kuzbass for 2020. Kemerovo: Technoprint LLC, 2021. 248. URL: http://www.kuzbasskray.ru/bitrix/Otchet-2020.pdf (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

3. Zinovjeva Ju. V. Communication strategies for museum: twenty years of postsovjet development. Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts. 2013. 3, 102–107 (in Russ.).

4. Interregional online forum #CULTURANADOM – NEW REALITY. Ministry of Culture and National Policy of Kuzbass: website. 2020. Jun. 4. URL: https://kuzbass-kulturanadom.ru/ (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

5. Cooperation of museums in a pandemic was discussed within the framework of an international round table. Kemerovo State University: website. URL: https://kemsu.ru/news/5408-sotrudnichestvo-muzeev-v-usloviyakh-pandemii-obsudili-v-ramkakh-mezhdunarodnogo-kruglogo-stola/ (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

6. MP 3.1/2.1.0194-20 Recommendations for the implementation of preventive measures to prevent the spread of a new coronavirus infection (COVID-19) in museums, museum-reserves, palace and park museums (as amended on Aug. 17.2020). Electronic fund of legal and normative-technical documentation. URL: http://docs.cntd.ru/document/565071300 (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

7. Reports on budget execution. Ministry of Culture and National Policy of Kuzbass: website. URL: http://mincult-kuzbass.ru/Documentation/list.php?SECTION_ID=15 (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

8. A pilot project for the development of snowmobile tourism is being implemented in Kuzbass. TASS. 2021. Mar. 13. URL: https://tass.ru/obschestvo/10895585 (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

9. Analysis of the execution of regional budgets. Ministry of Finance of the Russian Federation: official. website. URL: https://minfin.gov.ru/ru/perfomance/regions/monitoring_results/analysis/ (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

10. Abankina T. V., Matskevich A. V., Ksynkina G. M. et al. Economic and social consequences of COVID-19 in the field of culture in Russia. National Research University Higher School of Economics: website. URL: https://www.hse.ru/data/2020/07/06/1609165892/HSE_Covid_08_2020_5_3.pdf (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

11. Efimovich E. Museums and theaters disclosed data on losses due to downtime during a pandemic. RBK. 2020. Aug. 23. URL: https://www.rbc.ru/technology_and_media/23/08/2020/5f3e6a1d9a794767973a1bfe (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

12. «Let us make some noise, we'll make some noise!»: Marina Loshak – on the losses and plans of the museum during a pandemic: interview A. Geodakyan. *TASS*. 2020. 22 Nov. URL: https://tass.ru/interviews/10059915 (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

13. Tregulova Z. I. The Tretyakov Gallery during the quarantine period loses almost 19 million rubles weekly. TASS. 2020. Mar. 26. URL: https://tass.ru/kultura/8080031 (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

14. Museums Association. URL: https://www.museumsassociation.org/ (accessed: Mar.19.2021).

15. Gordin V. E., Sizova I. A., Kudelkina A. N., Voronina A. A. Museums and visitors: how to interact in the post-quarantine period / the Laboratory for the Economics of Culture (LEC) of the Higher School of Economics. Union of Russian Museums: website. URL: http://www.souzmuseum.ru/files/M-after-COVID.pdf (accessed: Mar.19.2021) (in Russ.).

16. Museums step by step towards a better public health. *ICOM-Belgium*. URL: https://www.icom-belgium-flanders.be/wpcontent/uploads/2020/05/Museums-step-by-step-towards-a-better-public-health.pdf (accessed: Febr.14.2021).

17. Pyataeva E. V., Lomovtseva A. V. Digitalization of the cultural sphere on the example of museums. Bulletin of the Museum of Archeology and Ethnography of the Perm Urals. 2020. 10, 10–11 (in Russ.).

УДК 069.5:39”04/14”

М. Г. Теребилов

Реконструкция повседневной культуры средневекового общества в музейной экспозиции

Вопрос о представлении повседневной культуры архаичных обществ в музейной экспозиции является достаточно актуальным в современной музеологии. Сама по себе культура повседневности играет важную роль в изучении истории культуры и бытовании общества в разные исторические эпохи, потому ее музейная интерпретация требует особого внимания. Автор размышляет над тем, что будет отличать историческую, давно не существующую повседневность, искусственно создаваемую в экспозиции музея под открытым небом, от повседневности современной, оригинальной, попытки сохранить которую предпринимаются различными экомузеями. Кроме того, в статье выделяется три формы выражения повседневной культуры, рассматриваются возможности их реконструкции, рассматривается их взаимосвязь между собой и с самим музеем при создании общей картины быта средневекового общества. Таким образом, реконструкция повседневной культуры представляется строго историческим феноменом, который невозможен без театрализации и иных творческих элементов.

Ключевые слова: культура повседневности, бытовая культура, архаичная культура, реконструкция, музей под открытым небом, средневековье, ремесло, традиция, музейная экспозиция

Maxim G. Terebilov

Reconstructing the everyday culture of medieval society in the museum exposition

The issue of representing the everyday culture of archaic societies in the museum exposition is quite relevant for modern museology. The culture of everyday life itself plays an important role in studying history of culture as well as the existence of society in different historical periods; therefore its museum interpretation requires particular emphasis. The author reflects on things, which distinguishes historical, long-defunct everyday live culture, artificially created in the exposition of the open-air museum, from the modern, original one, which is being saved by various ecomuseums. In addition, the article identifies three forms of expression of everyday culture, examines the possibilities of its reconstruction, relationship with each other and with the museum itself in the process of creating a general picture of medieval society’s life. Thus, the reconstruction of everyday culture appears to be a strictly historical phenomenon, which is impossible without theatricalization and other creative elements.

Keywords: everyday culture, archaic culture, reconstruction, open-air museum, the Middle Ages, craft, tradition, museum exposition

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-96-100

Повседневная культура, несмотря на то, что она относительно недавно стала объектом пристального внимания ученых, всегда играла в жизни общества огромную роль – и причиной тому является ее неразрывная связь со всякой человеческой деятельностью. Повседневность – это окружающая человека реальность, набор определенных повторяющихся действий, в некотором роде – культурный код, характеризующий промежуток времени, объединенный общим набором характеристик. В. Д. Лелеко отмечает, что мир повседневности является для человека «родным домом», который он периодически покидает, но постоянно возвращается, и все, что происходит с ним за пределами этого мира, интерпретируется им сообразно его собственной логике, приемам, концептуальной базе повседневного, обыденного мышления и здравого смысла [1, с. 26]. Следовательно, повседневная культура – это набор материальных и духовных ценностей, которые достигаются через определенные действия и повседневные операции, формируют принципы и нормы общества, а также помогают его функционированию. Хотя сама по себе повседневность ассоциируется с неизменностью и рутиной, повседневная культура, как и любой другой феномен, существующий в контексте культурно-исторической эпохи, претерпевает постоянные изменения в зависимости от преобладающих тенденций этой самой эпохи. Повседневные культуры большинства представителей двух отдельно взятых периодов истории человечества будут разительно отличаться друг от друга. Так, например, повседневная культура средневекового общества находит отражение в образе жизни людей и выража-

ется буквально в любых его проявлениях – это взаимоотношения между всеми классами общества, традиционные ежедневные занятия представителей всех сословий и профессий, включая молитвы и богослужения, даже привычные для людей того времени элементы одежды и кухня. Образ жизни людей складывается из всего, что их окружает – пища, которую они едят, интерьеры, в которых они живут, предметы, которые они используют для осуществления своей деятельности и удовлетворения потребностей, иными словами, важен как материальный, так и духовный аспект. Именно взаимодействие всех этих факторов составляет то, что современные культурологи называют повседневной культурой средневекового общества.

При анализе феномена повседневной культуры, воссоздаваемой в рамках музейной экспозиции, прежде всего стоит отметить, что она будет являться исторической репликой. Реконструкцию повседневной культуры в музейной экспозиции не следует путать с музейной реконструкцией, целью которой является восстановление утраченного или разрушенного объекта культурного наследия или его отдельных фрагментов [2, с. 60].

Реконструкция историческая подразумевает воссоздание материальной или духовной культуры какого-либо региона в рамках конкретной исторической эпохи, а также воспроизведение исторических событий, процессов и определенных областей человеческой деятельности [3, с. 3]. Воспроизведения архаичных видов деятельности и процессов, протекавших в обществе XIII в., невозможно добиться естественным путем, поскольку общество современное кардинально отличается от общества, существовавшего семьсот лет назад: изменились привычки, нравы, взгляды, технологии производства, даже материал изготовления и внешний вид большинства предметов, используемых в быту, включая одежду, обувь, посуду и т. д.

Сохранение и актуализация повседневной культуры, характерной для определенного общества и региона, в виде беспрерывного использования элементов материальной культуры и воспроизведения духовной – традиционных обрядов, песен, плясок и т. д. – возможно в экомузеях, обладающих «живыми» экспозициями и сохраняющих наследие без отрыва от естественной среды. Однако сущность экомузеев заключается в создании условий для сохранения национальной самобытности местного населения и культурных традиций округи [4, с. 222], т. е. в поддержании хоть и традиционной, а в отдельных случаях даже исчезающей, но все же актуальной культуры, иными словами – существующей, в то время как оригинальная средневековая культура в наше время существовать не может. В музее возможна реконструкция традиционных ремесел, различных обрядов, при этом такой музей также может способствовать сохранению окружающей среды, но все же не будет являться экомузеем, которые, как отмечал Ю. де Варин, создаются с целью сохранения этнокультурной среды с учетом экологических особенностей региона [5], сохранения актуальной местной культуры и решения актуальных проблем современности.

Для воссоздания средневековой культуры необходимо прибегнуть к реконструкции, своего рода копии культуры, которая хоть и похожа на оригинал, но все же не будет им являться. Таким образом, экомузеи не следует путать с тем, что П. ван Менш назвал экологическими экспозициями, целью которых является погружение реципиента в конкретную среду, воспроизводимую в рамках музейной действительности [6, с. 265–266] – это могут быть диорамы в естественноисторических музеях, реконструкции знаковых сражений в военно-исторических музеях, воспроизведение сложных процессов человеческой деятельности в научно-технических музеях и т. д. Невозможно показать средневекового человека в его естественной среде обитания, как невозможно, например, восстановить популяцию мамонтов – и тот, и другой феномен являются давно исчезнувшими архаизмами. Именно поэтому повседневность, воспроизводимая в музее и призванная показать особенности быта средневекового общества, носит название реконструкции, поскольку ее воссоздание возможно лишь в историческом ключе.

Следующее, на что следует обратить внимание при реконструкции повседневности в музейной экспозиции, – относительная стабильность некоторых аспектов быта, которые особенно выражаются в материальных потребностях человека и средствах их достижения, а также реализации его деятельности. Несмотря на то, что даже в таком, казалось бы, статичном аспекте культуры, как повседневность, происходят постоянные изменения, некоторые основополагающие проявления быта практически не меняются даже в течение столетий. К таковым можно отнести, например, сельское хозяйство, ведение которого даже в наше время осуществляется по тем же принципам, что и в более ранние эпохи – разве что с применением новых технологий. «Хорошо мне знакомая деревня еще в 1929 году жила в XVII–XVIII веке», – таким примером Ф. Бродель характеризует неизменность сельского хозяйства и крестьянского уклада

жизни [7, с. 39]. Однако такое утверждение будет справедливо в большей степени для материальной стороны повседневной культуры, особенно экономической, но никак не для духовной, изменения в которой происходят намного быстрее и динамичнее, влияя на последующие перемены в материальном аспекте жизни людей. Так, принципы материальной и экономической жизни в средние века слабо отличались от тех, что были заложены древним обществом, и выход на новый уровень обеспечили лишь кардинальная смена парадигм, всеобщая переоценка ценностей и беспрестанные изменения на политической арене. Следовательно, некоторые материально-экономические аспекты средневековой культуры могут быть статичны на протяжении всего периода средних веков.

Кроме того, при реконструкции в музейном пространстве повседневной культуры следует не только уметь синтезировать элементы материальной и духовной культуры, но и правильно расставлять акценты. Некоторые ее проявления можно продемонстрировать с относительной легкостью – к таковым, прежде всего, относятся объекты материальной культуры: предметы одежды, орудия труда, посуда, предметы культа и обихода. Для воспроизведения некоторых потребуется более масштабная научная подготовка и апробация – это различные формы ремесла, а также элементы обрядовой культуры, такие как молитвы, пляски, песни и т. д., иными словами, те проявления духовной культуры, что воплощаются в какой-либо деятельности человека.

Ремесло в средние века имело ряд существенных отличий от современного – использовались иные технологии, материалы, инструменты, принципы изготовления. Обряды и другие выражения нематериальной культуры также играли принципиально иную роль в жизни людей того времени – их воспроизведение в музейной практике возможно, однако, оно требует не только использования экологических экспозиций, но и активного включения посетителя в процесс музейной коммуникации при помощи различных форм взаимодействия, прежде всего – организации музейных мероприятий.

Существует и третий аспект – это те проявления повседневной культуры, которые фактически невозможно воспроизвести в рамках музейной среды. К ним относятся система мировосприятия, взглядов и ценностей средневекового человека, то, что сопровождает каждое его действие и формирует отношение к действительности, но при этом не имеет четкого физического воплощения. Так, можно в точности воспроизвести молитву или обряд жертвоприношения, но при этом невозможно реконструировать тот смысл, который в них вкладывал средневековый человек, и уж тем более современному человеку не под силу увидеть мир теми глазами, которыми его видели люди семьсот лет назад. Как отмечал А. Мальро, «ничего нельзя противопоставить тому банальному факту, что для человека XIII в. готика была современной. И готический мир был настоящим, а не историческим временем; коль скоро место веры занимает у нас любовь к искусству, воссоздание в музее соборной капеллы теряет смысл, ибо до того мы уже превратили в музеи сами соборы. Если бы нам довелось испытать те чувства, которые охватывали первых зрителей египетской статуи или романского распятия, мы не смогли бы оставить их в Лувре» [8; с. 60]. Можно воссоздать обстановку средневекового жилища, будь то спальня феодала в башне-донжоне или покосившаяся лачуга сторожа подъемного механизма ворот, но невозможно передать их отношение к своему дому и его обстановке; можно показать различные проявления классовой дифференциации средневекового общества, нарядив музейных работников в одежды феодалов и крестьян, однако показать при этом само классовое расслоение не представляется возможным, поскольку отношения в современном социуме строятся на принципах равноправия, которое было немыслимо для средневекового общества.

Таким образом, можно выделить три формы повседневной культуры, в которых она функционирует естественным образом как часть живой, существующей культуры: материальную, творческую и духовную. Духовная культура не представляется возможной для реконструкции в пространстве музейной экспозиции. Культуру творческую, включающую в себя ремесла, обрядовую часть и иные комплексы действий, характерные для средневекового человека, возможно искусственно культивировать в музейной среде, однако такая культура тесно связана с окружающей действительностью, миром вещей, ее существование невозможно без материальной культуры, которая, таким образом, будет являться преобладающей формой реконструкции культуры повседневности. Такая музейная экспозиция будет строиться на возвращении изъятым из обихода предметам – музейным экспонатам – их исторической функции, а точнее, ее имитации посредством органичного включения в экспозиционное пространство. Не менее важную роль будут играть и реплики музейных предметов – муляжи, созданные специально для экспозиции и, соответственно, наделенные тем же набором исторических функций, что и оригинальные историко-культурные объекты. Такие

предметы могут называться репрезентантами памяти, поскольку они транслируют информацию об укладе жизни от предыдущих поколений к современным. В этой связи важно понять, какие именно предметы обихода средневековой эпохи станут наиболее репрезентативными, а какие будут стоить наименьшего внимания, однако при решении этого вопроса следует использовать индивидуальный подход к каждой экспозиции – в зависимости от поставленных задач и раскрываемых тем, а также индивидуальных особенностей и историко-культурного подтекста самого музейного объекта.

В современных музеях коммуникация между посетителем и экспозиционным пространством реализуется при помощи различных форм взаимодействия — экскурсий, лекций, мастер-классов и т. д. В музеях под открытым небом все эти формы должны способствовать решению поставленных задач и достижению целей посредством формирования определенного экспозиционного образа.

Одним из наиболее удачных примеров реализации подобного подхода можно назвать музейные деревни Западной и Восточной Европы – чаще всего их относят к музеям под открытым небом, а некоторые даже к экомузеям, поскольку они представляют собой отдельное сообщество, сохраняющее и демонстрирующее различные аспекты старинных искусств и ремесел. Широкой известностью, к примеру, пользуется музейная деревня Дюппель, расположенная в Берлине, которая не только является реконструированным со всеми культурными особенностями эпохи поселением XIII в., но и всемирно признанным центром экспериментальной археологии. Особенно ярко это выражено в демонстрации различных средневековых ремесел – посетитель может не только посмотреть на работу мастеров, но и поработать самостоятельно – таким образом, музеи используют форму мастер-класса, органично вписанную в образ экспозиции.

Основное отличие музейных деревень от музеев под открытым небом на базе, к примеру, таких объектов, как средневековые замки и крепости, заключается в полноте картины воссоздаваемой повседневности средневекового общества – музейные деревни представляют возможность для реконструкции быта сельской общины, в то время как средневековые замок или крепость позволяют продемонстрировать посетителю повседневную культуру различных классов средневекового общества. При этом можно задействовать не только форму мастер-класса или так называемой музейной мастерской, существует также возможность проведения театрализованных экскурсий, состязаний (конкурсов) и прочих форм взаимодействия, если они сюжетно сочетаются с образом экспозиции и способствуют ее восприятию, а также помогают раскрыть вопросы, связанные с пониманием особенностей повседневной культуры средневекового общества. Кроме того, при реконструкции повседневной культуры некоторые формы взаимодействия могут носить пассивный характер и восприниматься как посетителями, так и музейными работниками в качестве интегрированного элемента экспозиции. Речь, прежде всего, о наличии театрализованных элементов при реализации тех или иных форм взаимодействия – так, кузнец, выполняющий свою работу, может неосознанно для самого себя являться для посетителей частью экспозиции, поскольку соответствует ей больше, чем внешнему миру, находящемуся за ее пределами. Но поскольку музейный работник, выполняющий функции кузнеца, остается также частью внемузейного мира, создаваемый им образ будет относиться к элементам экспозиции, и его работа будет носить театрализованный характер.

Следует помнить о том, что невозможно в точности воспроизвести традицию, поскольку следование ей всегда индивидуально и не может быть лишено некоторого открытого, творческого элемента [9, с. 99]. В этом заключается сущность реконструкции нематериальных аспектов культуры прошлого, которая не может функционировать в обновленных реалиях изменившегося мира. Музейное воплощение повседневной культуры средневекового общества будет носить ярко выраженный театрализованный характер, однако для детальной и качественной реконструкции бытового аспекта необходимо использовать ряд практик. Первое – это построение экспозиции с использованием различных методов, прежде всего экологического и, в зависимости от ситуации и возможностей, субъективного. В таких случаях задача музейных сотрудников заключается в воспроизведении определенных бытовых ситуаций при помощи музейных экспонатов и научно-вспомогательных материалов, среди которых могут быть копии музейных предметов, восковые фигуры, чертежи и планы, мультимедийные технологии и многое другое.

Тематика экспозиционных решений строго индивидуальна и, как правило, зависит от задач самого музея. Музейные предметы в таких случаях могут активно использоваться, но при этом зачастую выступать в качестве элемента, помогающего раскрыть основную идею и сущность экспозиции, центральным звеном кото-

рой в подобных музеях под открытым небом, как правило, будет являться сам объект. Таким образом, человек приходит в музей не ради экспонатов, а ради самого музея, чтобы лучше понять историю его бытования и погрузиться в атмосферу повседневной культуры средневекового общества. А поскольку творцами культуры всегда выступали люди, то именно они в лице музейных работников должны нести основную коммуникативную нагрузку при формировании экспозиционного пространства.

Список литературы

1. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств, 2002. 320 с.

2. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68.

3. Глухарев И. В. Движение военно-исторической реконструкции как социокультурный феномен: автореф. дис. … канд. культурол. наук: 24.00.04. Санкт-Петербург, 2004. 22 с.

4. Кимеев В. М. Этнокультурные функции экомузея // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 2008. Вып. 4, ч. 1. С. 222–234.

5. Варин Ю., де. Экомузей: термин и его значение // Museum. 1985. № 4 (148). С. 5.

6. Менш П. ван. Коммуникация: язык экспозиции // Вопросы музеологии, 2014. № 1 (9). С. 254–272.

7. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв.: в 3 т. / пер. с фр. Л. Е. Куббеля. М.: Прогресс, 1986. Т. 1: Структуры повседневности: возможное и невозможное. 622 с.

8. Куклинова И. А. А. Мальро и Б. Делош: взгляд на природу художеств. музея // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2015. Т. 212. С. 56–66.

9. Марков Б. В. Культура повседневности: учеб. пособие. СПб.: Питер, 2008. 368 с.

References

1. Leleko V. D. The space of everyday life in European culture. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Univ. of Culture and Arts, 2002. 320 (in Russ.).

2. Dictionary of actual museum terms. Museum. 2009. 5, 47–68 (in Russ.).

3. Glukharev I. V. The movement of military-historical reconstruction as a socio-cultural phenomenon: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in culturology: 24.00.04. Saint-Petersburg, 2004. 22 (in Russ.).

4. Kimeev V. M. Ethnocultural functions of the ecomuseum. Bulletin of Saint-Petersburg University, Ser. 2. 2008. 4 (1), 222–234 (in Russ.).

5. Varin Yu., de. Ecomuseum: term and its meaning. Museum. 1985. 4 (148), 5 (in Russ.).

6. Mensh P., van. Communication: the language of the exposition. Questions of museology, 2014. 1 (9), 254–272 (in Russ.).

7. Braudel F.; Kubbel L. E. (transl.). Material civilization, economics and capitalism of the 15th – 18th centuries: in 3 vols. M.: Progress, 1986. 1: The structures of everyday life: the possible and the impossible, 622 (in Russ.).

8. Kuklinova I. A. A. Malraux and B. Deloche: viewpoint on the genesis of art museum. Proceedings of the Saint-Petersburg State University of Culture, 2015. 212, 56–66 (in Russ.).

9. Markov B. V. Culture of everyday life: a textbook. SPb.: Piter, 2008. 368 (in Russ.).

УДК 726.825.2:7.025.4

М. А. М. М. Хассан

Реставрация надгробия княгини Елены из церкви Святого благоверного князя Феодора Новгородского Александро-Невской лавры

В статье рассматривается процесс реставрации каменной надгробной плиты из захоронения придворной аристократии Российской империи XIX в. Памятник примечателен местоположением, что символически и культурологически ассоциирует его с комплексом погребальных монументов некрополя Александро-Невской лавры, представляющих объекты культурного наследия. Восстановление могильной плиты генерирует необходимость изучения биографии покойного, исторического лица, связанного с различными знаменательными событиями. Немаловажно, что автором статьи является реставратор, деятельный участник восстановления каменной плиты, специалист в области реставрации камня, как материала памятников архитектуры, скульптуры и прикладного искусства. В статье подробно анализируются методы реставрации объектов подобного рода, описываются процессы расчистки камня, механического соединения разрозненных фрагментов в единое целое. Уделено большое внимание технико-технологическому аспекту реставрации, химии и физике используемых материалов. Результатом восстановления плиты стала возможность точного прочтения ее текста, выполненного на грузинском и русском языках.

Ключевые слова: реставрация, культурное наследие, известняк, полиэфирная смола, надгробие, дворянство Российской империи, Александро-Невская лавра

Mohamed A. M. M. Hassane

Restoration of the tombstone of Princess Elena from the Church of the St.-Theodore of Saint Alexander Nevsky Lavra

The article discusses the process of restoration of a stone tombstone from the burial of the court aristocracy of the Russian Empire of the XIX century. The monument is notable for its location, which symbolically and culturologically associates it with the complex of funerary monuments of the necropolis of the Alexander Nevsky Lavra, representing objects of cultural heritage. The need to restore the tombstone generates the need to study the biography of the deceased, a historical person associated with various significant events. It is important that the author of the article is a restorer, an active participant in the restoration of stone slabs, a specialist in the restoration of stone as a material of architectural monuments, sculpture and applied art. The article analyzes in detail the methods of restoration of objects of this kind, describes the processes of clearing the stone, the mechanical connection of disparate fragments into a single whole. Much attention is paid to the technical and technological aspects of restoration, chemistry and physics of the materials used. The restoration of the slab resulted in the possibility of accurate reading of its text, made in Georgian and Russian.

Keywords: restoration, cultural heritage, limestone, polyester resin, tombstone, nobility of the Russian Empire, Saint Alexander Nevsky Lavra
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-101-105

Автор статьи являлся активным участником реставрации данного памятника, поэтому в своем исследовании он подробно изложил этапы реставрации надгробной плиты княгини Елены (1799–1867), захоронение которой находилось в церкви Святого благоверного князя Феодора Новгородского Александро-Невской лавры (Санкт-Петербург, набережная реки Монастырки, 1, литера В). Надгробие было изготовлено после 1867 г. из известняка (размер плиты 131 х 78,5 см). До реставрации грузинский и русский тексты на плите были крайне затруднены для чтения. Состояние плиты характеризовалось интенсивными саже-пылевыми и почвенными загрязнениями, пятнами ржавчины и подтеками цемента; плита разбита на 32 фрагмента, самый крупный – 51 х 60 см. На поверхности плиты наблюдаются трещины, сколы, потертости. Из-за многочисленных потертостей текст практически не виден.

Плита относится к той группе памятников, которые часто страдают от разрушений, повреждений и деградации в результате войн и погодных условий, окружающих их с течением времени. Такие памятники являются наследием российской культуры. Это исследование посвящено восстановлению и сохранению надгробия княгини Елены (1799–1867), которое было разбито. В результате поисков исторического портрета княгини Елены автору

стало известно, что о ней очень мало сохранилось исторических сведений, была предпринята попытка собрать информацию о ее семье и ее истории, которая начинается с ее отца, грузинского князя Фарнаваза (Парнаваза) Багратиони. Родители княгини Елены: Фарнаваз Ираклиевич Багратиони и Анна Георгиевна, дочь последнего князя Георгия Ксанского. Княжна Елена родилась в 1799 г. и умерла в 1867 г. Необходимо дать краткую историческую справку, рассказывающую об обстоятельствах появления представителей древнего аристократического рода на берегах Невы.

В 1798 г. скончался грузинский царь Ираклий II, а на престол вступил его старший сын Георгий XII. В 1791 г. благодаря уговорам своей жены, царицы Дареджан, Ираклий II составил завещание, по которому трон должен передаваться его младшим братьям. Фарнаваз занимал шестое место в линии наследования после своего сводного брата Георгия и четырех старших братьев. Однако Георгий XII отказался признавать новую формулу престолонаследования и стремился передать власть своим сыновьям. Он добился согласия императора Павла I признать наследником грузинского царя его старшего сына Давида. В Картли-Кахетинском царстве началось политическое противостояние двух группировок: тех, кто поддерживал Георгия XII и его сына Давида, и тех, кто выступил за его младшего брата Юлона, старшего из сыновей царицы Дареджан.

Фарнаваз Багратиони присоединился к своим братьям Юлону и Вахтангу в борьбе за престол. Царевич Фарнаваз пытался захватить город Гори, который по царскому приказу оборонял князь Отар Амилахвари. В сентябре 1800 г. русское правительство прислало на помощь Георгию XII в Тбилиси войска под командованием генерал-майора Василия Гулякова. Мятежные царевичи удалились из столицы в провинции.

После кончины в 1800 г. Георгия XII царем стал старший сын Давид XII. Россия отказалась признать его правителем [1]. Русский командующий в Грузии, генерал-майор Иван Лазарев, потребовал, чтобы все члены царского дома находились в Тбилиси и не покидали столицу. Юлон и Фарнаваз Ираклиевичи бежали из Тбилиси в Западную Грузию, ко двору их поддержавшего царя Имеретии Соломона II. В 1804 г. в Картли вспыхнуло восстание против российского владычества. Фарнаваз с группой сторонников попытался сбежать в Иран, но во время переправы через Куру был схвачен и отправлен в Россию. Фарнаваз был поселен в Воронеже, а Юлон был сослан в Тулу. Позднее Фарнаваз Ираклиевич вместе с женой и четырьмя дочерьми получил разрешение переехать в Санкт-Петербург. В 1852 г. 75-летний князь Фарнаваз Ираклиевич умер и был похоронен в церкви св. Федора, в Александро-Невской лавре. Его дочь княжна Елена (1799–1867), фрейлина российской императрицы, умерла в Царском Селе. Плита с ее надгробия была доставлена в реставрационные лаборатории университета для восстановительных работ.

На первом этапе необходимо было осуществить процесс мониторинга и документирования проявлений ущерба. Этот процесс считается одним из важнейших. Процесс мониторинга и документирования проявлений повреждений объекта дает нам детальное представление о состоянии памятника. Этот процесс включает в себя сбор документов (в том числе, фотографий) и их изучение, а также исследование предшествующих реставраций или поновлений.

Фотосъемка выполняется покадрово и максимально подробно в деталях. Делается акцент на наиболее уязвимых и поврежденных участках, которые фотографируются с предельной точностью, для чего стоит обратиться к квалифицированному фотографу, способному не только зафиксировать изображения, но и правильно сохранить и обработать цифровые файлы в компьютере.

Фотография играет важную роль в отслеживании всех этапов восстановления: до, во время и после восстановления, а затем после завершения реставрации. Полученные изображения сравниваются для выявления благоприятного эффекта, для установления того, насколько успешным является процесс реставрации.

Реставрация памятников прошлого вступила в особую стадию развития благодаря использованию компьютеров на всех этапах процесса реставрации для сохранения культурного наследия. Одной из целей процесса регистрации и документирования является предоставление важной информации, которая может использоваться во всех операциях по восстановлению объекта. Регистрация и документирование являются единственной гарантией того, что информация, полученная в ходе обследования того или иного предмета до, во время и после процесса восстановления, не будет потеряна. Все данные вводятся в компьютер для составления окончательной документации, максимально полно визуализирующей повреждения с использованием программы Photo Shop [2, с. 929]. К сожалению, формат журнала не позволяет продемонстрировать интереснейшие фотографии, иллюстрирующие процесс реставрации, поэтому опишем многое из того, что было сфотографировано, вербально.

Плита надгробия княжны Елены была покрыта большими трещинами, что привело к ее разрушению на отделившиеся друг от друга куски камня. Кроме этого, были выявлены следы эрозии, т. е. послойное отделение фрагментов от поверхностных слоев камня. Ко всему прочему, наблюдалось отсутствие недостающих частей плиты, которые погибли из-за разрушения, коррозии и операций по транспортировке каменных плит. Оставшиеся фрагменты были сильно поцарапаны при использовании острого инструмента или трении о поверхность какого-то камня. Целостность плиты нарушали дыры – слабые места на поверхности камня, которые отваливаются и отделяются от камня. Поверхность камня покрывали пятна ржавчины коричневатого цвета, фракции которой проникали в подповерхностные слои и поры камня. Другие пятна – пятна от цемента, – были результатом кальцинирования. Когда-то для фиксации и закрепления каменной плиты на ее месте использовался цементный раствор, что привело к появлению пятен цемента на поверхности, краях и обратной стороне каменной плиты. С течением времени из-за условий окружающей среды надписи и рисунки стираются с поверхности каменной плиты, что затрудняет их просмотр и чтение. Завершает картину повреждений данной плиты тонкий слой посторонних частиц (пыли из атмосферы), который грязью и сажей покрывает камень.

Следующий этап реставрации в нашем случае – это процесс очистки: удаление загрязнений и посторонних веществ. Каждое вещество, которое является чужеродным для материала, называется грязью. Целью процесса очистки является удаление грязи, застрявшей на поверхности камня. Чистка – это первый шаг к восстановлению объекта. Механическая очистка – это первый из практических шагов, которые необходимо сделать при выполнении операций очистки, если это позволяет состояние камня. Очистка проводится с использованием щеток разных размеров для удаления пыли с поверхности камня [3, с. 731]. После удаления пыли появились твердые кальцинированные участки (сплошные слои на поверхности камня). Твердые слои были удалены с поверхности камня с помощью медицинских скальпелей. Удаление происходит очень медленно, и реставратор должен позаботиться о защите камня от царапин. Затем наступает очередь химической очистки, которая включает влажную обработку материала плиты с использованием воды или водных растворов, органических растворителей, таких как ацетон и этиловый спирт. Были протестированы различные химические вещества, чтобы определить их способность и эффективность в удалении твердой грязи и известковых отложений, а также для выбора наиболее подходящих и лучших химических материалов. Реставратор должен быть очень осторожным и аккуратным при очистке химикатами. Химикаты должны использоваться в уменьшенных пропорциях, чтобы не повредить камень.

В процессе реставрации камень был разделен на четыре части. Эксперименты по очистке проводились с использованием воды, ацетона, этилового спирта и нейтрального мыла, чтобы найти лучший очищающий материал и показать хорошие результаты. Вода использовалась в качестве первого шага для химической очистки; вода отмечена многими исследователями как одно из лучших моющих средств для многих типов грязи, особенно для глиняных отложений, а также пыли и цветных загрязнений. Была предпринята попытка очистки водой, результаты оказались положительными, и с поверхности образца камня были удалены известковые отложения, пыль и грязь. Однако приемлемого результата по выводу коричневого пятна добиться не удалось. После этого была предпринята попытка очистки ацетоном и этиловым спиртом с 10% концентрацией для удаления твердых известковых отложений и цветных пятен, но и на этот раз мы не смогли полностью удалить грязь. В этом случае используют раствор спирта, воды и ацетона в соотношении 1:1:1 и применяют его виде компрессов из хлопчатобумажной ткани, которую раскладывают на поверхности камня и оставляют на несколько минут, а затем удаляют, чтобы получить желаемый результат [4, с. 205]. Но и этот метод не позволил удалить сильно прилипшую почву, поэтому была использована другая смесь: 250 мл мягкого мыла, 1000 мл дистиллированной воды и 250 мл гидроксида аммония. Эта смесь показала очень хорошие результаты при удалении кальцинированных твердых слоев на поверхности камня. После завершения этапа очистки, во время которого были удалены различные загрязнения, проявились надписи на плите.

Что касается пятен коричневого цвета (пятна ржавчины), их было трудно удалить, потому что они проникли внутрь пор камня под поверхностный слой. С ними обращались крайне осторожно. Результат был удовлетворительным, в основном ржавчина была удалена, но в порах камня осталось незначительное ее количество, поскольку без повреждения камня убрать ее целиком оказалось невозможным.

После окончания этапа очистки наступил этап сборки: каменная плита была разделена на три части, каждая часть собиралась из от-

дельных фрагментов, а затем соединялась в единое целое. Этот этап был очень сложным. Реставратор должен соблюдать осторожность и аккуратность при сборке каменных деталей до тех пор, пока монтажные и ремонтные операции не будут успешно завершены. Сначала укажем на химические вещества, используемые в процессе склеивания каменной плиты. Склеивающим веществом был выбран клей «Tenax» (Solido trasparente), используемый для склеивания камня. Это прозрачный густой клей с высокой степенью вязкости. Используется для склейки гранита, мрамора и других подобных материалов. Отвержденный клей выглядит блестящим и очень хорошо полируется. Наиболее важные качества этого вещества – высокая сила адгезии и отличные механические свойства.

При подготовке материала клей смешивается с отвердителем (2–3% от общей массы), а для коррекции оттенка используются специальные красители, добавляемые в замес. Среди положительных свойств названного клея укажем на следующие из них: максимальная температура эксплуатации +110°С, предел прочности при растяжении – 50 МПа, разрушающая нагрузка 110 МПа, сила адгезии при 25°С через 2 часа на полированном мраморе Боттичино – 3,5, сила адгезии при 25°С через 24 часа на полированном мраморе – 9.

Кроме клеящего вещества для соединения отдельных фрагментов каменной плиты необходимы металлические штыри (пироны): для этой цели был нарезан стальной 6-мм прут на отрезки разной длины, в зависимости от размера камня. Отверстия для пиронов высверливаются с помощью электрической дрели мощностью не менее 1000 Вт. После этого осуществляется пробная подгонка фрагментов плиты друг к другу, чтобы убедиться, что трещины закрыты, а поверхность плиты образует единую плоскость.

Подготовка каменных фрагментов к процессу сбора и склеивания осуществляется с помощью острого инструмента, завернутого в хлопок и увлажненного органическим растворителем (уайт-спирит). Этим инструментом окончательно очищаются торцы осколков плиты. После этого обеспечивают торцам высыхание от растворителя в течение 5–10 минут. Клеевой материал помещают в чашу для смешивания и добавляют каменную пудру. Смешивание выполняется тщательно; затем, в конце, помещают катализатор, поскольку он быстро высыхает (три части клея, одна – каменного порошка, одна часть – катализатора). После этого клей (смесь) помещается в отверстия и по краям кусков камня, которые готовы к процессу сборки и склеивания. Адгезия занимает 10–20 минут, после чего поверхность камня очищается, а остатки клея удаляются. Полимеризация клея занимает 10–20 минут. В просверленные отверстия заранее уже вставлены металлические штыри-пироны. Когда клеящий материал нанесен, нужно состыковать части плиты до конца и создать нужное давление, чтобы сильно прижать склеиваемые поверхности друг к другу. Линейка с тяжелым грузом и под большой нагрузкой на поверхности каменной панели после сборки позволяет убедиться, что поверхности отдельных фрагментов выровнены и образуют единую плоскость.

Однако на этом реставрация не завершена, необходимо восстановить недостающие части, выбитые с поверхности осколки надгробной плиты. Процесс заполнения недостающих частей является важным этапом реставрации, поскольку он связан с духом и буквой 12-й статьи Венецианской хартии 1964 г. В ней предусматривалось, что при восполнении недостающих частей необходимо гармонично интегрировать в подлинный памятник восстанавливаемые фрагменты, которые следует выделить на фоне оригинальных частей, чтобы реставрация не была подделкой, и, таким образом, философская, культурная, эстетическая и историческая ценность памятника была бы сохранена.

Заполнение лакун плиты осуществляется особыми материалами. К ним относится полиэфирная смола «Polylite 440–501», мраморная крошка, кальцит, катализатор (пероксид). Самый интересный из этих материалов – «Polylite 440–501». Скажем о нем несколько подробнее. «Polylite 440–501» – это ортофталевая полиэфирная смола, средней реакционной способности, предназначенная для производства искусственного мрамора. Полиэфирные смолы – это синтетические смолы (т. е. они могут растворяться и затвердевать).

Полиэфирная смола является наиболее распространенным типом смолы, поскольку она намного жестче, чем эпоксидная смола [5]. Основным компонентом полиэфира является полиэтилентерефталат, молекулярная формула HO-H2C-H2C-O [-OC-Ph-COOCH2CH2O-], который называют полиэфирным волокном из-за большого количества сложноэфирных групп, присутствующих в молекулярной цепи. Химический состав длинноцепочечной молекулы – H(OCH2CCOCO) NOCH2CH2OH. Большая молекула полиэфира легко образует кристаллы в этих условиях, поэтому кристалличность полиэфира высокая [6, с. 45]. Из положительных физико-механических свойств полиэфира в отвержденном состоянии отметим следующие: прочность на растяжение – 55 МПа, прочность на изгиб – 95 МПа, модуль упругости – 4300 МПа.

Процесс подготовки дополнительного материала (искусственного камня) осуществлялся путем добавления полиэфирной смолы в большую чашу и постепенного добавления кальцитовой мраморной пыли в соотношении 2:1 при непрерывном перемешивании до полной однородности смеси. Кроме того, некоторые цветные оксиды добавляются для достижения желаемой степени окраски смеси, которая должна быть похожа на исходный цвет камня. Для этого некоторое количество красок было примешано к белому цвету и более темному желтому оттенку, чтобы добиться нужного колористического состояния смеси.

После этого определяется нужное количество смеси в соответствии с необходимостью заполнения недостающих частей. Затем добавляется катализатор (пероксид метилэтилкетона) в качестве активатора реакции (в соотношении: одна часть перекиси катализатора на двадцать частей смеси полиэфирной смолы и кальцитовой мраморной пыли). После этого выполняется процесс литья, в ходе которого постепенно заполняются пустоты плиты тонкими слоями друг над другом, чтобы учесть эффект теплового расширения, возникающего в результате химической реакции. Между слоями смолы помещаются сетчатые полоски льняных волокон в качестве армирующего материала для придания прочности и долговечности после затвердевания. После высыхания и затвердевания производится выравнивание и сглаживание наждачной бумагой поверхности готовых деталей с исходной поверхностью каменной плиты, и достигается желаемый конечный результат.

В итоге после завершения всех этапов реставрации каменной надгробной плиты и появления надписей на грузинском и русском языках, мы смогли прочитать текст, высеченный на панели: «на семъ месте покоится прахъ / Грузинскаго Царевича Фарнаваза Ираклиевича / Святейшей Княжны Елены / Скончавшейся на 69 году въ Царскомъ Селе / 1867 года Іюля 7 дня»

ამ ადგილზე განისვენებს ასული ქართველი მეფის შვილისა ფარნავაზისა ელენესი, რომელიც გარდაიცვალა 69 წლის ასაკში 1867 წლის 7 ივლისს ცარსკოე სელოში.

Реставрационные работы все еще продолжаются в церкви Святого благоверного князя Феодора Новгородского Александро-Невской лавры, поскольку этого требует состояние других каменных надгробий царского дома Грузии. Свойство реставрации как науки и практики – постоянство и непрерывность в том, что касается служения обществу в деле охраны культурного наследия.

Список литературы

1. Вачнадзе М., Гурули В., Бахтадзе М. А. История Грузии. URL: https://bookscafe.net/read/vachnadze_merab-istoriya_gruzii-24281.html#p88 (дата обращения: 1.06.2021).

2. Nabil Bader, Abdelkareem E. Ahmed. Identification and Conservation State of Painted Wall Plasters at the Funerary House in Necropolis of Tuna El-Gebel, El-Minia-Upper Egypt // Open Journal of Geology. 2017. № 7. P. 923–944.

3. Ďoubal J. Cleaning stone – the possibilities for an objective evaluation // Science and art: a future for stone proc. of the 13th Intern. congress on the deterioration and conservation of stone. Glasgow, 2017. P. 729–736.

4. Dimes F. G., Ashurst J. Conservation of Building and Decorative Stone. London: Routledge, 1998. 468 p.

5. Dholakiya B., Saleh H.-D. Unsaturated polyester resin for speciality applications // Polyester. 2012. Vol. 7. P. 167–202.

6. Cryistic Composites Handbook / Scott Bader Company. S. l., 2005. 99 p. URL: https://www.scottbader.com/wp-content/uploads/3381_crystic-handbook-dec-05.pdf (дата обращения: 1.06.2021).

References

1. Vachnadze M., Guruli V. Bakhtadze M. A. History of Georgia. URL: https:// bookscafe.net/read/vachnadze_merab-istoriya_gruzii-24281.html#p88 (accessed: Jun.1.2021) (in Russ.).

2. Nabil Bader, Abdelkareem E. Ahmed. Identification and Conservation State of Painted Wall Plasters at the Funerary House in Necropolis of Tuna El-Gebel, El-Minia-Upper Egypt. Open Journal of Geology. 2017. 7, 923–944.

3. Ďoubal J. Cleaning stone – the possibilities for an objective evaluation. Science and art: a future for stone proc. of the 13th Intern. congress on the deterioration and conservation of stone. Glasgow, 2017. 729–736.

4. Dimes F. G., Ashurst J. Conservation of Building and Decorative Stone. London: Routledge, 1998. 468.

5. Dholakiya B., Saleh H.-D. Unsaturated polyester resin for speciality applications. Polyester. 2012. 7, 167–202.

6. Cryistic Composites Handbook / Scott Bader Company. S. l., 2005. 99. URL: https: //www.scottbader.com/wp-content/uploads/3381_crystic-handbook-dec-05.pdf (accessed: Jun.1.2021).

УДК 316.622-058.8

К. А. Ярушина

Брачная стратегия как элемент современной гендерной культуры

Статья посвящена исследованию одного из феноменов гендерной культуры современных горожан – брачной стратегии. Основой работы являются материалы полуформализованных интервью молодых семей города Перми, представляющих собой 13 кейсов – подробных описаний свадебного торжества, предшествующих ему событий и элементов семейной повседневности. С точки зрения гендерной теории, полученные материалы были распределены по нескольким типам брачных стратегий в зависимости от предъявляемых гендерных идентичностей информантов. В частности, текст фокусируется на рассмотрении двух кейсов – примеров воплощения перверсивной брачной стратегии. Суть данной стратегии заключается в доминировании женского гендера в матримониальных практиках и последующей семейной жизни. Формой презентации стратегии являются нарративы, т. е. последовательное изложение ключевых брачных и семейных практик молодых людей, подкрепленных их комментариями. Первый нарратив представляет собой «мягкий» вариант перверсивной брачной стратегии, поскольку активность героини ретушируется ее исполнением «традиционной» женской роли, а именно готовностью заниматься домашним хозяйством и пользоваться материальными ресурсами мужа. Герои нарратива обладают «полярными» чертами характера, а также демонстрируют поочередное установление правил по отношению друг к другу. Второй нарратив характеризуется «жестким» вариантом перверсивной брачной стратегии. В этой истории мужчина ожидает похвалу, одобрение его поступков, а героиня склонна драматизировать ситуации и исполнять «ведущую» роль в отношениях, контролируя жизненный мир супруга. Рассмотренные нарративы не только реконструируют две версии перверсивной брачной стратегии, но и иллюстрируют одну из возможных моделей современной гендерной культуры.

Ключевые слова: модель культуры, гендерная идентичность, брачная стратегия, семья, городская среда, кейс-стади, нарратив

Ksenia A. Jarushina

Marriage strategy as a part of modern gender culture

The article is devoted to a consideration one of the phenomenon gender culture modern citizens – the marriage strategies. This work is based on materials of semi-tructured interviews with young Perm's families. The information received is 13 case-studies – detailed stories about a marriage choice, a marriage party and elements of family's daily life. Using the theory gender study and case-study the author divided that materials into some groups of marriage strategies. Criteria of this operation were features of a respondent's gender identifications. This paper considers a perversion marriage strategy. The type of strategy understood as a woman's gender domination in matrimonial practices in further marital life. And then the author describes two cases illustrating it. A narrative is the form of the strategy's presentation. This is a storytelling of major marriage practices of characters with their comments. The first narrative describes a «soft» variant of the perversion marriage strategy. An initiative of a woman combines with her performance a traditional «woman's» role: she does housework and uses man's material resources. The characters have contrast personality traits. They take turns setting the rules in the relationship and sometimes objectify each other. The second narrative shows a «hard» variant of the perversion marriage strategy. In this story man has a need for the approval of his actions and a woman has it too. Also, she has tendencies to dramatize. The woman plays a leading role in a relationship. She controls a man's lifeworld and lets him take minor decisions. Both narratives reconstruct two versions perversion marriage strategy and show one of the potential model modern gender culture.

Keywords: model of culture, gender identify, marriage strategy, family, city, case-study, narrative
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-106-112

Фридрих Шиллер полагал, что «человек отражается в своих поступках». Но что скрывается за этими поступками? Предлагаем обратиться за ответом к теории и практике гендерных исследований. Рассмотрим, как гендерная идентичность, интерпретируемая в рамках культурной антропологии, воплощается в брачных стратегиях молодых пар. Рассуждая в ключе гендерной теории, внесем коррективы в высказывание Шиллера: «в поступках человека отражается гендер».

Границы исследования

У понятия «гендер» существует три основных теоретических контекста использования:

структурно-функциональный анализ, теория социального конструирования и институциональный подход [1, с. 12–13]. В статье «гендер» рассматривается в фокусе социального конструирования как «повседневный мир взаимодействия мужского и женского, воплощенный в практиках, представлениях, предпочтениях бытования» [2, с. 16]. Сущность гендера – перформативная, т. е. формирующая идентичность [3, с. 328]. Гендерная идентичность является фундаментальным чувством принадлежности к определенному полу [4, с. 42].

Помимо этого, она включает в себя понятие гендерной роли – набора культурных ожиданий, определяющих модели поведения, которым должны следовать представители каждого пола [5, с. 167]. Гендер не только создается индивидуально, но и может переопределяться – содержание гендерной идентичности наполняется новыми смыслами и значениями в течение жизни [6, с. 170–172].

Рассмотрим гендерную идентичность через призму культурологического знания, обратившись к понятию «модель культуры», под которой понимается устойчивая форма поведения, принятая в определенном сообществе и применяемая в определенных ситуациях. Модели культуры всегда репрезентуются публично и аутентично, создавая целостный образ мира и человеческой жизни [7, с. 273–274]. Данное понятие раскрывается посредством следующих элементов: социокультурный институт, артефакт, система ценностей, норм и мотиваций, ритуалы. В статье повествование фокусируется на институте семьи и брака, где основным артефактом является кольцо, а ритуалы представляют собой последовательное исполнение практик знакомства, ухаживания, предложения и подготовки к свадьбе.

Содержание системы ценностей, норм и мотиваций определим позже, поскольку оно коррелирует с особенностями гендерной идентичности молодых семей в рассматриваемых сюжетах. Целью работы является описание брачной стратегии как элемента современной городской гендерной культуры.

Под брачной стратегией или брачным отбором понимается последовательность действий, направленных на удовлетворение потребности в браке. В отечественной культуре результатом брачной стратегии является выбор единственного партнера, который становится мужем или женой [8, с. 150].

Интерес к изучению ценностей и норм брачной жизни обусловлен трансформацией института семьи и брака в современном российском обществе. Отечественные исследования в этой области касаются как масштабных тем (матримониального поведения молодежи [9] или идеальной модели семьи [10]), так и особенностей брачно-семейных отношений в конкретных населенных пунктах: Екатеринбурге [11], Астрахани [12], Перми [13].

На наш взгляд, во многих исследовательских проектах ускользает повседневность – практическое и смысловое поле деятельности, где разворачиваются «брачные игры». Особенностью данной работы является исследование брачных практик молодых семей, а также «рассмотрение интерактивных конструкций повседневности, где прослеживаются микропроцессы doing gender» [14, с. 171].

Источниковой базой исследования являются материалы полуформализованных интервью, полученных в ходе опроса молодых семей города Перми в 2018–2020 гг. Полуформализованное интервью использовалось, «чтобы понять мир с точки зрения собеседника» [15, с. 13]. Оно предъявляет рассказчика в качестве «эксперта собственной реальности, в которой конструируется мир опыта, значений и смыслов» [16, с. 65].

Для корректной работы с подобной информацией необходимо учитывать биографические данные респондента – ситуации и процессы, сформировавшие смысловые структуры личности. Интервьюирование «дает ключ к внутреннему миру человека, к исследованию глубинных мотивов его поступков, а также позволяет лучше понимать природу социальных процессов» [17, с. 23].

В ходе проведения исследования было опрошено 13 семей (26 человек), которые были выбраны по следующим критериям: место жительства (Пермь), возраст (не более 30 лет), время нахождения в зарегистрированном браке (не более 3 лет) и наличие свадебного торжества как условия нормализации гендерных и сексуальных отношений.

Подготовка к свадьбе и сам ритуал являются эмоциональными воспоминаниями, которые позволяют выявить особенности отношений в молодой паре. Поэтому гайд интервью строился вокруг обсуждения свадебного обряда, далее располагались тематические блоки: подготовка данного события и выбор партнера. Интервьюирование проводилось последовательно – отдельно с мужчиной и отдельно с женщиной, респонденты не слышали ответы друг друга. Далее было сформировано 13 кейсов, позволивших реконструировать систему ценностей и норм семейных пар.

В качестве приема второго уровня, к методу полуформализованного интервью добавился инструмент кейс-стадис. Он подобен «увеличи-

тельной лупе, при помощи которой можно разглядеть в деталях единичные явления или события» [18, с. 68]. Главной функцией кейс-стадис является объяснение общих социальных процессов на основе интенсивного и детального анализа отдельных кейсов, которые могут сравниваться друг с другом [19, с. 67]. Основанием для сравнения кейсов являлось содержание брачной стратегии каждого случая, т. е. модель поведения и практики информантов, в которых воплотились их гендерные идентичности. Одной из обнаруженных брачных стратегий – перверсивная стратегия. В рамках статьи данная стратегия характеризуется присвоением женщиной чужих (противоположных) ролей и моделей поведения. Доминирование женского гендера прослеживается на разных стадиях отношений партнеров, в которых представительнице «слабого пола» свойственны практики установления норм и регуляции поведения партнера.

Обнаруженный тип брачной стратегии будет рассмотрен на примере двух кейсов, материалы которых представлены в виде нарративов, в которых информанты конструируют прошедшие события и действия, чтобы утверждать идентичности [20, с. 6].

Представление информации в такой форме дает возможность увидеть, как респонденты «говорят собственным голосом, строя повествования на собственном языке» [21, с. 11]. Каждый нарратив отражает основные этапы отношений респондентов: выбор партнера, решение жить вместе, «предложение» и подготовка к свадьбе. Отметим: поскольку нарративы разные, они отличаются глубиной описанных сюжетов.

Нарратив 1. «У нас в семье финансовую нагрузку несет только мужчина»

Нарратив представляет собой историю мужчины (30 лет, образование высшее) и женщины (29 лет, образование высшее), далее в тексте будут использоваться обозначения В. и А. соответственно. Респонденты воспитывались в семьях, индифферентных к религии: В. – в полной семье, А. – в неполной семье. В. и А. прошли социализацию типичного горожанина: детский сад – школа – вуз). Герои познакомились на теннисном корте. В. недавно защитил кандидатскую диссертацию, поэтому «появилась возможность больше времени уделять спорту, мы встретились с А., я подошел…». А. более полно описывает это знакомство: «Мне сказали, что В. на меня смотрит. Я начала с ним здороваться, говорить: Как дела? Ты квартиру купил? Ты работаешь? Ты кандидат наук?».

В перечисленных вопросах отражаются привлекательные для женщины социальные маркеры мужчины: собственная недвижимость, работа и ученая степень. Акцент делается на престижных атрибутах, которые имеют значение при выборе партнера.

Можно допустить, что героиня интересовалась и другими сферами, но в момент интервью были озвучены лишь эти вопросы, что подтверждает наше предположение об их значении. Уточним, что в автобиографических конструкциях люди структурируют опыт восприятия, организуют память, сегментируют и целенаправленно строят каждое событие в жизни [20, с. 6].

Рассмотрим описание самого знакомства – оба героя представляют себя в качестве инициаторов действия. Однако инициатива исходила именно от женщины, подтверждением ее ведущей роли является артикуляция правил поведения на этапе близкого знакомства. Героиня рассказала о совместных теннисных партиях и на вопрос «Заезжал ли В. за тобой на машине?» ответила так: «Конечно, да. Хочешь со мной играть? Приезжай, отвози, привози, плати[1]. Я по-другому не рассматриваю.». Мы видим проявление достаточно традиционной культурной установки – объективации. А. предъявляет себя в качестве пассивного объекта, и чтобы провести с ней время, субъекту необходимо создать определенные комфортные условия. Это своеобразный символический обмен свободного времени и общения героини на блага, подкрепленные ресурсами. Теннисный корт в этой ситуации наделяется новым смыслом и превращается в место не для спортивной игры, а в площадку для реализации заданной брачной стратегии. Женщина действовала в соответствии со сложившимся культурным стереотипом: успешные и обеспеченные мужчины должны на досуге заниматься привилегированным видом спорта. А. сознательно посещала место, где существует вероятность встретить мужчину высокого статуса.

Следующий эпизод, иллюстрирующий объективацию героини, связан с началом совместного проживания. В. рассказал, что «через полгода[2] забрал А., ну перевез ее к себе». А. дополнила: «Я сама вещи не собирала, он собирал. У меня было такое: ну это ведь тебе надо». Если ранее героиня сама себя объективировала, то сейчас эта культурная установка воплотилась в практиках героя, выраженных словами «забрал, перевез».

Обратимся далее к кульминации добрачных отношений – предложению зарегистрировать брак. В. вспоминает: «Предложение я делал, исходя из того, что это важно для А.». Героиня подтверждает: «Я говорила: В., ты как бы не желаешь? Я веду себя как жена – все делаю, ты

[1] Т. е. оплачивай аренду теннисного корта. – *Прим. авт.*

[2] Полгода отношений. – *Прим. авт.*

ведешь себя как муж…». В словах А. с помощью манипулятивного выражения – «я веду себя как жена» – отражается стремление услышать заветное предложение.

Примечательно, что само предложение было озвучено в момент болезни героини. В. рассказывает: «я ей сделал предложение, сказал, что хочу, чтобы мы с тобой были всегда, цветов принес, чтобы она быстрее поправлялась».

Обратим внимание на саму ситуацию: во время болезни героиня не так инициативна. Именно поэтому, выбрав данный момент, герой демонстрирует собственные ведущие позиции. Использование для выздоровления героини цветов, а не лекарственных препаратов можно интерпретировать как повышенное внимание и заботу. Однако мы склонны трактовать этот жест иначе. Так проявляется инфантильность героя, т. е. несоответствие поведенческих реакций контексту ситуации.

Подобный образец поведения В. наблюдается и на этапе подготовки свадебного торжества. Рассмотрим его слова о покупке одежды: «*..мы пришли с А. в магазин, я привык в этом вопросе полагаться на мнение А., мне было так проще и комфортней*».

В данной ситуации проявляется еще одна стратегия, свойственная отношениям героев и выраженная во взаимодействии ролей матери и ребенка. Комментарий А. «*одежду ему покупаю я*» воплощает исполнение героиней роли матери по отношению к В.

Перечисляя другие организационные моменты, герой использует в своих высказываниях местоимение «мы», тем самым показывая свою причастность к принятию решений относительно свадебного торжества: «*мы решили от торта отказаться*», «*мы изначально решили сосредоточиться на этом месте*». В. объясняет, что «*А. несколько раз рассказывала, как бы она этого хотела. Я с ней во многом соглашался*». Поэтому можно сделать вывод о том, что участие героя в принятии решений носило номинальный характер. «*это мероприятие –по сути моя идея*», – комментирует А.

Несмотря на то, что В. сознательно отстранился от «свадебных мелочей», он нес ответственность за самую важную составляющую будущего торжества – финансовую сторону: «*Я в организации по минимуму участвовал, только занимался финансовой частью*». А. тоже отметила, что это «*неоценимый вклад*» и добавила: «*у нас в семье финансовую нагрузку несет только мужчина. Я зарабатываю на мои тренировки, развлечения и красоту. Если мне не хватает, я прошу у В.*». Одновременно с принятием такой установки герой осуществляет символический обмен: роль «кормильца» семьи обменивается на роль «покорной хранительницы домашнего очага». В подтверждение этому тезису обратимся к высказываниям героини: «*Мы смотрим только то, что он хочет. Я теперь смотрю все про спорт*»; «*У В. всегда есть салат, горячее. На обед я ему оставляю еду, чтобы он покушал*».

В отношениях удалось обнаружить еще один символический обмен. Эмоциональная атмосфера дома, создаваемая героиней, «обменивается» на принятие героем определенных правил поведения. А. рассказывает, что «*ему главное, чтобы у меня было хорошее настроение, я отдаю кучу энергии, веселости*», поэтому использование В. этих эмоциональных ресурсов осуществляется, в том числе благодаря следованию определенных практик. Героиня рассказала о правиле («*вечер я должна проводить с мужем*»), регулирующем не только собственное поведение, но и практики В.

Закончим рассмотрение нарратива обращением к характеристикам героев. Описывая привлекательные черты партнера, действующие лица раскрывали собственный характер, строя повествование по принципу противопоставления. А. – «*эмоциональна, энергична, человек-действие, а В. другой. Он абсолютно спокойный. Мне нравится его рассудительность, надежность, уверенность в себе*». Рассуждая о чертах А., герой отмечает: «*мне нравится, но где-то ставит в тупик ее желание планировать свою деятельность, я – плывущий по течению человек, медлителен, она слишком торопится. Наши характеры идеальны друг для друга*».

Нарратив 2. «Как мне надо, значит, и ему надо»

Нарратив 2 представляет собой историю мужчины (26 лет, образование высшее) и женщины (26 лет, образование высшее), далее в тексте будут использоваться обозначения И. и П. соответственно. Респонденты воспитывались в полных семьях индифферентных к религии. И. и П. прошли социализацию типичного горожанина: детский сад – школа – вуз.

Знакомство героев состоялось в 2009 г., в момент общения И. с подругой П.: «П. с нами все гуляла… я понял, что мне интересней с ней, а не с ее подругой». Позже герой прекратил общение с этой девушкой и начал активно контактировать с П. «Мы часто эту тему поднимаем – как так мы стали встречаться?!» – комментирует начало отношений П. Ее удивление выражается в репликах: «я не такая загадочная, у меня не было широкого кругозора, я сидела дома… у меня был фетиш на молодых людей, я их боялась. И. – первый молодой человек, с которым я встречалась». Описание себя словами с отрицательными коннотациями символизирует о наличии комплексов героини, в

частности, неуверенности. Поэтому потребность в обсуждении начала отношений исходила именно от нее, а высказывание «мы часто тему поднимаем» после раскодирования звучит так: «я часто эту тему поднимаю».

Дополнительным аргументом, подтверждающим ход наших мыслей, является отсутствие комментариев И. на эту тему. В словах П. происходит конструирование своего образа – девушки, ведущей уединенный образ жизни, непорочной и склонной к драматизации («я раньше была истеричкой, скандалы устраивала, вредная была, а с появлением И. я поменялась»). Несмотря на то, что речь идет об особенностях характера П., проявляемых в пределах родительского дома, аналогичные поведенческие паттерны героини будут проявляться и в отношениях с И.

Эпизод, показывающий склонность к драматизации П., связан с разговором о совместном проживании. Предпосылкой для диалога послужила сцена героини, разыгранная в машине И.: «я в слезы кинулась: так больше не могу: либо мы живем вместе, я смогу тебя видеть и совмещать и работу, и учебу, и тебя. Он сказал: да, давай». «Мужская» интерпретация ситуации несколько иная: «она просто устала, эмоции начались... и я: ну давай жить вместе..». Отметим: беседа по данной теме происходила в условиях эмоционального напряжения, которые были созданы П. Примечание героини – «мы уже к этому шли, но это была какая-то точка, решающая», – говорит о ее контроле и анализе отношений.

Прожив вместе несколько лет, герой решает сделать П. предложение «руки и сердца». Героиня вспоминает: «я долго мозг выносила ему по жесткому, но мы были не готовы в материальном плане… я устроилась на работу, через полгода он сделал предложение». Герой же объясняет свои действия с нескольких точек зрения: социальная мобильность (стремление «статус поменять в семье уже») и осознанность («я знал, что надо жениться, мы жили 1,5 года вместе, пора идти на следующий этап – свадьбу, семью»). Вновь слова героев противоречат друг другу. И. приписывает переход на новый этап отношений себе, а П. связывает это с собственным вкладом и появлением дополнительного источника дохода. Вместе с тем в их комментариях есть нечто общее. И. отмечает: «для П. это важно, я почувствовал, что ей это нужно». Таким образом, именно активность П. являлась мотивацией к действиям И. С этой точки зрения, герой сознательно не говорит о влиянии П. («мы не разговаривали об этом, но зная других наших знакомых, она уже хотела свадьбу»), поскольку упоминание этого компрометирует, лишает его традиционного «мужского» образа.

Восстанавливая череду предшествующих событий, герой сообщает об обсуждении этого решения с собственной матерью («она поддержала меня») и отцом будущей супруги («я хотел, чтобы он был в курсе, он отец, должен знать... было одобрение, улыбка»). В действиях И. отражается ориентация на представления о нормативном поведении в соответствии с каноном «прошения руки» девушки у ее отца, а также стремление получить поддержку со стороны, что символизирует о неуверенности героя. Воспроизводство данного обряда отсылает к представлениям И. о «правильном» поведении: мужчины договариваются между собой о будущем рода.

Следующий этап отношений – процесс подготовки свадебного торжества охарактеризуем словами героини: «Нам с ним повезло: чтобы я ему не предложила – ему все нравится, у нас один вкус». И. «всегда соглашался, все делал», поскольку «как мне надо, значит, и ему надо». Слова героини обнажают ее склонность к авторитарному стилю поведения, которому присуща единственная верная точка зрения – ее собственная. Поэтому П. остро реагирует на ситуации, в которых что-то идет не по ее плану. В процессе подготовки свадебного торжества И. настоял на двух незначительных деталях: количестве видеографов («я сказал, что будет один, а она обиделась») и на стиле обручальных колец («я хотел классику, без гравировок, П. что-то другое, но я настоял, мы взяли одинаковые»).

Героиня также отмечает в характере И. стремление делать что-то наперекор ей. Это отражается в выборе значимых дат («я говорила, что не хочу предложения в один день с каким-то праздником, а он 31 декабря сделал») или в просмотре фильма («есть ссоры, когда он говорит: посмотрим этот фильм, а я говорю – нет. А он из вредности включает»). В подобных ситуациях, на наш взгляд, кроется стремление И. восстановить гендерное равновесие в паре. Несмотря на то, что перечисленные практики не являются стратегически значимыми, через них реализуется вербальное стремление героя следовать патриархальной традиции. В практической же плоскости наблюдается принятие героем «ведущих» позиций П. Рассмотрим описание героиней процедуры ремонта: «уголок в ванной должен быть таким. И. слышит это, и пойдет работникам говорить, что надо так. Я тут дала наставление – и он идет. Нет такого, что ему это не нравится, я говорю, что надо – иди, делай». В этом эпизоде вновь проявляются характерные черты отношений данной пары: принятие героем главенствующей роли П., а также замещение П. личного местоимения «я» на множественное «нам». Следуя за логикой высказывания, становится понятно, что для П. яв-

ляется нормой не только восприятие героем ее мнения, но и исполнение желаемых ей практик.

Завершая описание нарратива, обратимся к характеристикам героев, которые не были обозначены ранее. Описывая положительные черты характера П., И. отмечает свое собственное эмоциональное состояние – «Мне с ней спокойно, надеюсь, ей со мной также уютно». Такой комментарий указывает на наличие в характере И. инфантилизма. Ему комфортно в ситуациях делегирования П. ответственности в принятии значимых решений для их совместной жизни. Эта модель поведения происходит из детства, героиня отмечает, что мать И. – «кремень, стержень… сказала, значит, надо. И вот я такая же».

Представленные нарративы являются примерами перверсивной брачной стратегии. Но в то же время, оба случая демонстрируют наличие разных тактик – способов реализации стратегии, характеризующихся различной степенью проявления «женской» доминанты. Для первого нарратива характерен «мягкий» вариант перверсивной брачной стратегии, в нем «ведущая» роль героини более скрытая, местами не отрефлексированная. Она совмещает в себе две противоположных модели поведения – следование патриархальной традиции (пользование материальными ресурсами героя и подчинение установленным им правилам) и собственное доминирование в отношениях. Также доминанта героини выражается в культурной инсценировке – проигрывании роли матери по отношению к герою. Презентация данной роли происходит в практиках приготовления пищи и покупки одежды для супруга.

Второй нарратив воплощает более «жесткий» вариант перверсивной брачной стратегии. В этом случае героиня обладает безусловным авторитетом в отношениях: она не только устанавливает правила поведения, но и контролирует повседневные практики мужчины. Важной деталью этого нарратива является вербальное следование героем патриархальной традиции, а также наличие у действующих лиц потребности в эмоциональной поддержке.

Опишем перверсивную брачную стратегию в качестве элемента современной гендерной культуры. Социокультурный институт, артефакты и ритуалы как составляющие модели культуры были обозначены ранее, поэтому сконцентрируемся на ценностях, нормах и системе мотиваций героев нарративов.

На основе полученной информации сделаем вывод о ценности семьи, которая в то же время наделяется разными смыслами. Для женщин семья – это материальное обеспечение супругом (А.) и выполнение им желаний (П.). Для мужчин семья – это комфортная обстановка дома, в том числе выполнение «традиционных» женских обязанностей. Основной нормой, объединяющей героинь, является единоличное принятие решений и готовность использовать манипулятивные приемы для желаемого результата. Мужчины, в свою очередь, готовы принимать «правила» женщин и полагаться на их мнение в решении проблем. Мотивационные установки героев обусловлены поведением, характерным для традиции своих семей. А. воспитывалась в неполной семье, поэтому она воспроизводит поведенческую модель своей матери. И. воспитывался в семье, где ведущая роль исполняется матерью, поэтому он переносит в собственную семью привычную для себя модель поведения.

Таким образом, перверсивная брачная стратегия как элемент современной гендерной культуры проявляется на уровне повседневных практик: женщины занимают или стремятся занять ведущую роль в семейных отношениях. Представительница перверсивной брачной стратегии обладает активным, инициативным характером, она предприимчива и способна нести ответственность за принятые решения. В характере представителя данной брачной стратегии присутствует инфантилизм, он готов исполнять роль сына по отношению к супруге. Мы считаем, что инсценировка в паре семейных ролей «мать – сын» является переходной формой к межгендерной перверсии.

Список литературы

1. Тартаковская И. Н. Гендерная социология. М.: ООО «Вариант», при участии ООО «Невский проспект», 2005. 368 с.

2. Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. Социальное конструирование гендера как методология феминистского исследования // Здравомыслова Е. А., Роткирх А., Тартаковская И. Н. Российский гендерный порядок: социол. подход: коллект. моногр. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. С. 9–34.

3. Батлер Д. Гендерное беспокойство (гл. 1. Субъекты пола/ гендера/ желания) // Антология гендерной теории: [сб. пер.] / сост., коммент. Е. И. Гаповой, А. Р. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 297–346.

4. Кон И. С. Мужчина в меняющемся мире. М.: Время, 2009. 496 с.

5. Матвеева К. С. Гендерная идентичность как объект социологического исследования // Вестник Тамбовского университета. 2007. № 6. С. 165–171.

6. Мелков С. В., Кудрина А. В. Представление о гендере и гендерной идентичности в современном психоанализе // Развитие личности. 2016. № 3. С. 165–186.

7. Ионин Л. Г. Социология культуры: учеб. пособие для вузов по направлению и спец. «Социология». 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высш. шк. экономики, 2004. 427 с.

8. Антонов А. И., Медков В. М. Социология семьи: учеб. пособие для вузов по направлению и спец. «Социология».

М.: Моск. гос. ун-т: Изд-во Междунар. ун-та бизнеса и управления («Братья Карич»), 1996. 303 с.

9. Ростовская Т. К. Особенности матримониального поведения российской молодежи // Человек в мире культуры. 2015. № 3. С. 46–52.

10. Кучмаева О. В. Идеальная модель семьи в глазах россиян и стратегия по повышению ценности семейного образа жизни // Экономика. Налоги. Право. 2019. Т. 12, № 2. С. 70–82.

11. Антонова Н. Л., Щербакова М. В. Брачный выбор: поворот к рационализации // Дискуссия. 2017. № 8. С. 44–47.

12. Иванова А. А. Гендерные особенности брачно-семейного поведения молодежи (г. Астрахань) // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 7. Философия. Социология и социальные технологии. 2015. № 1 (27). С. 50–58.

13. Гордеева С. С., Зырянова А. Н. Стратегии брачного поведения трех поколений горожан (на примере г. Пермь) // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2017. № 6. С. 284–293.

14. Мещеркина Е. Ю. Качественные методы в гендерной социологии // Гендерный калейдоскоп: курс лекций. М.: Academia, 2002. С. 169–187.

15. Квале С. Исследовательское интервью. М.: Смысл, 2003. 301 с.

16. Логунова Л. Ю. Гуманистически-смысловой подход в микросоциологии // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. Т. 2, № 2. С. 64–68.

17. Чеховский И. В. Интервью как способ получения информации в качественной стратегии исследовательского поиска // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Социология. 2009. № 4. С. 20–25.

18. Шпаковская Л. Л. Социальное исключение: возможности социологического изучения с помощью стратегии кейс-стади // Case-study – образовательный и исследовательский опыт в междисциплинарном контексте: сб. науч. ст. по итогам междисципл. науч. семинара кадрового резерва «Проблемы и перспективы использования case-study: междисциплинарный опыт», 30–31 мая 2013 г. Санкт-Петербург, 2014. С. 67–87.

19. Козина И. М., Сережкина Е. В. Концепция кейс-стади в социальных науках и французская традиция монографических исследований трудовых организаций // Социологические исследования. 2015. № 1. С. 64–73.

20. Ярская-Смирнова Е. Р. Нарративный анализ в социологии // Социологический журнал. 1997. № 3. С. 38–61.

21. Готлиб А. С. Анализ нарративов в социологии: возможности и проблемы использования // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1. С. 9–14.

References

1. Tartakovskaya I. N. Gender sociology. M.: LLC «Variant», with the participation of LLC «Nevsky Prospect», 2005. 368 (in Russ.).

2. Zdravomyslova E. A., Temkina A. A. Social construction of gender as a methodology of feminist research. Zdravomyslova E. A., Rotkirkh A., Tartakovskaya I. N. Russian gender order: sociology approach: collective monography. SPb.: Publ. house of the European Univ. in Saint-Petersburg, 2007. 9–34 (in Russ.).

3. Butler D. Gender anxiety (ch. 1. Subjects of sex / gender / desire). Anthology of gender theory: [coll. of transl.] / comp., comment. E. I. Gapova, A. R. Usmanova. Minsk: Propylaea, 2000. 297–346 (in Russ.).

4. Kon I. S. Man in a changing world. M.: Vremya, 2009. 496 (in Russ.).

5. Matveeva K. S. Gender identity as an object of sociological research. Tambov University Review. 2007. 6, 165–171 (in Russ.).

6. Melkov S. V., Kudrina A. V. Notions about gender and gender identity in modern psychoanalysis. Development of personality. 2016. 3, 165–186 (in Russ.).

7. Ionin L. G. Sociology of culture: textbook. 4th ed., rev. and add. M.: Higher School of Economics, 2004. 427 (in Russ.).

8. Antonov A. I., Medkov V. M. Sociology of the family: a textbook for univ. in the direction and specialty «Sociology». M.: Moscow state univ.: Publ. house of Intern. Univ. of Business and Management («Karich Brothers»), 1996. 303 (in Russ.).

9. Rostovskaya T. K. Features of matrimonial behavior of the Russian youth. Man in the world of culture. 2015. 3, 46–52 (in Russ.).

10. Kuchmaeva O. V. The ideal family model in the eyes of Russians and a strategy of enhancing the value of the family lifestyle. Economics. Taxes. Law. 2019. 12 (2), 70–82 (in Russ.).

11. Antonova N. L., Shcherbakova M. V. Marriage selection: turn to rationalization. Discussion. 2017. 8, 44–47 (in Russ.).

12. Ivanova A. A. Gender peculiarities of matrimonial behavior of youth in the city of Astrakhan. Science Journal of Volgograd State University. Ser. 7. Philosophy. Sociology and social technologies. 2015. 1, 50–58 (in Russ.).

13. Gordeeva S. S., Zyrianova A. N. Strategies of marital behavior of three generations of citizens (based on a Perm case study). Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes Journal. 2017. 6, 284–293 (in Russ.).

14. Meshcherkina E. Ju. Qualitative methods in gender sociology. Gender kaleidoscope: a course of lectures. M.: Academia, 2002. 169–187 (in Russ.).

15. Kvale S. Research interview. M.: Smysl, 2003. 301 (in Russ.).

16. Logunova L. Yu. Humanistic sense approach in microsociology. Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts. 2015. 2 (2), 64–68 (in Russ.).

17. Chekhovskii I. V. Interview as a tool to obtain information in qualitative research strategy. RUDN Journal of Sociology. 2009. 4, 20–25 (in Russ.).

18. Shpakovskaya L. L. Social exclusion: Opportunities for sociological study using a case study strategy. Case-study – educational and research experience in an interdisciplinary context: coll. of sci. art. on the results of the interdisciplinary sci. seminar of the personnel reserve «Problems and prospects of using case-studies: interdisciplinary experience», May 30–31.2013. Saint-Petersburg, 2014. 67–87 (in Russ.).

19. Kozina I. M., Serezhkina E. V. The concept of a case study in the social sciences and the French monographic tradition research of labor organizations. Sociological Studies. 2015. 1, 64–73 (in Russ.).

20. Yarskaia-Smirnova E. R. The narrative analysis in sociology. Sociological journal. 1997. 3, 38–61 (in Russ.).

21. Gotlib A. S. Narrative analysis in the field of sociology: opportunities and usage problems. International journal of cultural research. 2013. 1, 9–14 (in Russ.).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Pedagogical studies

УДК [784:398.83]:37

Т. В. Шастина

Этновокальное образование сегодня: векторы развития

Проблемы современной культуры, связанные с динамикой фольклорной традиции и ее освоением, поставили перед учеными и практиками задачу прогнозирования развития народной певческой культуры и осознания возможности влияния человека на данную саморазвивающуюся систему, решение которой тесно связано с образованием. В России сложилась целостная, динамичная система профессионального этновокального образования, выработка стратегии его развития в современном культурном пространстве, требует определения векторов данного развития, одним из которых обозначен иммерсивный, способствующий созданию имитации фольклорной звуковой среды, повышению эффективности расшифровки и нотировки фольклорных текстов, анализированию и освоению произведений искусства устной традиции. Решение главной задачи этновокального образования – формирование нового профессионала: преподавателя, исследователя, исполнителя напрямую зависит от этнически направленного содержания образовательных программ, применения инновационных технологий, определения перспектив, основ будущей парадигмы рассматриваемого образования.

Ключевые слова: этновокальное образование, профессиональное образование, этновокальное исполнительство, певческие традиции, фольклор, иммерсивный метод

Tatiana V. Shastina

Ethnovocal education today: vectors of development

The problems of modern culture related to the dynamics of the folklore tradition and its development have set scientists and practitioners the task of predicting the development of folk singing culture and awareness of the possibility of human influence on this self-developing system, the solution of which is closely related to education. In Russia, there is a holistic, dynamic system of professional ethno-local education, the development of a strategy for its development in the modern cultural space, requires the definition of the vectors of this development, one of them is called immersive, which helps to create an imitation of the folklore sound environment, increase the efficiency of deciphering and notifying folklore texts, analyze and master works of art of the oral tradition. The solution of the main task of ethno-local education – the formation of a new professional: a teacher, researcher, performer directly depends on the ethnically oriented content of educational programs, the use of innovative technologies, the definition of prospects, the foundations of the future paradigm of the considered education.

Keywords: ethnovocal education, professional education, ethnovocal performance, singing traditions, folklore, immersive method

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-114-119

В современной культуре нашей страны явно выражены две взаимосвязанные проблемы, объединенные жизнью народной песни: динамика фольклорной традиции и пути ее освоения. Сегодня необходимо прогнозировать развитие народной певческой культуры, народной песни и песнетворчества. Причина этого заключается в следующем: мы не знаем будущее данных явлений, но они являются важными в сохранении народа, его культуры и традиций. Поэтому, перед учеными и практиками стоит задача осознания влияния человека на данные саморазвивающиеся процессы. Цель таких исследований выражена необходимостью избежать в обществе нежелательных результатов вероятного развития событий (приостановить процесс затухания локальных народных певческих традиций), поддержать вероятное развитие событий в нужном направлении (диахронный и синхронный способы передачи певческих традиций и воспроизводство искусства устной традиции), приспособиться к неизбежному (смена поколений, утрата бытования певческих традиций, «уход» некоторых песенных жанров). Прогнозирование тесно связано с информацией о состоянии рассматриваемого объекта в прошлом и настоящем, тенденциями его развития и понимания взаимосвязей внутри процесса, возможностью воздействия на него. В решении вышеуказанной задачи важное место занимает образование.

К третьему десятилетию XXI в. в России сложилась целостная, динамичная система профессионального этновокального образования, обладающая свойствами научности, базовости,

универсальности, имеющая свои закономерности построения, функционирования и развития, а также определенную структуру, элементы которой взаимосвязаны. Этновокальное образование, рассматриваемое как процесс, предполагает длительность во времени, ритмичность, динамику обучения, воспитания, развития, разнообразие форм обучения, практик и образовательных технологий. Как результат, рассматриваемое образование обеспечивает профессиональную подготовленность выпускника согласно целям, задачам на всех его уровнях и соответственно принятым ФГОС с присвоением определенной квалификации и сертификатом об окончании обучения.

Выработка стратегии развития этновокального образования в современном культурном пространстве требует выявления оснований и тенденций при условии сохранения фундаментальности и многосторонности, что связано с возникающими вопросами и проблемами процессов, наблюдаемых в народной певческой культуре общества и с развитием русской вокальной школы. Поскольку образование рассматривается в качестве механизма обновления культуры, то сегодня ясно, что без этнически направленного его содержания, инновационных технологий, сложно решить актуальные в современном обществе вопросы возрождения народных традиций, сохранения суверенитета народа. Их осмысление, переосмысление и применение в этномузыкальной педагогической практике позволит создать благоприятные условия подготовки высококвалифицированного профессионала – этновокального педагога, способного не только реализовать образовательные программы разных уровней этновокального образования, но и организовать работу по возрождению традиций народного певческого воспитания и исполнительства. Это требует определения перспектив, основ будущей парадигмы профессионального этновокального образования, современный этап которого можно позиционировать в качестве транзитивного, инновационного.

В ряде государственных документов [1; 2; 3] намечены основные векторы развития образования и науки. Перед высшей школой поставлены задачи совершенствования образовательных программ и подготовки специалистов нового поколения, эффективного использования возможностей современных технологий, в связи со стремлением людей двигаться вперёд в профессии, гибко и быстро реагировать на запросы рынка труда, который сейчас динамично меняется, постоянно появляются новые профессии. Это позволяет нам рассуждать о будущем этновокального образования, векторах его развития, а также о внедрении новых педагогических технологий.

Как показывает практика, профессиональное будущее молодого поколения, получающего сегодня этновокальное образование, непредсказуемо и не вполне определено в связи с отсутствием прогнозов развития этнопевческой культуры. Это обусловливает необходимость рассмотрения профессиональных перспектив молодежи, способной и заинтересованной в воссоздании народных певческих традиций и развитии русской вокальной школы. Нами выявлены тенденции этновокального образования. Во-первых, осознание всех уровней рассматриваемого образования в качестве органических частей системы. Во-вторых, преемственность, традиционность и инновационность образовательных программ всех типов образовательных организаций системы. В-третьих, активизация форм и методов обучения на основе научного поиска, познающей и творческой деятельности студента, направленных на воспроизводство певческих традиций. Наконец, непрерывность формирования педагогической и этнопевческой культуры студента.

В связи с этим явно обозначается одна из главных задач современного этновокального образования – формирование нового профессионала: преподавателя, исследователя, исполнителя. Составляющими данного процесса выступают несколько направлений, каждое из которых сегодня требует глубокого изучения, апробации педагогических технологий и их дальнейшей реализации. Соответственно данным направлениям нами определены некоторые векторы развития современного этновокального образования, которые составят основу его парадигмы: аксиологический, акмеологический, иммерсивный, инновационный, праксиологический. Современные условия требуют повышения роли интеллектуализации и аксиологизации этновокального обучения, изучения закономерностей профессионального становления этновокального педагога методами педагогической праксиологии, расширения возможностей индивидуализации рассматриваемого вида образования на основе акмеологически ориентированной системы профессиональной подготовки и изучения индивидуального развития студента. Сегодня явно выражена необходимость изучения, активного освоения и интерпретации молодым (новым) поколением искусства устной традиции на основе принципа сохранения, развития и воспроизводства певческих традиций. Следует активизировать широкое распространение доступных образовательных технологий, адаптированных методов

и способов народной вокальной педагогики, иммерсивных средств сохранения и освоения искусства устной традиции в целях повышения уровня эффективности его присвоения носителями аутентичной этнокультуры. Целесообразно применение инновационных форм и методов этновокального обучения, непрерывное диагностическое исследование формирования профессиональных свойств студента, мониторинг его развития и творческих достижений, а также преемственность: школа – суз – вуз – будущая этнопедагогическая профессиональная деятельность (на основе знаково-контекстного обучения [4, с. 41–44; 5, с. 17, 19; 6, с. 38–40]).

Рассуждая дальше, заметим, что развитие этнопевческой культуры в современном обществе тесно связано с сохранением и развитием имеющих сегодня островков бытования фольклора в крестьянской среде, с определением перспектив развития современной русской вокальной школы, с реализацией универсальных вокально-педагогических технологий на основе свойств и методов народной певческой культуры, природосообразности и голососбережения [7, с. 141]. Все вышесказанное подчеркивает необходимость воссоздания русской народной традиционной певческой культуры, одной из важных составляющих которой является фольклор. Иммерсивный метод является одним из тех, которые способствуют и формированию нового этновокального профессионала, и воссозданию народных певческих традиций.

Музыкальный фольклор – звучащее искусство устной традиции, неосязаемое, незримое человеком, но слышимое. В фольклорном исполнительстве песня «играется» однажды. При повторном исполнении, даже без изменения состава исполнителей, звучит вариант, похожий на первый, но другой. Варьирование проявляется в звуковедении, созвучиях, ритме, мелизмах, а иногда и в функциях исполнителей. Чтобы сохранить, проанализировать, освоить произведение современными певцами – не носителями традиции, необходима техническая фиксация всех вариантов аутентичного исполнения произведения (песни, наигрыша и др.) в виде аудио- или видеозаписи [8, с. 4; 9, с. 5, 8–11]. Для выявления всех интонационных «дорожек» многоголосной песни, целесообразна многоканальная запись звучания фольклорного ансамбля. Такая технология известна в фольклористике и в вокальной педагогике еще с последних десятилетий прошлого века. Благодаря многоканальной фиксации звучащего полотна песни, появилась возможность глубокого понимания многоголосия, его воссоздания, выявления исполнительских «дорожек» каждого певца ансамбля, их индивидуальных специфических особенностей, которые сливаются в многоголосных созвучиях. Используя моноканальные записи сложно выявить звуковедение, милизматику и вокальные особенности каждого исполнителя в ансамблевом пении, проникнуть в глубину сотворчества аутентичных исполнителей.

Повысить эффективность расшифровки и нотировки фольклорных текстов, освоения произведений искусства устной традиции позволяют современные технические средства, применение которых в педагогических целях возможно благодаря иммерсивному методу, технологии виртуальной реальности, созданию иммерсивной обучающей среды [10, с. 80–108; 11, с. 30] в этновокальном образовании, имеющей в основе системный самоорганизующий конструкт, обеспечивающий аутопоэзис человека1, стабильность этнопевческой культуры личности. Такая инновационная обучающая среда соотносится со средой фольклорной, которая является самовоспроизводящей динамической системой, образуемой человеком, существующей во времени, пространстве, среде, обладает фиксированной организацией исторического типа, а также изменяющимися структурой и функциями при сохранении традиционности.

Современный этап этновокального образования в части изучения студентами народной традиционной певческой культуры и освоения искусства устной традиции имеет не только традиционные направления, но связан с активным внедрением электронного обучения, цифровизации. Например, работа в фольклорно-этнографической экспедиции во время производственной практики, требует хорошего технического обеспечения аудио-, фото-, видео-фиксации всех событий, создания банка зафиксированных материалов с целью их сохранения и обработки, воспроизведения и анализирования. Также, к примеру, в ходе освоения звуковых экспедиционных материалов в учебных аудиториях, эффективно использование возможности иммерсивного аудио, способного создать имитацию фольклорной звуковой среды, когда обучающийся в роли исполнителя погружается в динамичное звуковое поле вокруг себя и начинает творить песню вместе с носителями традиции. Или применение акустических систем с дополнительными динамиками 5.1 и 7.1-канальными ресиверами, которые благодаря разным конфигурациям колонок, имеющим собственные аудионастройки, могут в каждой колонке воспроизводить один канал – звуковую дорожку одного этнофора многоголосного ансамблевого

[1] Данный постулат выступает в качестве прогноза и требует научно-практического доказательства.

пения. Данная технология 360-градусного звука акустически близка к той, которая встречается в фольклорной среде, во время фольклорной экспедиции, когда находишься в звуковом поле многоголосного ансамбля хранителей певческой традиции. Это направление позволит студентам погрузиться в звуковую многоголосную палитру и «вместе с носителями певческой традиции» творить песню, что повысит результативность освоения ими импровизации народного пения, даст возможность найти свое место в звучащем пространстве, в переплетении интонационных дорожек и создать свою неповторимую версию в звуко-интонационном полотне, а также ощутить ритмическую, темповую и тембровую динамику. Студенты смогут мыслить и творить аутентично. Безусловно, любое техническое воспроизведение не заменит «живое» звучащее фольклорное многоголосие, оказывающее мощное воздействие на человека, вызывая яркие положительные эмоции. Однако преимущества иммерсивного звучания явны в сравнении даже с объемным. Для применения в учебном процессе метода «иммерсивное аудио» необходима специальная аппаратура и помещение, соответствующее ей (аппаратуре) и акустическим условиям народного пения, акустике звучащего голоса.

Еще одно направление – объединение иммерсивного звука и визуального ряда, что возможно благодаря 3D-технологиям. Потенциал мы видим в создании проекционных классов, оборудованных специальной аппаратурой, в которых мыслимо проведение учебных занятий с использованием современных мультимедийных технологий с использованием иммерсивного звука, панорамной проекции 360 для создания эффекта трехмерного окружения и присутствия. Такие условия и формы проведения занятий позволят перемещаться во времени и пространстве, погрузиться в изучаемое фольклорное явление. Наличие мультимедийного стола для каждого студента группы позволит им увидеть то, что не сохранилось сейчас в реальных условиях или, что трудно представить только по описанию. Активное включение студентов в мир традиционной культуры благодаря созданию иммерсивной обучающей среды, слуховому и зрительному восприятию, активизирует их профессиональную мотивацию, повысит уровень формирования этнопевческой культуры, а также способствует повышению стремления студента к саморазвитию, самореализации и самоактуализации как в профессиональном, так и в жизненном пространстве. Иммерсивный подход в этновокальной педагогике дополняет принцип наглядности.

Вместе с тем мы понимаем, что включение иммерсивных технологий, требует осознания преподавателем меры и целеполагания этих форм обучения, которые не должны негативно воздействовать на студентов или уменьшить степень коммуникативности студентов, а наоборот способствовать совместному песнетворчеству. Реальное общение не должно заменяться, а только дополняться виртуальным «присутствием» аутентичных исполнителей. Кроме того, необходимы междисциплинарные исследования, поиск возможностей и ограничений, а также перспектив применения иммерсивных технологий в этновокальном образовании.

Определение нами данного вектора еще и связано с феноменом современности – «клиповым мышлением» [12; 13, с. 172–174; 14, с. 2–4], отличающимся скоростью обработки информации, переключения между разными смысловыми фрагментами и предпочтением образной информации, и в то же время, отсутствием восприятия однородной текстовой информации. Как показали наши наблюдения, у современных детей и подростков, в отличие от молодежи (старше 20 лет), ниже диапазон внимания, явное проявление рассеянного внимания, снижение потребности чтения книг и уровня углубления в смысл текста. Логику зачастую заменяют символы, речь. Выражение своих мыслей затруднено и сводится к краткому изложению. Дети не заинтересованы и в изучении теории музыки, сольфеджио, освоении песен «по нотам», что необходимо при подготовке музыканта. Им интереснее воспринимать, расшифровывать и воспроизводить звучащие фольклорные тексты, передавая, зачастую сложный музыкально-интонационный многоголосный строй, работая при этом самостоятельно. Понятно, что данные процессы стали заметны не только сегодня. Мы наблюдаем «клиповое мышление» и у студентов – «вчерашних школьников» (которым на первом курсе вуза 17–18 лет). Бороться с клиповым мышлением по нашему глубокому убеждению и как показал наш педагогический опыт работы с детьми, получающими предпрофессиональное обучение по программе «Музыкальный фольклор», бесполезно. Его (клипового мышления) особенности нужно использовать в учебном процессе, так как через несколько лет сегодняшние дети, подростки – потенциальные абитуриенты сузов и вузов. Настало время активно и продуктивно решать вопросы отношений человека с информацией, в контексте «клипового мышления» следует переосмыслить содержание образовательных программ, репертуара, формат изложения учебной информации, давать формулировки понятные, точные,

образные и запоминающиеся. Используя возросшую сегодня способность детей к многозадачности, к быстрому реагированию на любые изменения, необходимо создать такие педагогические условия, которые позволять развивать способность учеников, студентов к длительной концентрации внимания, к усвоению длинных текстов. Для этого вполне целесообразно освоение народных сказок, былин, песен, которые имеют ярко выраженные длинные сюжетные тексты, использовать игровые методы и игровые формы обучения. Такая работа должна проводиться при условии исключения рисков вышеуказанных негативных проявлений «клипового мышления».

Актуально внедрение электронных форм образования и образовательных технологий, e-Learning как в аудитории, так и в самостоятельной работе студентов, а также дистанционно. В данном случае, как показал наш опыт, целесообразно использование персонализированного обучения – разработка содержания на основе индивидуального подхода, учитывая природные данные, способности, умения, эмоциональную сферу студентов. Также результативно модульно-блочное обучение. В данном случае информация выдается: 1) по модулям, например: на нескольких занятиях осваивается конкретная певческая традиция, 2) соответственно смысловым блокам, например, вокально-ансамблевой работы со словесным текстом – 10–15 минут. В завершении модуля и блока обязательно диагностируется уровень освоения учебного материала. Работа в таком режиме повышает эффективность вокального обучения, создает условия интерактивности и взаимодействия, избегая перегруженности студента, так как позволяет перейти к следующему блоку только после освоения предыдущего.

В своей педагогической практике параллельно применяем дискуссивный метод, технологии дебатирования, что способствует обучению студентов аргументированно рассуждать по профессиональным вопросам, понимать противоположную точку зрения и отстаивать свою. Подталкивает студентов к размышлению дискуссия и применение метода парадокса, которые особенно полезны в расшифровке фольклорных звучащих текстов, в выявлении диалектных особенностей говора и интонирования, в способе воспроизведения песни (учитывая индивидуальные особенности каждого студента), когда нет однозначного вывода, имеются только некоторые известные факты. Письменная запись звучащих текстов (слогоритм, нотация), фиксирование звукоряда, обсуждение словесных и музыкальных текстов, конспектирование и обсуждение научно-методических работ повышают формирование навыка анализирования, нахождения связей между явлениями. В таком случае активно формируется профессиональная мотивация, значительно повышающая уровень профессиональной подготовки студента.

Таким образом, этновокальное образование направлено на формирование профессионала, обладающего критическим мышлением, способностью к самообучению, умением управлять собственным учением, решать проблемы современной этнопевческой культуры, использовать иммерсивные технологии и применять полученные знания в современной социокультурной среде на основе творческого подхода. Качество профессиональной подготовки по программам «Искусство народного пения» определяется не только суммой теоретических знаний, практических умений и навыков, но и подготовленностью выпускника к самостоятельному решению профессиональных задач, созданию новых направлений науки и практики, способствующих развитию этнопевческой культуры.

В нашей стране на текущий и перспективный периоды потребность в высокопрофессиональных этновокальных педагогах велика. Поэтому обозначенные векторы развития этновокального образования лежат в основе прогнозирования профессиональной подготовки по направлению «Искусство народного пения» и требуют научного и практического обоснования.

Список литературы

1. Послание Президента Федеральному Собранию // Президент России: сайт. 2019. 20 февр. URL: http://www.kremlin.ru/events/president/transcripts/messages/59863 (дата обращения: 08.04.2020).

2. Послание Президента Федеральному Собранию // Президент России: сайт. 2020. 15 янв. URL: http://www.kremlin.ru/events/president/news/62582 (дата обращения: 08.04.2020).

3. Указ Президента РФ «О национальных целях развития Российской федерации на период до 2030 года» от 21.07.2020 г. № 474 // Президент России: сайт. 2020. 21 июля. URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/45726 (дата обращения: 08.04.2020).

4. Вербицкий А. А. Контекстное обучение в компетентностном подходе // Высшее образование в России. 2006. № 11. С. 39–46.

5. Вербицкий А. А. Психолого-педагогические основы контекстного образования // Вербицкий А. А., Трунова Е. Г., Калашников В. Г. и др. Психология и педагогика контекстного образования: коллект. монография / под науч. ред. А. А. Вербицкого. М.: СПб.: Нестор-История, 2018. С. 7–89.

6. Вербицкий А. А. Новая образовательная парадигма и контекстное обучение: монография. М.: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов, 1999. 75 с.

7. Шастина Т. В. Русская вокальная школа: традиции и перспективы // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 4 (45). С. 140–144.

8. Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М.: Совет. композитор, 1979. 343 с.

9. Котеля В. А. Компьютерные технологии записи, систематизации и обработки, оформления и хранения образцов фольклора: комплекс учеб.-метод. материалов к семинару-практикуму фольклористов, методистов по фольклору РОМЦ (ТОМЦ). Белгород: Белгород. гос. центр нар. творчества, 2007. 44 с.

10. Сергеев С. Ф. Обучающие и профессиональные иммерсивные среды. М.: Нар. образование, 2009. 429 с.

11. Сергеев С. Ф. Проблемы и перспективы развития электронного обучения // Школьные технологии. 2015. № 3. С. 28–38.

12. Гиренок Ф. И. Клиповое мышление // Литературная газета. 2014. 10 дек., № 49 (6490). С. 11. URL: https://lgz.ru/article/-49-6490-10-12-2014/klipovoe-myshlenie/ (дата обращения: 07.04.2021).

13. Докука С. В. Клиповое мышление как феномен информационного общества // Общественные науки и современность. 2013. № 2. С. 169–176.

14. Семеновских Т. В. Феномен клипового мышления в образовательной вузовской среде // Науковедение: интернет-журнал. 2014. Вып. 5 (24). URL: naukovedenie.ru/PDF/105PVN514.pdf (дата обращения: 07.04.2021).

References

1. Message from the President to the Federal Assembly. President of Russia: website. 2019. Febr. 20. URL: http://www.kremlin.ru/events/president/transcripts/messages/59863 (accessed: Aug. 4.2020) (in Russ.).

2. Message from the President to the Federal Assembly. President of Russia: website. 2020. Jan. 15. URL: http://www.kremlin.ru/events/president/news/62582 (accessed: Aug. 4.2020) (in Russ.).

3. Decree of the President of the Russian Federation «On the national development goals of the Russian Federation for the period up to 2030» № 474, July 21.2020. President of Russia: website. 2020. July 21. URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/45726 (accessed: Aug. 4.2020) (in Russ.).

4. Verbitsky A. A. Contextual learning in the competence approach. Higher Education in Russia. 2006. 11, 39–46 (in Russ.).

5. Verbitsky A. A. Psychological and pedagogical foundations of contextual education. Verbitsky A. A., Trunova E. G., Kalashnikov V. G. et al. Psychology and pedagogy of context education: collective monography. M.: SPb.: Nestor-History, 2018. 7–89 (in Russ.).

6. Verbitsky A. A. A new educational paradigm and contextual learning. Moscow: Research Center for Problems of Quality of Training of Specialists, 1999. 75 (in Russ.).

7. Shastina T. V. Russian vocal school: traditions and prospects. Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture. 2020. 4 (45), 140–144 (in Russ.).

8. Rudneva A., Shchurov V., Pushkina S. Russian folk songs in multi-microphone recording. M.: Sovet. kompozitor, 1979. 343 (in Russ.).

9. Kotelya V. A. Computer technologies for recording, systematization and processing, design and storage of samples of folklore: a set of educational materials for the workshop of folklorists, methodologists on folklore ROMC (TOMTs). Belgorod: Belgorod State Center of Folk Art, 2007. 44 (in Russ.).

10. Sergeev S. F. Educational and professional immersive environments. M.: Narodnoe obrazovanie, 2009. 429 (in Russ.).

11. Sergeev S. F. Problems and prospects of e-learning development. School technologies. 2015. 3, 28–38 (in Russ.).

12. Girenok F. I. Clip thinking. Literaturnaya Gazeta. 2014. Dec. 10, 49 (6490), 11. URL: https://lgz.ru/article/-49-6490-10-12-2014/klipovoe-myshlenie/ (date accessed: Apr. 7.2021) (in Russ.).

13. Dokuka S. V. Clip thinking as a phenomenon of the information society. Social sciences and modernity. 2013. 2, 169–176 (in Russ.).

14. Semenovskikh T. V. The phenomenon of clip thinking in the educational environment of the university. Science of Science: Internet j. 2014. 5 (24). URL: naukovedenie.ru/PDF/105PVN514.pdf (accessed: Apr. 7.2021) (in Russ.).

УДК [792.075:316.46]:394.21

А. Е. Товпенец

Формирование лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников

Статья посвящена теме формирования лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников. Режиссер должен обладать не только профессиональными компетенциями, но и быть мобильным, уметь адаптироваться в изменяющихся предлагаемых обстоятельствах, принимать и анализировать поступающую информацию, обладать способностью оптимально разрешать возникающие проблемы. Сегодня в области творческой деятельности режиссер как никогда должен обладать способностью к лидерству, он должен продуктивно руководить творческим коллективом, в состав которого входит как постановочная группа, так и артистический цех. В статье рассматриваются проблемы лидерства и лидерских качеств, теоретические аспекты формирования лидерских качеств режиссера, лидерские качества режиссера театрализованных представлений и праздников, как средство совершенствования творческой деятельности постановочной группы.

Ключевые слова: режиссер, режиссура, лидерские качества, лидер, творческая деятельность, театрализованные представления, постановочная группа, артист, исполнитель

Anatoly E. Tovpenetc

Formation of leadership qualities of the director of theatrical performances and holidays

The article is devoted to the topic of the formation of leadership qualities of the director of theatrical performances and holidays. The director must have not only professional competencies, but also be mobile, be able to adapt to changing proposed circumstances, accept and analyze incoming information, and can optimally solve emerging problems. Today, in the field of creative activity, the director must have the ability to lead more than ever, he must productively lead the creative team, which includes both the production group and the artistic workshop. The article deals with the problems of leadership and leadership qualities, the theoretical aspects of the formation of the director's leadership qualities, the leadership qualities of the director of theatrical performances and holidays, as a means of improving the creative activity of the production group.

Keywords: director, directing, leadership qualities, leader, creative activity, theatrical performances, production group, artist, performer

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-120-126

Актуальность темы формирования лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников заключается в востребованности режиссера профессионально компетентного и мобильного. В современных условиях он должен обладать способностью быстро адаптироваться в новых обстоятельствах. Режиссер должен уметь ориентироваться в информационных потоках, оптимально разрешать возникающие проблемы. Профессиональная режиссерская деятельность является идеальной средой для проявления лидерских качеств.

Режиссер театрализованных представлений и праздников осуществляет человекотворческую и культуроразвивающую функции. Это подразумевает то, что в творческом процессе создания и осуществления праздничного события ему необходимо «профессиональное доминирование», ведь этот процесс направлен на развитие постановочной группы и артистического коллектива, посредством вовлечения в различные виды творчества, в мир культуры.

Владение режиссером театрализованных представлений и праздников педагогической культурой в области творческой деятельности говорит о том, что он должен и обязан обладать способностью к лидерству.

Педагогическая культура режиссера театрализованных представлений и праздников обеспечивает не только его меру ответственности, готовность к непрерывному самосовершенствованию, не только качество владения творческими технологиями, но и гуманистическую направленность профессиональной творческой деятельности. Такое понимание педагогической культуры режиссера театрализованных представлений и праздников позиционирует ее как основу и отправную точку к эффективной творческой профессиональной деятельности.

Одной из основ профессиональной, творческой деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников является искусство управления людьми. Только лишь режиссерского образования недостаточно для того, чтобы осуществлять эффективное управление. А. Пиччеи, руководитель «Римского клуба», подчеркивал, что «плохое управление скоро будет угрожать человеческой цивилизации в целом» [1].

М. Вудкок и Д. Френсис называют лидерство решающим и уникальным управленческим качеством, которое определяет эффективность работы руководителя. Лидерство определяется как способность режиссера театрализованных представлений и праздников максимально использовать творческие, административные, технические и другие ресурсы для достижения конкретного результата – успешной реализации творческого проекта. Лидерство, как таковое, повышает управленческое влияние на постановочную группу, артистов и исполнителей, которая выражается в четком и полноценном выполнении режиссерских требований. «Авторитет руководителя – важный фактор надежности управления, его приметами являются доверие, согласие и уважение со стороны подчиненных» [2].

К сожалению, не все режиссеры театрализованных представлений и праздников понимают важность лидерских качеств в руководстве. Именно поэтому выбранная нами тема крайне актуальна. Сегодня накопленный опыт профессиональной подготовки режиссера театрализованных представлений и праздников нуждается в теоретическом переосмыслении, в поиске методологических и технологических подходов. Деятельность режиссера театрализованных представлений и праздников – добровольна, она требует сознательного отношения к освоению специальности, развитию профессиональных способностей и качеств. Режиссеры осуществляют информационно-просветительскую, творческо-развивающую, учебно-воспитательную деятельность. Социальным «продуктом» успешного режиссера театрализованных представлений и праздников является не только праздничное событие, но и успешная деятельность постановочной группы, творческих коллективов и исполнителей.

На сегодняшний день задача состоит в том, чтобы раскрыть потенциал и развить лидерские качества режиссера театрализованных представлений и праздников, от которых зависит повышение качества управления постановочной группой, артистами и исполнителями, задействованными в реализации творческого проекта. В данной статье мы попробуем раскрыть особенности управления режиссерско-постановочной группой; дать психолого-педагогический портрет режиссера театрализованных представлений и праздников; выявить значение лидерских качеств режиссера в процессе совершенствования деятельности постановочной группы.

Лидерство, являясь единовременно и процессом, и результатом создания режиссером творческого проекта, неразрывно связанно с вопросом самореализации личности. Требования к профессиональным качествам режиссера театрализованных представлений и праздников выявили необходимость в лидерских качествах.

Режиссеры театрализованных представлений и праздников являются лидерами в решении организационных, административных, технических, художественно-творческих и многих других задач.

Теоретические аспекты формирования лидерских качеств руководителя

Режиссер театрализованных представлений и праздников задумывает и реализует творческие программы и проекты, целью которых является не только организация общения и досуга, но и культурно-воспитательный аспект. Главная и основная проблема деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников – объединение энтузиастов и специалистов многожанровых творческих и технических направлений одной идеей в единое целое, способное целенаправленно и эффективно служить основанием, базой для реализации данных постановок. Проблема режиссуры театра масс дня сегодняшнего заключается в максимальной эффективности отражения в содержании и форме реальных потребностей зрителя.

Психолого-педагогический портрет режиссера театрализованных представлений и праздников

При формировании постановочной группы, которая будет осуществлять творческий проект, при привлечении тех или иных артистов и исполнителей, которые будут воплощать режиссерский замысел, режиссеру важно изучить предполагаемого члена творческой команды как личность, понять его потребности и мотивы.

«Психологи рекомендуют при руководстве людьми придерживаться некоторых психологических правил:

- поддержание у подчиненных чувства самоуважения. Сначала нужно похвалить подчиненного и только потом давать указания по улучшению работы;

- внимание проблемам, а не личностям;

- активное использование методов подкрепления положительных реакций на желательные действия или отрицательных на нежелательные. На изменение поведения людей руководителю реагировать нужно сразу же, ибо отсроченная реакция вызывает лишнюю путаницу;

- выдвижение ясных требований, поддержание постоянного контакта с людьми, прочных обратных связей» [3].

Руководствуясь этими правилами, режиссер театрализованных представлений и праздников может и должен добиваться от каждого члена постановочной группы, от всех артистов и исполнителей желаемых результатов. Режиссер должен учитывать, что «как и с кем работать» – напрямую зависит от отличительных черт характера как подчиненного, так и его самого. Одним необходим простой совет, вторым наставничество, третьим – прямое руководство, постановка четких задач и

требований. И, конечно же, если эти задачи выполняются на должном, профессиональном уровне – не забывать поощрять.

Ядром психологической структуры личности режиссера-лидера являются как творческие, так и организаторские способности. Специалисты школы профессора Л. И. Уманского выделяют три основные подструктуры: 1. «Организаторская проницательность». Она заключается в так называемых психологической изобретательности, практической направленности интеллекта и психологическом такте. 2. «Эмоционально-волевая действенность». Здесь главенствуют энергичность, требовательность и критичность. 3. «Склонность к организаторской деятельности», состоящая из готовности к такой деятельности и самочувствия (тонуса) в самом процессе.

Психологический тип, стиль руководства режиссера напрямую зависят от того, как развиты у него эти структуры. Стиль определяется сочетанием следующих компонентов: директивность, коллегиальность и попустительство. Та или иная выраженность каждого из них, оцененных по десятибалльной шкале, формирует определенный стиль руководства: чистый, смешанный или комбинированный.

Для повышения эффективности управления творческим коллективом необходимо определение психологического портрета режиссера. *Плохо относиться* ***к*** *человеку невыгодно* – эта идея является основной в психологии управления. Управление творческим коллективом подразумевает тот факт, что люди по-разному приспосабливаются к жизненным условиям, и это необходимо учитывать. На практике было выявлено три типа *адаптации человека. Первый тип легко приспосабливается к окружающей обстановке и наиболее эффективен в принятии решений. Второй тип прекрасно чувствует себя в четких рамках, обозначенных разрешениями, запретами, правами и обязанностями. Такой тип прекрасно проявляет себя в реализации решений. Третий тип выступает идеальным генератором идей. Этому способствует довольно-таки плохая адаптация к иерархической системе.*

Поведение каждого члена постановочной группы, артиста или исполнителя определяется многими факторами:

Продуктивность творческого общения, нацеленного на успешную реализацию проекта, его комфортность, в немалой степени зависит от режиссера, от его стиля руководства.

«Под стилем руководства понимается совокупность принимаемых руководителем методов воздействия на подчиненных, а также форма (манеру, характер и т. д.) исполнения этих методов. Это понятие призвано отразить не вообще поведение руководителя, а только устойчивые, постоянные его характеристики, сохраняющиеся в различных ситуациях» [4].

Выделяется три основных стиля руководства: административный или командный; экономический или договорной; социально-психологический.

Указанные типы, при своих плюсах, не лишены и минусов. Их использование зависит от конкретной ситуации, как в постановочной группе, так и в артистическом цехе.

Важно учитывать, что идеальный выбор сочетания этих типов зависит от конкретного места, конкретного времени и конкретного творческого коллектива. Именно такой, оптимальный комплекс должен обеспечить максимальную эффективность работы и постановочной группы, и артистов, и исполнителей. Важно учитывать, что при выборе метода управления его неотъемлемой частью также становятся «любимые» навыки делового общения самого режиссера. И, именно тогда, рождается неповторимая природа делового общения режиссера с постановочной группой. Это и называют стилем руководства.

Немецкий психолог К. Левин создал типологию индивидуальных стилей руководства. В ней выделены три ведущих стиля: авторитарный (командный, директивный или административный стиль руководства), демократический (коллегиальный, договорной, он же социально-психологический стиль руководства), нейтральный (попустительский, анархический или бессистемный стиль руководства). Считаем необходимым остановиться на характеристике такого стиля управления, о котором пишут и говорят мало. Это – харизматический стиль.

Основой этого стиля является привлекательность режиссера. «Этот стиль достаточно феноменальный по своей сущности и связан с приписыванием личности свойств, которые вызывают к нему глубокое уважение и безграничную веру в его возможности. Эти качества личности относятся к таким, которые трудно определить (очарование, притягивание, даже магнетизм» [5].

Харизматичный режиссер, во-первых, заостряет внимание на главных вопросах, он привлекает членов постановочной группы для планирования творческого процесса и решения возникающих проблем, во-вторых, такого режиссера можно назвать «рисковым», но риск этот основывается на тщательных расчетах возможного успеха. В-третьих, харизматичный режиссер – понимающий, сопереживающий, активно слушающий руководитель. В-четвертых, такого режиссера отличает последовательность и надежность поведения, открытое вы-

сказывание своих взглядов и соблюдение их в поступках. И, наконец, в-пятых, харизматичный режиссер не только проявляет заботу о своей команде, он «взращивает» чувство собственного достоинства и самоуважения у каждого члена творческого коллектива.

«Харизма – это власть, построенная не на логике, не на давней традиции, а на силе личных качеств или способностей лидера. Власть примера или харизматическое влияние определяется отождествлением исполнителя с лидером или влечение к нему, а также от потребности исполнителя в принадлежности и уважении» [6].

Основные приметы харизматичной личности заключаются в следующем:

- внутренняя природа,
- обмен энергией;
- независимость характера;
- хорошие риторические способности;
- достойная и уверенная манера поведения.

Поведение режиссера театрализованных представлений и праздников имеет свои особенности, которые зависят как от самой творческой среды, так и от морально-этических отношений всех членов постановочной группы, артистов и исполнителей в этой среде.

Лидерские качества режиссера театрализованных представлений и праздников как средство совершенствования творческой деятельности постановочной группы, артистов и исполнителей

Стили руководства тесно связаны с понятием лидер. Лидерство является одним из важных и самых эффективных механизмов реализации власти. Режиссер театрализованных представлений и праздников должен обладать способностью эффективно использовать все имеющиеся источники для того, чтобы созданное видение будущего проекта стало реальностью. Режиссер в данном случае использует власть как средство в достижении поставленной цели – успешной реализации творческого проекта.

М. Вудкок и Д. Френсис называют лидерство «решающим и уникальным управленческим качеством, которое определяет эффективность работы руководителя. Ведущие исследователи определяют лидерство как способность руководителя максимально использовать человеческие и другие ресурсы для достижения конкретного результата. За счет лидерства повышается сила управленческого влияния на подчиненных, которая выражается в более полном и точном выполнении директивных указаний» [7]. Авторитет режиссера театрализованных представлений и праздников – «важный фактор надежности управления, его приметами являются доверие, согласие и уважение со стороны подчиненных» [7].

Харизматичный режиссер влияет на постановочную группу путем личностной привлекательности. Со стороны творческого коллектива это вызывает открытую, искреннюю поддержку и, соответственно – признание лидерства. Харизму также можно назвать «властью примера», когда уникальные личные качества режиссера соединяются со стилем его руководства. Это дает неоспоримое преимущество эффективнее влиять на постановочную группу, артистов и исполнителей. И, именно такой режиссер, по праву может считаться харизматичным.

Харизматичного режиссера отличает наличие уверенности в себе, понимание путей решения творческих и административных вопросов, умение донести суть этих решений постановочной группе, и тем самым побудить их к действию.

Режиссер воплощает в жизнь грандиозные замыслы, и это всегда требует особого прилива энергии. Мотивируя и вдохновляя постановочную группу и артистический коллектив, режиссер заражает их своим видением будущей постановки. Но происходит это не за счет того, что, и членов постановочной группы, и артистов, и исполнителей принуждают двигаться в нужном направлении. Все дело в том, что призыв режиссера позволяет и постановочной группе, и артистам, и исполнителям удовлетворить их стремление к самоуважению, необходимости испытывать чувство сопричастности к общему делу, жажде достижения и общественного признания. Эти призывы проникают в глубину души и вызывают в ней энергичный отклик.

Личные качества режиссера театрализованных представлений и праздников – это, в первую очередь, честность и порядочность, скромность и справедливость, принципиальная позиция во всех вопросах, защита исповедуемых им ценностей, умение противостоять давлению как «сверху», так и «снизу». Как истинный лидер, режиссер должен владеть различными техниками мотивации. Представляя постановочной группе свое видение будущей постановки, он должен учитывать, какие моральные ценности и традиции свойственны этому конкретному коллективу. В глазах постановочной группы, артистов и исполнителей это делает работу более весомой. Также режиссер должен включать в обсуждение постановочную группу. Понимание того, что к их мнению о возможных путях осуществления режиссерского замысла прислушиваются, дает возможность постановочной группе ощущать, что она оказывает влияние на успех в реализации проекта. Еще один важный метод мотивации – поддержка усилий как постановочной группы, так и

артистов, и исполнителей по воплощению творческого проекта в жизнь. Это способствует профессиональному росту и повышению самооценки. Также этому способствует поощрение и поддержка личных достижений членов постановочной группы, артистов и исполнителей. Все это позволяет ощутить каждому члену творческого коллектива, что он является частью успешной команды, в которой ценится его вклад в реализацию проекта. Если режиссер будет следовать этим простым правилам, сама работа станет для его команды источником вдохновения.

Бесспорным является утверждение, что режиссер должен обладать и профессиональными качествами – системой специальных знаний и практических навыков. Сюда же относятся знания, посвященные как общим, так и техническим, экономическим, правовым, информационным и многим другим вопросам.

Режиссер обязан быть творческой личностью. Он должен обладать верой не только в свои организаторские и творческие способности, но и верить в способности других. Также режиссер обязан обладать навыками мобилизации и использования этих способностей.

Творческий процесс невозможен без способностей находить и анализировать документальный и художественный материал, без умения соединить этот материал посредством монтажа. Открывая свои находки и решения постановочной группе режиссер, безусловно, ожидает обратной связи. И здесь важно держать себя честно и откровенно, не ставить все под сомнение. Не бояться того, что может угрожать его устоявшимся взглядам.

Умение понимать и принимать позиции своих коллег, умение находить творческих единомышленников, которые смогут внести определенный вклад в реализацию творческого проекта, являются теми уникальными способностями, которые должен воспитывать себе режиссер.

Режиссер должен уметь обеспечивать сопричастность постановочной группы, артистов и исполнителей к творческому процессу. Он должен считаться с желанием членов команды добиться определенного положения и способствовать их реализации. Для этого необходимо искать и использовать нестандартные подходы.

Заострим внимание на организаторских качествах режиссера театрализованных представлений и праздников, а именно: целеустремленность. Она заключается не только в том, чтобы устанавливать цели, но и в том, чтобы их добиваться. Сегодня от режиссера театрализованных представлений и праздников требуются ясные и обоснованные цели. Отсутствие таковых ведет к недостатку твердости и решимости. При изменении внешних или внутренних обстоятельств эти цели должны быть скорректированы. Это позволит режиссеру «не выпасть из обоймы»; деловитость. Режиссер должен уметь четко и своевременно ставить творческие и административные задачи, принимать решения и контролировать их исполнение; энергичность. Режиссер должен обладать умением зарядить постановочную группу, артистов и исполнителей своей уверенностью и стремлением действовать;

Для суждения об эффективности того или иного режиссера, необходимы определенные критерии. И их определение гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Что необходимо брать за точку отсчета? Творческие показатели постановочной группы, особенности артистов и исполнителей, деятельность самого режиссера, или что-то еще?

Об одном режиссере мы можем слышать: «Отличный, сильный режиссер, но постановочная группа – никуда не годится, с такими «профессионалами» чего добьешься?». Или: «Режиссер слабенький, но команда у него отличная, благодаря ей все и получается». И многие другие варианты… Безусловно это противоположные точки зрения на эффективность режиссера театрализованных представлений и праздников. Но их можно объединить, взяв, как активность самого режиссера, так и показатели эффективности возглавляемой им постановочной группы. Должны заметить, что практически реализовать такой подход к оценке эффективности руководства очень трудно. Кроме того, невозможно согласиться с теми, кто старается отделить успешную или, напротив, неудачную работу постановочной группы, артистов и исполнителей от действий режиссера. Справедливо будет согласиться с А. И. Китовым, считающим, что деятельность режиссера «не может оцениваться только по каким-то ее собственным параметрам. Подлинным критерием ее оценки служит конечный результат труда всего коллектива, в котором органически соединены результаты труда и руководителя, и исполнителей» [8].

Для определения стилей и создания психологического портрета режиссера театрализованных представлений и праздников, можно пользоваться известной психологической методикой Г. Айзенка и К. Леонгарда для определения темперамента и характера. Также в решении этой задачи помогут тесты из большого опросника Р. Б. Кеттела, посвященные выявлению наиболее важных качеств для руководителя, и направленных на выраженность эмоций и эмоциональную устойчивость. Такой анализ позволяет выявить, какой (с научной точки зрения) режиссер театрализованных представлений и праздников может считаться эффективным.

В соответствии с основными психологическими характеристиками, можно выделить три типа

режиссеров: «равновесный», «авторитарный» и «либеральный».

Конечно, существуют и смешанные типы, однако в работе над собой режиссеру надо стремиться к формированию качеств равновесного типа, который является наиболее успешным.

Методика Г. Айзенка и Р. Амтхауэра на особенности структуры интеллекта, в которой подобраны методики по оценке качеств руководителя и стиля его деятельности, включает в себя несколько тестов:

- «Кто Вы: администратор или лидер?»;
- «Проверьте, какой вы руководитель»;
- тест для руководителя «Ваш служебный темперамент».

Эти методики могут послужить при создания психологического портрета режиссера.

Таким образом, режиссер театрализованных представлений и праздников может считаться эффективным, если возглавляемый им творческий коллектив в лице как постановочной группы, так артистов и исполнителей имеет высокие показатели по соответствующим психологическим и непсихологическим критериям групповой эффективности.

Заключение

Сущность вышеизложенного сводится к тому, что лидерство является уникальным индивидуально-личностным ресурсом режиссера театрализованных представлений и праздников.

Режиссер выступает лидером в решении художественных, социальных, творческих, административных задач. Лидерство является неотъемлемой частью социально-культурной и творческой деятельности. Оно проявляется в организации деятельности постановочной группы, артистов и исполнителей, слиянии их усилий и мотивировании всего творческого коллектива к успеху.

При рассмотрении теоретических аспектов формирования лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников можно сделать вывод о том, что режиссер обязан быть высоко образованным организатором. Он должен ценить творческие способности членов постановочной группы, артистов и исполнителей, уметь эти способности мобилизовать и использовать.

Потенциал лидерства заключается, в первую очередь, в осознание своей уникальности, в том, чтобы стать самим собой и полностью использовать уникальные свойства, навыки, дарования, энергию.

К сожалению, не все современные режиссеры обладают подобными качествами. У некоторых из них происходит профессиональное выгорание творческих способностей, связанное с нехваткой новых идей, впечатлений, с устаревшим взглядом на жизнь, с непониманием новых течений и взглядов молодого поколения, подрывом как физического, так и психологического здоровья, неумением и нежеланием владеть новыми технологиями в поиске информации, отсутствует внутренняя личная мотивация и заинтересованность в решении определенных проблем.

Существующий феномен личности режиссера предполагает существование соответствующей ему психологической структуры. При ее анализе необходимо рассматривать целый комплекс характеристик. Это и организаторские способности, и коммуникативные качества, и мотивационные факторы, волевая и эмоциональная сферы, личный характер, и многое другое. В результате обоснования развития лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников, определены основные требования к профессионализму.

Профессионализм включает в себя не только систему знаний и умений. Его неотъемлемой частью является способность применять полученные знания и умения, а также использовать личностные качества для успешной реализации творческого проекта.

Таким образом, можно сделать вывод, что сущность и специфика формирования лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников заключаются в следующем: развитие лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников. Здесь лидерские качества выступают в роли индивидуального ресурса, обеспечивающего его конкурентоспособность; опора на деятельностно-этические принципы лидерской позиции режиссера театрализованных представлений и праздников. Здесь лидерские качества определяют его общественно-значимые цели, и, как следствие, непрерывное самосовершенствование, стремление к культуротворческой, преобразующей деятельности; актуализация личностно-творческого потенциала режиссера театрализованных представлений и праздников. Лидерские качества выступают как основной ресурс успешности.

Развитие лидерских качеств режиссера театрализованных представлений и праздников способствует: мотивации постановочной группы, артистов и исполнителей к повышению уровня квалификации; стимулированию постановочной группы, артистов и исполнителей к активной творческой деятельности; установлению стабильного психологического климата в постановочной группе; укреплению межличностных отношений в постановочной группе; повышению самооценки членов постановочной группы; стимулированию постановочной группы к принятию решений.

Список литературы

1. Мескон М. Х., Альберт М., Хедоури Ф. Основы менеджмента: пер. с англ. М.: Дело, 2002. 704 с.

2. Айзенк Г., Айзенк М. Исследования человеческой психики. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 480 с.

3. Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры: учеб. пособие / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Лань, 2003. 527 с.

4. Левин К. Разрешение социальных конфликтов / пер. с англ. И. Ю. Авидон. СПб.: Речь, 2000. 407 с.

5. Болотников И. М., Перминова С. В. Менеджмент в сфере культуры: учеб. пособие / под общ. ред. И. М. Болотникова, Г. Л. Тульчинского. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. 448 с.

6. Основы менеджмента // Экономическая библиотека. URL: http://econom-lib.ru/1-125.php (дата обращения: 3.06.2021).

7. Вудкок М., Фрэнсис Д. Раскрепощенный менеджер: для руководителя-практика. М.: Дело, 1991. 320 с.

8. Мардас А., Мардас О. Краткий курс практического менеджмента: методы эффектив. управления фирмой. СПб.: Литера, 2002. 159 с.

References

1. Mescon M. Kh., Albert M., Hedouri F. Fundamentals of management: transl. from English. M.: Delo, 2002. 704 (in Russ.).

2. Eysenck G., Eysenck M. Studies of the human psyche. M.: EKSMO-Press, 2001. 480 (in Russ.).

3. Tulchinsky G. L. Management in the sphere of culture: textbook / Saint-Petersburg State Univ. of Culture and Arts. 2nd ed., rev. and add. SPb.: Lan', 2003. 527 (in Russ.).

4. Levin K.; Avidon I. Yu. (transl.). Resolution of social conflicts. SPb.: Rech', 2000. 407 (in Russ.).

5. Bolotnikov I. M., Perminova S. V.; Bolotnikov I. M. (ed.), Tulchinsky G. L. (ed.). Management in the sphere of culture: textbook. SPb.: Saint-Petersburg State Univ. of Culture and Arts, 2007.448 (in Russ.).

6. Fundamentals of management. Economic library. URL: http://econom-lib.ru/1-125.php (accessed: Jun.3.2021) (in Russ.).

7. Woodcock M., Francis D. Emancipated manager: for the head-practice. M.: Delo, 1991. 320 (in Russ.).

8. Mardas A., Mardas O. Short course of practical management: methods of effective company management. SPb.: Litera, 2002. 159 (in Russ.).

УДК [78:37]:[004:001.895]

Е. Р. Торопкова

Музыкальное образование в контексте новых информационных технологий

Статья посвящена анализу форм и методов применения информационных технологий в образовательном процессе детских школ искусств при реализации программ в области музыкального исполнительства. Рассматривается синтез безусловного сохранения существующих традиций начального звена российской музыкальной школы и методическая целесообразность применения новых технологий в образовательном процессе детских школы искусств. Предлагаются к использованию конкретные программные разработки, электронные образовательные ресурсы, описывается эффект их применения в учебно-воспитательном процессе. В статье показано, что внедрение новых музыкально-информационных технологий дает дополнительные возможности для музыкантов при работе с нотными текстами, оркестровыми партиями, при выполнении творческих заданий в предметах теоретического цикла. В статье также рассматриваются и анализируются интерактивные развивающие программы серии «Играем с музыкой».

Ключевые слова: информационные технологии, традиции музыкального образования, методика, образовательные программы

Evgeniya R. Toropkova

Music education in the context of new information and distance technologies

The article is dedicated to the analysis of forms and methods of application of information technologies in the educational process of children's art schools in the implementation of programs in the field of musical performance. The article considers the synthesis of the unconditional preservation of the existing traditions of the primary level of the Russian music school and the methodological expediency of using new technologies in the educational process of children's art schools. Specific software developments, electronic educational resources are proposed for use, the application effect in the educational process is described. The article shows that the introduction of new musical information technologies provides additional opportunities for musicians when working with musical scores, orchestral parts, when performing creative tasks in subjects of the theoretical cycle. The article also discusses and analyzes the interactive educational programs of the series «Playing with Music».

Keywords: information technology, music education traditions, technique educational programs
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-127-132

«Успешная инновация всегда родится в устойчивой традиции»
А. В. Головнев,
лауреат Государственной премии РФ в области науки и технологий

В последние годы российская система образования постоянно находится в тесной связи с инновационными процессами в области компьютерных технологий [1; 2]. Музыкальные компьютерные технологии, активно развивающиеся в последнее столетие, оказывают большое влияние на структуру и содержание музыкальных дисциплин теоретического и специального цикла. Создание новых программ и новейшие компьютерные технологии дают возможность заинтересовать детей, которые знакомы с техническими играми и новинками с раннего детства. Таким образом, достаточно сложные понятия, связанные с первыми шагами и дальнейшим изучением таких теоретических дисциплин, как музыкальная грамота, сольфеджио и элементарная теория музыки становятся им близкими и понятными. Наличие уже созданных на сегодняшний день музыкальных компьютерных программ в области преподавания музыкально-теоретических дисциплин в системе музыкального образования дает возможность обогатить учебный процесс детской школы искусств (ДШИ).

Перспективным и обоснованным является поиск и анализ образовательных систем с использованием компьютерных технологий, электронных образовательных ресурсов, рассмотрение их в генезисе. Один из путей повышения эффективности музыкального образования – внедрение в учебный процесс детских школ искусств компьютерных обучающих технологий [3; 4; 5].

Следует отметить, что вопрос применения информационных технологий в образовательном процессе ДШИ традиционно вызывает недоверие

и неприятие многими преподавателями, в связи с необходимостью сохранения педагогических традиций русской, советской системы преподавания в начальном звене уникальной трехступенчатой системы музыкального образования.

Система российского музыкального образования, безусловно, является национальным достоянием [6], однако мы ставим задачу внедрения новых программ в эту систему.

Музыкальный компьютер в наши дни является важным инструментов творческой деятельности профессионального музыканта. Поэтому возникает необходимость обучения будущих музыкантов полноценному и грамотному использованию компьютера и электронных музыкальных инструментов. Одной из компетенций современного музыканта является умение работать с нотным текстом в электронных нотных редакторах. Помимо этого, современные нотные редакторы являются ценным дополнением к дисциплинам сольфеджио и теория музыки тем, что систематизируют имеющиеся знания и стимулируют интерес к музыкальной грамотности в целом. Музыкальный компьютер, электронные образовательные ресурсы, электронные музыкальные инструменты способствуют активизации музыкального мышления ученика, более полному развитию его музыкально-творческих способностей.

Современное «поколение next» обладает навыками управления мультимедиа программами с детских лет и обращение к любой новой программе не вызывает у них боязни или отторжения, поскольку интуитивно понятный интерфейс позволяет быстро продвигаться в яркой образной среде все новых и новых заданий обучающих программ. Таким образом, учащиеся готовы изучать музыкальное искусство не только традиционными методами и приемами, но и средствами компьютерных технологий. Но детские школы искусств в большинстве своем медленно реагируют на новую, динамично развивающуюся область мультимедиа ресурсов в художественном образовании.

Было бы логично помимо включения в процесс преподавания музыкальных дисциплин уже существующих разработок и программ создать новую методику, основанную на практической работе в ДШИ им Г. Кукуевицкого.

Как полагает российский музыковед М. В. Карасева, «Успех в быстро изменяющемся ныне мире, в конечном счете, будет не у тех, кто удерживает в голове много информации, а у тех, кто умеет быстро учиться новому и в новых обстоятельствах – и при этом, оказавшись в них, сможет сохранить лучшее из воспринятой им Традиции» [7].

Сегодня существует множество нотных редакторов: MakeMusic Finale, Sibelius, MuseScore, TuxGuitar, Flat.io и др. В нашей школе используется программа Sibelius.

Sibelius

Нотный редактор, имеющий широкую популярность среди музыкантов. Программу используют в своей работе как продвинутые пользователи - композиторы и аранжировщики, так и юные музыканты. Интерфейс программы постоянно обновляется в зависимости от потребностей пользователей, ориентированных на задачи. Для быстрого доступа к нужному действию программа обеспечена закладками, в которых сгруппированы задачи.

В программе Sibelius для упрощения и скорости работы предусмотрена возможность назначения горячей клавиши. Все функции оснащены интуитивно-понятной иконкой и подробной справкой. Обновленный интерфейс программы позволяет работать на портативных компьютерах. Особо привлекательной функцией программы, как для учащихся, так и для преподавателей является возможность быстрого преобразования партитуры произведения в отдельно выписанные партии для всех инструментов, звучащих в произведении. Также существует возможность экспортировать нотную графику в формат PDF и переносить PDF в формат sib (файл программы Sibelius). Программа поддерживает современное оборудование и 64-разрядные операционные системы. В результате чего достигается большая производительность. На первый взгляд, программа кажется сложной и запутанной для человека далекого от академической музыки и партитур. С другой стороны, это обеспечивает большие возможности.

При разработке авторской методики «Музыкальный компьютер» опора была сделана на следующие обучающие игры и программы в области начального музыкального образования.

Music Puzzle

Учебная программа Music Puzzle – это первый российский мультмедийный проект, использующий возможности компьютерных технологии в комплексе с возможностями интерактивной практики взаимодействия с живой музыкой. Программа представляет собой целостный художественный продукт, основой которого являются: музыкальность, психологическая выверенность поставленных слуховых и музыкально-логических задач; высокохудожественный исполнительский ряд. Программа разработана при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии, научно-методического центра по художественному образованию в 1999–2007 гг. Разработчики:

Д. Эльяшев, С. Григорьев, А. Кошванец; дизайн: М. Широкова, М. Лейпунский.

Ценность программы заключена в бесчисленном множестве вариантов форм и методов работы с 10 музыкальными произведениями, подобно семи нотам, из которых созданы шедевры мирового музыкального искусства.

Программа рассчитана на широкий круг пользователей – от детей, только начинающих делать первые шаги в мире музыки, до искушенных любителей и музыкантов-профессионалов. При помощи запатентованной методики (патент 2136342 RU) даются основные представления о жанре, музыкальной форме, гармонии и ритме без применения специальных профессиональных терминов. Целью программы является воссоздание исходного звукового образа из множества его фрагментов (фраз, мотивов, предложений) точно так же, как это делается в традиционных пазлах. Программа позволяет прослушивать фрагменты с аккомпанементом или без него, выбирая нужный вариант. Все произведения исполнены первоклассными музыкантами, многие из которых получили международное признание, и при помощи специально разработанной методики записаны в одной из лучших звукостудий России – TON – STUDIO (Мосфильм).

Программа включает 10 музыкальных произведений различных по жанрам, стилю, исполнительским интерпретациям. Работа с предложенным материалом способствует развитию не только музыкального и гармонического слуха, но и формирует представление о ритме, гармонии и музыкальной форме, опираясь на первоначальные слуховые впечатления.

Основой методики программы Music Puzzle являются дидактические принципы, соответствующие детской психологии: от простого к сложному, от частного – к общему, от слухового восприятия – к теоретическому осмыслению. Это дает возможность развивать навыки самостоятельной и практической работы обучающихся, а игровая форма позволяет легко преодолевать сложные задачи.

В своей работе, являясь заместителем директора, использую сама и рекомендую давно апробированные, и занявшие достойное место в арсенале преподавателей теоретических дисциплин обучающие интерактивные разработки серии «Играем с музыкой», разработчик Quaint Interactive, 2004 г.

Многие преподаватели детских музыкальных школ и детских школ искусств, а также в педагоги сферы дополнительного образования используют ЭОР (электронные образовательные ресурсы) в учебном процессе. Цикл программ «Играем с музыкой» основан на лучших образцах академической музыки и является отличным дополнением к традиционным методам преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

Рассмотрим несколько представленных в этой серии мультимедийных программ. Практически, это так называемая интерактивная электронная библиотека, где в игровой манере учащиеся знакомятся с музыкой великих композиторов. Одна из таких развивающих программ «Играем с музыкой Моцарта: Волшебная флейта». В основе программы – либретто и главные герои одноименной оперы. Программа состоит из игр, загадок, викторин, объединенных общим сюжетом. В процессе выполнения творческих заданий, ученик пытается определить зрительно и на слух какие музыкальные инструменты исполняют данный отрывок. Таким образом, помимо того, что ребенок с интересом внимательно слушает и запоминает музыкальный материал педагог, используя эту программу, развивает такие музыкальные способности как звуко-высотный, тембровый слух, музыкальную память и образное мышление. Ученик получает представление о музыкальной грамоте – расположение нот на нотном стане и на клавиатуре. Программа может быть использована в процессе обучения детей разного возраста. С этой целью предусмотрены несколько уровней сложности. В программу включены восемь наиболее известных произведений В. А. Моцарта.

В следующей программе «Играем с музыкой П. И. Чайковского: Щелкунчик» представлены либретто и главные герои одноименного балета, а также произведения из «Детского альбома» П. И. Чайковского. Аналогично предыдущему программному продукту - знакомству с «Волшебной флейтой» В. А. Моцарта посредством игр, множества загадок и викторин, которые объединены общим сюжетом, ученик знакомится с величайшими произведениями П. И. Чайковского. В процессе выполнения творческих заданий ребенок учится на слух различать и совмещать группы инструментов симфонического оркестра, и как было сказано выше, развивает звуко-высотный, тембровый слух и музыкальную память. Неподдельный интерес и удивление у детей вызывает викторина на определение главных тем балета в «карикатурном» (искаженном) звучании. Программа может быть использована в процессе обучения детей разного возраста. С этой целью предусмотрены несколько уровней сложности.

Таким же образом используются программы для учащихся средних, а иногда даже старших классов с целью ознакомления с шедеврами музыки: Играем с музыкой Вивальди: «Алиса и Времена года», К. Сен-Санс – «Карнавал живот-

ных», М. П. Мусоргский – «Картинки с выставки». Разработчик Alisa Studio, 2001–2003 гг.

Необходимо ответить, что все вышеназванные программы оснащены энциклопедией музыкальных инструментов, биографическими данными композиторов, историей создания музыкальных произведений.

22 июня 2018 г. в МССМШ (колледже) им. Гнесиных состоялась премьера – презентация детской образовательной программы HomeOrchestra («Домашний оркестр»). Проект реализован продюсерской компанией Lola Smolokowski Music Management (Швейцария). Автор проекта – Лола Смолоковская (Швейцария).

HomeOrchestra – швейцарский проект, новинка в области музыкального образования. HomeOrchestra предлагает аранжировки шедевров классической музыки, исполненные таким образом, чтобы даже новичок мог проявить себя как солист симфонического оркестра! Эти аранжировки короткие, тематические, технически доступные и, что наиболее важно, сопровождаются треками аккомпанемента, записанными в исполнении живого оркестра. Впервые концепция «минус один» представлена новичкам таким образом – с использованием настоящего, полномасштабного симфонического оркестра, а не синтезированных цифровых звуковых дорожек. Солистами могут стать юные музыканты следующих специализаций: фортепиано, скрипка, альт, виолончель, флейта, гобой, кларнет, труба, классическая гитара.

Эта программа хороша для репетиционной работы. Совершенно очевидно, что этот программный продукт достаточно полезен для обогащения содержания образовательного процесса в детской школе искусств.

Электронно-образовательный ресурс

Развитие современных цифровых технологий в сфере музыкального образования и воспитания в последние годы составляет особое направление деятельности одного из старейших российских издательств – «Музыка», руководство которого, предвидев мировой тренд, сформулированный в недавнем Постановлении Правительства РФ о цифровизации образования, начало заниматься этой проблемой еще несколько лет назад [8]. Автором идеи развития направления и руководителем проекта создания системы современных электронных образовательных ресурсов (ЭОР) в области образования в ДШИ стал генеральный директор издательства М. А. Зильберквит. Здесь же было создано мобильное приложение E-musica, предлагающее электронные версии изданий разных лет и оригинальные разработки (звучащие версии знаменитых пособий по сольфеджио и игре на фортепиано, музыкальные мультимедийные издания и др.).

Что такое «Электронно-образовательный ресурс» и в чем цель проекта. Электронно-образовательный ресурс – это новый вид учебного пособия – это не электронная форма учебника, а модуль, соединяющий обучающие материалы и различные виды интерактивных занятий. ЭОР созданы в нескольких модификациях, ориентированных на разные уровни знаний учащихся и форматы знаний. ЭОР – учебно-методический комплекс (УМК) для всех видов компьютерных устройств. Контент каждого ресурса создан в соответствии с федеральными государственными требованиями, а также законодательства в сфере интеллектуальной собственности.

В него входят:

- обучающие материалы в мультимедийной форме (тексты, графика, ноты, аудио, видео);
- интерактивные задания (на «распределение», и «исключение», кроссворды, викторины, тесты);
- вспомогательные материалы (ссылки на внешние ресурсы).

В настоящее время созданы ресурсы по слушанию музыки, по музыкальной литературе и по сольфеджио. Данные пособия оснащены интерфейсом с элементами навигации, клавиатурой, метрономом, нотным станом, все они интерактивны их можно запустить или убрать в зависимости от того какие вы ставите перед учеником задачи. ЭОР созданы на базе веб-технологий и это позволяет запускать их как в браузере, так и в качестве приложения для операционной системы MicrosoftWindows.

Годовую лицензию может приобретать как юридическое, так и физическое лицо. Создание ЭОР для ДМШ и ДШИ – одно из приоритетных направлений работы издательского дома «Музыка – П. Юргенсон». Проект по цифровому учебно-методическому оснащению системы отечественного музыкального образования был поддержан Министерством культуры России и стал частью национального проекта «Культура».

Пособие «Сольфеджио» составлено автором – Тамарой Васильевной Казаковой, преподавателем, заместителем директора Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и все темы соответствуют примерной рабочей программе «сольфеджио» по ДПП в области музыкального искусства.

Пособие «Слушание музыки» и «Музыкальная литература» составлено по материалам преподавателей Академического музыкального училища при Московской государственной

консерватории им. П. И. Чайковского с необыкновенно интересным красочным интерфейсом, с обучающими материалами в мультимедийной форме, с интерактивными заданиями и ссылками на внешние ресурсы. Разработано на основе авторского учебно-методического комплекса (программа, учебник, методическое пособие, хрестоматия), который применяется педагогами музыкальной школы при Академическом музыкальном училище имени П. И. Чайковского. Авторы УМК «Слушание музыки» – преподаватели с многолетним опытом М. А. Жданко и кандидат искусствоведения Н. А. Жуковская. Пособие создано при организационной и финансовой поддержке Министерства культуры РФ.

С 2017 г. издательство в сотрудничестве с известными авторами учебных пособий создает собственные ЭОР по музыкально-теоретическим дисциплинам. Мультимедийная форма обучающих материалов (тексты, графика, ноты, аудио - и видеофайлы, ссылки на внешние ресурсы), интерактивные задания, тесты, продуманная форма подачи материала, красочность оформления и охват разной возрастной аудитории (от дошкольников до учащихся старших классов ДМШ и ДШИ) позволили пособиям стать важной частью учебного процесса. Одна из главных особенностей ЭОР — удобство их использования не только на интерактивной доске, но и на других электронных устройствах.

Эта работа была высоко оценена самой широкой аудиторией, когда 15 апреля 2020 г. ДМШ и ДШИ вынужденно перешли на дистанционное обучение, «Музыка» открыла свободный доступ к ЭОР. На сайте издательства были доступны 14 интерактивных пособий, разработанных издательством в сотрудничестве с авторами из Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

В настоящее время ЭОР издательства «Музыка» успешно используются на занятиях по музыкально-теоретическим предметам в 30 регионах России. Издательство продолжает интенсивную работу в этом направлении. В планах — создание онлайн-платформы в области музыкального образования, разработка новых видов интерактивных пособий (рабочие тетради, курсы по самостоятельному изучению музыкального искусства и др.), новые учебники по музыкально-теоретическим предметам для каждого класса ДМШ, ДШИ и обучению предмету «Музыка» в 1–4-х классах, разработка пособий по музыкальному воспитанию для детей дошкольного возраста.

Ключевой момент в разрабатываемой издательством «Музыка» системе состоит в том, что ЭОР не рассматривается как пособия, которые вытеснят печатные издания или как-либо противопоставятся им. Различные виды ЭОР (учебно-методические комплексы, курсы, электронные версии учебников и др.) и традиционные печатные учебно-методические издания — неотъемлемые составляющие предметных комплектов, представляющие вместе целостную систему учебников и пособий, которые полностью обеспечивают процесс музыкального образования.

Всемирная организация по музыкальному образованию (ISME) при ЮНЕСКО, в последние годы обращает большое внимание на новейшие разработки, связанные с музыкальными компьютерными технологиями. Один раз в два года эта организация проводит конгрессы по музыкальному образованию в разных странах, на которых представлены наиболее интересные методики и разработки. Таким образом, очевидно, что сегодня музыкально-информационные компьютерные технологии – это новое средство и новый способ для достижения традиционных целей художественного образования в России.

Рассмотренные в данной статье программы и ресурсы помогут сохранить контингент обучающихся по программам с традиционно небольшой численностью обучающихся, пользующихся слабым вниманием родителей потенциальных учеников (дополнительная предпрофессиональная программа «Народные инструменты», дополнительная предпрофессиональная программа «Духовые и ударные инструменты», а также дополнительная предпрофессиональная программа «Хоровое пение»). Кроме того, представленные в статье программы помогут повысить качественный уровень реализации дополнительных общеразвивающих программ, направленных на гармоничное развитие личности ребенка. Также в связи с наглядностью, яркостью, игровой основой деятельности предлагаемых информационных продуктов очевидна возможность обогащения образовательного процесса, в частности, в программах подготовки к обучению в детской школе искусств.

Список литературы

1. Исследование ВШЭ: 74% учителей, не пользовавшихся онлайн-ресурсами, теперь их применяют // Вести образования. 2020. 15 апр. URL: https://vogazeta.ru/articles/2020/4/15/analitycs/12567-issledovanie_vshe_74_uchiteley_ne_polzovavshihsya_onlayn_resursami_teper_ih_primenyayut?fbclid=IwAR3Lg4cf5Ex7BtJlGhm8Z-kOLjRhV1WEIngqMiE1AV9kUT7JqLeX_DkU1Sk (дата обращения: 02.05.2020).

2. Цифровая грамотность россиян: исследование 2020 г. // НАФИ. 2020. 10 апр. URL: https://nafi.ru/analytics/

tsifrovaya-gramotnost-rossiyan-issledovanie-2020/ (дата обращения: 02.05.2020).

3. Карасева М., Уваров С. Музыкант и интернет: о специфике восприятия новых технологий в профессиональном гуманитарном обществе // Культурно-политологические аспекты американистики: материалы междунар. конф. / под ред. М. Р. Кауль. Москва, 2013. С. 308–318.

4. Карасева М. В. Музыкант-педагог онлайн: проблемы и решения // Научный вестник Московской консерватории». 2020. № 2. С. 22–65.

5. Заседание Совета по культуре и искусству // Президент РФ: сайт. 2020. 27 окт. URL: http://www.kremlin.ru/events/president/news/64288 (дата обращения: 02.05.2020).

6. Екатерина Мечетина: «Я прошу признать нашу систему на официальном уровне как национальное достояние». Приблизительная стенограмма выступления на Круглом столе под председательством министра культуры РФ В. Р. Мединского на тему «Пути развития детских школ искусств». URL: https://www.classicalmusicnews.ru/articles/ekaterina-mechetina-ya-proshu-priznat-nashu-sistemu-na-oficialnom-urovne-kak-nacionalnoe-dostoyanie/ (дата обращения: 02.05.2020).

7. Карасева М. «Дополненная реальность» в работе педагога-музыканта // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 2 (25). С. 141–183. URL: https://nv.mosconsv.ru/дополненная-реальность-в-работе-пе/ (дата обращения: 02.05.2020).

8. Электронные образовательные ресурсы // Издательство «Музыка». 2020. 22 июля. URL: https://www.musica.ru/pages/e-projects-eor/ (дата обращения: 02.05.2020).

References

1. HSE study: 74% of teachers who did not use online resources now use them. Lead education. 2020. Apr. 15. URL: https://vogazeta.ru/articles/2020/4/15/analitycs/12567-issledovanie_vshe_74_uchiteley_ne_polzovavshihsya_onlayn_resursami_teper_ih_primenyayut? (accessed: May.02.2020) (in Russ.).

2. Digital literacy of Russians: research in 2020. NAFI. 2020. Apr. 10. URL: https://nafi.ru/analytics/tsifrovaya-gramotnost-rossiyan-issledovanie-2020/ (accessed: May.02.2020) (in Russ.).

3. Karaseva M., Uvarov S. Musician and the Internet: on the specifics of the perception of new technologies in a professional humanitarian society. Cultural and political aspects of American studies: materials of the intern. conf. / ed. M. R. Kaul. Moscow, 2013. 308–318(in Russ.).

4. Karaseva M. V. Musician-teacher online: problems and solutions. Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory. 2020. 2, 22–65 (accessed: May.02.2020) (in Russ.).

5. Meeting of the Council for Culture and Art. President of the Russian Federation: website. 2020. Oct. 27. URL: http://www.kremlin.ru/events/president/news/64288 (accessed: May.02.2020) (in Russ.).

6. Ekaterina Mechetina: «I ask to recognize our system at the official level as a national treasure». Approximate transcript of the speech at the round table chaired by the Minister of Culture of the Russian Federation V. R. Medinsky on the topic «Ways of development of children's art schools». URL: https://www.classicalmusicnews.ru/articles/ekaterina-mechetina-ya-proshu-priznat-nashu-sistemu-na-oficialnom-urovne-kak-nacionalnoe-dostoyanie/ (accessed: May.02.2020) (in Russ.).

7. Karaseva M. «Augmented reality» in the work of a music teacher. Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory. 2016. 2 (25), 141–183. URL: URL: https://nv.mosconsv.ru/дополненная-реальность-в-работе-пе/ (accessed: May.02.2020) (in Russ.).

8. Electronic educational resources. Music Publishing House. 2020 July 22. URL: https://www.musica.ru/pages/e-projects-eor/ (accessed: May.02.2020) (in Russ.).

УДК [792.54:782.8]:793.3

Е. А. Ежова

Хореографическая подготовка как компонент профессионального образования артиста мюзикла

Мюзикл является одним из самых красочных видов драматического искусства. Гармоничное сочетание вокального, драматического и хореографического исполнения артистов позволяет максимально погрузить зрителя в эпоху и сюжет спектакля. Для того чтобы артист мог мастерски раскрыть своего героя и передать нужные эмоции со сцены в зрительный зал, ему необходимо получить качественную профессиональную подготовку в области вокала, актерского мастерства и хореографии. В современной системе российского образования существуют различные программы и методики по подготовке артиста мюзикла и артиста музыкального театра. В статье проанализировано количество выделенного времени на основные дисциплины по направлению «Артист мюзикла». В основном значительный перекос идет в сторону актерского мастерства, хотя профессия артиста мюзикла подразумевает владение всеми компонентами в равной степени. Роль хореографической подготовки в процессе обучения артиста мюзикла учтена недостаточно, и это не позволяет сделать этот процесс эффективным и полноценным. Автором статьи предложены методические рекомендации по синтезированию вокального и хореографического исполнения, что является важным аспектом в подготовке артиста мюзикла.

Ключевые слова: мюзикл, артист мюзикла, хореография, вокальная и хореографическая подготовка, методические рекомендации для артиста мюзикла, синтезирование вокального и хореографического исполнения, комплексный подход

Elizaveta A. Ezhova

Choreographic preparation as a component of the musical artist's professional education

Musical is one of the most colorful types of dramatic art. The harmonious combination of vocal, dramatic and choreographic performance enables you to immerse the viewer as much as possible in the era and plot of the performance. It is necessary to receive high-quality professional training in the field of vocals, acting and choreography in order that the actor could skillfully express the character and right emotions from a scene to the auditorium. There are various programs and technologies for preparing a musical artist and a musical theater artist in the modern Russian system of education. The article analyzes the amount of time allocated to the main disciplines in the training program of the «Musical Actor.» Basically, a significant skew goes towards acting, although the profession of a musical artist implies ownership of all components equally. The emphasis is mainly on acting, although the profession of a musical artist implies the possession of all components equally. The role of choreography in the preparation of the musical actor is not sufficiently considered and does not allow making educational process effective and full-fledged. The author of the article proposes methodological recommendations for synthesizing vocal and choreographic performance, which is an important aspect in the preparation of the musical actor.

Keywords: musical, musical actor, choreography, vocal and choreographic preparation, methodological recommendations for the musical artist, synthesis of vocal and choreographic performance, an integrated approach
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-133-137

Эстрадное искусство XX в. можно охарактеризовать как время появления новых жанров и новаторских подходов к постановке спектаклей. И одним из самых ярких примеров музыкального драматического искусства можно считать мюзикл, который стал популярнее и более посещаемым, чем опера и оперетта. Более точным определением мюзикла является следующее: «Мьюзикл (англ. musical) – музыкальный сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, хореографического, драматического и оперного искусств» [1]. Гармоничное сочетание этих видов искусств позволяет в полном объеме показать динамичность действий, ставить и решать серьезные драматургические задачи всеми художественными средствами, доступными для восприятия. Особенность мюзикла заключается в том, что в нем очень развита танцевальная драматургия, которая была тесно связана со стилистикой музыкальной культуры XX в., что также повлияло на популяризацию данной формы драматического спектакля.

Истоки мюзикла восходят к другим предшествующим ему жанрам, таких как «водевиль», опера, оперетта, мюзик-холла, шоу. Позаимствовав от них многие элементы, он модернизировался, приобрел свои отличительные черты и определенную структуру. Особенную роль в мюзикле заняли хореография и пластика в системе выразительных средств наряду с пением, хоть и уступая в вокале по сравнению с опереттой [2].

Интенсивное развитие мюзикла начинается в 30–60-е гг. XX столетия в Америке. Именно в это время происходит синтез драмы, музыки и танца. К середине века распространение этого жанра уже стремительно расширяет свою географию до некоторых европейских стран (Англия, Франция, Германия и др.). Но наибольшего расцвета мюзикл достиг в 50–60-е гг. XX в. в США. Популярность ему принесла постановка спектакля «Оклахома» композитора Ричарда Роджерса и поэта Оскара Хаммерстайна в 1943 г. Все больше хореографические сцены выходят на первый план, совершенствуются выразительные средства и расширяется тематика и эмоциональный диапазон [3].

Первые попытки поставить мюзикл на советской сцене были предприняты с середины 1960-х гг. Большой успех получила «Вестсайдская история» в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола, поставленная Джеромом Роббинсом в 1957 г. на Бродвее [4, с. 405]. Самыми яркими отечественными спектаклями были следующие знаменитые постановки: «Свадьба Кречинского» (1973 г.), «Тиль» (1974 г.), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976 г.), «Юнона и Авось» (1981 г.). В русской театральной среде под мюзиклом в 1970-е гг. подразумевались музыкально-драматические спектакли, основанные на классических произведениях, где для максимального эффекта восприятия постановки шло параллельно музыкальное сопровождение. В российский период советские мюзиклы не имели громкого успеха, и это требовало нового режиссерского решения. И в конце 1990-х гг. на российской театральной сцене стали появляться новые форматы спектаклей, и первым стал адаптированный вариант польского «Метро» в 1999 г., поставленный в Театре оперетты [5].

В данной статье автор анализирует значимость хореографической подготовки для артиста мюзикла, так как одним из основных инструментов выражения эмоций и чувств героев в этом жанре является танец. Он способен погрузить зрителя в особую атмосферу театра и раскрыть эпоху спектакля. Танцевальная лексика позволяет артисту мюзикл сделать своего героя драматическим. Средства хореографического построения важны в мюзикле. Они сочетают в себе следующие компоненты: хореографический текст, состоящий из сольных и ансамблевых форм различных видов танца, тип представления (дивертисмент, лирические картины, сквозное симфоническое развитие и т. д.), способы решения, взаимодействие танцевальных и музыкальных форм, раздвоение и размножение хореографических образов, их философское значение, сценография, роль атрибутов и элементов декора в спектакле и т. д. Помимо этого, средства сценической выразительности – это совокупность индивидуальности артиста и пластических, музыкальных и сценографических идей [6, с. 35].

Использование средств хореографической выразительности во всех театральных жанрах XIX в. гарантировало выступлению зрелищность и яркость. На первых этапах развития мюзикла танцам отводилась совсем небольшая роль в формате вставных номеров, которые разбавляли вокальные выступления. Сейчас же танец занимает важное место в каждом мюзикле, что позволяет говорить о значимости хореографической подготовки для артиста этого популярного жанра.

В зарубежной системе образования обучение артистов мюзикла ведется комплексно и намного опережает отечественную школу. На данный момент, несмотря на активное развитие мюзикла в России, государственные высшие учебные заведения не способны в полной мере предоставить комплексное образование для артиста такого синтетического жанра, как мюзикл. На сценах выступают преимущественно актеры, не имеющие соответствующего вокального и хореографического образования. Процесс воспитания артиста мюзикла является новым и в то же время сложным многокомпонентным для России, включающий в себя вокальные, актерские и танцевальные элементы [3]. Таким образом, напрашивается вывод, что существует потребность в разработке собственной методологии и в плотном симбиозе основных дисциплин между собой. Один только механический процесс изучения теоретических знаний, полученных из педагогического опыта актерского мастерства, оперного пения и хореографии, не может обеспечить успешный процесс обучения. В профильных вузах есть специальность «драматический актер», но будущим артистам мюзикла надо научиться подчиняться музыкальному ритму и существовать внутри спектакля, а не только обладать танцевальными и вокальными способностями [5].

Одним из важных направлений в процессе обучения, по мнению автора, является грамотное взаимодействие голоса и движения (танца),

иначе впоследствии несформированность такого навыка будет отражаться на качестве вокально-художественного уровня исполнения. Артист должен уметь двигаться так, чтобы даже в самых сложных партиях танец не мешал, а наоборот, дополнял вокальное исполнение. В мюзикле голос должен быть связан с движениями тела. Пластическая работа артиста в мюзикле берет на себя огромную долю сценического воздействия.

Артист мюзикла должен обладать огромным инструментарием, чтобы уметь воплощать свой образ и реалистично проживать роль, то есть быть готовым к правильному сценическому настроению, без которого невозможен процесс сценического творчества.

По статистическим данным, в учебных программах российских профильных вузов, занимающихся подготовкой артистов мюзикла, можно проследить следующее распределение дисциплин по актерскому мастерству, вокальной подготовке и хореографии.

Российский государственный институт сценических искусств (направление «Артист музыкального театра», срок обучения 4 года) выделяет на дисциплины «Актерское мастерство» и «Мастерство актера музыкального театра» 2268 часов. На дисциплину «Сольное пение» 504 часа. На дисциплины «Танец» и «Пластика» 828 часов.

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского с аналогичным направлением и сроком обучения выделяет на «Актерское мастерство» и «Сценическую речь» 2700 часов. На дисциплины «Вокал» и «Сольное пение» 504 часа. На «Сценический танец» и «Сценическое движение» 648 часов.

Волгоградский государственный институт искусств и культуры с направлением «Артист музыкального театра» и сроком обучения 4 года выделяет на дисциплины «Актерское мастерство» и «Сценическая речь» 1436 часов. На вокальную подготовку отведено 462 часа, на сценическое движение – 468 часов.

Санкт-Петербургский институт культуры с квалификацией Артист ансамбля, концертный исполнитель, педагог сроком обучения 4 года дает хореографическую подготовку в объеме 1224 часа, эстрадно-джазовый вокал в объеме 186 часов и актерское мастерство в объеме 242 часа.

Казанский государственный институт культуры с направлением «Артист эстрады» и сроком обучения 4 года отводит на дисциплину «Актерское мастерство» 1140 часов. «Сценическая речь» и «Пластическое воспитание» занимает 756 часов. Вокальная подготовка – 288 часов и танец – 360 часов;

Дагестанский государственный университет, направление «Артист музыкального театра», срок обучения 5 лет. Дисциплины «Актерское мастерство», «Сценическая речь в музыкальном театре» и «Мастерство артиста музыкального театра» даются в объеме 1746 часов. «Сольное пение» занимает 327 часов. «Танец» и «Сценическое движение» 732 часа.

Анализ учебного времени, выделенного на основные профессиональные дисциплины по направлению «Артист мюзикла», показывает, что 60% учебного времени выделено на подготовку по актерскому мастерству, 38% на хореографическую подготовку и 14% на вокал. Это подтверждает, что существует большой перекос в сторону обучения актерскому мастерству, а вокал, танец и сценическое движение является вторичными. Между тем сама специфика мюзикла и соответственно подготовка артиста предполагают комплексный, синтетический подход, в котором актерское мастерство, вокал и хореография являются взаимодополняемыми компонентами. Но проблема заключается не только в распределении учебного времени, но и в содержании курсов обучения. Которые зачастую преподаются как отдельные дисциплины по актерскому мастерству, хореографии и вокалу, без учета специфики работы артиста мюзикла. Например, пение в танце является одной из стилистических особенностей жанра мюзикл. Это требует иной работы резонаторов, более четкой дикции, более плотной работы диафрагмы и брюшного пресса, а также воспроизведение движений, связанных с контролируемой работой сознания и высоким уровнем двигательной памяти с ее способностью сохранения движений. Для получения базовых знаний, физических умений и навыков по хореографии необходимо заниматься хореографическими дисциплинами по направлениям: классический танец, джаз-танец, степ-танец, танец-модерн, современные уличные направления. Каждое из этих танцевальных направлений может составлять лексическую хореографическую основу музыкального спектакля, и в разной степени интенсивности все же присутствует в любом мюзикле. Комплексный подход к изучению хореографических дисциплин даст для будущих артистов мюзикла широкий спектр танцевальных инструментов и двигательно-пластический диапазон для сценического воплощения образа. В процессе занятий танцевальными дисциплинами можно отточить мимику, движение, жесты персонажа, т. е. характерные особенности роли.

Подводя итоги, мы видим, что имеется необходимость включения в учебные программы как самостоятельных курсов по хореографи-

ческим дисциплинам, так и курсов по выполнению основной задачи по синтезированию пения и танца. Для этого автором статьи были разработаны методические рекомендации, направленные на соединение хореографических движений и голоса.

Для первых занятий стоит подобрать достаточно легкие упражнения, которые могут помочь студенту максимально сосредоточиться на процессе формирования звука. В процессе распевания надо делать акцент на гласные «и» и «е», а в некоторых случаях на сочетание слогов «ля», «ми». Эти упражнения полезны для всех голосов, постепенно выравнивают голоса на расширяющемся звуковом ряде. Нельзя забывать, что переход за границы свободно звучащего диапазона может вызвать мышечное зажатие. Чтобы этого не произошло, рекомендовано соединить распевание с упражнениями в партере. Движение лучше начинать из положения frog-position, локти положить на колени, руки вытянуть. Затем, пропевая слог «ми», выполнить contraction, а пропевая слог «ля» выполнить release, подняв руки в третью позицию. Затем пропеть слог «ми» с одновременным исполнением high release и положением рук в V позиции. Возвращаясь в нейтральное положение, пропеть слог «ля». И затем сделать спирали вправо и влево с одновременным исполнением слогов «ми» и «ля». Это упражнение способствует свободному звукоизвлечению. И так как contraction и release исполняется на вдохе и на выдохе происходит аккумуляция в центре тела внутренней энергии, которая при освобождении используется для движения тела, тем самым, не создавая мышечных зажимов. Спирали развивают подвижность позвоночника, а в сочетании с движениями рук развивается координация.

После распевания рекомендован ряд упражнений для правильного речевого дыхания. Сначала проучиваем упражнения с голосом, затем добавляем движение.

Далее следует принять удобную позу (лежа, сидя, стоя), и положить одну руку на живот, а другую – сбоку, на нижнюю часть грудной клетки. Следом глубокий вдох через нос (при этом живот выпячивается вперед, и расширяется нижняя часть грудной клетки, что контролируется той и другой рукой). После вдоха сразу свободный, плавный выдох (живот и нижняя часть грудной клетки принимает прежнее положение). Потом добавляем силовое упражнение планка. Из положения сидя на пятках, колени на полу выйти в положение планка и сделать глубокий вдох через нос, после плавный выдох. И вернуться в исходное положение. Затем увеличиваем время планки до счета 16, 32, 64.

Еще одним из эффективных упражнений являются свинговые раскачивания. Из первой параллельной позиции и положением рук в нейтральном состоянии перевести руки в третью позицию произвести короткий, спокойный вдох через нос, задержать на 2–3 секунды воздух в легких, затем произвести протяжный, плавный выдох через рот, соединив эти движения с drop вперед. Затем, когда упражнение проучено, его можно усложнить сменой направлений движения (в сторону, назад), добавлением releve и прыжка. Это упражнение способствует расслаблению мышц, в то время как тело падает под воздействием силы тяжести. Добавление releve и прыжка развивает силу ног, что расширяет физические возможности исполнителя.

Также для укрепления мышц ног и развития эластичности связок рекомендовано использовать движения, заимствованные из классического танца, таких как demi и grand plie по параллельным и аут-позициям. Всевозможные сочетания с port de bras и коротким вдохом с открытым ртом и на плавном, протяжном выдохе произнесении одного из гласных звуков (а, о, у, и, э, ы).

Плавно произнести несколько звуков на одном выходе: ааааа; ааааааоооооо; ааааауууууу рекомендовано исполнять с движениями из классического танца battement tendu и bettement tendu jete по выворотным и аут-позициям. Затем комбинировать их с flex и point стопы, с наклонами и перегибами торса, flat back, side stretch, curve, arch. Особенно эффективна координация с руками. При этом выполняется основная задача –синхронизация голоса и движения, оттачивается натянутость ног, характер исполнения движения и чистота звука.

Возможно сочетание звуковыведения и силовых упражнений на укрепление мышц рук, брюшного пресса, мышц спины. Например, произвести счет на одном выдохе до 3–5 (один, два, три...), стараясь постепенно увеличивать счет до 10–15. Следить за плавностью выдоха. Произвести обратный счет (десять, девять, восемь...).

Эти синтезированные упражнения помогут развить у студентов речевой аппарат, физическую силу, хореографические данные, координацию, последовательно, с возрастающей степенью трудности усвоить элементы джазового танца. Стоит отметить, что методический принцип в работе обязательно должен быть основан на использовании элементарных танцевальных упражнений, чтобы сформировать рече-танцевальные навыки.

Все упражнения, предложенные в данной статье, помогают развивать и совершенство-

вать слухоречевую функцию, исполнительское хореографическое мастерство, но конечно же успех работы непосредственно определяет активность и воля обучающихся студентов. Перед преподавателями стоит задача подготовить высококвалифицированного специалиста – артиста мюзикла – к профессиональной творческой деятельности. Они должны соответствовать художественным требования актерского искусства музыкального театра, и способны перевоплощаться для разных жанров как в спектаклях, так и на эстраде, телевидении и кинематографе.

Как справедливо отмечала Р. Немчинская: «Мюзикл немыслим без развернутых хореографических сцен, при этом постановщики мюзиклов обращаются и к классическому, и к физкультурно-спортивному танцу, и к характерному, используют этнографические мотивы, модные стили» [7, с. 30]. Средства хореографической и пластической выразительности позволяют быть мюзиклу таким ярким и зрелищным, и по сей день продолжать зарабатывать зрительскую симпатию. Благодаря танцу, артисты мастерски раскрывают сюжет спектакля и передают характер своего героя. Процесс обучения будущих артистов подразумевает под собой комплексное и равнозначное изучение вокального, актерского и хореографического мастерства.

Список литературы

1. Мьюзикл // Музыкальная энциклопедия: онлайн версия. URL: http://www.musenc.ru/html/m/m57zikl.html (дата обращения: 07.06.2021).

2. Орелович А. Оперетта // Зарубежная музыка XX в. Москва. 1980. Т. 2, кн. 3. С. 300.

3. Кампус Э. О мьюзикле / пер. с эстон. В. А. Самойлова; под. ред. А. А. Ореловича. Л.: Музыка, 1983. 128 с.

4. Кудрявцева Т. Джером Роббинс и его работа над танцевальной драматургией мюзикла «Вестсайдская история // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 401–410.

5. Ханиш М., Краснова Г. В. Мюзиклы: знаменитые и легендарные. М.: АСТ, 2018. 335 с.

6. Сажина Н. Мюзикл в России: быть или не быть? // Литературная Россия. 2005. № 16. С. 35–37.

7. Томилин Д. Особенности пластической подготовки артиста мюзикла. М.: Век информации, 2009. 52 с.

References

1. Musical. Musical encyclopedia: online version. URL: http://www.musenc.ru/html/m/m57zikl.html (accessed: June 06.2021) (in Russ.).

2. Orelovich A. Operetta. Foreign music of the XX century. Moscow. 1980. 2 (bk. 3), 300 (in Russ.).

3. Campus E.; Samoilov V. A. (transl.); Orelovich A. A.(ed.). About musical. L.: Music, 1983. 128 (in Russ.).

4. Kudryavtseva T. *The academic and variety tendencies in Jerome Robbins's choreography on a musical example «Oestsaydsky history»*. Bulletin of the Vaganova Ballet Academy. 2012. 1 (27), 401–410 (in Russ.).

5. Khanish M., Krasnova G. V. Musicals: famous and legendary. M.: AST, 2018. 335 (in Russ.).

6. Sazhina N. Musical in Russia: to be or not to be? Literary Russia. 2005. 16, 35–37 (in Russ.).

7. Tomilin D. Features of plastic training of a musical artist. M.: Inform. Age, 2009. 52 (in Russ.).

УДК 376.545

Т. В. Сачкова

Государственные институты по продвижению одаренных детей и молодежи

Проблема выявления одаренных детей в большей или меньшей степени была актуальна всегда. В современном мире одной из главных задач любого общества является формирование культурно-интеллектуальной базы. Быстро меняющаяся картина мира в последнее тридцатилетие нашла отражение и в музыкальной культуре, и в музыкальном образовании России. В некоторой степени, те достижения, успехи и победы, которые характеризовали советское музыкальное исполнительство, были если не утеряны, то приуменьшены в 1990-е гг. Практически, только в конце 2000-х гг. начала возрождаться полноценная система поддержки талантливых детей и молодежи. Каждая страна борется за возможность обладать этими ресурсами. В предлагаемой статье приведен обзор наиболее значимых проектов в Российской Федерации, направленных на выявление и дальнейшее продвижение молодых талантов в различных сферах культурной деятельности.

Ключевые слова: одаренные дети, государственные проекты, интеллектуальные ресурсы, фестивали, государственная политика поддержки талантов

Tatyana V. Skachkova

State institutions for the promotion of gifted children and youth

The problem of identifying gifted children, to a greater or lesser extent, has always been relevant. In the modern world, one of the main tasks of any society is the formation of a cultural and intellectual base. The rapidly changing picture of the world in the last thirty years has been reflected in the musical culture and in the musical education of Russia. To some extent, the achievements, successes and victories that characterized Soviet musical performance were, if not lost, then diminished in the 1990s. In practice, only at the end of the 2000s. a full-fledged support system for talented children and youth began to revive. Each country is fighting for the opportunity to possess these resources. This article provides an overview of the most significant projects in the Russian Federation aimed at identifying and further promoting young talents in various fields of cultural activity.

Keywords: gifted children, government projects, intellectual resources, festivals, government policy to support talents

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-138-142

Быстро меняющаяся картина мира в последнее тридцатилетие нашла отражение и в музыкальной культуре, и в музыкальном образовании России. В некоторой степени, те достижения, успехи и победы, которые характеризовали советское музыкальное исполнительство, были если не утеряны, то приуменьшены в 1990-е гг. Практически, только в конце 2000-х гг. начала возрождаться полноценная система поддержки талантливых детей и молодежи.

По результатам первого всероссийского исследования отношения граждан к талантам, проведенного Фондом «Общественное мнение» по инициативе ВШЭ, было выявлено, что около 70 % опрошенных считают, что ответственность за выявление и развитие талантливой молодежи лежит на государственных структурах [1]. Как справедливо отмечает Е. В. Бурдина, развитие заложенных природой творческих способностей и одаренностей без специально организованного процесса обучения может и не произойти [2, с. 245].

Начиная с 2000-е гг. Президент России В. В. Путин уделяет особое внимание проблеме развития и образования детей, поддержке традиционной системы доступного, качественного предпрофессионального и дополнительного музыкального образования. Учитывая острую необходимость в государственном содействии, было принято решение о создании масштабного проекта для поиска и дальнейшего развития одаренных детей в России. Для осуществления этого проекта в декабре 2014 г. был создан фонд «Талант и успех» (на основе добровольных взносов), руководителем которого была назначена Елена Шмелева, а председателем правления – Сергей Ролдугин. Выдающиеся деятели искусства, науки, спорта С. Захарова, Ю. Темирканов, А. Горшков, И. Ященко, а также российские предприниматели Р. Абрамович, О. Дерипаска, В. Потанин и др. являются учредителями фонда и оказывают спонсорскую поддержку.

В июне 2015 г. Образовательным фондом «Талант и успех» был создан всероссийский об-

разовательный центр для одаренных детей «Сириус». Миссия центра заключается в выявлении одаренных детей и их последующем продвижении в области искусств, спорта, технических и гуманитарных дисциплин. Центр оказывает информационную и методическую поддержку создаваемой сети региональных центров и является оператором государственного информационного ресурса, посвященного детям, обнаружившим выдающиеся способности [3, с. 237].

Возможность проявить себя предоставляется детям из всех регионов Российской Федерации. Порядка 800 учащихся ежемесячно приезжают на 24-дневную смену. Заявки и окончательное решение по кандидатам принимает экспертный совет фонда «Талант и успех». Образовательные программы центра представлены в трех направлениях: «наука», «искусство» и «спорт». Представленные программы курируют ведущие учебные заведения России под руководством выдающихся деятелей науки, искусства, культуры и спорта. Занятие проводят высокопрофессиональные преподаватели.

В то же время, не акцентируя внимание лишь на специализированной подготовке, в образовательном центре детям дают возможность получить широкий спектр знаний, посещать занятия по различным дисциплинам. Это позволяет развивать кругозор, творческое и практическое мышление, лидерские качества и управленческие навыки.

Большое значение и внимание уделяют организаторы и преподаватели центра детскому досугу, так как совместное времяпрепровождение, наряду с учебным процессом, также влияет на формирование творческой личности одаренного ребенка. Для учащихся организуют различные экскурсии и развлекательные мероприятия.

Осознавая успешность и востребованность такого проекта, как образовательный центр «Сириус», начиная с 2017 г., создаются региональные центры выявления и поддержки одаренных детей в рамках приоритетного проекта «Доступное дополнительное образование для детей» [4]. В настоящее время их уже 53, а к 2024 г. они будут созданы в каждом субъекте Российской Федерации.

Одной из экспертных организаций по отбору детей и разработке учебных программ для образовательного центра «Сириус» в 2015 г. стало Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Санкт-Петербургский Дом музыки», которому в 2021 г. исполняется 15 лет. Дом музыки был создан его нынешним художественным руководителем Народным артистом России, профессором Сергеем Ролдугиным. Будучи успешным виолончелистом и дирижером, С. Ролдугин организовал учреждение, сферой деятельности которого является академическая музыка.

Как отмечает С Ролдугин, «для успешной творческой деятельности в молодом исполнителе должна появиться серьезная концертная ответственность, поэтому встреча с публикой – «лучшим педагогом» – в корне отличает учебный концерт от публичного. На таких выступлениях молодой солист предстает не как ученик, пробующий свои силы, а как профессионал, от которого ждут творческого события» [5].

Аналогов петербургскому Дому музыки нет. Уже пятнадцать лет он является стартовой концертной площадкой для талантливых молодых музыкантов-исполнителей. Возраст музыкантов, выступающих на этой сцене, – от 16 до 30 лет. Такие известные сегодня исполнители, лауреаты международных конкурсов, как Д. Трифонов. А. Рамм, П. Милюков, М. Култышев, С. Редькин и многие другие начинали свою концертную деятельность на площадках этого учреждения.

Важную роль в формировании музыканта-исполнителя играют постоянно проводимые в Английском зале мастер-классы ведущих артистов мира. Как отмечает Мария Ханько (заместитель директора Дома музыки), все расходы по организации гастролей Дом музыки берет на себя, в том числе такие проекты, как «Высшие исполнительские курсы», «Музыкальная сборная России», «Река талантов», «Посольство мастерства», «Музыка звезд». В рамках проекта «Вечера в Английском зале» солисты сами составляют свои программы [6].

Необходимо отметить международную деятельность Дома музыки, которая охватывает более тридцати стран, куда направляются на гастроли молодые исполнители. Так в 2011 г. первые пробы совместных концертов в Стокгольме превратились в «Русские четверги». Проект с генеральным консульством Японии, который начался в 2014 г. с перекрестных выступлений молодых солистов, в 2019 г. увенчался тем, что Дом музыки стал организатором и участником Фестиваля Российской культуры в Японии.

Если минимальный возраст исполнителей, выступающих на площадках Дома музыки, – шестнадцать лет, то конкурс, художественным руководителем которого является известный российский пианист-виртуоз Д. Мацуев, приглашает к участию детей до 16 лет включительно. Организованный Федеральным государственным бюджетным учреждением культуры «Московская государственная академическая филармония», международный конкурс молодых пианистов «Grand Piano Competition» дает возможность одаренным детям проявить себя,

увериться в своих профессиональных возможностях и способностях, опираясь на мнение выдающихся и авторитетных музыкантов.

Активная концертная деятельность, вовлечение в различные проекты и фестивали – отличительные черты «Grand Piano Competition» от других конкурсов. Особая атмосфера конкурса, в которой практически отсутствуют проигравшие, превращает его в своего рода музыкальный фестиваль. Большое значение имеет последующая поддержка и курирование юных дарований на начальном этапе становления их творческого пути [7]. Каждый из конкурсантов получает от Д. Мацуева именной сертификат на участие в его проектах.

Еще одним значимым в нынешнее время музыкальным проектом в России является созданный при содействии Министерства культуры Российской Федерации в 2012 г. Всероссийский юношеский симфонический оркестр. Идейным вдохновителем проекта является народный артист СССР, дирижер и педагог Ю. А. Башмет. Одной из основных задач оркестра является работа по выявлению талантливой молодежи в различных регионах Российской Федерации. Прослушивания проходят каждые два года среди детей и молодежи различных возрастных групп, начиная от уровня предпрофессиональной подготовки и заканчивая высшим уровнем образованием.

Работа в оркестре, который является единым организмом, дает возможность юным исполнителям получить профессиональную подготовку инструменталиста-оркестранта, а регулярная гастрольно-концертная деятельность – приобрести бесценный опыт работы в музыкальном коллективе.

Демонстрация качества музыкального образования в России и лучших традиций российской исполнительской школы способствует привлечению широкой аудитории к академической музыке.

С 2020 г. работа оркестра осуществляется при поддержке Гранта Президента Российской Федерации. Прослушивания одаренных молодых музыкантов в коллектив проводятся более, чем в двадцати пяти городах России, что дает возможность охватить большую часть детей и молодежи, желающих продемонстрировать свои способности.

Понимая необходимость профессионального образования, без которого невозможна реализация музыкальных способностей, в 2013 г. Ю. Башмет начинает создавать образовательные центры на базе существующих в регионах специализированных школ-десятилеток. На сегодняшний день около двух десятков таких центров работают по всей стране. Регулярные мастер-классы с привлечением ведущих преподавателей, знакомство с российскими и зарубежными исполнительскими школами, различные творческие встречи с выдающимися музыкантами-исполнителями и другие виды образовательной деятельности дают возможность молодым музыкантам реализовать свои способности и продолжать славные традиции Российской исполнительской школы. Как отмечает сам маэстро, «к этому проекту я шел долго. Эта тема – образование молодежи в российской провинции – давно меня увлекает. Наша задача в том, чтобы выявлять таланты на раннем этапе и помогать их развивать» [8].

Анализ гастрольной деятельности юношеского оркестра делает очевидным тот факт, что с первых же выступлений интерес к коллективу связан с актуальностью детского музыкального образования, и внимание к нему подтверждает необходимость и своевременность подобного проекта.

С 2013 г. оркестр проводит регулярные гастрольные туры по городам России. Большую роль в продвижении проекта сыграло участие музыкального коллектива в церемонии закрытия XXII Зимних Олимпийских игр в Сочи. Начиная с 2016 г., молодые музыканты выступают как в Российских городах, так и в легендарных концертных залах Европы, что подтверждает успешное развитие проекта Ю. Башмета за прошедший период.

Особое место среди инициатив, нацеленных на помощь одаренным детям в нашей стране, безусловно, занимает Международный благотворительный Фонд Владимира Спивакова, деятельность которого насчитывает более четверти века. «Дети должны знать, что их любят», – так сформулировал основную задачу организации выдающийся музыкант современности, всемирно известный скрипач и дирижер.

Как бы ни был одарен ребенок, без материальной поддержки, без внимания и опеки взрослых, вероятность реализации невелика. На протяжении длительного времени фонд помогает одаренным в музыке и изобразительном искусстве детям, стимулирует развитие их талантов, оказывая поддержку в организации их творческой деятельности, как внутри страны, так и за рубежом. Руководством фонда было принято решение о назначении именных стипендий особо проявившим себя юным дарованиям.

Как отметил Владимир Мединский на церемонии вручения грантов, «за годы работы Фонда Спивакова участниками его программ стали тысячи ребят, однако именные стипендии сегодня вручаются впервые. А это не только признание

ваших умений, но и большая ответственность. Ведь именно вам уже совсем скоро предстоит выступать на самых престижных международных конкурсах, в том числе и на крупнейшем в России Конкурсе Чайковского» [9].

Появление многих имен на сегодняшней сцене было бы невозможно без поддержки и участия фонда В. Спивакова, ведь у многих детей зачастую нет музыкальных инструментов и нет возможности их приобрести. В такой ситуации роль людей, которые решают эти вопросы, передают в дар великолепные музыкальные инструменты, невозможно переоценить.

Как и большинство подобных организаций, фонд регулярно проводит концерты, выставки, мастер-классы, различные туры. Участие молодых исполнителей во всероссийских и международных конкурсах и фестивалях также помогает исполнителю осознать свои перспективы и выйти на новую ступень профессионального развития.

Большое внимание В. Спиваков уделяет и просветительской деятельности. Работа с детскими домами, участие в различных социальных программах, в том числе, предполагающих работу с детьми-инвалидами, регулярная связь и поддержка, оказываемая фондам различных учебных заведений в более, чем в 64 регионах России – это лишь небольшой перечень видов деятельности Фонда.

Особое значение имеет программа под названием «Дети на обочине». Это проект, направленный на помощь оступившимся детям. Концерты, которые проводят участники фонда в детских колониях, зачастую дают возможность детям из неблагополучных семей впервые погрузиться в творческую среду, прикоснуться к миру прекрасного, познакомиться с шедеврами мирового искусства, что вызывает отклик почти у всех слушателей.

Одним из самых масштабных проектов Международного благотворительного Фонда В. Спивакова является ежегодный Международный фестиваль «Москва встречает друзей», организованный при поддержке Департамента культуры г. Москвы и при участии ЮНЕСКО. Уже сложилась традиция открывать фестиваль выступлением участников фонда с оркестром «Виртуозы Москвы» под руководством В. Спивакова. В 2021 г. в восемнадцатый раз фестиваль даст возможность детям из разных стран услышать друг друга и познакомиться.

Деятельность В. Спивакова была отмечена руководством страны. В 2012 г. за организацию фестиваля «Москва встречает друзей», музыкант был удостоен Государственной премии РФ, а в 2013 г. – премии правительства Москвы.

Итак, проанализировав лишь несколько программ, разработанных и направленных в помощь молодым талантам, можно сделать вывод о том, что поддержка и продвижение одаренных детей в нынешнее время является одним из приоритетных направлений государственной политики России.

В современной России сложилась комплексная и доступная система работы с одаренными детьми и молодежью, которая нормативно закреплена и предоставляет равные возможности всем, независимо от социального положения, финансовых и материальных ресурсов. Во многом это обусловлено мерами, которые были инициированы правительством, и проектами выдающихся отечественных музыкантов (С. П. Ролдугина, В. Т. Спивакова, Ю. А. Башмета, Ю. А. Розума, Е. В. Образцовой, Н. А. Петрова, А. В. Чайковского и многие другие), направленными на привлечение детей и молодежи к академической музыке. Все эти инициативы дали определенные положительные результаты. Так, наблюдаемый в последние несколько лет высокий конкурс при поступлении в музыкальные училища Санкт-Петербурга связан с большим количеством талантливой молодежи из различных регионов страны, что указывает на восстановление российской исполнительской школы и целенаправленной популяризации академической музыки.

Список литературы

1. Старцев Б. Ю. Поддержка одаренных детей: найти и обеспечить // Национальный исследовательский институт «Высшая школа экономики». 2013. 15 марта. URL: https://www.hse.ru/news/community/77220639.html (дата обращения: 14.03.2021).

2. Бурдина Е. В. Художественно-педагогическая среда развития творческой одаренности личности // Общество и право. 2011. № 4 (36). С. 244–248.

3. Мягких А. А. Проблемы и механизмы совершенствования общенациональной системы выявления и поддержки одаренной и талантливой молодежи в России // Государственное управление: электрон. вестн. 2019. Вып. 75, авг. С. 227–248. URL: http://e-journal.spa.msu.ru/vestnik/item/75_2019miagkikh.htm (дата обращения: 07.06.2021).

4. Поручение Президента Российской Федерации Федеральному Собранию Российской Федерации от 1 дек. 2016 г. № Пр-2346 (п. 46) // Президент России: сайт. 2016. 5 дек. URL: http://kremlin.ru/acts/assignments/orders/53425 (дата обращения: 02.03.2021).

5. Санкт-Петербургский Дом музыки: ступень в будущее // Кировский колледж музыкального искусства им. И. В. Казенина: сайт. URL: https://kkmi.ru/sankt-peterburgskij-dom-muzyki-stupen-v-budushhee/ (дата обращения: 23.02.2021).

6. Дом, где зажигают звезды // Санкт-Петербургские ведомости. 2015. 2 сент., № 162 (5535). URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/dom_gde_nbsp_zazhigayut_zvezdy_/ (дата обращения: 03.03.2021).

7. III Международный конкурс молодых пианистов Grand Piano Competition: сайт. URL: https://matsuevcompetition.com/ru/ (дата обращения: 04.03.2021).

8. Образовательный центр Ю. Башмета. Фонд президентских грантов // Детская школа искусств г. Видное: сайт. URL: http://vidnoe.mo.muzkult.ru/obr_centr_bashmeta (дата обращения: 18.03.2021).

9. Именные гранты Благотворительного фонда Владимира Спивакова вручены юным музыкантам // ClassicalMusicNews.Ru. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/imennye-granty-blagotvoritel-nogo-fonda-vladimira-spivakova-vrucheny-yunym-muzykantam/ (дата обращения: 22.03.2021).

References

1. Startsev B. Yu. Support for gifted children: to find and provide. National Research Institute «Higher School of Ecoomics». 2013. Mar. 15. URL: https://www.hse.ru/news/community/77220639.html (accessed: Mar.14.2021) (in Russ.).

2. Burdina E. V. Artistic and pedagogical environment for the development of a person's creative giftedness. Society and law. 2011. 4 (36), 244–248 (in Russ.).

3. Myagkikh A. A. Problems and mechanisms for improving the national system for identifying and supporting gifted and talented youth in Russia. Public administration: electronical vestnik. 2019. 75, Aug, 227–248. URL: http://e-journal.spa.msu.ru/vestnik/item/75_2019miagkikh.htm (accessed: June 07.2021) (in Russ.).

4. Instruction of the President of the Russian Federation to the Federal Assembly of the Russian Federation dated Dec. 1.2016 N Pr-2346 (p. 4b). President of Russia: website. 2016. Dec. 5. URL: http://kremlin.ru/acts/assignments/orders/53425 (accessed: Mar.02.2021) (in Russ.).

5. St. Petersburg House of Music: a step into the future. Kirov College of Musical Art I. V. Kazenina: website. URL: https://kkmi.ru/sankt-peterburgskij-dom-muzyki-stupen-v-budushhee/ (accessed: Febr.23.2021) (in Russ.).

6. The house where the stars are lit. Saint-Petersburg vedomosti. 2015. Sep. 2, N 162 (5535). URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/dom_gde_nbsp_zazhigayut_zvezdy_/ (accessed: Mar.03.2021) (in Russ.).

7. III International Grand Piano Competition for young pianists: website. URL: https://matsuevcompetition.com/ru/ (accessed: Mar.04.2021) (in Russ.).

8. Yuri Bashmet's educational center. Presidential Grants Fund. Vidnoe Children's Art School: website. URL: http://vidnoe.mo.muzkult.ru/obr_centr_bashmeta (accessed: Mar.18.2021) (in Russ.).

9. Personal grants from the Vladimir Spivakov Charitable Foundation were awarded to young musicians. ClassicalMusicNews.Ru. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/imennye-granty-blagotvoritel-nogo-fonda-vladimira-spivakova-vrucheny-yunym-muzykantam/ (accessed: Mar.22.2021) (in Russ.).

УДК 81.161.1’243:37.016

А. С. Цховребов

Сложноподчиненные предложения с временными отношениями в практике преподавания русского языка как иностранного

Статья посвящена проблеме использования сложноподчиненных предложений расчлененной структуры, которые выражают временные отношения, в практике преподавания русского языка как иностранного. С этой целью проведен анализ учебников, предназначенных для преподавания русского языка в иностранной аудитории (уровни А1, А2 и В1). Проведенный анализ показал, что в курсе РКИ на начальном и среднем этапах обучения презентуются почти все специализированные временные союзы (*прежде чем, пока не, до того, как, перед тем как*), которые выражают отношения предшествования. Из данной группы союзов на анализируемых уровнях отсутствует союз *до тех пор, пока не*. В ходе исследования установлено, что семантические разновидности временных отношений, являясь коммуникативно необходимыми в обучении РКИ, вводятся на базовом уровне посредством союза *когда*, на первом уровне с помощью союзов *когда, пока,* а также почти всеми специализированными союзами, которые являются носителями частных дифференцированных значений – ограничения, опережения, преждевременности, внезапности, прерванности.

Ключевые слова: сложноподчиненное предложение, русский язык как иностранный, временные отношения, обучение, методика преподавания, практика, презентация

Alan S. Tskhovrebov

Complex sentences with time relations in the practice of teaching Russian as a foreign language

The article is devoted to the problem of using complex sentences of a dissected structure, which express temporary relations, in the practice of teaching Russian as a foreign language. To this end, the analysis of textbooks intended for teaching Russian to foreign audiences (levels A1, A2 and B1) is carried out. The analysis showed that in the RCT course at the initial and secondary stages of training, almost all specialized time conjunctions (before, not yet before, before) that express the relations of precedence are presented. From this group of unions at the analyzed levels, there is no union until. The study found that semantic varieties of time relations, being communicatively necessary in the teaching of RCTs, are introduced at the basic level by means of the union when, at the first level by means of the unions when, while, as well as by almost all specialized unions that are carriers of differentiated meanings-restrictions, anticipations, prematurity, suddenness, interruption.

Keywords: complex sentence, Russian as a foreign language, time relations, training, teaching methods, practice, presentation

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-143-147

Обучение грамматике русского языка иностранцев является одной из главных задач современной лингвометодики, поскольку русский язык – это средство для получения специальности в российских вузах. В этой связи русский язык как иностранный (далее – РКИ) выступает как инструмент обеспечения качественного становления будущего специалиста, процесс профессиональной подготовки которого тесно связан со специальным научным текстом.

В зависимости от этапа обучения РКИ презентуются сложноподчиненные предложения, грамматическими средствами в которых выступают разные средства связи – союзы. В данной статье мы представим результаты анализа сложноподчиненных предложений с придаточной временной частью в учебниках по РКИ, чтобы выяснить, какие союзы и синтаксические модели используются в практике преподавания русского языка и какие не используются, но необходимы для понимания и составления научных текстов.

В практике преподавания РКИ временные сложноподчиненные предложения представляют собой модели, необходимые для формирования коммуникации при определенной речевой ситуации, то есть потребность в выражении временных отношений появляется у обучающегося уже на начальном этапе обучения.

Цель данного исследования – определить, какие средства, выражающие категориальное грамматическое значение времени, используются в текстах современных учебников русского языка как иностранного. Материалом исследования в статье явились учебные тексты из современных учебников по РКИ [1–4].

Данные учебники содержат языковой материал по сложноподчиненным предложениям (далее – СПП) времени и предназначены для изучения на первом сертификационном уровне владения русским языком (В1) в вузах Министерства обороны Российской Федерации.

Выбор вышеприведенного материала обусловлен тем, что анализ СПП цели осуществлялся по мере встречаемости (появления) данных конструкций в учебной литературе (в текстах учебников) по РКИ на среднем этапе обучения.

Русские временные конструкции описаны достаточно подробно в отечественной функциональной грамматике. С. А. Шувалова квалифицирует временные отношения между ситуациями как «фактор постоянный, непреложный, обязательный» [5, с. 11]. А. В. Бондарко отмечает, что «данный тип синтаксических структур представляет собой специализированное средство выражения семантики таксиса» [6, с. 275]. Автор считает, что значения одновременности/неодновременности в данных предложениях сопряжены с временной обусловленностью одного действия другим. А. Мустайоки считает, что «таксисные отношения – это хронологические связи между положениями дел, рассматриваемые безотносительно к моменту речи» [7, с. 361].

Г. А. Золотова пишет о том, что «Разные виды темпоральных, а следовательно, и коммуникативно-регистровых, отношений передаются видо-временными и модальными формами глагола с помощью широкого набора видо-временных союзов» [8, с. 367].

Функциональная грамматика выделяет два типа отношений при аспектуально-таксисных ситуациях, локализованных во времени – одновременности и неодновременности (разновременности).

Средством связи в СПП с временными отношениями выступают союзы *когда, пока, пока не, в то время как, по мере того как, каждый раз как, до тех пор, пока не, до того, как, перед тем как, после того как, с тех пор как, до тех пор как, прежде чем, как только, как вдруг, лишь только, только лишь, едва*.

Союзы в СПП с временными отношениями делятся на два типа: а) союзы специализированных значений (*до того, как, перед тем как, прежде чем, с тех пор как, как только*); б) союзы неспециализированных значений (*когда, пока, как*). В зависимости от значений союзов выделяются временные конструкции недифференцированной (указывают на факт временной соотнесенности) и дифференцированной (основным временным квалификатором является союз) семантики.

В СПП с временными отношениями передается информация о разных видах временной соотнесенности двух ситуаций – событий и фактов. Из этого следует, что временные отношения формируются посредством двух семантических компонентов – значениями одновременности (действия полностью или частично совпадают во времени) и разновременности (со значением предшествования или следования).

Для выражения одновременности действий используются союзы *когда, пока, в то время как, по мере того как, до тех пор, пока*, для выражения разновременности (последовательности) действий – *когда, пока не, до тех пор, пока не, с тех пор как, до тех пор как, после того как, с тех пор как, как только, лишь только, прежде чем, перед тем как, до того, как, до тех пор, пока не*.

На наш взгляд, описание сложноподчиненных предложений с придаточной временной частью должно осуществляться в рамках структурно-семантического, функционально-грамматического, коммуникативно-структурного подходов, что позволит выявить те функции данных языковых единиц, которые необходимы в обучении РКИ, поскольку такой подход к рассмотрению семантических разновидностей СПП в результате будет способствовать выходу в речь – устную и письменную.

Рассмотрим использование СПП с временной придаточной частью в учебниках по РКИ на начальном и среднем этапах обучения.

Как показывает практика, иностранцы испытывают сложности при изучении данных синтаксических единиц, начиная с начального этапа. В практике преподавания РКИ сложноподчиненные предложения, выражающие временные отношения, вводятся уже на элементарном уровне и могут представлять собой соотношение следующих видо-временных форм глаголов-сказуемых в предикативных частях, которые указывают на полное совпадение во времени (одновременность) событий: соотношение глаголов-сказуемых несовершенного вида настоящего времени: *Когда Джон читает, он смотрит словарь*; или прошедшего времени: *Когда Джон читал, он смотрел фильм*; или будущего времени: *Когда Джон будет читать, он будет смотреть фильм*. Данные примеры показывают, что на элементарном уровне презентуются СПП, выражающие временные отношения, с целью указания на видо-временную дифференциацию выразителей события в содержании предикативных частей [1].

В учебниках по РКИ [1; 3] предполагается знакомство с временными сложными предложениями через следующие модели: *Когда я учусь, я пишу задание* (выполняю домашнее за-

дание, решаю задачу, учу новые слова, перевожу текст); *Когда я гуляю, я звоню маме* (слушаю музыку), которые выражают одновременность событий – полное совпадение во времени. Одновременные отношения с полным совпадением во времени находят свое отражение на базовом и первом уровнях: *Она стояла неподвижно, пока художник рисовал ее портрет* (базовый уровень); *Когда студенты приезжают в Россию, они не знают русского языка* (первый уровень). В первом предложении сказуемые выражены глаголами несовершенного вида прошедшего времени, во втором – глаголами несовершенного вида настоящего времени.

СПП с одновременностью отношений с частичным совпадением во времени презентуется на базовом и первом уровнях. Выразителем частичного совпадения во времени может являться соотношение глаголов несовершенного и совершенного вида будущего времени: *Когда я буду читать книгу, я узнаю много новой информации* (базовый уровень); сочетанием несовершенного и совершенного вида прошедшего времени (или наоборот): *Когда он возвращался из Сочи в Москву, в поезде он познакомился с девушкой* (базовый уровень); *Когда художник рисовал портрет, он подумал о Родине* (первый уровень) [1–4].

Анализ учебников показал, что на анализируемых уровнях для выражения одновременности событий используются СПП не только с союзом когда, но и с союзами в то время, как, пока: *В то время как мы учились, другие гуляли в парке; Пока будет идти кино, зрители будут сидеть в зале* [2]. В лингвистике же для выражения одновременности событий, помимо упомянутых союзов, употребляются союзы *до тех пор, пока, по мере того как*.

Следует отметить, что с точки зрения методики наиболее оптимальным на элементарном уровне является демонстрация отношений одновременности (полного или частичного совпадения во времени), поскольку данный тип отношений предполагает необходимость в коммуникации для выражения информации о времени в более сложной форме. В этом аспекте наиболее рациональным представляется использование союза когда, который является самым употребительным среди СПП, выражающих временные отношения. Союз когда является стилистически нейтральным и заключает в себя общее значение соотнесенности двух событий. Посредством данного союза можно выразить как одновременность, так и разновременность отношений: *Когда я гуляю, я всегда звоню маме; Когда я выучил уроки, я приготовил суп*. Как указывалось выше, выразителями данных отношений являются видо-временные формы глаголов. Наиболее активно союз когда презентуется на базовом уровне при ознакомлении с глаголами движения, показывающими значение направления.

Анализ учебников показывает, что параллельно с отношениями одновременности на элементарном уровне с целью видо-временной дифференциации событий презентуются временные отношения с последовательным ходом действий – с отношениями следования: *Когда Иван сдал зачет, он позвонил маме; Когда мама пришла домой, она приготовила обед* [1]. Показателем последовательности отношений в данных предложениях служат глаголы совершенного вида прошедшего времени.

На первом уровне, когда уже сформирован навык использования союза *когда*, вводятся союзы *пока, до того, как, перед тем как, прежде чем, после того как, как только*. Союз *пока* отличается от *когда* тем, что «помечает совпадение временных границ событий, отраженных в главной и придаточной частях» [9, с. 121]. Союз *пока* имеет способность фиксации начальной и конечной границы предикативных частей – событие в главной части не выходит за границу события в придаточной части. Данный союз (как и союз *когда*) участвует в выражении одновременных отношений как с полным, так и частичным совпадением во времени. Использование союза *пока* указывает на то, что события, происходящие в обеих частях СПП, имеют временную и пространственную связь: *Артисты остаются на сцене, пока зрители не кончат аплодировать* (артисты и зрители в одном месте в одно время). Как правило, в СПП с союзом *пока* могут употребляться разные формы времени совершенного и несовершенного вида, выражающие «такие временные отношения, при которых действие совпадает с состоянием, возникшим в результате совершившегося действия или в результате отсутствия действия придаточного» [10, с. 39].

СПП с временными последовательными отношениями в учебниках презентуются дифференцированно – с одним субъектом: *До того, как стать актером, он работал в компании;* с двумя субъектами: *После того как мой друг окончил университет, он начал работать преподавателем*.

В учебниках по РКИ на анализируемых уровнях используются СПП с отношениями следования с союзами *после того, как, как только: После того как мы написали дату, мы приступили к выполнению заданий; Как только начались холода, студенты заболели*. Показателем отношений следования выступают глаголы совершенного вида прошедшего времени. В этом случае пре-

дикат в главном предложении указывает на завершенность последующего действия. Однако в главной части может находиться предикат, выраженный глаголом несовершенного вида: *После того как мои друзья ушли, я навожу порядок в доме*. В этом случае глагол в главной части указывает «на длительность или повторяемость последующего действия» [11, с. 224]. Союз *как только* указывает на быстрый темп смены событий в структуре СПП: *Как только я увидел ее, сразу влюбился*. Синтаксические модели с союзами после того, как, как только релевантно использовать на первом уровне владения, что и демонстрируется в учебниках по РКИ.

На анализируемых уровнях также презентуются отношения предшествования – событие в главной части предшествует действию «названному в придаточной части, то есть происходит раньше действия придаточной части» [12, с. 231]. В учебниках по РКИ используются СПП с союзами *прежде, чем, перед тем как, до того, как, пока не: Прежде чем художник написал картину, журналисты задали ему вопросы; Перед тем как сдать экзамен, студенты готовились; До того, как студенты пошли на экскурсию в музей, преподаватель рассказал им об истории создания этого музея; Пока не кончится дождь, мы будем смотреть фильм* [2].

В практике преподавания РКИ на анализируемых уровнях для выражения отношений предшествования используется союз *перед тем как,* при котором демонстрируется следующее соотношение видо-временных форм глаголов: инфинитив + совершенный вид прошедшего времени, или совершенный вид прошедшего времени в обеих частях, или сочетание совершенного и несовершенного вида в прошедшем времени: *Перед тем как поехать в горы, студенты посмотрели фильм*.

На наш взгляд, уместным является введение в обучение на рассматриваемых этапах моделей с союзом *перед тем, как* с сочетанием инфинитива глагола и совершенного вида прошедшего времени.

Союз *пока не* в проанализированных учебниках, в отличие от вышеприведенных союзов, содержит временное ограничение: *Телевидение будет снимать выступление артистов, пока не кончится концерт*.

Итак, проведенный анализ учебников по РКИ позволяет сделать вывод:

- на анализируемых этапах презентуются почти все специализированные союзы, выражающие отношения предшествования: *прежде чем, пока не, до того, как, перед тем как*; в лингвистике, помимо названных выше союзов, выделяется еще союз *до тех пор, пока не*;

- семантические разновидности временных отношений, являясь коммуникативно необходимыми в обучении РКИ, вводятся уже на элементарном уровне посредством союза *когда*, на первом уровне с помощью союзов *когда, пока*, а также почти всеми специализированными союзами, которые, как отметили выше, могут быть носителями частных дифференцированных значений – ограничения, опережения, преждевременности, внезапности, прерванности.

Список литературы

1. Антонова В. Е., Нахабина М. М., Толстых А. А. Дорога в Россию: учебник рус. яз. (базовый уровень). 14-е изд. СПб.: Златоуст, 2019. 256 с.

2. Антонова В. Е., Нахабина М. М., Толстых А. А. Дорога в Россию: учебник рус. яз. (первый уровень – I). 4-е изд. СПб.: Златоуст, 2011. 200 с.

3. Антипова И. А., Сидорова О. Ю., Смирнова И. В., Федоренко А. А. Русский язык (как иностранный): базовый уровень: учебник / под общ. ред. Т. Е. Токаревой. М.: Воен. ун-т, 2020. 484 с.

4. Антипова И. А., Сидорова О. Ю., Смирнова И. В., Федоренко А. А. Русский язык (как иностранный): первый сертификац. уровень: учебник / под общ. ред. Т. Е. Токаревой. М.: Воен. ун-т, 2020. 536 с.

5. Шувалова С. А. Смысловые отношения между частями сложного предложения и способы их выражения: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.02.01 / Ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина. Москва, 1990. 37 с.

6. Бондарко А. В. Шелякин М. А., Храковский В. С. и др. Теория функциональной грамматики / Ин-т языкознания АН СССР. Л.: Наука, 1987. 347 с.

7. Мустайоки А. Теория функционального синтаксиса: от семантических структур к языковым средствам. М.: Языки славян. культуры, 2010. 512 с.

8. Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Ин-т рус. яз. РАН им. В. В. Виноградова, 2004. 544 с.

9. Формановская Н. И. Сложное предложение в современном русском языке: теория и упражнения. М.: Рус. яз., 1989. 192 с.

10. Логвинова Н. Н. Конструкция временного типа с союзом пока со значением ограничения действия главного предложения действием придаточного на фоне их полного совпадения // Сложное предложение и текст: межвуз. сб. ст.. Орел: Орелский гос. ун-т, 2002. С. 39.

11. Баско Н. В. Обсуждаем глобальные проблемы, повторяем русскую грамматику: учеб. пособие по русс. яз. для иностран. учащихся. 7-е изд., испр. М.: Рус. яз. Курсы, 2017. 272 с.

12. Книга о грамматике: Русский язык как иностранный / под ред. А. В. Величко. 3-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. 648 с.

References

1. Antonova V. N., Nakhabina M. M., Tolstykh A. A. The road to Russia: a textbook of the Russ. language (basic level). 14th ed. SPb.: Zlatoust, 2019. 256 (in Russ.).

2. Antonova V. N., Nakhabina M. M., Tolstykh A. A. Road to Russia: Russ. language textbook (first level – I). 4th ed. SPb.: Zlatoust, 2011. 200 (in Russ.).

3. Antipova I. A., Sidorova O. Yu., Smirnova I. V., Fedorenko A. A.; Tokareva T. E. (ed.). Russian language (as a foreign language): basic level: textbook. M.: Military Univ., 2020. 484 (in Russ.).

4. Antipova I. A., Sidorova O. Yu., Smirnova I. V., Fedorenko A. A.; Tokareva T. E. (ed.). Russian language (as a foreign language): the first certification level: textbook. M.: Military Univ., 2020. 536 (in Russ.).

5. Shuvalova S. A. Semantic relations between parts of a complex sentence and ways of expressing them: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in philology: 10.02.01 / A. S. Pushkin Inst. of the Russ. language. Moscow, 1990. 37 (in Russ.).

6. Bondarko A. V. Shelyakin M. A., Khrakovsky V. S. et al. Theory of functional grammar / Inst. of Linguistics of the Acad. of Sciences of the USSR. L.: Nauka, 1987. 347 (in Russ.).

7. Mustajoki A. The theory of functional syntax: from semantic structures to linguistic means. M.: Languages of Slavic Culture, 2010. 512 (in Russ.).

8. Zolotova G. A., Onipenko N. K., Sidorova M. Yu. Communicative grammar of the Russian language. M.: Vinogradov Inst. of the Russ. Language of the Russ. Acad. of Sciences, 2004. 544 (in Russ.).

9. Formanovskaya N. I. Complex sentence in modern Russian language: theory and exercises. M.: Russ. language, 1989. 192 (in Russ.).

10. Logvinova N. N. The construction of a temporary type with a union so far with the meaning of limiting the action of the main sentence by the action of the subordinate clause against the background of their complete coincidence. Complex sentence and text: interuniv. coll. of art. Oryol: Oryol state univ., 2002. 39 (in Russ.).

11. Basko N. V. Discussing global problems, repeating Russian grammar: textbook. 7th ed., rev. M.: Russ. language. Courses, 2017. 272 (in Russ.).

12. Velichko A. V. (ed.). Book about grammar: Russian as a foreign language. 3rd ed., rev. and add. M.: Publ. house Moscow Univ, 2009. 648 (in Russ.).

УДК [78:39]:37.016-053.2

Н. В. Марочкина

Опыт практического освоения народной традиционной культуры в детской музыкальной школе

В статье раскрыт опыт практической реализации дополнительной образовательной программы «Музыкальный фольклор» в Санкт-Петербургской детской музыкальной школе № 34. Автор представляет основную концепцию обучения, рассматривает все составляющие элементы образовательного цикла и формулирует главную задачу, которой следует педагогический коллектив школы уже в течение 30 лет. Констатируется, что посредством изучения исторического опыта народа, квинтэссенция которого содержится в художественных формах народной культуры, с помощью восприятия и трансляции произведений фольклора обучающиеся осознают различные аспекты социально-психологических процессов. Они проходят путь социализации, самоидентификации и формируют ценностные ориентиры, определяющие поведение современной личности, являющейся носителем родной культуры своего народа.

Ключевые слова: практический опыт, этнокомпонент, этнопедагогика, образовательная программа, социальный запрос, носитель родной культуры

Natalia V. Marochkina

Experience of practical development of folk traditional culture in the children's music school

The article presents the practical implementation of the additional educational program «Folk Music» at the St. Petersburg children's music school № 34. The basic concept of teaching is presented, all the constituent elements of the educational program are examined and the main objective that the teaching staff of the school has been following for 30 years is formulated. It is stated that through the study of historical experience of the people, the quintessence of which is in the artistic forms of folk culture, as well as through the perception and broadcast of works of folklore, students perceive various aspects of socio-psychological processes. They go through socializing and self-identification and form values that determine the behavior of a modern person, a person who is indeed a culture bearer.

Keywords: practical experience, ethnocomponent, ethnopedology, educational program, social request, native culture carrier

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-148-153

Богатейшая русская народно-песенная культура и уникальные формы педагогической работы стали основой эффективного образовательного процесса, который формировался на протяжении 30 лет силами преподавателей Санкт-Петербургской детской музыкальной школы № 34.

2021 год – юбилейный для школьного отдела «Музыкальный фольклор» и фольклорного ансамбля «Ладья». В настоящей статье раскрыт путь освоения учащимися фольклорных традиций и показано, насколько они востребованы сегодня.

В 1991 г. в детской музыкальной школе Красносельского района Санкт-Петербурга (сейчас «Санкт-Петербургская детская музыкальная школа № 34») было открыто для учащихся фольклорное направление. Это был первый шаг к развитию уникальной фольклорной музыкально-педагогической и научно-методической детальности в системе детских школ искусств Санкт-Петербурга. Именно в этом году в стенах школы были организованы экспериментальные группы музыкально-эстетического развития на основе русской народной традиционной культуры. Идея внедрения нового творческого направления в образовательный процесс музыкальной школы принадлежала выпускнице Ленинградского государственного института культуры им. Н. К. Крупской преподавателю-хормейстеру Татьяне Дмитриевне Дороговой.

Т. Д. Дорогова начала свою творческую деятельность в 1979 г. с руководства самодеятельным хоровым коллективом в д. Яльгелево Ломоносовского района Ленинградской области. Окунувшись в систему художественных ценностей традиционной народной культуры и осознав колоссальный объем и уникальность богатейшего музыкального материала, Т. Д. Дорогова изучала, осваивала и транслировала лучшие формы народно-песенной культуры.

Удивительные образцы фольклорного материала Ленинградской области не только удалось восстановить, удержать в репертуаре, но и встроить в жизненный обиход участников самодеятельного коллектива, который носит уже более сорока лет ясное название «Родники».

Понимая механизмы продуцирования музыкально-поэтических жанров фольклора, анализируя систему традиционных форм передачи опыта поколений, Татьяна Дмитриевна пришла к идее, что принцип формирования представлений и жизненных навыков, отработанный веками в традиционной культуре, является идеальным для развития лучших качеств личности и самоопределения ребенка.

С энтузиазмом изложив свои творческие идеи руководству детской музыкальной школы в Красном Селе, она получила одобрение и поддержку. С 1991 г. начался многолетний педагогический поиск форм, методов обучения и воспитания детей.

В период с 1991 по 1994 г. экспериментальные группы музыкально-эстетического развития, организованные Т. Д. Дороговой, существовали в рамках платной образовательной деятельности, но достаточно быстро социальный запрос родителей на новое творческое направление возрос, и администрация учреждения, заручившись государственной поддержкой, приняла решение об организации отдельного структурного подразделения. Так в 1995 г. было создано хоровое – фольклорное отделение (ныне – отдел музыкального фольклора), а вскоре сформировался и Детский фольклорный ансамбль «Ладья».

Идея создания образовательной программы по музыкальному фольклору оказалась новаторской для Санкт-Петербурга. Ранее детские коллективы, изучающие народную музыку, существовали только в учреждениях культурно-досуговой деятельности, которые в своей системообразующей основе имеют совершенно иную функцию, чем детские музыкальные школы.

Безусловно, организация досуга в домах детского творчества – важная часть образовательной деятельности, в рамках массового приобщения детей к традиционной культуре своего народа. Но глубокое, внимательное и последовательное изучение историко-культурного наследия, на взгляд автора статьи, в современных условиях может обеспечить образовательная система именно детских музыкальных школ.

Основная концепция деятельности отдела музыкального фольклора содержит метазадачу, суть которой заключается глубоком проникновение в сущность народной традиционной культуры. С точки зрения педагогов отдела, раннее приобщение детей к многообразию фольклорного материала путем его практического освоения, где особо значимым является акт исполнения – воспроизведение культурного опыта, направляет подрастающее поколение не только на постижение глубинных слоев народного художественного мышления, но и учит детей экстраполировать полученные знания, умения и навыки на современные условия жизни [1, с. 17].

Неоднократно в ходе различных методических совещаний преподавателями формулировались основные принципы деятельности отдела. Выделим из них наиболее значимые:

- сохранение и развитие интереса к произведениям фольклора через организацию форм «проживания» культуры участниками педагогического процесса (преподаватель–ученик–родители);
- принятие участниками педагогического процесса историко-культурного опыта народа как фундаментального условия современного образования;
- освоение и трансляция аутентичных форм регионального фольклора;
- широкое изучение форм традиционной культурой разных регионов России;
- осуществление практической образовательной деятельности на основе опыта традиционной народной культуры с интеграцией классических форм музыкального образования (теория и история музыки, музыкальная грамота).

Обозначенные принципы, аккумулированные в образовательной программе, долгие годы оставались неизменными. Разработанная педагогами-единомышленниками программа по музыкальному фольклору получила положительные отзывы рецензентов – кандидата искусствоведения, доцента кафедры этномузыкологии историко-теоретического факультета Ленинградской консерватории И. Б. Тепловой и кандидата педагогических наук, доцента В. М. Сивовой (ныне – профессор, заведующая кафедрой русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры).

В 1995 г. программа завоевала первое место на V Всероссийском конкурсе творческих работ преподавателей музыкальных учебных заведений.

Образовательная программа, которую по своей сути уже на первых порах можно было называть учебно-методическим комплексом, по мнению авторского коллектива, отвечала

перспективным задачам обучения и состояла из следующего цикла программ учебных предметов: хоровое-фольклорное пение (хор), традиционная хореография (танец), прикладное творчество (ремесло), сольное пение (вокал), общий класс фортепиано, сольфеджио, музыкальная литература.

Описывая смысловую нагрузку составляющих элементов программы, необходимо отметить важность межпредметных связей, на что уже не раз обращалось внимание в педагогических исследованиях [2]. Общий историко-культурный контекст постижения специфики народной культуры объединил корпус дисциплин, позволяющих сформировать исполнительские навыки, навыки музыкально-аналитического характера и научного мышления. Приоритетным принципом организации учебного процесса на отделении всегда являлся учет психофизиологических, возрастных возможностей и индивидуальных потребностей ребенка. Опираясь на игровую деятельность, ребенок получает навык коммуникации в коллективе и приобретает новый слуховой опыт необходимый для формирования самостоятельной оценки занимаемого места аутентичных форм фольклора в современной музыкальной культуре [3; 4].

Основным и системообразующим учебным предметом программы является «Фольклорный ансамбль», творческое воплощение деятельности которого реализует Детский фольклорный ансамбль «Ладья», бессменным руководителем которого на протяжении тридцати лет является основатель и идейный вдохновитель отдела Т. Д. Дорогова. На ранних этапах деятельности отдела предмет назывался «Хор». В связи с выходом новых федеральных государственных стандартов и изменением требований название предмета поменялось, но принцип организации деятельности остался прежним [5]. Хоровая исполнительская практика, изначально сформировавшая основное деятельное направление программы, оказалась эффективной в процессе формирования исполнительских навыков и широкого охвата контингента учащихся.

«Фольклорный ансамбль» тесно взаимосвязан с освоением учащимися программы учебного предмета «Народный танец». У истоков формирования программы стояла профессиональный хореограф, выпускница Ленинградского института культуры Марина Николаевна Новикова, более двадцати лет посвятившая деятельности фольклорного ансамбля «Ладья».

За многолетнюю педагогическую практику был собран огромный исполнительский репертуар, состоящий из музыкально-поэтических образцов народной музыки, записанных в Северо-Западном регионе России (Ленинградская, Псковская, Смоленская и Вологодская области).

Базовая часть репертуара ансамбля, сопровождающая самые важные годовые мероприятия, стала той самой незыблемой основой, константой, изучение которой проходит контрапунктом через все годы обучения и коррелируется с традиционными принципами передачи форм традиционного творчества.

Отличительной особенностью образовательной программы является учебный предмет «Прикладное творчество». Ранее не одна из программ музыкально-исполнительской подготовки не включала в себя дисциплин подобного рода. Имея возможность практического освоения стилей и жанров декоративно-прикладного творчества, которые тесным образом переплетены с годовым кругом празднеств, учащиеся погружаются в более глубокие слои понимания принципов продуцирования культуры родного народа.

Учитывая многогранный подход к изучению традиционной культуры, одновременно решался вопрос и с музыкально-теоретической подготовкой учащихся. Изучение классического сольфеджио и курса фортепиано в рамках фольклорного отдела, дает возможность учащимся получить знания музыкальной грамоты, овладеть музыкальным инструментом для дальнейшего профессионального образования. Однако этнокомпонент, который является сематической основой всей программы обучения, распространяется и на курс классического сольфеджио.

Известно, что ладоинтонационная основа русской народной песенной культуры своеобразна и отлична от западноевропейской. Столкнувшись с этой проблемой на первых порах деятельности, преподаватели начали вести поиски форм и методов внедрения в базовую программу, элементов стилевого сольфеджио. Таким образом, был введен новый раздел – этносольфеджио.

На этот важный и необходимый раздел в образовании учащихся обращает внимание М. А. Лобанов [6, с. 3]. За многолетнюю педагогическую практику предмет стал синтетическим соединением западноевропейской системы музыкального образования с традиционной музыкальной системой русского народа.

Современные дети растут в музыкальной атмосфере авторской музыки, и, обучая детей фольклору, игнорировать огромный пласт профессиональной музыки, который составляет

преобладающую часть музыкальной культуры современного человека, не представляется возможным.

Проблемы слуховой адаптации к русской народной музыкальной системе, тембровой окраске певческих голосов, специфическим музыкальным инструментам, а также и к музыкальным системам и жанрам других народов и к авторской музыке – необходимо решать, начиная с самых ранних этапов развития ребенка, на что указывает известный педагог Ж. Д. Кривенко [7, с. 165].

Учитывая все аспекты восприятия форм традиционной культуры, в программе запланировано изучение классических хоровых произведений, авторской духовной и музыки. По мнению авторов программы, разумное добавление в репертуар коллектива произведений авторского творчества, обработок и оригинальных жанров, должно способствовать более полному и эффективному решению важных педагогических задач, открывающих перед детьми многообразие музыкального искусства. Необходимо отметить, что в связи со стремительно развивающейся педагогической наукой и исследовательской деятельностью по сбору и систематизации фольклорно-этнографических материалов, в образовательную программу вносились коррективы и дополнения.

Одновременно расширялся и педагогический коллектив отдела. Он пополнился выпускниками Санкт-Петербургского государственного института культуры и Санкт-Петербургской государственной консерватории: Н. В. Марочкиной, Ю. В. Федоровой, М. В. Чухновой. Молодые преподаватели, среди которых есть и выпускники Санкт-Петербургской детской музыкальной школы № 34, внесли значительный вклад в развитие отдела и в модернизацию образовательной программы, при том, что базовая ее часть осталась неизменной и до сегодняшнего дня используется в непосредственной работе с детьми.

Следует отметить некоторые особо значимые новшества, привнесенные молодыми преподавателями. Опираясь на опыт старших коллег, научно-методическую помощь со стороны Санкт-Петербургского государственного института культуры и личные наработки в исследовании фольклорно-этнографического материала, преподавателями отдела была разработана и уже на протяжении 8 лет успешно реализуется программа учебного предмета «Расшифровка записей народных песен».

Осваивая данную программу, дети имеют возможность не только развивать слух, расшифровывая аудиозаписи аутентичных музыкально-поэтических форм фольклора, но и погружаться в научный анализ изучаемого материала, формировать навыки записи нотного текста, видеть закономерности организации музыкальной и поэтической ткани различных жанров фольклора. Программа реализуется в 7–9-х классах и полностью коррелируется с полученными ранее знаниями, умениями и навыками на практических занятиях этносольфеджио.

Одной из новых форм обучения также является учебный предмет «Ансамбль малых форм». Включение данного предмета в образовательный процесс является неслучайным. Рожденная в контексте хорового направления образовательная программа «Музыкальный фольклор» много лет реализовывалась в понимании массового коллективного музицирования и только преподавателями-энтузиастами проводились единичные творческие эксперименты с малыми составами в рамках учебного предмета «Сольное пение».

Так автором настоящей статьи после множества педагогических поисков, путем анализа опыта передачи творческого мастерства, присущего традиционной культуре, и применения современных методов обучения певческому мастерству, была разработана и внедрена программа учебного предмета «Ансамбль малых форм». Данная программа учитывает индивидуальные особенности учащихся в системе воспитания ансамблевого чувства, развитие гармонического слуха, формирование сценического поведения.

Особенностью программы является новая (для подобного рода образовательных программ) практика музицирования. Одновременно с общепринятыми методами освоения жанров малых форм предлагается использовать один из древнейших методов обучения – принцип передачи исполнительского мастерства в непосредственном творческом взаимодействии «учитель–ученик». Потенциал такого вида ансамбля применительно к образовательной программе фольклорного направления был отмечен педагогическим сообществом в Учебно-методическом центре развития образования в сфере культуры и искусства Санкт-Петербурга и успешно реализуется как в учебном процессе, так и на уровне конкурсно-фестивальной деятельности.

Смысловое содержание учебных предметов и общая концепция деятельности отдела не смогла бы сложиться без продуманной воспитательной и просветительской работы. Весь годовой образовательный цикл программы выстроен по календарному кругу народных

праздников: «Рождество Христово», «Масленица», «Пасха», «Красная Горка» и др.

Многолетняя практика проведения мероприятий, концертов, встреч, «вечеров» и народных гуляний позволила выстроить наполненную традиционным содержанием систему, которая объединила не только поколения учащихся, выпускников и родителей, но и музыкально-педагогическое сообщество, а также жителей Санкт-Петербурга, с удовольствием принимающих участие в праздничных действах.

Занимаясь большой просветительской деятельностью, фольклорный ансамбль «Ладья» одновременно является постоянным участником культурной жизни России.

Например, по приглашению международного благотворительного фонда В. Спивакова ансамбль выступал в Московском международном Доме музыки; участвовал в культурной Олимпиаде в Ассамблее хоров России «Поем для мира» в г. Сочи; становился неоднократным победителем различных всероссийских и международных конкурсов исполнительского мастерства.

Совсем недавно ансамбль принял участие в совместном проекте Международного детского центра «Артек» и Государственного Российского Дома народного творчества имени В. Д. Поленова (г. Москва) – «Наследники традиций».

Данный принцип организации учебно-воспитательной работы вобрал в себя такие важные направления, как практическая реализация полученных знаний, умений и навыков в творческом процессе; участие в восстановлении и развитии народных традиций; формирование общности интересов детей и родителей; поддержку эмоциональной и духовной близости в семьях; формирование уникальных ценностных ориентиров в семейных отношениях, жизненных устоях и системе воспитания детей.

За время существования отдела были достигнуты следующие положительные результаты в области начального музыкального образования: возрастающий интерес к образовательному направлению (1/3 общего контингента музыкальной школы составляют учащиеся отдела «Музыкальный фольклор»); большинство выпускников отдела продолжает обучение по данной специализации в средних и высших образовательных учреждениях, является участниками профессиональных музыкальных коллективов, фольклорных ансамблей, продолжая пропагандировать традиционную народную культуру в разных сферах деятельности.

С уверенность можно констатировать, что программа отдела «Музыкальный фольклор» стала квинтэссенцией образовательных направлений детской музыкальной школы № 34 в рамках изучения родной культуры и истории своего народа. Современный облик отдела – это синтез опыта, молодости, традиций и творческих поисков. Преподаватели отдела, опираясь на накопленный опыт, строят новые планы по воспитанию подрастающего поколения и подготовке творческих выступлений на самых престижных музыкальных фестивалях и конкурсах.

Список литературы

1. Теплова И. Б. Народные исполнительские традиции (основные проблемы изучения) // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 2004. Сб. 48: Фольклор: современность и традиция: материалы 3 междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. С. 16–23.

2. Горобец С. В. Комплексные методы музыкального развития ребенка в народно-инструментальном классе: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / СПбГУКИ. Санкт-Петербург, 2005. 244 с.

3. Волков Г. Н. Этнопедагогика: учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. М.: Academia, 1999. 168 с.

4. Выготский Л. С. Психология. М.: Апрель пресс: ЭКСМО-пресс, 2000. 1008 с.

5. Приказ Министерства культуры Российской Федерации от 12.03.2012 № 166 «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства „Музыкальный фольклор“ и сроку обучения по этой программе». URL: https://base.garant.ru/70165954/#friends (дата обращения: 15.03.2021).

6. Лобанов М. А. Этносольфеджио: на материале традиц. песни рус. деревни: учеб. пособ. для ст. классов дет. муз. шк. и ср. спец. учеб. заведений с прил. на CD. СПб.: Композитор, 2007. 82 с.

7. Кривенко Ж. Д. О природе темброцентризма в народно-певческом мышлении // Труды Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, Москва, 2004. Вып. 8: Современные проблемы музыкального образования. С. 159–168.

References

1. Teplova I. B. Folk performing traditions (main problems of study). Scientific works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 2004. 48: Folklore: Modernity and Tradition: proceedings of the 3rd Intern. conf. in memory of A. V. Rudneva, 16–23 (in Russ.).

2. Gorobets S. V. Complex methods of musical development of a child in a folk instrumental class: dis. on

competition of sci. degree PhD in pedagogy: 13.00.02. Saint-Petersburg, 2005. 244 (in Russ.).

3. Volkov G. N. Ethnopedagogy: a textbook for students of secondary and higher ped. educational inst. M.: Academia, 1999. 168 (in Russ.).

4. Vygotsky L. S. Psychology. M.: April press: EKSMO-press, 2000. 1008 (in Russ.).

5. Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation of Mar.12.2012 № 166 «On the approval of federal state requirements for the minimum, structure and conditions for the implementation of an additional pre-professional general educational program in the field of musical art „Musical folklore"and the duration of study for this program». URL: https://base.garant.ru/70165954/#friends (accessed: Mar.15.2021).

6. Lobanov M. A. Ethnosfeggio: on the material of the traditional song of the Russian village: a textbook for the senior classes of children's music schools and secondary specialized educational inst. with an attachment on CD. SPb.: Kompozitor, 2007. 82 (in Russ.).

7. Krivenko Zh. D. On the nature of timbrecentrism in folk-singing thinking. Proceedings of the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke, Moscow, 2004. 8: Contemporary problems of music education, 159–168 (in Russ.).

УДК 78:37.036

А. С. Печерица

Педагогическая модель формирования опыта развития сферы художественно-образных представлений

В статье рассматривается проблема активизации опыта обогащения сферы представлений художественно-образного восприятия музыки обучающимися музыкальных колледжей, изучающих предмет «Музыкальная литература». Проведено исследование осознанности этой проблемы в музыкально-педагогической среде. Анализируются условия и механизм педагогического воздействия на стимуляцию процессов образного восприятия музыки, активизацию художественного воображения. Сфера представлений художественно-образного восприятия музыки рассматривается как личностное образование, особый вид эстетического опыта, основанная на способности человеческого сознания оперировать различными художественными формами воплощения. Обосновывается идея о том, что процессы восприятия музыки становятся глубже, осознанней, если включать методы развития ассоциативного и метафорических компонентов мышления в методику преподавания музыкально-исторических дисциплин. Педагогическая модель формирования сферы художественно-образных представлений в процессе музыкальных занятий с обучающимися представляет собой комплекс методов, развивающих воображение, творческое мышление, эстетическое, эмоционально-чувственное восприятие музыки, а также воспитание уверенности самовыражения. Индивидуальный уровень насыщенности процессов в сфере художественно-образных представлений в сознании каждого обучающегося-индивида может быть проверен по следующим критериям: информационно-познавательному, чувственно-эмоциональному, ценностному, коммуникативному и творчески-деятельностному. Приведена типология обучающихся по этим видам деятельности.

Ключевые слова: художественный образ, интуиция, вдохновение, творчество, развивающее обучение, беседа, дискуссия, музыкант-исполнитель

Anna S. Pecheritsa

Pedagogical model of development experience formation spheres of artistic and figurative representations

The article actualizes the problem of activating the experience of enriching the sphere of representations of artistic and figurative perception of music by students at music colleges studying the subject «Musical literature». A study of the awareness of this problem in the musical and pedagogical environment is conducted. The conditions and mechanism of pedagogical influence on the stimulation of the processes of imaginative perception of music, the activation of artistic imagination is analyzed. The sphere of representations of artistic and figurative perception of music is considered as a personal education, a special kind of aesthetic experience, based on the ability of the human consciousness to operate with various artistic forms of embodiment. The author substantiates the idea that the processes of music perception become deeper and more conscious if the methods of developing associative and metaphorical components of thinking are included in the methodology of teaching musical and historical disciplines. The pedagogical model of the formation of the sphere of artistic and figurative representations in the process of musical classes with students is a set of methods that develop imagination, creative thinking, aesthetic, emotional and sensory perception of music, as well as the education of self-expression confidence. The individual level of saturation of processes in the field of artistic and figurative representations in the mind of each individual student can be checked according to the following criteria: information-cognitive, sensory-emotional, value-based, communicative, and creative-activity-based. The typology of students in these types of activities is given.

Keyword: artistic image, intuition, inspiration, creativity, developing learning, conversation, discussion, musician-performer

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-154-162

Общение с произведениями искусства, воспитывает способность отличать, ценить и любить то, что, отражая действительность, волнует глубоким содержанием, благородными мыслями и чувствами. В старшем юношеском возрасте значительно расширяется арсенал навыков рационального мышления, но истинное постижение произведений искусства возможно только при единстве эмоционального и интеллектуального. То, что понимается

интуитивно, эмоционально-чувственно, требует дополнительной работы ума по переводу образного мира музыки в мир рациональных, логических рассуждений, и наоборот [1, с. 28].

Кроме того, как показывает практика, в информационный век технология восприятия, накопления, сохранения и передачи опыта наиболее актуальна. Восприятие информации – процесс, требующий работы сознания индивида, результатом которого является создание образных представлений. Чем более эмоционален будет опыт восприятия, тем более вероятнее, что эти знания войдут в практическую деятельность индивида. Информация, знания стали более доступны благодаря современным технологиям, но умение обращаться с этой информацией вызывает много вопросов. Определиться с наиболее значимыми, с направленностью познания для индивидуального развития личности – задача культуры в целом. Искусство представляет собой опыт пережитого человечеством, оно способно удовлетворить любой духовный запрос современного человека, для этого нужно уметь входить в сферу искусства, художественно-образных представлений.

Музыкальная педагогика дошкольного и младшего школьного возраста плодотворно занималась разработкой методов и приемов развития художественного восприятия музыкальных произведений. Исследователь В. Н. Шацкая, например, понимала образность как «определенный уровень музыкально-поэтических представлений, который дает возможность отмечать и ценить прекрасное в музыке, т. е. ее идейность и содержательность, правдивость и искренность чувств, яркость и убедительность музыкальных образов и всех выразительных средств музыкального произведения» [2, с. 29].

У студентов музыкальных колледжей целью формирования опыта обогащения сферы художественно-образных представлений в сознании является свойство личности, которое позволяет полнокровно общаться с прекрасным и активно участвовать в его созидании. Развитие навыка произвольного художественного (эмоционально-чувственного и интеллектуального) осмысления воспринимаемых музыкальных произведений необходимо при формировании музыкального мышления у будущих музыкантов-профессионалов.

В музыкально-педагогической науке с разных точек зрения представлены проблемы формирования сферы художественно-образных представлений в процессе музыкальных занятий и в процессе художественной деятельности в исполнительском классе, и в процессе интонационно-слушательского восприятия (А. Д. Артоболевская, Г. Г. Нейгауз, Г. М. Цыпин, Л. А. Безбородова, Н. А. Ветлугина, Е. И. Николаева, В. Г. Ражников и др.). В своем исследовании мы опирались на обоснования в области методики преподавания музыкально-исторических дисциплин Е. А. Бокщаниной, И. А. Гивенталь, А. И. Лагутина, Е. М. Царевой.

Анализ вовлеченности студентов музыкальных заведений в сферу художественно-образных представлений и переживаний, и умений произвольно оперировать ими с одной стороны, а также анализ существующих программ – с другой, позволяют сделать вывод, что наблюдается противоречие между значимостью проблемы формирования опыта развития сферы художественно-образных представлений обучающихся музыкальных колледжей и недостаточностью педагогических исследований и методических разработок, способствующих этому.

Для определения значимости такого вида работы, как развитие и расширение сферы художественно-образных представлений в процессе музыкальных занятий проведено анкетирование среди преподавателей музыкально-педагогических заведений разного уровня, студентов, деятелей культуры.

Были заданы вопросы об актуальности проблемы расширения сферы художественно-образных представлений в процессе музыкальных занятий у обучающихся музыкальных колледжей, детских музыкальных школ (ДМШ), студентов высших музыкальных профессиональных заведений. Предложен вопрос о педагогических технологиях, методах, приемах, способствующих расширению, обогащению сферы художественно-образных представлений: каким образом можно диагностировать опыт развития сферы художественно-образных представлений, и какие методы творческой, проектно-исследовательской деятельности, ведущие к расширению художественно-образной сферы обучающихся, востребованы в практической образовательной деятельности? Привлекаются ли ими для решения данной задачи различные виды искусства, их синтез, и какие педагогические условия необходимы для включения режима самопознания и саморазвития сферы художественно-образных представлений?

Опрашивались преподаватели среднего и высшего звена факультетов исполнительского искусства и музыкального творчества Белгородского государственного института искусств и культуры, солисты симфонического оркестра и оркестра народных инструментов Белгород-

ской государственной филармонии, преподаватели ДМШ. Стаж работы колебался от 3 до 46 лет. Большее число респондентов (43%) – опытные преподаватели и музыканты (от 15 до 30 лет стажа), 24% – молодые профессионалы (от 5 до 15 лет) и 23% – опытные наставники, имеющие более 30 лет стажа.

На вопрос о том, насколько важно формировать и расширять границы сферы художественно-образных представлений у обучающихся всех ступеней профессионального обучения, был предложен ряд ответов. Одними из наиболее популярных ответов были о важности поставленной проблемы, но не первостепенности, к которой можно обращаться от случая к случаю, без определенной системы. Нужно отметить, что важность формирования опыта развития сферы художественно-образных представлений отмечают как музыканты-профессионалы, так и преподаватели среднего и высшего звена профессионального образования. В меньшей степени готовы решать эти задачи преподаватели ДМШ, особенно имеющие небольшой стаж работы. Большинство опрашиваемых не считает эту проблему приоритетной в работе преподавателя-музыканта, но все же вариант ответа – «нет, не уделяю внимание этой проблеме» – остался невостребованным.

Вопрос о том, как понимать язык музыки, ее содержание и как донести это содержание до учащихся, остается главным в преподавании музыкальной литературы. Способность и умение связывать размышления о музыке с жизненными проблемами, с реальной действительностью необходимы профессионалу никак не меньше, чем любителям, слушателям музыки (сознательным, подготовленным). В связи с этим был задан следующий вопрос: применение каких педагогических подходов, приемов, методов может способствовать формированию и расширению художественно-образной сферы учащихся, и какие именно используются Вами в работе? Перечислены были следующие подходы и методы: поликультурный подход, связь с другими видами искусства; установление интонационно-образной связи при прослушивании, разучивании; поиск ассоциаций, аналогий, метафор; соединение чувственно-эмоционального и информативно-познавательного подхода; методы и приемы развивающего, проблемного обучения. Все предложенные педагогические средства были отмечены респондентами как важные в работе и использующиеся в педагогическом процессе.

Вызывает затруднение у педагогов обозначение критериев уровня насыщенности процессов в сфере художественно-образных представлений, ведущих к богатству и разнообразию творческой, профессиональной сферы деятельности обучающихся. При всей очевидности необходимости контроля над данным процессом, педагогический инструментарий небогат и относится к разряду интуитивно-спонтанных, в основном сводится к беседе, написании творческого эссе, сочинения.

В современной педагогической науке акцент смещается с действий педагога, обучающего студентов, на сам процесс обучения. Педагог и учащиеся объединяются совместной целенаправленной учебной работой по достижению поставленных целей. Следующий вопрос анкеты направлен на выявление популярных методов взаимодействия педагога с учащимися в вопросах формирования опыта развития сферы художественно-образных представлений у обучающихся, и выявление связи между интенсивным развитием сферы художественно-образных представлений и процессами самопознания, самосовершенствования и саморазвития. Результаты опроса однозначно свидетельствуют об этой взаимно обуславливающей процесс познания связи.

Важность проблемы развития образных представлений художественно-ценного уровня подтолкнула к проведению исследования, посвященного выявлению сущности опыта развития сферы художественно-образных представлений обучающихся музыкального колледжа, а также факторов, условий и механизмов его эффективного развития.

Сфера художественно-образных представлений человека возникает на основе его практической деятельности, вбирает в себя широкий диапазон как чувственных, так и интеллектуальных феноменов. Создавая художественные образы, экспериментируя с ними с помощью собственного воображения, люди могут лучше познать себя и мир, в котором они живут. К сфере художественно-образных представлений относят знания и веру, чувства, переживания и эмоции, стремления, цели и пережитой опыт, полет фантазии и логику мышления, эстетические ценности [3, с. 22]. Сознание современного человека представляет собой многостороннее единство, где взаимосвязаны, взаимообусловлены, взаимозависимы чувственная и разумные стороны.

Целью в представленной педагогической модели выступает формирование опыта развития сферы художественно-образных представлений у обучающихся музыкальных колледжей в ходе освоения программы курса «Музыкальной литературы». Ключевыми иде-

ями выделяются представления о том, что истинное постижение музыки возможно лишь при единстве эмоционально-чувственного и интеллектуального [4, с. 7]. Также нами обозначено положение о том, что формирование опыта обогащения сферы художественно-образных представлений у обучающихся музыкального колледжа должно подвергаться целенаправленному педагогическому воздействию и контролю, а также важность умения для музыкантов-профессионалов в исполнительской и педагогической деятельности переводить эмоции в рациональные, логические рассуждения, и наоборот.

Педагогическая наука разработала профессиональные программы, методы и приемы воздействия на развитие специальных музыкально-слуховых природных способностей и задатков. На эффективное формирование сферы художественно-образных представлений в сознании будущего музыканта-профессионала значительную роль играют воспитательная политика семьи, обучение по общеобразовательным программам, дополнительное художественно-эстетическое обучение в специализированных школах. Кроме развития специальных музыкально-слуховых природных способностей и задатков важно также развитие воображения, расширение образной сферы, насыщение ее художественно-ценными установками и понятиями. Для нас ценно богатое воображение, умение тонко, детально раскрасить полотно партитуры, произведение при прослушивании, при исполнении студентом-музыкантом. Глубокие переживания, чувствительность помогают, насыщают художественно-образную сферу.

Формирование опыта развития сферы художественно-образных представлений у студентов связано с прохождением ряда этапов, каждый из которых является необходимым:

- активизация сферы художественно-образных представлений с помощью специально подобранных технологий самоисследования и самовыражения, организация педагогического воздействия на слушательское восприятие. Главное в этом процессе представляет не достижение какой-либо заранее поставленной цели, а полноценное проживание своих чувств, эмоций, мыслей. Актуализированное постижение музыкального искусства усиливает интенсивность переживаний и раскрывает перед человеком богатый мир слуховых образов. Для этого необходимо рационально и систематично организовать *опыт наблюдения за музыкой,* в своих работах Б. Асафьев определил важнейшей задачей развитие звуковых (слуховых) навыков, помогающих свободно ориентироваться и в природе слуховых образов, и в их символике выражения и изображения [5];

- выстраивание интонационно-образных представлений, стимуляция образной сферы, активизация художественного воображения, непременно ведущих к воспитанию осознанного восприятия. Музыкальное произведение связывается с музыкально-звуковой материей, которую индивид слышит и способен осознать в категориях теории музыки. Но кроме этой звуковой информации музыка несет в себе еще информацию, которая в психике человека порождает самые разные ощущения, различные образы (представления), идеи, мысли, эмоции, двигательные акты, аффективно-волевые процессы [6];

- налаживание механизма ассоциирования между образными представлениями других видов искусств. Для этого используются приемы типизации, контраст-сопоставление и вариативности выявленного комплекса выразительных средств не только музыкального искусства, но и других явлений всех видов искусств. Метод ассоциирования имеет большие преимущества перед другими методами, особенно в курсе музыкальной литературы, ибо композиторы, как и художники, и литераторы, и кинематографисты, во все времена стремились понять современность, выразить духовные, нравственные позиции, всеобъемлющую правду жизни, правду искусства [7].

Необходимо иметь в виду, что накопление интонационно-слуховых представлений, создание творческой предрасположенности по воссозданию эмоционально-чувственных и рационально-логических образов проходит эффективнее при демократичном взаимодействии, сотрудничестве педагога с обучающимися, создании ситуаций совместного проживания и переживания эмоций и чувств.

Экспериментальное исследование данной проблемы подтверждает пользу применения методов развивающего обучения, более широкого внедрения уроков-диспутов, методов прослушивания с дальнейшим обсуждением, совместное переживание-действие педагога и студентов и других форм. А также целенаправленное посещение и дальнейшее обсуждение культурных явлений: мастер-классов выдающихся исполнителей, концертов, выставок, спектаклей и т. д. Роль преподавателя определяется как координатора, консультанта.

Для обеспечения работы представленной модели выбраны следующие формы развивающего обучения в педагогической совместной деятельности преподавателя и обучающихся:

эвристическая беседа, дискуссия, метод группового анализа, «мозговой штурм» [8], ассоциативная работа с образами, в ходе которой обучающиеся получают задание определить индивидуальный уровень эмоционально-чувственного восприятия, характер и направленность интеллектуального познания. В ходе занятий развивается и отслеживается у обучающихся опыт умения оперировать интонационно-образными представлениями, умения находить связи различных явлений всех видов искусств, умения проводить аналогии, выходить в суждениях об искусстве в жизненный контекст.

При этом в исследовании использовались следующие художественно-педагогические приемы: вариантность и контраст-сопоставление. Вариантность предполагает сопоставление разных описаний образности одних и тех же произведений, предложенных композитором, известными исполнителями, музыковедами, выдающимися личностями. Выбор той трактовки, которая ближе собственному пережитому опыту, ибо только так усваивается чужой опыт, путем не только изучения, но и сопереживания. Контраст-сопоставление предполагает предъявление обучающимся контрастных художественных произведений для коллективной творческой деятельности по выявлению характерных черт стиля, сопоставление произведений различных видов искусств с целью создания художественного впечатления.

Данная педагогическая модель предполагает активное использование методов осознанной интеллектуализации процессов восприятия музыки на основе синтеза искусств, связи искусства с жизнью, с возросшей ролью развития ассоциативного и метафорического компонентов мышления. Эти методы настойчиво рекомендованы к освоению музыкантами-исполнителями, профессионалами, так как художественное исполнение подразумевает расширение сознания, освоение необычной, «неправильной», выдуманной, но возможной точки зрения. Вдохновенная игра внешне обязательно подразумевает внутреннее поэтическое образное мышление [9, с. 65]. И поэзию, и музыку, и другие виды искусства объединяет метафоричность как один из главных механизмов художественного выражения во всех видах искусства.

В поэзии слова перестают быть только служебными, они становятся многозначными, волшебными, вызывают у нас разнообразные ассоциации. Так же и звуки должны перестать быть только акустическими сигналами. Звуки в интонациях, фразах, темах должны изображать во внутренней художественно-образной сфере музыканта некую поэтическую картинку. Музыка отечественных композиторов последней трети XX в., например, – это не отображение действительности, а глубокие философские размышления над основами бытия, о прекрасном, о гармонии, религиозные размышления, сопоставление образов человека и мира.

Метафорический подход в литературе допускает использование таких приемов, как притчевость, версификация, сказочность, вымысел, фантазирование. Как прием может использоваться и в музыке, в таком трудном этапе освоения, как слушание музыки. Если нацелить учащихся не на анализ формы, грамматических структур музыкального текста, а на восприятие музыки с чувственно-эмоционального знакомства и закрепления в виде метафор, ассоциаций. Это снимает напряжение у слушателей, так как продукт слушательских представлений – это образ, зыбкий, ускользающий, неясный, а потому описание его не требует точных формулировок.

Это дает почву для начала дискуссии, беседы в которой возможны и приветствуются различные мнения. Участники получают полную свободу высказываний, реплики не подвергаются сомнениям, не критикуются. Аргументация требует активной мыслительной деятельности, что само по себе ценно, к тому же высказываются неожиданные мнения, случайные аналогии, догадки, идеи, нужные и ненужные ассоциации. В ходе дискуссии, координируемой педагогом, необходимо дойти до точных, ясных формулировок, по мере прохождения курса «музыкальной литературы» обучающиеся овладевают основным терминологическим аппаратом, средствами музыкальной выразительности, драматургическими приемами, семантическим анализом, анализом формы, характерными чертами стиля, жанра и т. д.

Известный музыкант, педагог, доктор психологических наук В. Г. Ражников в своей работе «Диалоги о музыкальной педагогике» так говорил об этом приеме использования метафор: «Нельзя терять почву под ногами, живя на земле даже и художником. Но нельзя эту почвенность (то есть сумму технологий) удерживать как главную цель. Главная цель – высота, небо вертикаль (то есть духовное постижение). Однако увиденное на высоте “сообщение звезд, их говор” можно передать знакомым всем языком, через сумму технологий» [10, с. 109]. Метафоры, создание метафор стимулируют и развивают творческое воображение.

Дальнейшее экспериментальное исследование позволило проанализировать цели, условия, методы и приемы педагогического воздействия на обучающихся во взаимодействии с музыкальным искусством. При этом находился под педагогическим контролем, диагностировался: уровень эмоционального восприятия; характер и направленность интеллектуального познания; степень развития умений оперировать интонационно-слуховыми представлениями; умение находить образные связи различных явлений всех видов искусств; умение проводить аналогии и выходить в суждениях об искусстве в жизненный контекст; наличие собственной продуктивной деятельности. Не менее важны коммуникативные компетенции, умение вести диалог, слушать собеседника, проявление эмпатии, способности идентифицировать себя с героями произведения, терпимость к противоположному мнению.

С целью диагностики типов сформированности опыта развития сферы художественно-образных представлений проводились беседы, анкетирование среди студентов и среди педагогического состава. Анкетный опрос студентов музыкального колледжа старших курсов специальностей (сольное и хоровое народное пение, музыкальное искусство эстрады, музыкальное звукооператорское мастерство) показал, что будущие профессионалы, музыканты-исполнители, уже активно участвующие и предполагающие участие в музыкальной жизни современности, отдают предпочтения в курсе музыкальной литературы вовсе не современной музыке композиторов-классиков. Музыка эпохи классицизма и романтизма им более понятна, легко воспринимается, логика развития основных тем и образов не вызывает затруднений, кроме того, содержание произведений перекликается с их жизненным опытом. Произведения же композиторов классиков последней трети XX в. – начала XXI в., такие стили, как модернизм, авангардизм, неофольклоризм и другие, в большей своей части, остается за гранью понимания не только в музыке, но и в других видах искусства.

Одним из заданий, предложенных студентам для диагностики характера и направленности интеллектуального и эмоционального познания во время изучения оперы Р. Щедрина «Не только любовь», было написание эссе на темы «Музыка в моей жизни», «Герой моего времени», которое исследовалось по следующим критериям: качество и гибкость ума, креативность, умение не шаблонно, а творчески мыслить, проводить аналогии. Проверялась также степень включенности студентов в процесс обучения: глубокая, поверхностная, пассивная, активная, гармоничная, проблемная, осторожная, энергичная.

На эти темы студенты с удовольствием откликнулись, им захотелось поделиться своими внутренними переживаниями, которые не оцениваются по принципу: «правильно, неправильно». В них переживания событий современности, нравственных и социальных проблем, поиск идеалов и смысла бытия, поиск себя в профессии. Задания были выполнены сразу после прослушивания музыкального произведения, по которому предварительно собирается подборка высказываний известных музыкантов, музыкальных критиков и т. д. Обмен впечатлениями затем проходил в форме «круглого стола», где нет иерархии и ранжирования. Степень вовлеченности при этом оценивалась студентами самостоятельно, в конце обсуждения. После таких занятий студентами был замечен рост уверенности самовыражения, активизировался процесс поиска удачных сравнений, аналогий, ассоциаций вместо усвоения готовых штампов и идеологически выверенных идеалов красоты.

Для определения уровня самопознания после изучения новых произведений на уроке музыкальной литературы проводилась следующая анкета. Были заданы следующие вопросы: что для вас значит музыка, как вы воспринимаете произведения на разных этапах знакомства с ним: аналитически или эмоционально-чувственно? Как меняется ваше мировосприятие после прослушивания нового произведения? Возникло ли желание продолжить знакомство с композитором, прослушать произведение еще раз, прослушать другие произведения этого композитора? Согласны ли вы с утверждением, что если нам нравится произведение в курсе музыкальной литературы, то процесс познания идет гораздо быстрее? И в ходе обработки анкетных данных также проверялась степень включенности студентов в процесс обучения. Поскольку для оценивания был приглашен эксперт, преподаватель музыкально-исторических дисциплин с многолетним стажем, то темой обсуждения стала сравнительная характеристика субъективного (оценивали себя сами студенты) и объективного (педагогом-экспертом) оценивания. В большинстве своем оценка степени включенности – объективная и субъективная – совпали, что говорит об осознанности рефлексии.

В ходе экспериментальной работы было выяснено, что сфера художественно-образных представлений развивается не по частям, а целостно, поэтому предложенная нами пе-

дагогическая модель включает комплекс методов, развивающих творческое мышление, креативность, эстетическое, эмоционально-чувственное восприятие музыки, а также воспитание уверенности самовыражения. Глубина художественно-образных переживаний проверяется утонченностью образов, большим количеством деталей в процессе, сильной эмоциональной окраской.

Итогом развития сферы художественно-образных представлений у студентов музыкальных колледжей, по нашему мнению, является: повышение способности анализировать, сравнивать, обобщать, устанавливать причинно-следственные связи, обосновывать точку зрения, порождать новые идеи; а также рост индивидуального своеобразия каждого обучающегося. Индивидуальный уровень насыщенности процессов в сфере художественно-образных представлений в сознании каждого обучающегося может быть проверен по следующим критериям: информационно-познавательному, чувственно-эмоциональному, ценностному, коммуникативному и творчески-деятельностному.

Информационно-познавательный – стремление личности к насыщенности информационного поля, включает знания о музыкальных произведениях, о событиях музыкально-общественной жизни изучаемого периода и современности, знания о жизни и творческой деятельности композиторов, в том числе и с помощью современных информационных технологий. Этот критерий отвечает за наличие базовых музыкально-исторических и музыкально-теоретических знаний, а также знаний о сущности художественно-педагогических технологий, формах, методах и приемах их использования.

Чувственно-эмоциональный – отражает готовность к эмоционально-чувственному переживанию, погружению в мир искусств; умение сопереживать, проявлять эмпатию, способность идентифицировать себя с героями произведения, способность к пониманию психики других людей; создание в обучающей группе атмосферы взаимоподдержки и доверия, установление искренних, безоценочных взаимоотношений.

Коммуникативный – отражает уровень развития коммуникативной культуры: умение вести диалог, слушать собеседника, терпимость к противоположному мнению, критичность суждений, выразительность и культуру речи, умение задаваться вопросами, концентрировать внимание. Знакомство с произведением предполагает опосредованное общение с его автором, с его героями, с эпохой, а также с интерпретаторами данного опуса. Общение в группе развивает общую культуру, умение делиться впечатлениями, доверять окружающим свое видение ситуации, соглашаться или не соглашаться с трактовкой и идейной концепцией произведения. Обучающиеся должны привыкнуть к тому, что существуют различные и даже противоречивые точки зрения в восприятии тех или иных музыкальных произведений, и каждый человек имеет право на это.

Ценностный критерий помогает в поиске идеи произведения. Актуализация идеи произведения ведет к ценностно-смысловой ориентации обучающихся, умению выделить нравственный аспект и соотнести с этическими принципами. Обучающиеся должны определиться и принять ответственность за выбор собственных ценностей, взглядов и своего образа жизни, что отражается на самоопределении в обществе, формировании мировоззрения, поиске себя в профессии.

Регулятивный критерий отражает целеполагание, планирование и корректировку плана обогащения сферы художественно-образных представлений в сознании индивида, самомоделирование художественно-образной сферы, в том числе преобразование модели. По мере развития профессиональной компетенции понимание значимости развития сферы художественно-образных представлений, потребность в обогащении ею возрастают. Устанавливается ориентация на самоконтроль и самооценку действий в процессе работы, тем самым повышая интерес к будущей профессии музыканта-исполнителя и музыканта-педагога.

Творчески-деятельностный критерий представляет собой развитие профессиональной творческой активности. На основе сформированных профессиональных умений и аналитических навыков овладение проективными, исследовательскими, технологическими умениями. Диагностируется наличие тенденции к рефлексивности, открытости новому.

Выделяем типологию по уровню сформированности критериев сферы художественно-образных представлений. Наиболее понятны и разработаны в литературе методы контроля информационно-познавательного критерия. В своей работе мы пользовались некоторыми из них. Эмоционально-чувственный компонент контролировался самими студентами, участниками эксперимента, они следили за своим эмоциональным состоянием и его изменениями. Также сложно было разработать условия независимого оценивания коммуникативного критерия. Определялась, в большей степени

Критерии, отражающие уровень насыщенности процессов расширения сферы художественно-образных представлений

Образовательный компонент	Типология		
	Адаптивный	**Репродуктивный**	**Творческий**
Информационно-познавательный	Низкий уровень теоретических знаний, исследовательской активности, профессиональной подготовки. Отсутствие интереса к занятиям.	Средний уровень теоретических знаний, исследовательской активности, профессиональной подготовки. Безынициативный интерес к занятиям.	Высокий уровень теоретических знаний, исследовательской активности, профессиональной подготовки. Любознательность, пытливость, интерес к занятиям.
Чувственно-эмоциональный	Пассивная, не имеющая эмоционального отклика чувствительность.	Отклик на эмоциональную краску преподавателя, неспособность самостоятельно вызывать в сознании эмоционально-чувствительные образы.	Глубокие переживания, эмпатия, сопричастность, включенность в мир чувств и эмоций.
Ценностный	Отсутствие стремления к актуализации своих знаний и умений, к насыщенной творческой жизни; невключенность в идейную сущность произведений; несогласованность личностных и профессиональных целей.	Достаточно активное стремление к актуализации своих знаний и умений, к насыщенной творческой жизни; ценностное соотношение личностных и профессиональных целей.	Активное стремление к актуализации своих знаний и умений, к насыщенной творческой жизни; приоритетное отношение профессиональных целей.
Коммуникативный	Отсутствие интереса к обсуждению предмета или явления в сфере искусства.	Достаточная, но безынициативная включенность в обсуждение идейной сущность произведений.	Включенность в обсуждение, в атмосферу сопереживания, эмпатии или антипатии герою.
Творчески-деятельностный	Отсутствие творческой активности.	Достаточно разнообразные проявления творческой активности.	Создание художественных образов, воплощение их в различных видах искусства.

самими студентами, степень вовлеченности в процесс постижения музыкального произведения. Критериями творческого компонента являлись создание художественных образов и воплощение их в различных видах искусства.

В центре внимания курса «Музыкальной литературы» находится процесс восприятия музыки. Это сложный психический процесс слухового внимания и осознанного слухового наблюдения, результатом которого является эмоциональная реакция и эстетические впечатления, которые в свою очередь перерастают в глубокий анализ музыки и анализ собственных переживаний [11, с. 37]. Исследование показало необходимость выделить приоритетные виды деятельности, способствующие активизации процессов восприятия музыки. Отмечена сложность, многогранность, многоаспектность данной педагогической проблемы на занятиях в курсе «Музыкальной литературы».

Сфера художественно-образных представлений человека развивается с момента рождения и на протяжении всей жизни. Под тем или иным воздействием культуры меняется, но служит нравственным ориентиром, особенно в моменты переживаний человеком различного рода событий. Чем ярче, богаче, свободнее, многообразнее художественно-образная сфера восприятия, тем устойчивее его нравственные идеалы и ориентиры. Это необходимо для социализации человека в обществе, для межкультурного общения, общения с человечеством в целом и с индивидами.

Человеческое мышление устроено таким образом, что, прежде чем понять что-то, нам необходимо это представить, т. е. создать образ, явление у себя в голове. Современные требования предполагают активную практическую деятельность по развитию мышления, следовательно, музыкальной образности, языка и речи обучающихся. Системный модульный подход требует, помимо обязательного изучения фонетики, грамматики и синтаксиса, формирование ассоциативных представлений, развитие музыкального образного мышления через осмысление смысловых структур музыкального текста, связанных с внемузыкальным опытом [12, с. 178].

Не надо забывать, и в наше время особенно актуальна мысль, что темпы развития личности глубоко индивидуальны и задача педа-

гога – не только оснастить студентов неким заданным уровнем знаний, умений, навыков. Методика формирования опыта расширения сферы художественно-образных представлений предусматривает реализацию этапов, обеспечивающих последовательное преобразование исходного опыта из репродуктивного в творческий.

Список литературы

1. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.

2. Шацкая В. Н. Воспитание музыкального вкуса // Известия Академии педагогических наук РСФСР. 1947. Вып. 11: Вопросы художественного воспитания. С. 29–41.

3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

4. Гивенталь И. А. Методика обучения музыкальной литературе в училище: учеб. пособие. М.: ГМПИ, 1987. 72 с.

5. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 144 с.

6. Орлова И. В., Печерица А. С. Активация познавательной деятельности учащихся ДШИ на уроках музыкально-теоретических дисциплин // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2017: сб. докл. участников II Междунар. науч.-практ. конф. (Белгород, 17–18 окт. 2017 г.). Белгород, 2018. Т. 2. С. 470.

7. Живов В. Л., Аликина Е. В. Ассоциативные представления в музыкальном исполнительстве и педагогике // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 2 (14). С. 128–136.

8. Osbourne A. Wake Up Your Mind: 101 ways to develop creativeness. New York; London: Charles Scribner's Sons, 1952. 304 p.

9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. 5-е изд. СПб.: Лань, 2015. 253 с.

10. Ражников В. Г. Детская психология искусства: Музыка. Поэзия. М.: ВЦХТ, 2008. 159 с.

11. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.

12. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 379 с.

Referances

1. Medushevsky V. V. Intonation form of music. M.: Kompozitor, 1993. 262 (in Russ.).

2. Shatskaya V. N. Education of musical taste. News of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR. 1947. 11: Issues of art education, 29–41 (in Russ.).

3. Nazaikinsky E. V. Style and genre in music: a textbook for students of higher educational inst. M.: VLADOS, 2003. 248 (in Russ.).

4. Givental' I. A. Methods of teaching musical literature in the school: textbook. M.: State Music and Pedagogical Inst., 1987. 72 (in Russ.).

5. Asafiev B. V. Selected articles on musical enlightenment and education. 2nd ed. L.: Music, 1973. 144 (in Russ.).

6. Orlova I. V., Pecheritsa A. S. Activation of cognitive activity of pupils of the Children's School of Arts in the lessons of musical theoretical disciplines. Musical art and education in modern socio-cultural space – 2017: coll. of art. report participants of the II Int. sci.-pract. conf. (Belgorod, Oct. 17–18.2017). Belgorod, 2018. 2, 470 (in Russ.).

7. Zhivov V. L., Alikina E. V. Associative representations in musical performance and pedagogy. Musical art and education. 2016. 2 (14), 128–136 (in Russ.).

8. Osbourne A. Wake Up Your Mind: 101 ways to develop creativeness. New York; London: Charles Scribner's Sons, 1952. 304.

9. Neuhaus G. G. About the art of piano playing. 5th ed. SPb.: Lan', 2015. 253 (in Russ.).

10. Razhnikov V. G. Children's psychology of art: Music. Poetry. Moscow: the All-Russ. Centre for the Development of Artistic Creativity and Humanitarian Technologies, 2008. 159 (in Russ.).

11. Nazaikinsky E. V. On the psychology of musical perception. M.: Music, 1972. 384 (in Russ.).

12. Teplov B. M. Psychology of Musical Abilities. M.: Nauka, 2003. 379 (in Russ.).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Art history

УДК 75-051(=112.5)”16”

О. А. Королькова

Творчество Питера Поста в контексте развития классицизма в голландской живописи XVII в.

Статья посвящена исследованию живописного наследия голландского художника и архитектора XVII столетия Питера Поста. В научных работах российских искусствоведов творчество мастера упоминается в контексте его сотрудничества с известным архитектором Якобом ван Кампеном, несмотря на то, что Пост является не менее значимой личностью в истории искусства. В данной статье предлагается сконцентрироваться на анализе полотен художника, проследив эволюцию его творческой манеры, которая формировалась под влиянием искусства итальянистов и пейзажистов Голландии, что особенно заметно в первых картинах Поста. С развитием мастерства художник приобретает собственный стиль, характеризующийся попыткой симметричного построения композиции, преобладанием линии над цветом, спецификой трактовки человеческой фигуры, что обусловлено распространением идей классицизма в голландском искусстве. Основную часть художественного наследия П. Поста составляют архитектурные памятники, созданные в классицистическом стиле, однако на основе изучения живописи мастера можно проследить как этапы становления классицизма в Голландии XVII века, так и формирования индивидуальной манеры Поста.

Ключевые слова: Питер Пост, Питер Санредам, голландский классицизм, голландская живопись XVII в., живопись классицизма, голландское искусство

Ol’ga A. Korol’kova

The work of Pieter Post in the context of the development of classicism in Dutch painting of the 17th century

The author studied the pictorial heritage of the Dutch artist and architect of the 17th century Pieter Post. In the scientific works of Russian art critics, the master’s work is mentioned in the context of his collaboration with the famous architect Jacob van Campen, even though Post is no less significant in the history of art. This article proposes to concentrate on the analysis of the artist’s canvases, tracing the evolution of his creative manner, which was formed under the influence of the art of the Italians and landscape painters of Holland, which is especially noticeable in the first paintings of Post. With the development of skill, the artist acquires his own style, characterized by an attempt to symmetrically build a composition, the predominance of line over color, the specificity of the interpretation of the human figure, which is due to the spread of the ideas of classicism in Dutch art. The main part of the artistic heritage of Pieter Post is made up of architectural monuments created in the classicist style, however, based on the study of the master’s painting, one can trace the stages of the formation of classicism in Holland in the 17th century and the formation the individual style of Post.

Keywords: Pieter Post, Pieter Saenredam, Dutch Classicism, 17th century Dutch painting, classicism painting, Dutch art

DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-164-168

Голландское искусство переживало в XVII в. необычайный расцвет, оставив неисчерпаемое количество произведений, изучение которых продолжается по сей день. Анализ научных работ, посвященных искусству Голландии, позволяет заметить определенную тенденцию: интерес ученых преимущественно направлен на исследование, во-первых, живописного и графического наследия наиболее известных мастеров; во-вторых, круг изучаемых художников ограничен рамками реалистического и барочного направлений, в то время как классицизм в Голландии занимал не менее важное место в ряду стилистических тенденций, затронув не только архитектуру, но и изобразительное искусство. Одним из приверженцев классицистического направления является архитектор и художник Питер Пост, чье имя в искусствоведческих исследованиях XX–XXI вв. в основном фигурирует в контексте сотрудничества мастера с самым знаменитым архитектором Голландии XVII столетия Якобом ван Кампеном. Тем не менее период художественной деятельности Поста ознаменован его востребованностью у самых именитых и влиятельных заказчиков. В данной статье предполагается исследовать становление творческой манеры художника в изобрази-

тельном искусстве на примере конкретных произведений, что в свою очередь позволит глубже исследовать как голландское искусство XVII в. в целом, так и национальную версию классицизма в частности.

Краткие сведения, касающиеся Питера Поста, мы можем найти в книгах А. Хоубракена, А. Бредиуса [1], А. ван дер Виллигена [2] и др., а также в публикациях архивных данных, однако изложенная информация зачастую представляет собой лишь упоминание имени отца и брата, места рождения, специализации и наиболее известных построек.

Наиболее полный труд, в котором достаточно подробно освещается биография Поста, является статья А. В. Вайсмана, написанная в 1909 г. в нидерландском журнале «Oud Holland» [3]. Следует также назвать книгу Д. Д. Тервена «Питер Пост (1608–1669): архитектор» (1993 г.) [4], однако в петербургских библиотеках данное издание отсутствует. В отечественной науке монографических исследований, посвященных живописному творчеству Питера Поста, не существует, что повышает актуальность настоящей статьи.

Немногочисленные известные факты биографии Питера Поста позволяют сформировать представление о каждом периоде жизни и творчества художника. Родившись в 1608 г. в Харлеме в семье художника по стеклу Яна Янсзуна Поста [3, p. 33], Питер с детства оказался тесно связан с искусством, как и его младший брат, не менее известный Франс Пост.

Отец Питера умер в 1614 г., когда мальчику было всего 6 лет, но он, очевидно, унаследовал художественный талант, который проявился в весьма раннем возрасте. В 1623 г. в возрасте 15 лет он вступил в харлемскую гильдию Святого Луки [3, p. 34], начинал работать в качестве художника. Несмотря на то, что свою карьеру Пост начинал как живописец, впоследствии он отдал предпочтение архитектуре, создав большое количество примечательных сооружений.

Учителем Питера Поста был известный архитектор Якоб ван Кампен, проживавший в Харлеме вплоть до 1633 г., и можно предположить, что тогда же произошло их знакомство, впоследствии вылившееся в удачное профессиональное сотрудничество, результатом которого стало создание множества замечательных построек в стиле голландского классицизма. Однако некоторые исследователи выделяют в качестве наставника Поста также и Ливена де Кея, который скончался в том же городе в 1627 г. [3, p. 34]. Документальных свидетельств, подтверждающих данное предположение, в настоящий момент не обнаружено, однако юный художник не мог не почерпнуть какие-либо приемы у опытных и успешных мастеров.

Художественная деятельность Питера Поста чрезвычайно богата и разнообразна: мастер не только создал значимые архитектурные сооружения, живописные полотна, но и стал автором двух сочинений, а также соавтором некоторых произведений Питера Санредама.

В целом творчество Поста условно можно разделить на живописное, архитектурное и издательское. В данной статье предлагается сфокусироваться на изобразительном искусстве мастера, проанализировав как самостоятельные произведения Поста, так и картины, созданные совместно с Санредамом.

Ранний период творчества художника совпадал с развитием классицизма в голландской архитектуре и изобразительном искусстве. На примере его первых произведений заметна постепенная смена эстетических представлений, возрастание классических приемов, которые сосуществовали одновременно с реалистическими и барочными тенденциями. Аналогичный путь развития характерен и для искусства голландского классицизма в целом.

Полотна Питера Поста конца 1620-х гг. демонстрируют его увлечение творчеством как голландских пейзажистов, писавших национальную природу, так и итальянистов, что сказалось на выборе темы произведения, построении композиции, колористическом решении. Так в большинстве живописных работ Поста главное место занимает пейзаж, а люди являются стаффажем.

Для мастера интерес представляет скорее отображение жизни тихой природы, незаметный ход времени, а персонажи предстают как нечто второстепенное.

В пейзажных полотнах художника изображенные люди несоизмеримо малы в сравнении с окружающей их природой: Пост ею восхищается, осознает величие и красоту. С другой стороны, занимающие все пространство полотна небо, поля позволяют продемонстрировать мастерство Поста в создании живописными средствами легкости и воздушности облаков, мягкой травы, показать незаметные переходы цвета, разнообразие оттенков, солнечные блики, рефлексы. Работы мастера 1630-х гг. преимущественно выполнены в монохромной цветовой гамме, что в целом характерно и для творчества других голландских пейзажистов.

Одной из первых известных картин Питера Поста является «Итальянский пейзаж», на которой полуразрушенное, заросшее растениями сооружение оказалось под властью природы, а проходящие мимо путники словно не замечают его. Данное произведение наводит на размышления о быстротечности и беспощадности времени: когда-то это монументальное здание служило людям, возвышалось над окружающей местностью, однако сейчас оно оказалось забытым и начинает сливаться с природой в единое целое.

По имеющимся сведениям, Питер Пост не посещал Италию, и можно предположить, что художник опирался на гравюры или живописные работы голландских итальянистов, главной темой творчества которых являлось включение персонажей в итальянский пейзаж.

Любопытна и композиционная схема данного произведения: образованное Постом перекрестное движение персонажей вправо с одной стороны, и восходящая линия местности – с другой, создает эффект своего рода стоп-кадра. Кажется, что люди сейчас продолжат свой путь и покинут пространство картины.

Пост нарочно обрезает также часть архитектурного сооружения, водоема, чтобы сделать зрителя одним из участников действия. Необходимо отметить, что художник уделил достаточно внимания проработке деталей руин. Возможно, благодаря знакомству с работами итальянистов, в которых сооружения часто становились декорациями, Питер Пост увлекся архитектурой, впоследствии отдав ей предпочтение.

В неменьшей степени художника привлекала и отечественная природа, о чем, в частности, свидетельствует картина «Вид на отбеливающие поля близ Харлема» (1631 г.) Панорамный пейзаж включает в себя поле, на поверхности которого растянуты белоснежные ткани, а расположенное справа дерево является некой кулисой, в результате чего создается впечатление некоторой театральности. Это произведение является этапным в творчестве мастера и демонстрирует постепенное распространение классицистических идей в голландской живописи.

Важно отметить, что практически на всех пейзажных работах Питера Поста справа или слева расположено ветвистое дерево, что является характерной чертой творчества художника. Это подкрепляется такими произведениями, как «Итальянский пейзаж с прощанием Иакова и Лавана» (1630 г.) и «Пейзаж с всадниками на грунтовой дороге». Тем не менее, данный прием придуман не самим художником, а заимствован у коллег. Так аналогичное построение композиции встречается в творчестве Корнелиса Врома, Яна Бота, Корнелиса ван Пуленбурга и других итальянистов.

Можно заключить, что для раннего периода художественной деятельности Питера Поста не характерны реализация собственных идей и задумок, эксперименты. Мастер пытается подражать более опытным и известным живописцам, вследствие чего в этот период достаточно трудно анализировать проявление творческой манеры и видение мира самого Поста.

Тогда же художник сотрудничает с харлемским живописцем Питером Санредамом, который известен как «певец» архитектуры и церковных интерьеров. В совместных произведениях Питер Пост писал стаффаж, поскольку, вероятно, Санредам не обладал необходимыми для этого знаниями и умением [5, p. 66]. Однако он имел потрясающее чувство света, создавая разнообразные светотеневые эффекты, возникающие от попадания солнечных лучей в пространство интерьера церквей.

Помимо этого художник, видимо, тщательно обследовал конструкцию зданий перед началом работы. Архитектурные элементы написаны очень точно, а скрупулезная проработка деталей на заднем плане позволяет назвать Санредама искусным миниатюристом.

Произведения, написанные обоими художниками, характеризуются включением в композицию значительно большего числа персонажей, в отличие от самостоятельных работ Санредама. Люди, изображенные на полотнах, написаны Постом в легкой, мягкой манере, тогда как самостоятельные работы Санредама отличаются сухой прорисовкой контуров без учета анатомических особенностей, складок одежды.

С другой стороны, Санредам в целом концентрируется исключительно на архитектуре, которая зачастую является главным «персонажем» его картин. Сотрудничество живописцев вылилось в создание вполне удачных работ, в которых архитектура является фоном для разворачивающихся событий.

Итогом совместной деятельности Поста и Санредама стало создание нескольких картин. Так, в 1631 г. была написана «Ратуша Харлема» – наиболее гармоничное их произведение. Архитектурные сооружения, изображенные достаточно точно и подробно, являются декорациями для сцены въезда принца Маурица Оранского на центральную площадь города.

Персонажи написаны в характерной для Поста манере: аналогичный тип фигур, разнообразие поз, ракурсов и костюмов. Особенно стоит отметить проработку падающих теней, которым мастер стал уделять внимание, начиная именно с 1630-х гг., повысив уровень живописного мастерства и знаний в математике и оптике. В сущности, это является основным аспектом при атрибуции этих полотен. В самостоятельных работах Санредама персонажи фактических лишены падающих теней, что заметно во всех его произведениях.

Союз художников был краткосрочным, и вскоре каждый продолжил свой путь. С развитием живописного мастерства Питера Поста в его работах все заметнее проявляются индивидуальность и классицистические тенденции, которые в полной мере овладели сферой изобразительного искусства лишь в середине столетия.

Однако уже в 1630–1640-е гг. Питер Пост наряду с другими голландскими художниками способствовал распространению классицизма не только в архитектуре, но и живописи. Ранние черты нового стиля заметны и в вышеупомянутом полотне «Вид на отбеливающие поля близ Харлема», на котором пространство не только достаточно четко разделено на горизонтальные планы, но и обозначен центр в виде стоящих на первом плане персонажей. В сравнении с более ранними произведениями здесь очевиден отход от используемых прежде приемов в сторону придания композиции упорядоченности.

Помимо этого, появляются новые жанры, такие как батальный и исторический (в качестве соавторства).

Так в 1631 г. Питер Пост написал три полотна на военную тематику: два из них имеют одинаковое название «Кавалерийское сражение» и «Засада на армейский конвой», изображающие, вероятно, вооруженные столкновения голландской и испанской армий в ходе Восьмидесятилетней войны. Имеющие практически одинаковый размер, картины, очевидно, созданы на заказ под конкретное место в доме. Данные произведения свидетельствуют о весьма значительном изменении манеры художника и переосмыслении творческого метода в целом. В частности, возрастает роль рисунка, а цвет перестает доминировать над линией. Обогащается и цветовая палитра Поста: появляются не только новые оттенки, но и сам цвет становится более насыщенным и ярким, что обусловлено изменением эстетических ориентиров художника. Несмотря на реалистическую трактовку образов, в трех картинах заметно нарастающее влияние классицистических тенденций. Тема вышеупомянутых работ также соответствует идеалам классицизма – Пост представил мужественно сражающихся за свободу и справедливость героев, способных отдать жизнь ради других.

Одним из последних атрибутированных произведений Поста является картина «Граф Вильгельм II дарует хартию водному совету Рейнланда» (1655 г.). Полотно написано в соавторстве с другим классицистом – Цезарем ван Эвердингеном.

В отличие от работ, созданных совместно с Санредамом, в данном случае Пост изобразил архитектуру на заднем плане, а Ц. ван Эвердинген фигуры. Эта картина является типичным примером голландского классицизма, который характеризуется взаимодействием с натуралистическими тенденциями, крайней педантичностью в отношении формальных правил стиля, трактованных весьма сухо, но вместе с тем и наличием барочных приемов. Нужно отметить разность уровня исполнения двух составляющих этого произведения, вследствие чего причастность двух художников неоспорима.

Живописное мастерство Поста несколько слабее Ц. ван Эвердингена.

Безусловно, архитектурные мраморные элементы написаны очень подробно и точно: к этому времени Питер Пост был очень уважаемым архитектором. Однако одновременно с этим заметно нарушенное перспективное сокращение, отсутствие симметрии в лепном декоре. Тем не менее, полотно достаточно любопытно и свидетельствует о том, что художник не бросал полностью изобразительное искусство. Вероятно, сохранилось еще множество поздних картин Поста, которые еще предстоит атрибутировать.

Таким образом, живописная манера Питера Поста претерпела определенную эволюцию, связанную как с развитием уровня мастерства художника, так и распространением классических идей. Несмотря на небольшое количество дошедших до наших дней произведений, можно проследить путь становления мастера: через заимствование тех или иных приемов у голландских пейзажистов и итальянистов Пост обрел индивидуальную манеру, которая характеризуется попыткой симметричного построения композиции, собственной трактовкой колористического решения, особенностями изображения персонажей, написанных с натуры. Помимо этого, художник впоследствии начал работать не только в пейзажном жанре, но и батальном,

что является уникальным явлением в контексте искусства классицизма XVII столетия. Безусловно, архитектура занимала главное место в творчестве Питера Поста, однако и живописное наследие мастера требует изучения, как пример становления и распространение классицистических идей в изобразительном искусстве.

Список литературы

1. Bredius A. Amsterdam in de zeventiende eeuw. Gravenhage: W.P. van Stockum & Zoon Publ., 1897. 651 p.

2. Willigen A., van der. Geschiedkundige aanteekeningen over Haarlemsche schilders en andere beoefenaren van de beeldende kunsten. Haarlem: De Erven F. Bohn Publ., 1866. 256 p.

3. Weissman A. W. Pieter Post // Oud Holland. 1909. Vol. 27, № 1. P. 33–58.

4. Terwen J. J. Pieter Post (1608–1669): architect. Zutphen: Walburg Pers Publ., 1993. 272 p.

5. Gudlaugsson S. J. Aanvullingen omtrent Pieter Post's werkzaamheid als schilder // Oud Holland. 1954. Vol. 69, № 2. P. 59–71.

References

1. Bredius A. Amsterdam in de zeventiende eeuw. Gravenhage: W.P. van Stockum & Zoon Publ., 1897. 651.

2. Willigen A., van der. Geschiedkundige aanteekeningen over Haarlemsche schilders en andere beoefenaren van de beeldende kunsten. Haarlem: De Erven F. Bohn Publ., 1866. 256.

3. Weissman A. W. Pieter Post. Oud Holland. 1909. 27 (1), 33–58.

4. Terwen J. J. Pieter Post (1608-1669): architect. Zutphen: Walburg Pers Publ., 1993. 272.

5. Gudlaugsson S. J. Aanvullingen omtrent Pieter Post's werkzaamheid als schilder. Oud Holland. 1954. 69 (2), 59–71.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Documentary information

УДК 01:[016:929]

Т. Д. Байтураев

Библиография изданий Г. А. Пугаченковой как источник краеведческой библиографии

В статье изучаются научно-вспомогательные библиографические пособия, в которых отражены издания историка искусства Узбекистана академика Г. А. Пугаченковой. Сотрудниками Института искусствознания АН Республики Узбекистан ведутся работы по созданию библиографических сводов, в которых специалисты могут найти сведения обо всех изданиях ученых. В этих биобиблиографических указателях ведется учет всей печатной продукции специалистов от первых статей ученого до фундаментальных научных публикаций данного автора. В статье анализируются принципы отбора и порядок размещения основных научных работ в библиографическом указателе. Подобные библиографические пособия позволяют проследить динамику изменения научных интересов ученого, рассмотреть его включенность в исследование той области знания, которой посвящены его публикации, выявить его творческие и научные контакты.

Ключевые слова: публикации автора, духовная культура, принципы группировки записей, биобиблиографический указатель, библиографическое пособие, научные интересы ученого, краеведческая библиография

Toichu D. Bayturaev

Bibliography of G. A. Pugachenkova as a source of local history bibliography

The article examines scientific and auxiliary bibliographic manuals, which reflect the publications of the art historian of Uzbekistan, academician G. A. Pugachenkova. Employees of the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan are working on the creation of bibliographic collections, in which specialists can find information about all publications of scientists. These biobibliographic indexes keep track of all printed products of specialists from the first articles of the scientist to the fundamental scientific publications of the given author. The article analyzes the principles of selection and the order of placing major scientific works in the bibliographic index. Such bibliographic aids make it possible to trace the dynamics of changes in the scientific interests of a scientist, to consider his involvement in the study of the field of knowledge to which his publications are devoted, to reveal his creative and scientific contacts.

Keywords: author's publications, spiritual culture, principles of grouping records, biobibliographic index, bibliographic guide, scientific interests of the scientist, local history bibliography
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-170-173

Галина Анатольевна Пугаченкова, комплексный исследователь материальной и культурной истории народов Средней Азии, родилась 7 февраля 1915 г. в Верном. После окончания средней школы в 1930 г. Галина Анатольевна поступила на архитектурный факультет Среднеазиатского индустриального института в Ташкенте по специальности «архитектура». В 1941 г. в результате исследований она защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата архитектуры.

С 1942 по 1960 г. работала доцентом кафедры археологии исторического факультета Среднеазиатского государственного университета. С 1960 г. Галина Пугаченкова являлась заведующим отделом истории искусств и архитектуры Института искусствознания им. Хамзы в Ташкенте.

Первое научно-вспомогательное биобиблиографическое пособие, посвященное трудам Г. А. Пугаченковой, было издано в 1965 г. в Институте искусствознания [1]. В указателе, основываясь на принципе полноты, отобраны все ее работы, опубликованные к тому времени. В нем специалисты могут найти издания от самых первых научных статей ученого до фундаментальных научных публикаций. Материал в указателе размещен в хронологическом порядке, также в нем представлены редакторские работы.

Научно-вспомогательная библиография в основном предназначена для специалистов, и через издания автор восстанавливает материальную и духовную культуру древнего и средневекового периода по останкам архитектурных, искусствоведческих раритетов, обнаруженных в исторических и археологических памятниках исследуемых периодов. Данным указателем могут пользоваться научные сотрудники, ученые, магистранты, студенты и преподаватели всех учебных заведении, которые преподают курсы по истории, истории искусства, культуры, истории архитектуры, археологию, нумизматику, антропологию и других специальные дисциплины.

Этот библиографический указатель содержит полный перечень изданий Г. А. Пугаченковой от научных книг до научных статей, отражающих результаты исследовательской работы о роли духовной культуры в формировании общей культуры Узбекистана и стран Центральной Азии.

В 1975 г. научный сотрудник Института искусствознания историк, археолог, искусствовед, кандидат исторических наук Э. В. Ртвеладзе опубликовал второе отдельное библиографическое пособие, посвященное трудам академика Г. А. Пугаченковой [2]. Составителем указателя была предпринята попытка представить полную библиографию научных работ автора, расположив их в указателе в хронологическом порядке. В библиографический справочник включены труды на узбекском, русском, английском и французском языках, изданные в нашей стране и за рубежом. Эта библиография также включает сведения об изданиях, которые она редактировала.

Расширение научных исследований автора проявляется в увеличении количества изданий по истории искусства Средней Азии. Основными видами изданий, включенных в библиографию, были научные книги и статьи, также в указателе дана библиография научно-популярных изданий и документальных фильмов, в которых ученый-искусствовед участвовала как научный консультант. Данный указатель снабжен введением, в котором дается история научных исследований Г. А. Пугаченковой, рассчитанная на широкий круг читателей. Расположение материала также дано по хронологии, внутри последней рубрики – в алфавитном порядке.

В 1985 г. научный сотрудник Института искусствознания историк, археолог, искусствовед Э. В. Ртвеладзе подготовил к изданию третий библиографический указатель по изданиям Г. А. Пугаченковой [3]. В этом указателе также дана полная библиография изданий, и в отдельном разделе приведена литература ученых разных стран, посвященная описанию деятельности Г. А. Пугаченковой в области изучения истории искусства Центральной Азии и Узбекистана. Указатель открывается кратким очерком научной, педагогической и общественной деятельности Г. А. Пугаченковой. В этом очерке приводятся основные даты, научные интересы и характеризуется деятельность ученого как археолога, историка, искусствоведа, раскрыта ее работа в качестве руководителя экспедиции Археологических комплексов, охарактеризована ее деятельность в качестве заведующего отделом истории искусств и архитектуры Института искусствознания имени Хамзы. Как ученый с большим опытом, она определяла малоизученные темы и указывала, из каких местностей и какие памятники должны изучаться. Для консультаций по отбору и группировке материала в указателе пригласили специалиста-библиографа библиотеки АН Республики Узбекистан А. А. Викторову, которая также отредактировала это пособие. Во введение к библиографическому пособию включены сведения о биографии ученого и материалы о ее педагогической, общественной деятельности. Труды ученого расположены в хронологическом порядке. Также приведена литература о научной деятельности Г. А. Пугаченковой, В этом указателе представлены научно-популярные статьи Г. А. Пугаченковой по истории искусства Средней Азии и Узбекистана.

Во всех учебных заведениях Узбекистана изучается история страны и история искусства, культуры и памятников, поэтому авторы данных указателей рекомендовали популярные издания Г. А. Пугаченковой в том числе и широкому кругу читателей региона. Научные работы Галины Анатольевны Пугаченковой посвящены изучению древних и средневековых художественных и материальных памятников Средней Азии и соседних стран Ближнего Востока. Она является автором нескольких отдельно изданных книг, представляющих списки материальных и духовных памятников Узбекистана. Совместно с коллегами и учениками она является автором более 700 научных статей, монографий и публикаций, многие из которых были опубликованы на английском, французском, немецком, итальянском и других языках.

В 80-х гг. XX в. она была награждена медалью «За доблестный труд», Государственной премией Хамзы (1966 г.), орденом Беруний (1992 г.), орденом Дружбы (1995 г.) и орденом «За заслуги» (2002 г.). Ее вклад в науку высоко ценится. Г. А. Пугаченкова – единственный узбекский ученый, удостоенный премии «Академическая пальма» французского правительства в 1995 г.

В 1990 г. в честь 75-летия Г. А. Пугаченковой была составлена новая библиография, посвященная ее трудам, опубликованных до 1989 г. [4]. В этом библиографическом справочнике также есть отдельная библиография научно-популярных статей, предназначенная для специалистов и широкого круга читателей.

В 1995 г. к 80-летию со дня рождения Г. А. Пугаченковой был подготовлен библиографический список литературы, изданной этим ученым в 1990–1994 гг. Это пособие подготовлено к публикации Центрально-азиатским институтом археологии Франции [5].

В 2000 г. была издана книга С. Горшениной «Галина Пугаченкова» [6]. Автор в данной книге с

документальной точностью представила жизненный путь Г. А. Пугаченковой с детского возраста до конца жизни ученого. В конце этой книги приведена библиография научных изданий Г. А. Пугаченковой, которая всю жизнь изучала археологические памятники Узбекистана, Туркменистана, Афганистана и других стран этого региона. В этом указателе в первом разделе дается библиография всех изданий по хронологии с 1941 по 1999 г. В указателе немало научных работ по древним памятникам архитектуры таких городов, как Бухара, Самарканд, Хива, Коканд, Ташкент и других городов Узбекистана. Многие научные труды написаны совместно с учеными, которые изучали историю, археологию, нумизматику и историю искусства, архитектуры. Среди них такие видные специалисты, как Л. И. Ремпель, Э. В. Ретвеладзе, М. Е. Массон и другие ученые, которые совместно изучали археологические памятники. Это яркое свидетельство того, что Г. А. Пугаченкова знакомилась с научными интересами своих учеников и, стремясь заинтересовать их исследованиями, совместно с ними публиковала работы по материальной и духовной культуре данного региона.

Вот почему ученики с полным основанием, опираясь на научный подход, составляют библиографию изданий Г. А. Пугаченковой. Изучая эти указатели, можно сказать, что издания Г. А. Пугаченковой тщательно библиографировались, начиная с первой статьи 1941 до 1999 г. В этом указателе полностью собраны издания на разных языках и по всем странам, где выходили ее научные труды.

В указателе также даны рецензии на научные монографии, учебные издания, автором которых была Г. А. Пугаченкова, библиографические описания этих изданий приведены на том языке, на котором издавались труды, групировка материала дана в хронологии изданий. Приведен также список научных изданий, которые редактировала Г. А. Пугаченкова, эти издания также даются в хронологическом порядке.

В специальном разделе указаны и сценарии научно-популярных кино- и телефильмов, которые консультировала с точки зрения научной точности академик Г. А. Пугаченкова в процесе их съемки. К ним относятся такие фильмы, как «Город тысячи куполов Хива», «Карши – 2700», «Самарканд» (к 2750-летию города), «Бухара» (к 2500-летию), «Маргилан» (к 1200-летию), фильмы по археологическим памятникам Афрасиаб, Далварзинтепе, по историческим памятникам старого Термеза, короткометражные фильмы по археологическим, архитектурным памятникам Самарканда, Бухары, Шахрисабзя, Хивы, Коканда. Среди них всемирно известные памятники Самарканда, такие архитектурные памятники, как Регистан, Шахизинд, мечеть и медресе Бибиханум, мавзолей Гур Эмир, обсерватория Улугбека. Сегодня их изучают многие ученые, исследователи, научные работники как в Узбекистане, так и в других странах. Жизнь каждого региона, которые изучала Г. А. Пугаченкова, связана с разными аспектами: это замки правителей, религиозные сооружения, развитие духовной культуры, религия, литература, философия народов, проживающих в этом регионе, в тот период, который изучала она.

Далее в указателе даны книги и статьи об ее участии в подготовке научных кадров. В этой библиографии можно найти список работ, в которых Пугаченкова была научным руководителем аспирантов и докторантов. Группировка материалов приводится по дате защиты кандидатских и докторских диссертаций.

В указателе даны материалы по участию ученого в международных научных мероприятиях. Данный список также формируется по хронологии участия в этих событиях академика Г. А. Пугаченковой. Далее в указателе отмечены ее дипломы, которые она получила в разные годы и за разные заслуги в научной деятельности. Эти дипломы вручены правительствами и научными учреждениями разных стран мира.

Указатели, которые были изданы в разные годы по научным публикациям Г. А. Пугаченковой, снабжены научно-вспомогательными указателями: именными, указателями памятников.

Рассмотренные библиографические указатели дают сведения об истории искусства данного региона. Их читательский адрес очень широк, он может изменяться в зависимости от возраста читателей, их научных интересов, разниться по месту жительства и важности для истории определенной местности, определенного археологического памятника.

Читатели этих изданий могут получать уникальные сведения об истории своего края. Это может быть область, где они живут, или махалля, где поблизости имеются разные археологические памятники культуры. Читатели этих библиографических пособий разнообразны, но основной читатель – это исследователи памятников, перудов, работники научно-исследовательских учреждений, вузов, исследователи истории искусства Узбекистана.

Список литературы

1. Список научных работ и публикаций заслуженного деятеля науки УзССР, доктора искусствоведения, профессора Г. А. Пугаченковой: к 50-летию со дня рождения и 25-летию науч.-исслед. деятельности / Ин-т искусствознания

им. Хамзы; сост.: П. Ш. Захидов, Ш. С. Ташходжаев. Ташкент: б. и., 1965. 12 с.

2. Список научных публикаций члена-корреспондента Академии наук УзССР, профессора, доктора искусствоведения, заслуженного деятеля науки УзССР, лауреата Государственной республиканской премии им. Хамзы Г. А. Пугаченковой: к 60-летию со дня рождения и 35-летию науч.-исслед. деятельности / Ин-т искусствознания им. Хамзы; сост. Э. В. Ртвеладзе. Ташкент: б. и., 1975. 15 с. Ротапринт.

3. Галина Анатольевна Пугаченкова / АН УзССР, Ин-т искусствознания им. Хамзы, Фундам. б-ка; сост. Э. В. Ртвеладзе. Ташкент: Фан, 1985. 42 с.

4. Библиография научных работ академика Академии наук Узбекской ССР, доктора искусствоведения, профессора Пугаченковой Галины Анатольевны: к 75-летию ученого / О-во охраны памятников истории и культуры Узбекистана. Ташкент, 1990. 53 с.

5. Галина Анатольевна Пугаченкова / Фр. ин-т по изучению Центр. Азии и Ин-та археологии АН Респ. Узбекистан; сост. В. А. Германов. Ташкент, 1995. 17 с.

6. Горшенина С. М. Галина Пугаченкова: перебирая жизни черепки. Ташкент: Изд. фонда «Институт Открытое Общество – Узбекистан», 2000. 254 с.

References

1. Zakhidov P. Sh. (comp.), Tashkhodzhaev Sh. S. (comp.). List of scientific works and publications of the honored scientist of the Uzbek SSR, Doctor of Art History, professor G. A. Pugachenkova: to the 50th anniversary of the birth and 25th anniversary of sci. research activity / Inst. of Art Studies named after Hamzy. Tashkent, 1965. 11 (in Russ.).

2. Rtveladze E. V. (comp.). List of scientific publications of a corresponding member of the Academy of Sciences of the Uzbek SSR, professor, Doctor of Art History, honored scientist of the Uzbek SSR, laureate of the State Republican Prize named after Khamza G. A. Pugachenkova: to the 60th anniversary of the birth and 35th anniversary of sci. research activity / Inst. of Art Studies named after Hamza. Tashkent, 1975. 15. Rotaprint (in Russ.).

3. Rtveladze E. V. (comp.). Galina Anatolyevna Pugachenkova / Acad. of Sciences of the Uzbek SSR, Inst. of art history named after Hamza, Fundamental library. Tashkent: Fan, 1985. 42 (in Russ.).

4. Bibliography of scientific works of academician of the Academy of Sciences of the Uzbek SSR, Doctor of Art History, professor Pugachenkova Galina Anatolyevna: to the 75th anniversary of the scientist / Society for the protection of historical and cultural monuments of Uzbekistan. Tashkent, 1990. 53 (in Russ.).

5. Germanov V. A. (comp.). Galina Anatolyevna Pugachenkova / Fr. Inst. for the Study Central Asia and the Instit. of Archeology of the Acad. of Sciences of the Rep. Uzbekistan. Tashkent, 1995. 17 (in Russ.).

6. Gorshenina S. M. Galina Pugachenkova: going through the life of the shards. Tashkent: Ed. Foundation «Open Society Institute – Uzbekistan», 2002. 254 (in Russ.).

УДК 002.2-051(=161.1)"1921/2003"

Г. В. Михеева

Ольга Дмитриевна Голубева: к 100-летию со дня рождения

В 2021 г. исполняется 100 лет со дня рождения О. Д. Голубевой – книговеда, доктора филологических наук, вся трудовая жизнь которой связана с Государственной Публичной библиотекой им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. В течение 35 лет она была заместителем директора библиотеки по научной работе. В статье воссоздан биографический очерк ученого, раскрыто значение для отечественного литературоведения проведенное ею исследование издательской деятельности М. Горького и ряда издательств начала XX в. Особое внимание уделено роли О. Д. Голубевой в создании целой серии работ, посвященных истории библиотеки, в том числе биографических очерков деятелей Императорской Публичной библиотеки. Определена роль ученого в создании школы исторической биографики в Российской национальной библиотеке.

Ключевые слова: Императорская Публичная библиотека, Российская национальная библиотека, история библиотек, историческая биографика, О. Д. Голубева, М. Горький

Galina V. Mikheeva

Olga Dmitrievna Golubeva: to the 100th anniversary of her birth

In 2021 we mark the 100th anniversary of the birth of O. D. Golubeva, a bibliologist, Doctor of Philology, whose entire working life relates to M. E. Saltykov-Shchedrin State Public Library. For 35 years she was the deputy director of the library for scientific work. The article recreates the biographical sketch of the scientist, reveals the significance for Russian literary criticism of her research on the publishing activities of M. Gorky and several publishing houses of the early twentieth century. Special attention is paid to the role of O. D. Golubeva in the creation of a whole series of works devoted to the history of the Library, including biographical sketches of the figures of the Imperial Public Library. The role of the scientist in the creation of the school of historical biography in the National Library of Russia is determined.

Keywords: Imperial Public Library, National Library of Russia, history of libraries, historical biography, O. D. Golubeva, M. Gorky
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-174-181

Ольга Дмитриевна Голубева родилась 12 июля 1921 г. в семье служащего в селе Большие Павы Лужского уезда Петроградской губернии [1, л. 1], сегодня это Порховский район Псковской области. Впоследствии она отмечала: «Я не принадлежу к представителям "потомственной" интеллигенции. Образованностью, приобщению к научной деятельности я прежде всего обязана себе: своим природным способностям, тягой к познанию, твердой волей, целеустремленностью, трудолюбием» [2, л. 55].

В 1925 г. семья переехала в Ленинград. В 1939 г. Ольга окончила с отличием среднюю школу № 20 и в том же году поступила на филологический факультет Ленинградского государственного университета. Через два года занятия были прерваны Великой Отечественной войной. Уже 24 июня 1941 г. она стала бойцом МПВО ЛГУ [3, л. 1]. Участница Великой Отечественной войны, блокадница, О. Д. Голубева принадлежала к тому поколению, на долю которого в юности выпали бедность, голод, ужасы войны, боль и потеря родных и близких. В сентябре 1941 г. она ушла в Красную армию, в январе-феврале 1942 г. была санитаркой 28-го военно-санитарного поезда на Ленинградском фронте [3, л. 8]. В марте 1942 г. О. Д. Голубева возвратилась на учебу в университет, который в это время выехал в эвакуацию в Саратов. В период обучения в университете получала повышенную именную стипендию В. В. Маяковского [4, л. 6]. Возвратившийся в Ленинград в 1944 г., она окончила с отличием университет, получив специальность филолога-русиста (литературоведа). Уже в студенческую пору ярко определились ее организаторские способности и активная жизненная позиция. В годы учебы Голубеву избирали членом комитета ВЛКСМ университета, на последних курсах она была заместителем секретаря вузовского комитета комсомола [5, с. 91]. С молодых лет ее отличали бескомпромиссность, высочайшие нравственные принципы, одержимость, настойчивость, умение взять на себя ответственность за коллективную работу, выполнять порученное дело с полной отдачей сил.

Еще в период обучения в университете определился круг научных интересов будущего ученого: русская культура и русская литература. В том же 1944 г. О. Д. Голубева была зачислена в аспирантуру Публичной библиотеки по специальности «библиография русской художественной литературы» [6, л. 1]. Уже в 1947 г. на научной сессии, проведенной аспирантурой Публичной библиотеки, ею был сделан доклад «А. М. Горький и издание сборников "Знание"», который, по мнению тогдашнего директора библиотеки Л. Л. Ракова, «обратил на себя внимание как новизной подобрания материала, так и острой идейной его трактовки» [6, л. 26]. Склонность Голубевой к научной деятельности провидчески определил и известный ученый, член-корреспондент АН СССР С. Д. Балухатый, который отмечал ее способности ориентироваться в материале, убедительно обосновывать выводы и выражал уверенность, что «при широкой культуре и соответствующей школе из Голубевой может выработаться интересный научный работник» [цит. по: 7, с. 10]. И он не ошибся в своих прогнозах. Ставший первым научным руководителем талантливой аспирантки, он заложил основы той не оставлявшей ее всю жизнь основательности, настойчивости, трудолюбия, умения видеть все явления отечественной культуры в их тесной взаимосвязи, которые отличали творчество О. Д. Голубевой на протяжении всей ее жизни. Оценивая впоследствии пройденный жизненный путь, она отмечала: «Ничто не давало мне в жизни такого наслаждения, как писание статей и книг» [2, л. 56].

В 1948 г. Ольга Дмитриевна завершила учебу в аспирантуре, и ее оставили работать в Библиотеке сначала старшим библиотекарем заведующим группой культуры сектора систематизации [8], а затем в качестве помощника заместителя директора по научной работе и назначили заведующим аспирантурой в должности главного библиотекаря. Ольга Дмитриевна Голубева – один из тех немногих сотрудников, для которых Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Российская национальная библиотека) стала единственным местом их трудовой деятельности. Она отдала служению в ней более полувека. Библиотека сыграла основополагающую роль в формировании ее творческого пути, в удовлетворении и раскрытии ее научных интересов. В свою очередь и сама О. Д. Голубева внесла весомый вклад в многогранную деятельность Библиотеки, ибо жизнь «первенствующего книгохранилища России» в течение этого долгого периода проходила под ее непосредственным влиянием, во многом определявшим деятельность Библиотеки по самым разным направлениям.

В январе 1950 г. она успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Демократическая печать периода первой русской революции в борьбе с литературной реакцией. (По материалам литературных сборников и альманахов начала XX века)», и 24 апреля 1951 г. ее назначили заместителем директора Библиотеки по научной работе [9]. Став в 29 лет самым молодым в ее истории заместителем директора по научной работе, она проработала в этой должности 35 лет. Немало времени в начале своей деятельности на этом пути О. Д. Голубева уделяла подготовке молодых специалистов, занимаясь делами аспирантуры вплоть до ее закрытия в 1954 г.

Годы работы Ольги Дмитриевны на новом посту пришлись на период кардинальных изменений в жизни страны, которые неизбежно отражались и на Библиотеке. Неизмеримо возросли масштабы ее научно-исследовательской, научно-методической и библиографической деятельности. Актуализировалась тематика научных исследований, которые теснее стали увязываться с современными проблемами библиотечного дела и задачами, стоявшими перед библиотеками в свете принимаемых в тот период решений партии и правительства по вопросам библиотечного дела. Развернулась подготовка фундаментальных научно-вспомогательных библиографических пособий и серий рекомендательных библиографических указателей. Были созданы многочисленные каталоги и описания уникальных фондов и коллекций Библиотеки. Стали проводиться ежегодные научные конференции, возникли и поныне продолжающиеся «Павленковские чтения».

Под руководством и при активном участии О. Д. Голубевой были организованы и проведены крупнейшие коллективные исследования по важнейшим проблемам библиотековедения, книговедения и библиографоведения, масштаба которых история не знала ни до ее руководства научным направлением деятельности Библиотеки, ни после. Участие в них принимали десятки библиотек различных областей и союзных республик всех регионов СССР. Достаточно назвать такие исследования, как «Библиотека и научная информация», «Централизация библиотек», «Комплектование и использование фондов массовых библиотек», «Создание системы депозитарного хранения фондов», «История книги в России во второй половине XIX века», разработка и совершенствование системы библиотечно-библиографической классификации (ББК) и внедрение ее в практику работы научных и массовых библиотек и др. Публикация резуль-

татов этих исследований в тот период неимоверно осложнялась тем, что Библиотека лишилась своей типографии в связи с решением вышестоящих органов о передаче ее в ведомство Управления полиграфическими предприятиями. Кроме того, ограничивался тематический и жанровый репертуар печатных работ, которые могла готовить Библиотека. Все это приводило к постоянным переговорам с московскими издательствами, которые могли бы публиковать готовые труды. Для заместителя директора по научной работе все эти сложности носили постоянный и непреходящий характер, и Ольга Дмитриевна с успехом их преодолевала.

Проведение крупных исследований неизбежно потребовало совершенствования организационной структуры Библиотеки, формирования в ее составе соответствующих научных подразделений. Под руководством О. Д. Голубевой и по ее предложению были выделены в самостоятельные структурные единицы научные отделы, сектора, проблемные комиссии. В них из всех ранее существовавших производственных отделов были переведены наиболее квалифицированные кадры – обладатели ученых степеней. Кроме организационных сложностей, это было связано и с непростыми психологическими издержками, особенно ощутимыми в производственных отделах, лишившихся своих ведущих специалистов-ученых. Чтобы ликвидировать сложившуюся диспропорцию в организации научной и методической работы, по инициативе Ольги Дмитриевны во всех производственных отделах были созданы научно-методические советы, роль и значение которых в период руководства О. Д. Голубевой научной работой Библиотеки были чрезвычайно высоки. Они сыграли ведущую роль в развитии и организации методической, а в ряде случаев и исследовательской деятельности отделов, повысив их статус до уровня научно-производственных подразделений. Особенно ярким примером в этом отношении стала деятельность Отдела обработки и каталогов по разработке и внедрению ББК, неслучайно сотрудники которого в составе целой группы разработчиков были удостоены Государственной премии в области науки в 1981 г. [10]. Деятельным организатором и участником внедрения ББК в работу библиотек во всех регионах республики была О. Д. Голубева.

В целях упорядочения проведения научных исследований и организации методической помощи было налажено планирование научной работы с обязательным включением этих позиций в планы научно-производственных отделов. Осуществлялось сквозное по всем подразделениям текущее и перспективное планирование научной работы, впервые в истории Публичной библиотеки было проведено нормирование основных ее процессов. Проведение всех этих преобразований обеспечило поднятие роли Библиотеки в организации и проведении научно-исследовательских и научно-методических работ библиотековедческой тематики не только в РСФСР, но и во всем Советском Союзе, и по праву закрепило за Библиотекой статус научного учреждения.

По предложению Министерства культуры РСФСР Публичная библиотека взяла на себя составление сводных координационных планов научных исследований в области библиотековедения, библиографии и книговедения, проводимых самыми разными учреждениями республики. Это способствовало выявлению и сосредоточению усилий специалистов на наиболее актуальных направлениях развития библиотечного дела. Те же цели преследовали и регулярно проводимые региональные тематические совещания и конференции, неизменным организатором и участником которых была О. Д. Голубева. С 1960 г. на Публичную библиотеку были возложены функции центра по вопросам библиографии библиографии, с 1974 г. она стала центром координации научно-исследовательских работ в области библиотековедения, библиографоведения и книговедения в РСФСР.

Общий подъем научной работы в Библиотеке, организация коллективных научных исследований, участниками которых были многие библиотеки республики, неимоверно подняли престиж и роль Публичной библиотеки и в профессиональной среде. Содействовала этому также практика проведения совещания заместителей директоров республиканских (АССР), краевых и областных библиотек и проректоров по научной работе ведущих вузов культуры, которые были организованы по инициативе О. Д. Голубевой. Тем самым Публичная библиотека заняла ведущее положение в налаживании координации научных исследований в РСФСР, в разработке вопросов методологии и методики исследовательской деятельности в области библиотечного дела. Решающую роль в подъеме уровня библиотековедческих исследований играли материалы в помощь научной деятельности библиотек, 18 выпусков которых при деятельном участии О. Д. Голубевой были подготовлены в 1973–1976 гг. (Л., 1973–1976. Вып. 1–18) совместно специалистами Публичной библиотеки и преподавателями Ленинградского государственного института культуры им. Н. К. Крупской. Завершилась эта важная работа изданием в 1978 г. коллективной обобщающей моногра-

фии «Библиотековедческие исследования. Методология и методика» (М.: Книга, 1978. 248 с.). О. Д. Голубева придавала немаловажное значение проведению этого коллективного труда, участвовала в подготовке к изданию всех материалов в качестве автора и члена редколлегии. Принимая участие в обогащении библиотечной практики новейшими научными выводами, она неоднократно публиковала соответствующие статьи в журналах «Советская библиография», «Советское библиотековедение», «Советское востоковедение», «Библиотеки СССР: опыт работы», «Библиотекарь», «Научные и технические библиотеки», «Книжное обозрение», «Русская литература», «Вопросы литературы», «Издательское дело», «Нева», сборниках научных трудов различных учреждений.

Организаторские способности, проявившиеся еще в студенческие годы, как нельзя больше пригодились Ольге Дмитриевне и на посту заместителя директора. Она стала первым председателем Межведомственного библиотечного совета Ленинграда, членом Совета по библиотечной работе и секции по координации научно-исследовательской работы в области искусства и культуры при Министерстве культуры СССР, членом ученого совета и совета по защите докторских диссертаций Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ученого совета Всесоюзной книжной палаты.

Развитие внешнеполитических связей страны в 1970–1980-е гг. благоприятно отразилось и на международных контактах Публичной библиотеки. При активном участии, а во многих случаях и по инициативе О. Д. Голубевой в этот период было налажено научное сотрудничество и заключены долгосрочные договоры с государственными библиотеками Болгарии, Венгрии, Польши, Чехословакии, ГДР, Югославии проводились совместные исследования интересующих обе стороны библиотечных проблем, организовывались двухсторонние ознакомительные визиты, состоялись конференции и семинары, на многих из них с докладами выступала О. Д. Голубева. Приходилось ей участвовать и в форумах, проводимых другими европейскими странами. Глубокое знание уникальных коллекций, хранящихся в Библиотеке, позволило ей возглавить редколлегию издававшегося в ГДР «Корпуса читательских помет Вольтера» (Berlin: Akad. Verl., 1979–1994. Т. 1–5), первый том которого вышел в свет к 200-летию со дня смерти великого философа. Неоднократно публиковала она и статьи, посвященные Публичной библиотеке, в зарубежной профессиональной периодике: «Bulletin des bibliotèque de France», «Börsenblatt des Deutschen Buchhandel», «Zentralblatt für Bibliothekswesen», «Solanus», «Библиотекар» (София).

Огромный объем работ по руководству научной работой Библиотеки, участие в организации научных исследований больших творческих коллективов и многочисленных редколлегиях солидных изданий Ольга Дмитриевна умела сочетать с напряженной научно-исследовательской работой, интерес к которой сложился еще в студенческие и аспирантские годы.

Условно творчество Голубевой-ученого можно разделить на два больших периода. После защиты кандидатской диссертации Ольга Дмитриевна не оставляла избранную ею для исследования тему и, используя богатый собранный материал, в конце 1950-х гг. выпустила два тома капитальных указателей «Литературно-художественные альманахи и сборники» (М.: Изд-во Всесоюз. книж. палаты, 1957. Т. 1. 483 с.; 1959. Т. 4. 727 с.). Оба они заслужили высокую оценку специалистов, среди которых были известные ученые-литературоведы и библиографы: П. Н. Берков [11], А. П. Могилянский [12], В. В. Афанасьев [13], Ю. М. Лауфер [14]. Свой опыт подготовки этих указателей О. Д. Голубева обобщила в подробной статье, опубликованной в авторитетном сборнике «Книга: исследования и материалы» (М., 1960. Сб. 3. С. 300–359).

Непреходящий интерес в первый период творчества проявляла О. Д. Голубева к истории создания и деятельности отечественных демократических издательств. В этот временной отрезок вышла целая серия ее работ, посвященных издательствам «Парус» (Книга: исследования и материалы. М., 1966. Сб. 13. С. 160–193), «Жизнь и знание» (Там же. Сб. 12. С. 133–162), «Демос» (Зап. Отд. рукоп. Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. 1973. Вып. 34. С. 207–257), издательскому делу периода Первой русской революции 1905–1907 гг. (Книга: исследования и материалы. М., 1972. Сб. 24. С. 115–141), издательской деятельности русских писателей (Там же. 1965. Сб. 10. С. 192–220) и В. Д. Бонч-Бруевича (М.: Книга, 1972. 136 с.).

По ее инициативе и под ее руководством сформировалась группа исполнителей по подготовке многотомных биобиблиографических указателей «Русские советские писатели. Прозаики» (1964–1972) и «Русские советские писатели. Поэты» (1977–2000), в которых О. Д. Голубева принимала участие в качестве автора-составителя некоторых персональных очерков. Перу Ольги Дмитриевны принадлежит ряд статей в энциклопедическом справочнике «Книговедение» (1981 г.) и энциклопедия «Книга» (1999 г.).

В течение многих лет ее особо интересовали творчество и издательская деятельность

М. Горького. Тщательный анализ материалов издательств, которыми руководил или в деятельности которых принимал участие пролетарский писатель, привел к изданию серии работ: «Два издателя: (И. Д. Сытин и М. Горький)» (М. Горький и его современники / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л., 1968. С. 184–195), «Горьковская концепция книги» (Книга: исследования и материалы. М., 1975. Сб. 30. С. 26–37), «Горький-издатель» (М.: Книга, 1968. 128 с.) и завершился защитой в Московском университете в 1975 г. диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности «Книговедение». Проведенное О. Д. Голубевой комплексное исследование разносторонней деятельности М. Горького стало весомым вкладом в литературоведение и значительно расширило представление о роли Горького в отечественном книжном деле первого двадцатилетия XX в. Эта работа О. Д. Голубевой заслужила высочайшие отзывы специалистов. Известный литературовед профессор А. С. Долинин отмечал, что О. Д. Голубева «является в своей диссертации в полном смысле слова новатором» и ей свойственно «примерное трудолюбие и научная добросовестность при зрелости и самостоятельности мысли» [15, л. 1]. Будущий заслуженный деятель науки историк литературы А. В. Западов подчеркивал: «Наблюдения ее (О. Д. Голубевой. – *Г. М.*) отличаются тонкостью, эрудиция автора в данной области чрезвычайно обширна и не может быть… подвергнута сомнению, выводы точны и убедительны» [16, л. 2]. Член-корреспондент АН СССР Н. Ф. Бельчиков указывал, что работа О. Д. Голубевой – яркое свидетельство «о новизне, оригинальности исследовательской мысли, о широте охваченного материала, об огромном, скрупулезном труде их автора» [17, л. 1]. Ему вторил и И. Е. Баренбаум: «Данные, добытые исследователем, его выводы и характеристики давно стали общепризнанными, академическими, вошли в учебные программы и учебники, без них невозможно сегодня изучать историю русской книги и книжного дела XX века» [18, л. 9].

Глубокое изучение фондов Публичной библиотеки в период подготовки библиографических указателей, посвященных альманахам и литературным сборникам, и издательской деятельности М. Горького пробудили непреходящий интерес к истории Публичной библиотеки и взаимосвязи ее с отечественной культурой. Тем самым в творчестве Ольги Дмитриевны произошел переход ко второму этапу ее научных исследований, который длился до конца жизни.

Росту интереса к изучению истории Публичной библиотеки способствовала и подготовка к празднованию в 1964 г. 150-летия со дня открытия ее для читателей. В связи с этой датой большой авторский коллектив еще со второй половины 1950-х гг. приступил к работе над созданием капитальной монографии, которая отражала бы историю Библиотеки на протяжении всего ее существования. В состав редколлегии этого издания входила и О. Д. Голубева (Л.: Лениздат, 1963. 435 с.). По ее инициативе в целях сбора и опубликования результатов исследований, прежде всего связанных с деятельностью Библиотеки, с 1957 г. возобновилось издание «Трудов», которые издавались по 1964 г. и стали творческой лабораторией, где началось формирование школы историков Публичной библиотеки. О. Д. Голубева была членом редколлегии этого издания, и сама публиковала в нем работы по истории Библиотеки. В «Трудах» в 1964 г. появилась ее статья «М. Горький и Публичная библиотека» (Т. 12 (15). С. 61–103). Впоследствии, продолжая собирать материал по этой теме, Ольга Дмитриевна подготовила книгу с тем же названием, в которой раскрыла весь спектр многообразных связей писателя с жизнью и деятельностью Библиотеки и ее сотрудниками на фоне политических коллизий своего времени (СПб., 2003. 100 с.). Так началось формирование направления в творчестве ученого, посвященного изучению связей деятелей культуры с «величайшей книжной сокровищницей». В ходе подготовки к юбилею заместитель директора по научной работе сочла своим долгом развернуть активную работу по популяризации Публичной библиотеки и ознакомлению широкой общественности с хранящимися в ней сокровищами. В этот период в популярных журналах и ведущих газетах ею опубликовано не менее десятка статей, в том числе и в зарубежной периодике [19, с. 18–20]. Это во многом способствовало выявлению и накоплению материала для будущих исторических исследований О. Д. Голубевой.

С этого времени приоритетными темами в творчестве Голубевой-ученого становятся раскрытие книжных сокровищ, хранящихся в фондах Библиотеки, и воссоздание очерков жизни ее выдающихся сотрудников в контексте эпохи и взаимосвязей с общественной жизнью. В 1978 г. в соавторстве с А. Л. Гольдбергом вышли очерки «На полках Публичной библиотеки» (М.: Книга, 1978. 111 с.), заслужившие высокую оценку специалистов [20]. Повторенная в 1983 г. вторым, значительно расширенным и дополненным изданием (М.: Книга, 1983. 222 с.), эта книга также не осталась без внимания читающей публики [21]. О. Д. Голубева вспоминала: «Так моя книга стала “рождать” новые книги» [2, л. 85]. Продолжила она знакомить читателей и с богатством

фондов Библиотеки [22; 23]. Особый интерес у исследователя вызывали книги с автографами [24], а свойственная ей любовь к книге и собирание коллекции миниатюрных изданий привели к активному участию в деятельности Всесоюзного добровольного общества любителей книги [25, с. 77] и раскрытию фондов Библиотеки и с этой стороны [26].

И все-таки главный интерес у О. Д. Голубевой вызывали люди, служившие в разные годы в Библиотеки, их судьбы и вклад в ее создание и развитие в разные исторические периоды. Так в 1980-е гг. появились книги о деятелях оленинской поры в Библиотеке [27], В. И. Собольщикове, В. Ф. Одоевском (М.: Книга, 1983. 232 с.), Н. Я. Марре (Тбилиси: Хеловнеба, 1986. 164 с.). Все они вызвали массу позитивных откликов в печати [19, с. 25–27]. Научные публикации О. Д. Голубевой отличает глубина поиска, широкое использование архивных данных, и вместе с тем ее биографические работы написаны блестящим литературным языком, живо и интересно, что делает их притягательными не только для специалистов-профессионалов, но и для самого широкого круга читателей.

В 1986 г. Ольга Дмитриевна завершила свою работу на посту заместителя директора по научной работе Российской национальной библиотеки [28]. С 1993 г. и по 2001 г. она зачислялась на службу в Библиотеку по срочным трудовым договорам. Наконец-то она смогла полностью сосредоточиться на своем любимом исследовательском труде. Для нее не существовало понятий «отпуск», «выходные дни», «день и ночь». Она умела работать, как она сама говорила, «с восторгом», «единым махом» [2, л. 99]. Занимаясь увлекшей ее темой, она полностью отдавалась работе, что свойственно действительно настоящему ученому. Так уж сложилась ее жизнь, что у нее не было ни мужа, ни детей, и она с известной грустью признавалась: «Творчество – единственная радость, которую я испытываю в жизни» [цит. по: 19, с. 9]. Начался самый плодотворный период в ее творчестве.

Дополнительным стимулом для нее стало участие в коллективной работе под руководством Л. А. Шилова, связанной с подготовкой первого тома биобиблиографического словаря «Сотрудники Российской национальной библиотеки деятели науки и культуры», которая началась в начале 1990-х гг. в связи с предстоящим в 1995 г. празднованием 200-летия со дня основания Императорской Публичной библиотеки. Из более чем 400 биографических очерков, включенных в первый том словаря, ей принадлежат 23 о самых известных деятелях культуры и науки, поступивших на службу в Библиотеку по 1917 г. включительно. Одновременно О. Д. Голубева в 1995 г. стала основателем биографической серии «Деятели Российской национальной библиотеки», открыв ее выходом к юбилею книгами о М. А. Корфе (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1995. 167 с.), В. Ф. Одоевском (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1995. 187 с.) и В. В. Стасове (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1995. 182 с.), которые тепло были встречены широкой профессиональной и культурной общественностью в России и за рубежом и в 1996 г. были отмечены I премией Всероссийского конкурса научных работ по библиотечному делу, проводимого Министерством культуры РФ [19, с. 78].

Удачный опыт первых трех изданий позволил О. Д. Голубевой продолжить эту серию, опубликовав в следующие годы книги об А. Н. Оленине (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1997. 192 с.), И. А. Крылове (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1997. 138 с.), А. Ф. Бычкове (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1998. 182 с.), Н. Н. Гнедиче (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 2000. 272 с.), В. И. Собольщикове (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 2001. 200 с.) и Н. Я Марре (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 2002. 182 с.), став признанным лидером воссоздания прошлого Библиотеки посредством исторической биографики. Характеризуя биографические очерки деятелей Публичной библиотеки, И. Е. Баренбаум подметил, что это «книги, сочетающие “ума холодные наблюденья” и “высоких чувств полет”, безупречные в изложении фактов и покоряющие силой убеждения, верой в нужность самой профессии библиотекаря, влюбленностью в труд людей – страстных почитателей книги» [29, с. 81–82]. Высочайшей оценкой созданных Голубевой-ученым биографий сотрудников стали следующие слова: «Очень важно, что О. Д. Голубева не бесстрастный летописец, она нередко полемизирует со своими предшественниками, опровергает или уточняет некоторые положения, высказывает собственные суждения, не боится упомянуть о чисто человеческих недостатках исторических деятелей, что делает их ближе нам, понятней. Им сочувствуешь, сострадаешь, однако мелкое, суетное не заслоняет того главного, непреходящего, что было свойственно этим прорабам русской культуры» [29, с. 84].

Оценивая свой вклад в воссоздание истории Публичной библиотеки, О. Д. Голубева отмечала: «Все свои работы, связанные с историей Публичной библиотеки, я рассматриваю как благодарную дань памяти нашим предшественникам и как желание не потерять и не предать забвению то ценное, что было ими совершено» [2, л. 103].

Биографика продолжала интересовать Ольгу Дмитриевну до конца жизни. Как отмечал И. Е. Баренбаум, «великий труженик, она до самого конца трудилась над новыми своими очерками о деятелях книги» [30, с. 465]. Она стала автором еще четырех очерков во втором томе биобиблиографического словаря «Сотрудники Российской национальной библиотеки деятели науки и культуры», вышедшего из печати в 1999 г., успела по мере сил принять участие в подготовке коллективной монографии «История Библиотеки в биографиях ее директоров, 1795–2005» (СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 2006. 504 с.), доверив Г. В. Михеевой подготовить ряд очерков в соавторстве и не возражая против того, что соавтор внесет дополнительные сведения и изменит некоторые акценты. Однако увидеть этот труд вышедшим из печати Ольге Дмитриевне не довелось. Она скончалась 4 декабря 2003 г. и по ее завещанию была похоронена на кладбище в родном селе Павы.

Многогранная научная, производственная и общественная деятельность О. Д. Голубевой была отмечена правительственными наградами: званием заслуженного работника культуры (1969 г.), орденом Трудового Красного Знамени (1971 г.), рядом медалей и почетных грамот. Обоснованно заслужила она и международное признание. В 1997 г. Международным исследовательским советом Американского библиографического института О. Д. Голубева была названа «Женщиной года». Она является членом международного сообщества «Клуб 4С» (Оксфорд, Великобритания) [25, с. 79].

Еще при жизни свой богатый архив О. Д. Голубева в полном порядке передала в Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, закрыв, однако, на 50 лет доступ к обширным дневниковым записям-воспоминаниям о своей службе Публичной библиотеке в последние годы жизни.

Нет сомнений, что будущим историкам Библиотеки доведется узнать много нового и неожиданного, когда доступ к этим материалам будет открыт. Как завещание нынешним и будущим поколениям историков Российской национальной библиотеки звучат высказанные Ольгой Дмитриевной в одной из своих книг слова: «Каждое новое поколение библиотекарей должно быть мастеровитее, умнее умом своего времени, добрее и благороднее к своим предшественникам. Мы должны всегда помнить, что хорошим профессионалом можно стать только тогда, когда ты будешь личностью.

С годами, с движением прогресса вперед это требование многократно увеличивается. Гармоничность личности библиотекаря, его высокая гражданственность становятся патриотической необходимостью» [27, с. 234].

Список литературы

1. Отдел архивных документов Российской национальной библиотеки (ОАД РНБ). Ф. 10/1. 2 л.
2. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 1398. Ед. хр. 106. 185 л.
3. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 3. 9 л.
4. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 33. 32 л.
5. Наши юбиляры // Советское библиотековедение. 1981. № 6. С. 91–92.
6. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 9. 30 л.
7. Шилов Л. А. «Творчество – единственная радость, которую я испытываю в жизни» // Ольга Дмитриевна Голубева: биобиблиогр. указ. / сост. Л. И. Петрова. Санкт-Петербург, 2001. С. 5–11.
8. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 29. 1 л.
9. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 16. 1 л.
10. Лауреаты Государственной премии СССР в области науки и техники (1981–1985). URL: https://ru.wikipedia.org/wiki (дата обращения: 07.01.2021).
11. Берков П. Н. О библиографиях литературно-художественных альманахов и сборников // Русская литература. 1959. № 2. С. 239–243.
12. Могилянский А. П. Новые труды по русскому книговедению // Русская литература. 1961. № 2. С. 227–230.
13. Афанасьев В. В. Библиография альманахов и сборников // Вопросы литературы. 1960. № 8. С. 208–211.
14. Лауфер Ю. М. Библиография советской художественной литературы и литературоведения // Библиография советской библиографии, 1959. Москва, 1961. С. LXXIX.
15. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 59. 24 л.
16. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 60. 14 л.
17. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 72. 1 л.
18. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 77. 10 л.
19. Ольга Дмитриевна Голубева: биобиблиогр. указ. / сост. Л. И. Петрова. Санкт-Петербург, 2001. 51 с.
20. Фонотов Г. П. О самом интересном для читателя // Библиотекарь. 1980. № 2. С. 52–53.
21. Ефимов А. Е. Главная Российская библиотека // Советское библиотековедение. 1984. № 6. С. 94–95.
22. Голубева О. Д. В мире книжных сокровищ. Л.: Лениздат, 1988. 272 с.
23. Голубева О. Д. Автографы заговорили… М.: Кн. палата, 1991. 286 с.
24. Голубева О. Д. Что рассказали автографы. Санкт-Петербург, 1991. 256 с.
25. Петрусенко Т. В. «Жизнь постигать, усталости не зная…»: к юбилею Ольги Дмитриевны Голубевой // Советское библиотековедение. 2001. № 4. С. 76–79.
26. Голубева О. Д. Одно из миниатюрных изданий «Горе от ума» А. С. Грибоедова в фондах Публичной библиотеки / Гос. Публич. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ле-

нингр. орг. добровол. о-ва книголюбов, секция миниатюр. изд. Ленинград, 1986. 101 с.

27. Голубева О. Д. Хранители мудрости. М.: Изд-во «Книжная палата», 1988. 272 с.

28. ОР РНБ. Ф. 1398. Ед. хр. 40. 1 л.

29. Баренбаум И. Е. Сокровище отечества // Советское библиотековедение. 1989. № 4. С. 81–84.

30. Баренбаум И. Е. Памяти Ольги Дмитриевны Голубевой // Книга: исследования и материалы. М., 2004. Сб. 82. С. 463–465.

References

1. Department of Archival Documents of National Library of Russia (DAD NLR). F.10/1. 2 (in Russ.).

2. Department of Manuscripts of National Library of Russia (DM NLR). F. 1398. 106.185 (in Russ.).

3. DM NLR. F. 1398. 3. 9 (in Russ.).

4. DM NLR. F. 1398. 33. 32 (in Russ.).

5. Our anniversaries. Soviet library science. 1981. 6, 91–92 (in Russ.).

6. DM NLR. F. 1398. 9. 30 (in Russ.).

7. Shilov L. A. «Creativity is the only joy I experience in life». Olga Dmitrievna Golubeva: biobibliography / comp. L. I. Petrova. St. Petersburg, 2001. 5–11 (in Russ.).

8. DM NLR. F. 1398. 29. 1 (in Russ.).

9. DM NLR. F. 1398. 31. 1 (in Russ.).

10. Laureates of the USSR State Prize in Science and Technology (1981–1985). URL: https://ru.wikipedia.org/wiki (accessed: Jan.07.2021) (in Russ.).

11. Berkov P. N. About bibliographies of literary and artistic almanacs and collections. Russian Literature. 1959. 2, 239–243 (in Russ.).

12. Mogilyansky A. P. New works on Russian bibliology. Russian literature. 1961. 2, 227–230 (in Russ.).

13. Afanasyev V. V. Bibliography of almanacs and collections. Questions of literature. 1960. 8, 208–211 (in Russ.).

14. Laufer Yu. M. Bibliography of Soviet fiction and literary criticism. Bibliography of Soviet bibliography, 1959. M., 1961. LXXIX (in Russ.).

15. DM NLR. F. 1398. 59. 24 (in Russ.).

16. DM NLR. F. 1398. 60. 14 (in Russ.).

17. DM NLR. F. 1398. 72. 1 (in Russ.).

18. DM NLR. F. 1398. 77. 1 (in Russ.).

19. Petrova L. I. (comp.). Olga Dmitrievna Golubeva: biobibliography / St. Petersburg, 2001. 51 (in Russ.).

20. Fonotov G. P. About the most interesting for the reader. Librarian. 1980. 2, 52–53 (in Russ.).

21. Efimov A. E. Main Russian library. Soviet library science. 1984. 6, 94–95 (in Russ.).

22. Golubeva O. D. In the world of book treasures. L.: Lenizdat, 1988. 272 (in Russ.).

23. Golubeva O. D. Autographs started talking ... M.: Book Chamber, 1991. 286 (in Russ.).

24. Golubeva O. D. What the autographs told. St. Petersburg, 1991. 256 (in Russ.).

25. Petrusenko T. V. «To comprehend life, not knowing fatigue...»: for the anniversary of Olga Dmitrievna Golubeva. Soviet library science. 2001. 4, 76–79 (in Russ.).

26. Golubeva O. D. One of the miniature editions «Woe from Wit» by A. Griboyedov in the funds of the Public Library / M. E. Saltykov-Shchedrin State Public library, Leningrad organization voluntarily islands of bibliophiles, section of miniatures. L., 1986. 101 p. (in Russ.).

27. Golubeva O. D Keepers of wisdom. M.: Publ. house «Book Chamber», 1988. 272 (in Russ.).

28. DM NLR. F. 1398. 40. 1 (in Russ.).

29. Barenbaum I. E. Treasure of the Fatherland. Soviet library science. 1989. 4, 81–84 (in Russ.).

30. Barenbaum I. E. In memory of Olga Dmitrievna Golubeva. Book: research and materials. M., 2004. 82, 463–465 (in Russ.).

УДК 72-051(=161.1)"1821/1874"

Н. Л. Щербак

И. И. Горностаев – архитектор, историк искусств, педагог: к 200-летию со дня рождения

Тематика сохранения национальной культуры связана с творчеством известного архитектора и историка искусств Ивана Ивановича Горностаева (1821–1874), который популяризировал русскую культуру и ее неповторимую самобытность. В статье рассмотрена деятельность И. И. Горностаева как архитектора Императорской Публичной библиотеки (его основные работы – специальный зал для хранения инкунабул («Кабинет Фауста») и Новый читальный зал (совместно с архитектором В. И. Собольщиковым)), а также Санкт-Петербургского университета (здание для ботанической лаборатории с оранжереей и перестроенное здание «для игры в мяч» для размещения там библиотеки, физического кабинета и обсерватории). Он автор двух проектов – Иверского собора Николо-Бабаевского монастыря и Казанского собора Спасо-Преображенского Усть-Медведицкого монастыря. Отражены его достижения в педагогической деятельности как автора первого в России систематического курса по истории изящных искусств. Показана роль И. И. Горностаева в изучении истории искусств Древнего мира, средних веков и Возрождения.

Ключевые слова: И. И. Горностаев, Императорская Публичная библиотека, Академия художеств, Рисовальная школа, художественное образование, архитектура, история изящных искусств

Nadezhda L. Shcherbak

I. I. Gornostaev – architect, art historian, teacher: to the 200th anniversary of the birth

The theme of preserving national culture is associated with the work of the famous architect and art historian Ivan Ivanovich Gornostaev (1821–1874), who popularized Russian culture and its unique originality. The article examines the activities of I. I. Gornostaev as the architect of the Imperial Public Library (his main works are a special room for storing incunabula («Faust's Cabinet») and the New Reading Room (together with the architect V. I. Sobolshchikov)), as well as Saint-Petersburg University (according to his designs, a building was built for a botanical laboratory with a greenhouse, and the building was rebuilt «for playing ball» to accommodate a library, a physics study and an observatory there). He is the author of two projects – the Iversky Cathedral of the Nikolo-Babaevsky Monastery and the Kazan Cathedral of the Transfiguration Ust-Medveditsky Monastery. Reflected his achievements in teaching as the author of the first systematic course in the history of fine arts in Russia. The role of I. I. Gornostaev in the study of the history of art of the Ancient World, the Middle Ages and the Renaissance is shown.

Keywords: I. I. Gornostaev, Imperial Public Library, Academy of arts, Drawing school, art education, architecture, history of fine arts
DOI 10.30725/2619-0303-2021-2-182-188

Иван Иванович Горностаев родился 11 (23) декабря 1821 г. в г. Выксе Тамбовской губернии в семье управляющего имениями владельца Выксинских заводов Ивана Максимовича Горностаева. Его родным дядей был архитектор и художник Алексей Максимович Горностаев. Мальчик с детства хорошо рисовал и именно под влиянием дяди заинтересовался национальным русским зодчеством, решив связать свою жизнь с изучением истории искусства.

В 1820-х гг. семья Горностаевых переехала в Петербург, где отец получил место старшего помощника столоначальника в Департаменте разных податей и сборов. В 1840 г. Иван Горностаев был зачислен вольноприходящим в Академию художеств для занятий в архитектурном классе. Он занимался у знаменитого архитектора А. П. Брюллова, изучал памятники древности и средневековья разных стран мира. В 1842 г. он получил образование архитектора, в 1846 г. – звание неклассного художника [1, с. 71].

С 1846 по 1851 г. И. И. Горностаев путешествовал за границей. Пять лет он знакомился с историей мирового искусства. Помимо Европы (Италия, Франция, Германия), он посетил Турцию, Египет, Малую Азию. В главных мировых художественных центрах Горностаев изучил многие бесценные памятники древности и средневековья. Вернувшись в 1851 г. в Санкт-Петербург, он занялся частной практикой. За проект столичного почтамта он получил звание академика (1854 г.).

1 марта 1856 г. Горностаев поступил на службу в Императорскую Публичную библиотеку (ИПБ), где официально значился канцелярским чиновником без жалованья, а фактически был помощником В. И. Собольщикова, который служил в Библиотеке с 1834 г. архитектором и заведующим отделениями Россики и изящных искусств и был мужем его родной сестры.

Горностаев принял участие в жизни Библиотеки еще в 1852 г. В начале 1850-х гг. самым примечательным украшением зала № 1 Отдела рукописей был портрет императора Николая I работы художника Ф. О. Будкина. У подножья портрета на пьедестале находился ковчег, в котором хранились подлинные акты и узаконения Библиотеки [2, с. 68]. По обеим сторонам пьедестала были установлены аналои, на которых лежали два памятника древнерусской книжной культуры – Остромирово Евангелие (1056–1057 гг.) и московский «Апостол» 1564 года [2, с. 68–69], они были в великолепных по богатству и изяществу окладах, сделанных по эскизам И. И. Горностаева. Эскизы лично были утверждены императором Николаем I. Сами оклады были сделаны на пожертвования купца, благотворителя П. В. Голубкова придворным ювелиром И. П. Сазиковым. Как сказано в Отчете ИПБ за 1852 г., «материальное великолепие окладов ныне вполне соответствует внутренней ценности первоначатков нашей письменности и нашего книгопечатания» [3, с. 14]. В 1852 г. фолианты накрыли стеклянными колпаками.

В 1932 г. богато украшенный оклад Остромирова Евангелия привлек внимание злоумышленников. Рукопись была похищена. Оклад нашли в тот же день, но в деформированном виде. Он восстановлен не был. Уникальная древнерусская книга, к счастью, не пострадала, но с тех пор хранится в сейфе [4, с. 20]. После капитальной реставрации 1956 г. памятник мировой культуры в расплетенном виде находится в специально изготовленном футляре из старого дуба. Оклад для одного из экземпляров московского «Апостола» (1564 г.), изготовленного по эскизу И. И. Горностаева, и сегодня можно увидеть в Отделе редкой книги Российской национальной библиотеки (РНБ).

В 1857 г. И. И. Горностаев под руководством В. И. Собольщикова и по инициативе книговеда Р. И. Минцлова спроектировал специальный зал для хранения инкунабул – «Готическую залу», имитирующую облик средневековой монастырской библиотеки. Горностаев не только разработал проект Зала инкунабул, но и принимал непосредственное участие в росписи сводов потолка, стен в арках и колонн. «Редкая задача могла прийтись больше по душе И. И. Горностаеву <…>. Войдите в эту обширную палату – и вы подумаете, что очутились в самом деле в одном из древних католических монастырей Запада, в одном в одном из тех уголков, где зачиналась в тиши и уединении европейская наука…», – писал историк искусства, музыкальный и художественный критик, сотрудник ИПБ В. В. Стасов [5, стб. 143].

22 января 1858 г. Готический зал (Зал инкунабул) был торжественно открыт. Он был освящен священником Казанского собора М. Я. Морошкиным. Войдя в зал через железную дверь с накладными украшениями и огромным замком, посетители видели громадные темные дубовые шкафы, заполненные первопечатными книгами (инкунабулами), изящно расписанный сводчатый крестообразный потолок, поддерживавшийся массивным четырехугольном столбом, стрельчатые окна с цветными стеклами, глубокие кресла за массивным столом. Мебель в средневековом стиле была изготовлена по чертежам И. И. Горностаева столяром В. Власовым [6, с. 15]. Над столбом нарисованы гербы первых книгопечатников (И. Фуста, П. Шеффера и др.) и имеются надписи готическим шрифтом: «Здесь стоят первенцы типографического искусства», «Имя Иоганна Гутенберга – изобретателя книгопечатания останется жить вечно». В художественной росписи сводов потолка, колонн принимал участие Горностаев.

В 1858 г. в Зале прибавились: «1) поставец для книг с цепями, к которым они прикрепляются; 2) часы…; 3) огромный, поворачивающий на своем стержне, аналой для нотных фолиантов. Все три предмета были выполнены весьма изящно и совершенно в средневековом стиле по рисункам И. И. Горностаева» [7, с. 16–17]. Часы по эскизу Горностаева изготовил швейцарский часовщик Ю. Роберт, в них «строго выдержан стиль залы: общая форма, неброскость украшений, циферблат, стрелки, цифры все сделано по памятникам искусства средних веков. Даже вместо колокольчика или пружины для боя употреблена кукушка» [цит. по: 6, с. 16]. За проектирование и оформление «Кабинета Фауста» директор ИПБ М. А. Корф представил И. И. Горностаева к ордену Св. Станислава III степени.

Узкая комната, находившаяся рядом с «Кабинетом Фауста», в которой ранее размещались дублеты, была отделана в том же 1857 г. Она стала дополнением к Залу инкунабул, и в ней хранились издания венецианского типографа XV–XVI вв. Альда Мануция и голландских типографов XVI–XVII столетий Эльзевиров [8, с. 11–12].

В 1860 г. архитектором Собольщиковым была начата постройка Нового читального зала

ИПБ. В его проектировании и художественном оформлении принимал участие И. И. Горностаев. В фундамент будущего здания корпуса с Новым читальным залом был заложен специальный камень, на котором было иссечено, что строителем нового корпуса Библиотеки является архитектор Василий Собольщиков, а его помощником – академик Иван Горностаев [9, с. 33]. Это был первый зал, построенный специально для занятий читателей. Он превосходил по размерам залы многих европейских библиотек и уступал лишь ротонде Британского музея. В. В. Стасов писал о Горностаеве: «То немногое, что ему удавалось сделать архитектурного, носило всегда на себе печать красоты, ума и зрелого обдумывания, и свидетельствовало также всегда о самом глубоком чувстве архитектурных стилей. Здесь я на первом месте укажу на читальный зал Императорской Публичной библиотеки <…>. Взгляните, какие благородные пропорции у всего вместе, какое гармоническое распределение масс, какие изящные формы этих громадных пяти окон, равняющихся каждое целым воротам, какое удачное распределение выступов и углублений, какой веселый, здоровый и вместе общий вид целого, какое превосходное отношение размеров в ширину и вышину!» [4, стб. 141–142]. Художественное изящество читального зала – несомненная заслуга И. И. Горностаева.

Горностаев был активным помощником В. И. Собольщикова и в Отделении изящных искусств. После завершения десятитомного каталога «Основное собрание гравюр» (1843–1849), Собольщиков в 1850-е гг. начал составлять указатель портретов, хранящихся в ИПБ. Одним из помощников в составлении данного каталога был И. И. Горностаев. Горностаев также обрабатывал новые поступления литературы по искусству и отражал их в систематическом и алфавитном каталогах. В 1861 г. В. И. Собольщиков докладывал директору ИПБ М. А. Корфу, что по Отделению изящных искусств все книги внесены в каталоги: инвентарный, алфавитный и систематический, и что последний каталог был полностью переписан на карточки Горностаевым [10, с. 129].

В декабре 1859 г. Библиотеку посетили император Александр II и императрица Мария Александровна. Во время встречи императрице был преподнесен альбом с рисунками. За поднесенный альбом И. И. Горностаев был награжден бриллиантовым перстнем [11]. К сожалению, проследить судьбу этого альбома не удалось.

В Библиотеке Горностаев трудился до 1 января 1871 г.

Кроме Библиотеки у Горностаева было много дел и обязанностей. В 1859 г., после утверждения нового устава Императорской Академии художеств, Горностаева как серьезного искусствоведа, познавшего историю искусств не только по книгам, но и воочию, пригласили в Академию читать курс истории изящных искусств. Этот курс в России нигде ранее не преподавался, никаких источников на русском языке не было, поэтому Горностаеву необходимо было детально изучить существующую иностранную литературу по предмету. Он знакомил слушателей с народными обычаями, традициями, костюмами и памятниками культуры Древнего мира и Средних веков. Рассчитан курс был, прежде всего, на художественные классы Академии художеств. Воспитанники Академии любили и ценили лектора И. И. Горностаева за многосторонний подход в преподавании любых направлений и стилей в искусстве. В числе его слушателей были И. Е. Репин, М. М. Антокольский, В. А. Гартман, И. П. Ропет и другие выдающиеся художники и архитекторы [5, стб. 148].

В своих лекциях Горностаев рассматривал историю искусства каждого народа не изолированно, а во взаимосвязи со спецификой жизни на конкретной территории. Он подчеркивал, что, изучая историю цивилизаций, нельзя останавливаться лишь на социально-экономической и политической темах. Для целостного понимания необходимо рассмотреть и область искусства. Именно здесь, по его мнению, в наивысшей степени проявляется народный характер, поэтому данная наука позволяет ближе всего познакомиться с особенностями развития жизни общества [12, с. 7; 13, с. 79–80]. Курс истории изящных искусств находился на одном уровне с лучшими подобными же курсами в Западной Европе – в Германии, Франции и Англии. Впервые молодому поколению художников говорилось об искусстве как о высокой творческой деятельности, которая состоит в вечной неразрывной связи с природой и народностью страны, с религией, литературой, уровнем интеллектуального развития.

Заведующий музеем Академии художеств А. В. Прохоров писал о лекциях Горностаева искусствоведу А. В. Половцову: «Древний мир, Средние века и эпоха Возрождения [бывали] на его лекциях перед нами в своих чудесных памятниках. Он сам как художник-архитектор, горячо любивший искусство и много путешествовавший, часто на лекциях искренне увлекался при описании виденных и рисованных им памятников ис[кусства] в Египте, Греции, Италии и др.» [цит. по: 13, с. 80–81]. На лекциях Горностаев обязательно делал разборы текущей выставки в Академии художеств. Ученики часто обращались к нему за советами и справками,

которые он всегда охотно давал на лекциях и в Библиотеке. Вместе со своими воспитанниками Горностаев часто посещал Эрмитаж, где ими изучались памятники художественной культуры. Для них же он проводил обозрения по Отделению изящных искусств ИПБ, знакомил с ценными произведениями печатной графики.

На основе лекций Горностаевым был подготовлен литографированный курс «История искусства и костюма у народов древнего мира» (1860), который состоял из двух томов, в первом томе имелись разделы: 1. Индия, Восточная Азия, Китай, Центральная Америка. 2. Египет. 3. Западная Азия. 4. Малая Азия; во втором томе – 1. Греция. 2. Этрурия. 3. Рим [14]. Со временем эти материалы сложились в стройную систему. В течение 1861–1863 гг. вышли три тома лекций И. И. Горностаева «История искусства и костюма у народов древнего мира и средних веков» [15], изданные так же литографским способом. Все литографированные лекции снабжены авторскими рисунками, чертежами, планами (их около 800). За первые два тома данного курса Императорская Академия художеств в 1862 г. присудила Горностаеву Вторую Демидовскую премию.

Для воспитанников Академии художеств Горностаев составил и выпустил литографическим способом лекции по основам начертательной геометрии, и отдельно по темам «Главнейшие правила перспективы» и «Теория теней: (по Адемару)» [16–18]. Снабженные его же рисунками, чертежами и планами, они имели успех и за пределами Академии художеств. В 1873 г. вышел его географический очерк по Греции [19].

В марте 1869 г. императрица Мария Александровна высказала пожелание, чтобы Горностаев прочел пять лекций по истории изящных искусств во дворце [13, с. 81; 20]. За свои лекции в 1869 г. он получил орден Св. Анны II степени. В 1870 г. Общество поощрения художников пригласило Горностаева заведовать классом художественно-промышленного искусства. В 1871 г. ученики этого класса приняли участие в Московской политехнической выставке, где были высоко оценены. В 1873 г. его ученики участвовали в Венской всемирной выставке.

На выставке Академии художеств 1880 г. была представлена акварель ученицы Рисовальной школы Общества поощрения художников Ольги Акимовны Кочетовой «Средневековый зал инкунабул в Императорской Публичной библиотеке», которую приобрел император Александр II. В настоящее время данная работа экспонируется в Отделе редких книг. На ней можно увидеть не только Кабинет Фауста 1880 г., но и главного хранителя, организатора данного Кабинета Рудольфа Ивановича Минцлова.

Параллельно с успешной научно-педагогической деятельностью в области истории искусств Горностаев продолжал заниматься и архитектурной работой. В 1860 г. он получил вторую премию на конкурсе проектов памятника «Тысячелетие России» (первое место получил проект художника М. О. Микешина). Проект Горностаева не выглядел чем-то особенным в главной своей фигуре: Русь была представлена у него в виде древнерусской женщины в шлеме. Зато один из предложенных для нее проектов пьедесталов отличался изяществом и самобытностью. И. И. Горностаев сделал пьедестал круглым, и он весь состоял из непрерывного ряда горельефных фигур, представляющих собой важных личностей для русской истории. На тот момент этот прием был новым, оригинальным, и лишь в дальнейшем он стал использоваться. Так, при создании пьедестала к самому памятнику «Тысячелетие России» (проект архитектора В. А. Гартмана) был использован этот прием. Его же применил архитектор Д. И. Гримм при разработке проекта пьедестала к памятнику Екатерины II [4, стб. 145–146].

В апреле 1867 г. совет Санкт-Петербургского университета избрал Горностаева на должность архитектора. В этом же году для Университета по его проекту было построено здание для ботанической лаборатории с оранжереей (Университетская наб., д. 9, во дворе). Инициатором и организатором создания такой лаборатории выступил ученый-ботаник, профессор Андрей Николаевич Бекетов. Его дочь, М. А. Бекетова, вспоминала: «Отец добился того, что тогдашний кадетский корпус безвозмездно уступил университету большой участок земли, находившийся за стенами учебного плаца. На этом участке разведен был ботанический сад и построен трехэтажный дом, который стоял на высоком месте как раз посредине участка. К дому примыкали три небольшие оранжереи, где были, между прочим, прекрасные пальмы и древовидные папоротники. <...> В ботаническом доме были кабинеты профессоров, аудитории студентов, квартиры ученого садовника и лаборанта. Дом был снабжен всевозможными пособиями, в числе которых был гербарий, составленный из среднеазиатских коллекций тестя отца – Карелина, и несколько сот больших ботанических таблиц, художественно исполненных акварелью» [21, с. 656]. И далее: «В этом уютном Красном доме, который отец называл по-итальянски Casa rossa, он занимался наукой и читал лекции, проводя там по нескольку часов в день» [21, с. 657]. Здание было построено в стиле необарокко.

Позднее, в 1872–1873 гг., Горностаев составил проект перестройки здания «для игры в

мяч» (Университетская наб., д. 9, во дворе) для размещения там библиотеки, физического кабинета и обсерватории Университета. Громадный мрачный сарай он превратил в ярусы легких светлых галерей. Особенно впечатляет круглая цилиндрическая башня из кирпича с вращающимся деревянным павильоном для спектрометрических наблюдений. Однако довести свой проект до завершения архитектор не успел.

В 1868 г. Горностаев перестроил доходный дом Д. И. Чубинова (наб. канала Грибоедова, д. 115). Он надстроил здание на один этаж, при этом частично изменил фасад. В облике этого доходного дома сочетаются черты двух стилей – классицизма и эклектики. В 1873 г. Горностаев создал проект садовой ограды для сада Ф. К. Сан-Галли (Лиговский пр., д. 62). Ограда была отлита на заводе Сан-Галли. В ее основании – темно-красный гранит. Узорчатые звенья решетки, треугольные завершения ворот выполнены в старорусском стиле. Установлена ограда была в 1881 г. [22, с. 99–100].

И. И. Горностаев – автор проектов ряда монументальных надгробных памятников: композитору М. И. Глинке на Тихвинском кладбище в Александро-Невской лавре и архитектору, родному дяде, А. М. Горностаеву на кладбище Троице-Сергиевой пустыни.

Памятник на могиле М. И. Глинки был установлен в 1857 г. Монумент этот выполнен в византийском стиле. На фризе, над медальоном с портретом Глинки иссечена нотная строка начала хора «Славься!» из оперы «Жизнь за Царя» с текстом: «Славься, славься, Святая Русь!».

Эту оригинальную деталь эмоционально отметил Стасов: «Пусть мне не говорят, что это мелочь, что это лишь второстепенная подробность: я так высоко ценю все самостоятельное и новое в искусстве, я так редко их встречаю, что искренне радуюсь всякий раз, когда их нахожу, где бы то ни было, хотя бы даже в деталях» [5, стб. 146].

Другой уникальный надгробный памятник по рисунку И. И. Горностаева был изготовлен в 1863 г. на могилу А. М. Горностаева. Он в виде древнехристианского креста, на котором вырезаны изображения основных архитектурных работ А. М. Горностаева. Современники называли этот памятник – «замечательным художественным произведением» [5, стб. 146].

Наибольший интерес в архитектурном творчестве Горностаева представляют два проекта соборных храмов, которые построены в провинциальных монастырях – Николо-Бабаевском и Усть-Медведицком и связаны с именем епископа Игнатия (Д. А. Брянчанинова), лично знавшим Горностаева.

Проект первого соборного храма был задуман в честь Иверской иконы Божией Матери, хранящейся в Николо-Бабаевском монастыре. 21 мая 1865 г., в день празднования иконы Божией Матери Владимирской император Александр II утвердил проект И. И. Горностаева. «Над построением храма Богоматери, – писал епископ Игнатий своему брату П. А. Брянчанинову, – очевиден перст Богоматери. Даруется человекам, труждающимся в деле, помощь, вместе даруется им побороться с препятствиями и поскорбеть для их же душевной пользы, чтобы очистить дело от примеси тщеславия и других увлечений, чтобы оно было совершено в богомудром смиренномудрии. Таков обычный ход дел, покровительствуемых Богом» [цит. по: 23, с. 449]. Строительство соборного храма продолжалось 12 лет (1865–1877), отделочные работы завершились в 1895 г., после смерти автора проекта [24]. В 1940 г. храм был взорван. Новое здание Иверского собора было возведено в 2010–2014 гг.

В 1870–1871 гг. И. И. Горностаев создал проект второго храма, посвященного Казанской иконе Божией Матери, хранящейся в Спасо-Преображенском Усть-Медведицком монастыре Области Войска Донского (ныне – г. Серафимович). На игуменью Арсению (А. М. Серебрякову), настоятельницу Усть-Медведицкого монастыря, произвел сильное впечатление Иверский собор Николо-Бабаевского монастыря. По ее просьбе Горностаев составил план Казанского собора Усть-Медведицкого Спасо-Преображенского монастыря, он был задуман в форме латинского креста. Строительство храма началось весной 1874 г., в июне 1874 г. были освящены места для постройки, в 1875 г., уже после смерти автора проекта, состоялась закладка собора. Строительство велось под наблюдением игуменьи (храм впоследствии стал для нее усыпальницей) и архитектора Области Войска Донского, академика А. А. Ященко [24].

В 1929 г. собор был закрыт. В 1992 г. начались восстановительные работы. Спустя 20 лет, 9 сентября 2012 г. храм Казанской Божией Матери был освящен.

Иван Иванович Горностаев умер 29 ноября (11 декабря) 1874 г. Его похоронили на Шуваловском кладбище Санкт-Петербурга рядом с В. И. Собольщиковым, обе могилы впоследствии утрачены.

Горностаев был не только талантливым художником и исследователем. Он достиг огромного успеха в преподавательской деятельности, став первым в России лектором и популяризатором истории искусства, одной из самых значимых наук, изучающих процесс развития народов мира.

Список литературы

1. Острой О. С. Иван Иванович Горностаев (1821–1874) // Острой О. С. Архитекторы Императорской Публичной библиотеки. Санкт-Петербург, 2000. С. 71–77.

2. Путеводитель по Императорской Публичной библиотеке. Санкт-Петербург, 1852. 140 с.

3. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1852 год. Санкт-Петербург, 1853. 112 с.

4. Розов Н. Н. Остромирово евангелие в Публичной библиотеке: 150 лет хранения и изучения // Труды Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1958. Т. 5 (8). С. 9–32.

5. Стасов В. В. Иван Иванович Горностаев: читано в собр. Петерб. архитектур. о-ва 3 дек. 1874 г. // Собрание сочинений. Санкт-Петербург,1894. Т. 2. Стб. 139–150.

6. Зверева И. С. За дверью «Кабинета Фауста» (история Отдела редкой книги Российской национальной библиотеки) // Книжная старина: сб. науч. тр. Санкт-Петербург, 2015. Вып. 3. С. 5–103.

7. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1858 год. Санкт-Петербург, 1859. 150 с.

8. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1857 год. Санкт-Петербург, 1858. 152 с.

9. Корф М. А. Императорская Публичная библиотека в эпоху перехода в ведомство Министерства народного просвещения: (Краткий очерк ее прошедшего и настоящего). Санкт-Петербург, 1863. 72 с.

10. Коновалова М. Н. История каталогизации фондов Российской национальной библиотеки, 1795–1917 гг. / подгот. к печати и коммент. Г. В. Михеевой; науч. ред. Г. В. Михеева, Р. С. Гиляревский. Санкт-Петербург, 2014. 303 с. URL: https://vivaldi.nlr.ru/bx000007674/view (дата обращения: 16.04.2020).

11. Отдел архивных документов (ОАД РНБ). Ф. 1. Оп. 1. 1860. Д. 52. Л. 3.

12. Горностаев И. И. История искусства Средних веков: Романский стиль. Санкт-Петербург, 1864. 354 с.

13. Острой О. С. Иван Иванович Горностаев (1821–1874, в Библиотеке 1856–1870) // Острой О. С. Труды, в которых отразился век: историки искусства в Публичной библиотеке: конец XVIII – начало XX вв. / РНБ. Санкт-Петербург, 2004. С. 74–83.

14. Горностаев И. И. История искусства и костюма у народов древнего мира: лекции. Санкт-Петербург, 1860. Т. 1–2.

15. Горностаев И. И. История искусства и костюма у народов древнего мира и средних веков: лекции. Санкт-Петербург, 1861–1863. Т. 1–3.

16. Горностаев И. И. Краткое изложение первых правил начертательной геометрии: курс для сред. кл. Акад. художеств. Санкт-Петербург, 1862 (обл. 1863). 213 с.: черт.

17. Горностаев И. И. Главнейшие правила перспективы: курс для сред. кл. Имп. Акад. художеств. Санкт-Петербург, 1863. 254 с.: черт.

18. Горностаев И. И. Теория теней: (по Адемару): прил. к начертат. геометрии. Санкт-Петербург, 1863. 95–212 с.: черт.

19. Горностаев И. И. Греция: геогр. очерк. СПб.: Дмитриев, 1873. 131 с.: ил.

20. Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 6. 1869. Ед. хр. 46. Л. 5 об.

21. Бекетова М. А. Шахматово. Семейная хроника / вступ. ст. и публ. С. С. Лесневского, З. Г. Минц // Литературное наследство. Москва, 1982. Т. 92, кн. 3. С. 636–787.

22. Смышляев В. А. Сан-Галли – человек и завод: [жизнь и деятельность заводчика Сан-Галли]. СПб.: Нестор, 2007. 333 с.: ил. (Библиотека Института Петербурга).

23. Жизнеописание епископа Игнатия Брянчанинова. М.: Изд-во им. свт. Игнатия Ставроп.: Рос. нац. б-ка, 2002. 512 с.

24. Берташ А. Горностаев Иван Иванович // Православная энциклопедия. Москва, 2006. Т. 12. 130–133.

References

1. Ostroy O. S. Gornostaev Ivan Ivanovich (1821–1874). Ostroy O. S. Architects of the Imperial Public Library. SPb.: Nat. Libr. of Russia, 2000. 71–77 (in Russ.).

2. Guide to the Imperial Public Library. Saint-Petersburg, 1852. 141 (in Russ.).

3. Report of the Imperial Public Library for 1852. Saint-Petersburg, 1853. 112 (in Russ.).

4. Rozov N. N. Ostromir Gospel in the Public Library: 150 years of storage and study. Proceedings of the Public Library after M. E. Saltykov-Shchedrin. Leningrad, 1958. 5 (8), 9–32.

5. Stasov V. V. Ivan Ivanovich Gornostaev: read in the coll. of the Saint-Petersburg archit. society Dec. 3 1874. Collected Works. Saint-Petersburg, 1894. 2, col. 139–150 (in Russ.).

6. Zvereva I. S. Behind the door of «Cabinet of Faust» (the history of the Department of the rare book of the Russian National Library). Book antiquity: coll. of proc. Saint-Petersburg, 2015. 5–103 (in Russ.).

7. Report of the Imperial Public Library for 1858. Saint-Petersburg, 1859. 150 (in Russ.).

8. Report of the Imperial Public Library for 1857. Saint-Petersburg, 1858. 152 (in Russ.).

9. Korf M. A. Imperial Public Library in era of transition to Ministry of Public Education: short past and present essay. Saint Petersburg, 1863. 72 (in Russ.).

10. Konovalova M. N.; Mikheeva G. V. (publ., comment., sci. ed.); Gilyarevskiy R. S. (sci. ed.) History of cataloging of collections of National Library of Russia, 1795–1917. Saint-Petersburg: Nat. Libr. of Russia, 2014. 303. URL: https://vivaldi.nlr.ru/bx000007674/view (accessed: Febr. 28.2019) (in Russ.).

11. Department of Archival Documents of National Library of Russia (DAD NLR). F. 1. Op. 1. 1860. N 52. 3 (in Russ.).

12. Gornostaev I. I. The history of art of the Middle Ages: Romanesque style. Saint-Petersburg, 1864. 354 (in Russ.).

13. Ostroy O. S. Gornostaev Ivan Ivanovich. Ostroy O. S. Works reflecting the century: art historians in the Public Library: late 18th – early 20th centuries. Saint-Petersburg, 2004. 74–83 (in Russ.).

14. Gornostaev I. I. The history of art and costume among the peoples of the ancient world: lect. Saint-Petersburg, 1860. 1–2 (in Russ.).

15. Gornostaev I. I. The history of art and costume among the peoples of the ancient world and the Middle Ages: lect. Saint-Petersburg, 1861–1863. 1–3 (in Russ.).

16. Gornostaev I. I. A summary of the first rules of descriptive geometry: a course for the middle classes of the Academy of Arts. Saint-Petersburg, 1862 (region 1863). 213 (in Russ.).

17. Gornostaev I. I. The most important rules of perspective: a course for the middle classes of the Academy of Arts. Saint-Petersburg, 1863. 254 (in Russ.).

18. Gornostaev I. I. Shadow theory: (according to Ademar): an application to descriptive geometry. Sankt-Petersburg, 1863. 95–212 (in Russ.).

19. Gornostaev I. I. Greece: a geographical sketch. SPb.: Dmitriev, 1873. 131 (in Russ.).

20. Russian State Historical Archive. F. 789. Op. 6. 1869. N 46. 5 turn (in Russ.).

21. Beketova M. A.; Lesnevsky S. S. (introd., publ.), Mints Z. G. (introd., publ.). Shakhmatovo. Family chronicle. Literary heritage. Moscow, 1982. 92, bk. 3, 636–787 (in Russ.).

22. Smyshlyaev V. A. San Galli – a man and a plant: [life and work of the breeder of San Galli]. . SPb.: Nestor, 2007. 333: ill. (Library of the Institute of Saint-Petersburg).

23. Biography of Bishop Ignatius Brianchaninov. M.: Ignatius of Stavropol Publ. house; Nat. library of Russia, 2002. 512 (in Russ.).

24. Bertash A. Gornostaev Ivan Ivanovich. Orthodox encyclopedia. Moscow, 2006. 12,130–133 (in Russ.).

Сведения об авторах

Information about authors

Александров Илья Юрьевич, кандидат философских наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Aleksandrov Il'ya Yur'evich, PhD in philosophy, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 3496-6134, ilyamir67@yandex.ru

Байтураев Тойчибай Досатович, кандидат педагогических наук, доцент, Узбекский государственный институт искусства и культуры

Bayturayev Toychibay Dosatovich,PhD in pedagogical sciences, associate professor, Uzbek State Institute of Art and Culture, tyichi56boyturaev@yandex.com

Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Balash Aleksandra Nikolaevna, doctor in cultural studies, associate professor, Federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State Institute of Culture», SPIN-код: 6783-9945, alexandrabalash@gmail.com

Воронко Александр Николаевич, соискатель, директор департамента музеев и внешних связей Министерства культуры Российской Федерации

Voronko Aleksandr Nikolaevich, applicant, Director of the Department of Museums and External Relations of the Ministry of Culture of the Russian Federation, voronko_kirill@mail.ru

Гутенберг Роман Олегович, кандидат культурологии, старший научный сотрудник, федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Русский музей»

Gutenberg Roman Olegovich, PhD in cultural studies, senior research associate of the federal state budget institution of culture «State Russian Museum», SPIN-код**:** 5556-7672, gutenbergroman@mail.ru

Ежова Елизавета Александровна, старший преподаватель, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Ezhova Elizaveta Alexandrovna, Senior Lecturer, Saint-Petersburg State Institute of Culture, SPIN-код: 7828-3106, lizochka79@mail.ru

Еременко Евгений Дмитриевич, кандидат культурологии, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»

Eremenko Evgenii Dmitrievich, candidate of cultural studies, professor, Federal state Budgetary educational institution of higher education «St. Petersburg state Institute of cinema and television», SPIN-код: 8914-7523, eder57@yandex.ru

Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Zinov'eva Yuliya Vladimirovna, PhD in cultural studies, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 2711-1868, muzeology@mail. ru

Кириллов Игорь Викторович, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Kirillov Igor Viktorovich, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 3954-1949, os84@yandex.ru

Королькова Ольга Александровна, федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Korol'kova Ol'ga Aleksandrovna, federal state budget institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 5107-6216, olyakorolkova1007@mail.ru

Сведения об авторах

Information about authors

Костюк Екатерина Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

Kostiuk Ekaterina Borisovna, PhD in pedagogical sciences, associate professor, Saint-Petersburg humanitarian University of trade unions, SPIN-код: 1854-0173, e_shpakov@mail.ru

Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Leonov Ivan Vladimirovich, doctor in cultural studies, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 2606-8163, ivaleon@mail.ru

Малыгина Юлия Игоревна, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, специалист отдела научной и издательской деятельности, ФГБУК «Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства»

Malygina Yuliya Igorevna, graduate student, Russian State University for the Humanities, Specialist of the department of scientific and publishing activities of the All-Russian Museum of Decorative Arts, yuliaimalygina@gmail.com

Маньков Сергей Александрович, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник ГМЗ «Царское Село»

Mankov Sergei Aleksandrovich, Ph.D. in history, senior research assistant of the State Museum-Reserve «Tsarskoye Selo», SPIN-код: 8262-1511, mankov21@mail.ru

Марочкина Наталья Викторовна, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», заместитель директора, государственное бюджетное учреждение дополнительного образования «Санкт-Петербургская детская музыкальная школа № 34»

Marochkina Natal'ya Viktorovna, postgraduate, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», deputy director The St. Petersburg children's musical school № 34, SPIN-код: 1020-9654, marochkina.n@bk.ru

Мацко Виктория Александровна, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Matsko Viktoriya Aleksandrovna, postgraduate student, Department of Social and Cultural Activities, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education « St. Petersburg State Institute of Culture», matsko.v.science@gmail.com

Михеева Галина Васильевна, заслуженный работник культуры РФ, доктор педагогических наук, профессор, федеральное государственное бюджетное учреждение «Российская национальная библиотека»

Mikheeva Galina Vasil'evna, honored figure in culture of Russian Federation, doctor in pedagogics, professor, federal state budget institution «National Library of Russia», Saint Petersburg, SPIN-код: 1659-2852, mikheeva@nlr.ru

Печерица Анна Станиславовна, преподаватель, Белгородский государственный институт искусств и культуры

Pecheritsa Anna Stanislavovna, Lecture, Belgorod State Institute of arts and culture, annapecheritsa@yandex.ru

Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 6876-3784, proolg2000@mail.ru

Сведения об авторах

Information about authors

Прошкова Зоя Вячеславовна, кандидат социологических наук, старший научный сотрудник, Федеральный научно-исследовательский социологический центр Российской академии наук

Proshkova Zoya Vyacheslavovna, candidate of sociology studies, senior researcher, Federal research sociological center of the Russian Academy of Sciences, SPIN-код: 4484-6796, eder57@yandex.ru

Пянкевич Александр Владимирович, старший преподаватель, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Pyankevich Aleksandr Vladimirovich, Senior Lecturer, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 3930-2616, pyankevich.alexander@yandex.ru

Сачкова Татьяна Викторовна, старший преподаватель, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Sachkova Tatiana Viktorovna, Senior Lecturer, Department of Musicology and Music-Applied Arts, SPIN-код: 8227-1142, sachkenweld@yandex.ru

Семерицкая Ольга Владимировна, соискатель, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Semerickaja Olga Vladimirovna, applicant, Saint Petersburg State Institute of Culture, SPIN-код: 6151-8213, semerinka@mail.ru

Сильев Вячеслав Николаевич, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры»

Silyev Vyacheslav Nikolaevich, graduate student, federal state budgetary educational institution of higher education «Kemerovo State Institute of Culture», Slava42rusic@yandex.ru

Теребилов Максим Геннадьевич, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», ФГБУ «Президентская библиотеки имени Б. Н. Ельцина»

Terebilov Maksim Gennadievich, postgraduate student, Saint Petersburg State Institute of Culture, FSBI «Boris Yeltsin Presidential Library», SPIN-код: 6542-5290, colmayers.93@mail.ru

Товпенец Анатолий Евгеньевич, старший преподаватель, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Tovpenets Anatoly Evgenievich, Senior Lecturer, Saint Petersburg State Institute of Culture, SPIN-код: 6213-9060, Tovpenetc@yandex.ru

Торопкова Евгения Ростиславовна, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», замдиректора, муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств им. Г. Кукуевицкого»

Toropkova Evgeniya Rostislavovna, postgraduate student, Saint Petersburg State Institute of Cultur, deputy director for teaching and educational work, municipal budget institution of additional education «Children's school of Arts named G. Kukuevitsky», moyleo.06@mail.ru

Хассан Мохамед Ахмед Махмуд Мохамед, аспирант, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Hassaan Mohamed Ahmed Mahmud Mohamed, postgraduate, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», assistant lecturer the faculty of Fine Arts, Minia University Egypt, SPIN-код: 4863-2110, mohamed.hassaan@mu.edu.eg

Сведения об авторах

Information about authors

Цховребов Алан Солтанович, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра русского языка Военного института (инженерно-технического) ВА МТО

Tskhovrebov Alan Soltanovich, Ph.D. in pedagogical sciences, associate Professor, the Russian Language Department of the Military Institute (Engineering and Technical) of the VA MTO, SPIN-код: 9982-9258, alanec1985@mail.ru

Шастина Татьяна Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Shastina Tat'yana Vladimirovna, PhD in pedagogics, associate professor, federal state budget educational institution of higher education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 5045-4118, shastiny@yandex. ru

Щербак Надежда Львовна, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник отдела истории библиотечного дела Российской национальной библиотеки

Shcherbak Nadezhda L'vovna, PhD in pedagogics, senior researcher Department of history of libraries in the National library of Russia (Saint-Petersburg), SPIN-код: 6458–6642, nadshherbak@gmail.com

Ярушина Ксения Андреевна, преподаватель, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Пермский государственный институт культуры»

Jarushina Kseniia Andreevna, Lecture, federal state budget institution of higher education «Perm State Institute of Culture», SPIN-код: 7357-1597, zl_ks@mail.ru