

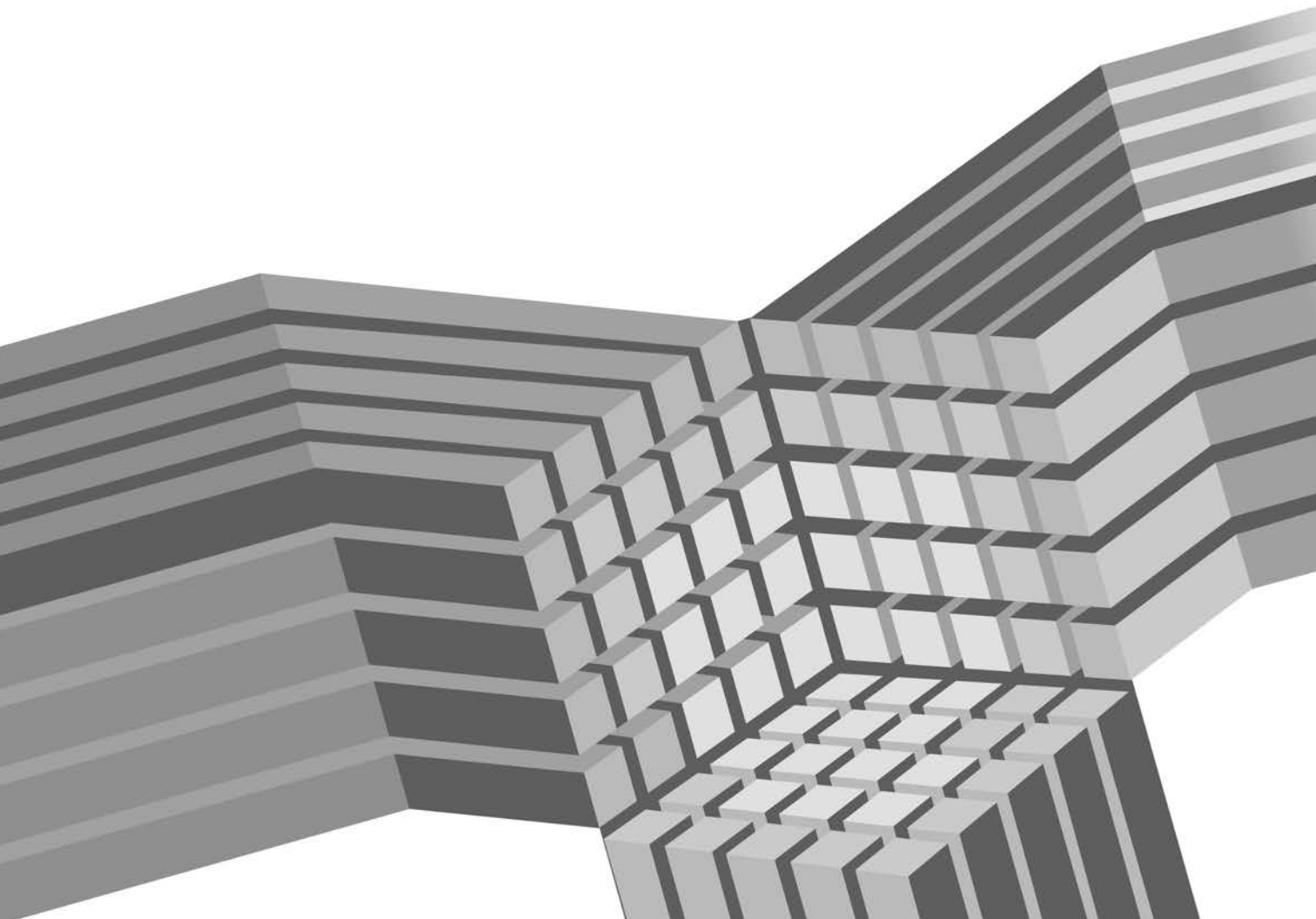
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 16

4/2019

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор

Шibaева Екатерина Александровна,
заместитель главного редактора —
ответственный секретарь

Гаджиева Анна Аркадьевна,
заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Астафьева Ольга Николаевна,
доктор философских наук, профес-
сор, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва)

Дианова Валентина Михайловна,
доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный
университет (Санкт-Петербург)

Дуков Евгений Викторович,
доктор философских наук, кандидат
искусствоведения, профессор, Госу-
дарственный институт искусствознания
(Москва)

Егоров Владимир Константинович,
доктор философских наук, кандидат
исторических наук, профессор, заслу-
женный деятель науки Российской Феде-
рации, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва)

Зверева Галина Ивановна,
доктор исторических наук, профессор,
Российский государственный гуманитар-
ный университет (Москва)

Кириллова Наталья Борисовна,
доктор культурологии, профессор,
Уральский федеральный университет
им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэлевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Институт современного искусства
(Москва)

Любимов Борис Николаевич,
кандидат искусствоведения, заслужен-
ный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина
(Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская государ-
ственная библиотека (Москва)

Разлогов Кирилл Эмильевич,

доктор искусствоведения, профессор,
НИИ киноискусства, Всероссийский
государственный университет кинемато-
графии им. С.А. Герасимова (Москва)

Рубинштейн Александр Яковлевич,
доктор философских наук, кандидат
экономических наук, профессор, за-
служенный деятель науки Российской
Федерации, Институт экономики РАН,
Государственный институт искусствозна-
ния (Москва)

Румянцев Олег Константинович,
доктор философских наук (Москва)

Рязанова-Кларк Лара,
PhD по филологии, член Королевского
лингвистического общества, Центр
русской культуры им. Е. Дашковой, Един-
бургский университет (Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич,
доктор исторических наук, доцент, заслу-
женный работник культуры Российской
Федерации, Российская государственная
библиотека (Москва)

Синецкий Сергей Борисович,
доктор культурологии, доцент, Челяби-
нский государственный институт культуры
(Челябинск)

Сиповская Наталья Владимировна,
доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания (Москва)

Федоров Виктор Васильевич,
кандидат экономических наук, Рос-
сийская государственная библиотека
(Москва)

Фёрингер Маргарет,
PhD по истории искусств, Центр лите-
ратурных и культурных исследований
(Берлин, Германия)

Флиер Андрей Яковлевич,
доктор философских наук, профессор,
почетный работник высшего профес-
сионального образования Российской
Федерации, Российский научно-иссле-
довательский институт культурного и
природного наследия им. Д.С. Лихачева
(Москва)

Хромов Олег Ростиславович,
доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств, Московская Ду-
ховная академия Русской Православной
Церкви (Сергиев Посад)

Шлыкова Ольга Владимировна,
доктор культурологии, профессор,
Арктический государственный институт
культуры и искусств (Москва, Якутск)

Штейнер Евгений Семенович,
доктор искусствоведения, Национальный
исследовательский университет Высшая
школа экономики (Москва); Центр по
изучению Японии при Школе востоко-
ведения и африканистики Лондонского
университета (Великобритания)

EDITORIAL BOARD

Editor in Chief

Ekaterina V. Nikonorova,
Doctor of Philosophical Sciences

Deputy Editors in Chief

Ekaterina A. Shibaeva
Anna A. Gadzhieva

EDITORIAL COUNCIL

Olga N. Astafieva (Moscow)
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)
Evgeny V. Dukov (Moscow)
Vladimir K. Egorov (Moscow)
Galina I. Zvereva (Moscow)
Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)
Grigoriy R. Konson (Moscow)
Boris N. Lyubimov (Moscow)
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)
Kirill E. Razlogov (Moscow)
Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)
Lara Ryazanova-Clarke (Edinburgh, UK)
Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)
Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)
Natalia V. Sipovskaya (Moscow)
Victor V. Fedorov (Moscow)
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)
Andrei Ya. Flier (Moscow)
Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)
Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

Certificate of the mass information media registration

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library,
“Pashkov Dom” Publishing House

Address

Journal Publishing Department
Vozdvizhenka Str., 3/5
Moscow, 119019, Russia
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 16

4/2019

OBSERVATORY
OF CULTURE

Научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2007 г. журнал 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» Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Перечень ВАК). С декабря 2018 г. включен в Перечень ВАК по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 09.00.13 Философская антропология, философия культуры (философские науки),
- ◆ 17.00.01 Театральное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.02 Музыкальное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение),
- ◆ 17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение),
- ◆ 17.00.05 Хореографическое искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн (искусствоведение),
- ◆ 17.00.09 Теория и история искусства (искусствоведение, философские науки),
- ◆ 24.00.01 Теория и история культуры (искусствоведение, культурология, философские науки),
- ◆ 24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение).

Включен в ядро Российского индекса научного цитирования (РИНЦ), а также в Russian Science Citation Index (RSCI) на платформе Web of Science. Публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

Официальный сайт: <http://observatoria.rsl.ru/>

The peer-reviewed scholarly journal «Observatory of Culture» has been published by the Russian State Library since 2004. The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are Philosophical Science, Art Studies, Cultural Science.

Journal is indexed by Web of Science RSCI (Russian Science Citation Index) database.

For more information, see the official site: <http://observatoria.rsl.ru/>

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 16

4/2019

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

Вольнов И.Н. Смыслы в эпоху цифровой трансформации. Человек сингулярный340

Обухов А.С., Овчинникова Ю.С., Ткаченко Н.В. Человек в контексте традиционной культуры: метапозиция и диалог между исследователями разных наук349

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

2019 – Год театра в России

Музычук В.Ю. Театры в зеркале статистики: факты вместо мифов362

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Пархоменко Я.А., Луговцев А.Ю. Роль объектного дизайна в формировании образности анимационного произведения. Опыт искусствоведческого анализа.....374

НАСЛЕДИЕ

Улемнова О.Л. Художественная коллекция А.Ф. Мантеля в музеях Поволжья: опыт реконструкции.....386

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

2019 – Год театра в России

Агратина Е.Е. Творчество Жана-Оноре Фрагонара и театральная культура XVIII века406

КАФЕДРА

Консон Г.Р. Искусствоведение в контексте других наук: вызовы современности [беседовала Е.В. Никонорова]418

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Киселева Н.А. Художественное восприятие древнерусских фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря434

Международная научно-практическая конференция «Обнаружение заимствований – 2019»447

к сведению авторов

Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры»448

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 16

4/2019

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

Volnov I.N. Meanings in the Digital Age.
Homo Singularity340

**Obukhov A.S., Ovchinnikova Yu.S.,
Tkachenko N.V.** Man in the Context
of Traditional Culture: Metaposition
and Dialogue between Researchers
of Different Sciences349

CULTURAL REALITY

2019 – Year of Theatre in Russia

Muzychuk V.Yu. Theaters in the Mirror of
Statistics: Facts Instead of Myths362

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

Parkhomenko Ya.A., Lugovtsev A.Yu.
The Role of Object Design in the Creation
of Animation Imagery.
Art Analysis Experience.....374

HERITAGE

Ulemnova O.L. A.F. Mantel's Art Collection
in Museums of the Volga Region:
Reconstruction Experience.....386

NAMES. PORTRAITS

2019 – Year of Theatre in Russia

Agratina E.E. Jean-Honoré Fragonard's
Work and the Theatre Culture
of the 18th Century406

CURRICULUM

Konson G.R. Art History
in the Context of Other Sciences:
Challenges of Modernity
[discussion led by E.V. Nikonorova].....418

JOINT OF TIME

Kiseleva N.A. Contemporary Perception
of the Protoevangelium Ancient Frescoes
of the Mirozhsky Monastery434

International Scientific
and Practical Conference "Borrowings
Detection – 2019"447

Information for Authors

Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in "Observatory
of Culture" Journal448

УДК 125
ББК 87.526
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-4-340-348

И.Н. ВОЛЬНОВ

СМЫСЛЫ В ЭПОХУ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ. ЧЕЛОВЕК СИНГУЛЯРНЫЙ*

Илья Николаевич Вольнов,
Московский политехнический университет,
Инженерная школа (факультет),
декан
Большая Семеновская ул., д. 38,
Москва, 107023, Россия

кандидат технических наук
ORCID 0000-0002-3968-5436; SPIN 2491-7142
E-mail: ilja-volnov@yandex.ru

Реферат. Рассмотрен техно-гуманитарный баланс, составленный из физических и гуманитарных технологий. Показано, что в связи с отсутствием в нем человека тезис об обеспечении устойчивости развития социосистемы через установление техно-гуманитарного баланса является ошибочным. Требование соразмерности «мощности» технологий в балансе при цивилизационных попытках «оседлать» технологическую сингулярность приводит к необходимости также «оседлать» гуманитарную сингулярность. Показано, что техно-гу-

манитарный баланс в режиме сингулярности разрушает физическую и психическую природу человека. Введение человека в бинарный технологический баланс осуществляется через его преобразование в тройной баланс добавлением семантических технологий, неотчуждаемо связанных с человеком. В тройном балансе возникают противопоставления интеллекта и мышления, информации и смыслов. Тройной баланс и его парные отношения рассмотрены в сингулярном пределе. Показано, что человек через мышление и смыслы может соотнести себя с семантической сингулярностью (бесконечностью смыслового поля), стать сингулярным человеком. Эти выводы обосновываются через вероятностно ориентированную модель сознания В.В. Налимова, в которой также дана

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научных проектов № 18-511-00008 («Междисциплинарный анализ путей развития и перспектив цифрового общества») и № 18-511-00028 («Количество — качество — мера в контексте математики и цифровой реальности»).

математическая формализация процесса семантической декапсуляции личности и ее взаимодействия с семантическим вакуумом (бесконечностью).

Введена концепция предельного расширения смыслового поля культуры и большого семантического перехода как времени становления сингулярного человека и начала его практической работы со смысловой бесконечностью. Приведены примеры такой практической работы из области искусства и науки. Сингулярный человек не только сохраняет от разрушения свою физическую и психическую природу, но также удерживает управляющую позицию по отношению к сильному искусственному интеллекту, противопоставляя большим данным свою способность связывать множественное в единое (целое) и переходить с дискретного уровня информации на непрерывный (бесконечный) уровень смыслов.

Ключевые слова: баланс, технологии, сингулярность, человек, смысл, информация, искусственный интеллект, искусство, наука, цифровая трансформация, устойчивое развитие, философия культуры.

Для цитирования: Вольнов И.Н. Смыслы в эпоху цифровой трансформации. Человек сингулярный // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 340–348. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-340-348.

Период жизни современного поколения отличается тем, что в нем одновременно сошлись переходные процессы практически всех масштабов длительности, начиная от эволюционной сингулярности [1] и большого демографического перехода [2], разворачивающихся соответственно во время существования планеты Земля и человека на планете, и заканчивая кризисом индустриальной фазы развития (научного формата мышления) [3] и сменой технологических укладов [4] с характерным временем 400 и 40 лет соответственно. Эта абсолютно уникальная ситуация, аналога которой нет и не было за всю нашу историю.

При этом современные управляющие элиты рассматривают эту ситуацию, по всей видимости, только в масштабе наименьшего цикла — смены технологических укладов и цифровой трансформации. Принимаемые на данный момент проектные решения связаны со стимулированием ускоренного развития физических технологий или так называемого технологического мейнстрима (робототехника, аддитивное производство, новое природопользование) и инсталляции в обществе цифровых технологий, понятых как гуманитарные технологии контроля и управления. Необходимость добавления блока гуманитарных технологий к блоку физических технологий указывается в ряде концепций, например гуманитарно-технологическая революция [5] и техно-гуманитарный баланс [6], с той целью, что такая конструкция должна обеспечить устойчивость развития общества. Отметим, что в условиях предпринимаемых попыток «оседлать» технологическую сингулярность обеспечение устойчивости развития будет означать необходимость перевода гуманитарных технологий в режим сингулярности, что также означает тотальную цифровизацию общества.

Очевидно, что человек в явном виде не «прописан» в таком техно-гуманитарном балансе [5], следовательно, дальнейшее развитие по заданному направлению может означать прямую угрозу существованию человека в его традиционном понимании [7].

Физические технологии в сингулярном пределе приводят к угрозе физической (биологической) природе человека (сначала через гибридизацию человека и машины, а потом и вовсе происходит полный отказ от биологической составляющей). Управляющие технологии в сингулярном пределе ведут к созданию полностью «прозрачного» мира, в котором человек теряет личное пространство, а вместе с ним психическую устойчивость, психический мир человека разрушается. Следовательно, техно-гуманитарный баланс не может обеспечить устойчивого развития социосистемы, человек в этом балансе подвергается сильным изменениям и последовательному разрушению его физического и психического аспектов.

ФИЗИЧЕСКИЕ, ГУМАНИТАРНЫЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Система бинарного техно-гуманитарного баланса должна быть расширена путем добавления к ней третьего полюса, неотчуждаемо связанного с человеком и привносящего человека в данный баланс. Сделать это можно путем внесения в него противоречия между информацией и смыслом. Техно-гуманитарный баланс выстроен на работе с информацией, которая, как известно, отчуждаема от человека и может существовать (переноситься) независимо от него. Смысл, напротив, неотчуждаем от своего носителя, а технологии работы со смыслами (семантические или коммуникационные технологии) обязательно подразумевают наличие человека [8]. Кроме того, именно через смысл человек соотносится (коммуницирует) с целым и привносит целое через себя в остальной мир, обеспечивая таким образом связность этого мира. Заметим здесь, что сходный тройной технологический баланс в приложении к формированию технологических пакетов (групп связанных технологий, обладающих системными свойствами) рассмотрен С.Б. Переслегиным в [9], однако в настоящей работе данный баланс построен через человека и рассматривается в режиме сингулярности всех трех полюсов баланса.

Разберем в треугольнике баланса две новые пары отношений, образованных технологиями семантическими с технологиями физическими и гуманитарными, покажем, как удастся удерживать физического человека и его психический мир от разрушения.

Апофеозом физических технологий считается искусственный интеллект (ИИ), который в режиме сингулярности становится сильным ИИ, превышающим суммарные интеллектуальные возможности всего человечества [10]. Возникает ситуация, когда на уровне интеллекта человеку и человечеству нечего противопоставить сильному ИИ, начинает казаться, что остается лишь констатировать безнадежность происходящего для естественного ин-

теллекта. Однако наше сознание может быть представлено состоящим как минимум из двух частей: интеллекта и мышления, которые, в свою очередь, могут быть поняты как противоположности. Так, если интеллект стремится к земному, ясному, простому, материальному, полезному, воспроизводимому и т. д., то мышление, напротив, стремится от земного к сложному, идеальному, благому, уникальному. Интеллект работает с информацией, мышление — со смыслами. Через мышление и смыслы человек способен к тонкому различению, недоступному ИИ, а именно: добра и зла, пользы и блага, нового и иного, правды и лжи, красоты и Красоты и пр. Также через мышление и смыслы человек соотносит себя с целым, которое в сингулярном пределе может быть обозначено бесконечностью, а с бесконечностью ИИ, скорее всего, работать не сможет [11, с. 320–326].

Подводя итог этим рассуждениям, можно сказать, что на наших глазах формируется новая оппозиция: с одной стороны ИИ и большие данные, с которыми ИИ работает много лучше человека, с другой стороны, сам человек и семантическая бесконечность, с которой человек начинает себя соотносить и, следовательно, практически работать, на что ИИ будет неспособен. У человека появляется шанс остаться в управляющей позиции к ИИ и, следовательно, удержать собственную биологическую природу от разрушения.

Если определять личное пространство с точки зрения интеллекта, то оно понимается как внешнее локальное пространство вокруг конкретного человека. С точки зрения мышления личное пространство определяется иначе. Во-первых, в него включается внутреннее пространство человека и его мышления, в которое цифровая реальность может проникнуть только опосредованно, а значит, человек может остаться хозяином своего внутреннего пространства. Во-вторых, по определению, мышление пространственно не локально, оно «разлито между людьми» [12, с. 19], и, следовательно, личное пространство человека также перестает быть локальным и охватывает все пространство, куда человек и человечество уже проникло и будет проникать в будущем. Понятое нелокально личное пространство опять

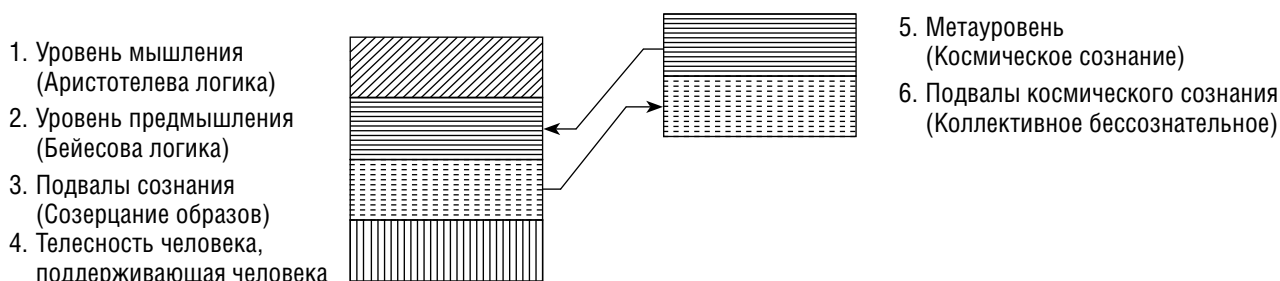


Рис. Карта сознания в вероятностно ориентированной модели личности В.В. Налимова [15]

остается за человеком, в нем он может сохранить свою идентичность и психическую целостность.

Еще раз отметим, что условием устойчивости тройного баланса является сопоставимая «мощность» технологий на его полюсах, и, таким образом, мы можем говорить о технологической, гуманитарной и семантической сингулярности. А так как смысл и человек связаны, семантическая сингулярность переносится на человека и возникает человек сингулярный. Пожалуй, можно говорить о новом осевом времени¹, когда человек вновь обращается к бесконечности в форме семантического вакуума² и усматривает в ней основание своего сознания, мышления и деятельности [14].

ВЕРОЯТНОСТНО ОРИЕНТИРОВАННАЯ МОДЕЛЬ СОЗНАНИЯ В.В. НАЛИМОВА

Основание сделанных утверждений мы можем найти в работах математика и философа В.В. Налимова. Сначала обратимся к вероятностно ориентированной модели сознания В.В. Налимова, в которой ав-

¹ Осевое время К. Ясперса – период времени с 800 до 200 г. до нашей эры, когда произошёл переворот в духовной жизни большинства обществ на планете, их сознание отвернулось от мифологического мышления и обратилось к философскому и рациональному [13].

² По В.В. Налимову, семантический вакуум – это вся совокупность смыслов, находящихся в непроявленном, нераспакованном состоянии, это нераспакованный (непроявленный) Мир.

тор выделяет 4 уровня (с 1-го по 4-й уровни) телесно капсулированного сознания и 2 уровня (5-й и 6-й) трансличного сознания (см. рис.) [15]. Такая модель является существенным развитием предыдущих представлений о сознании. Например, в модели З. Фрейда отсутствуют уровни 2, 5, 6, а в модели сознания К.Г. Юнга уровни 2 и 5. Эти новые уровни Налимов вводит, анализируя логику глубинных процессов сознания и исходные постулаты, на которых базируется логическое мышление. Уровень 2 – предмышление, промежуточный уровень между возможностями нашего сознания по прямому созерцанию образов, относимому к бессознательному, и логическим мышлением, относимым к сознательному. Введение этого уровня, по Налимову, необходимо для понимания творческого процесса, который, в свою очередь, не будет возможен без связанного с уровнем 2 уровня 5 (метасознания или вселенского, космического сознания) [15]. В нашей интерпретации 1-й уровень соответствует интеллекту, 2-й и 5-й – мышлению, которое, как мы видим, принципиально нелокально.

Творческий потенциал человека в его полноте, космичности и вселенской сопричастности не раскрывается при фокусировке работы сознания на 1-м уровне – логического мышления или интеллекта. Кроме того, для раскрытия своего потенциала просто необходимо покинуть или «выключить» этот уровень, освободить сознание от оков логически-структурированного, рационализированного интеллекта и перейти на уровень мышления.

В.В. Налимов также предложил механизм раскрытия творческого потенциала человека через математически формализованную веро-

ятностную теорию смыслов, в которой описывается взаимодействие капсулированной (уровни сознания 1 и 2) и декапсулированной (уровень 5) частей сознания [15]. Мир и человек есть текст — открытый, динамичный, эволюционирующий, все время создающий себя заново. Текст, по Налимову, — это то, что придает смысл любой семиотической системе и соединяет два противоположных начала: дискретное, выраженное в языке, и континуальное, выраженное в семантике.

Все возможные смыслы мира спрессованы так, как спрессованы числа на действительной оси (линейный континуум Кантора), и представляют собой семантический вакуум (семантическую бесконечность) — нераспакованный (непроявленный) Мир. Создание текста — это распаковывание семантического вакуума, задание функции распределения плотности вероятности на указанной оси. Изменение текста — это мультипликативное взаимодействие исходной и новой, спонтанно проявленной, функции распределения, описываемое известной формулой Байеса.

Подход Налимова оказывается достаточно универсальным и «позволяет дать формальное описание творческого процесса (человека и Мира) как некоего единого по своей природе акта, математическая структура которого остается инвариантной ко всем конкретным проявлениям, в которых этот акт осуществляется» [15, с. 136].

БОЛЬШОЙ СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРЕХОД

Развивая и обобщая эти идеи, мы предлагаем говорить еще об одном из важных глобальных переходных процессов, с перечисления которых мы начали статью. Это большой семантический переход, маркирующий качественное изменение в смысловом поле культуры, понятием как сумма всех операциональных смыслов человечества.

Можно показать, что смысловое поле культуры последовательно сжималось, начиная от осевого времени Ясперса, когда на смену арха-

ическому мышлению, построенному на мифе и отождествляющему человека с Космосом, приходит античное мышление с философией, рациональностью и логикой (Аристотель). Отметим здесь, что ограниченность логики прекрасно осознавалась Античностью и артикулировалась элейской философской школой, апориями Зенона и метафизикой, лежащей за границами физики Аристотеля. Культура Античности, построенная на мистериях, постепенно сдает свои позиции под натиском разрастающейся Римской империи, которая последовательно уничтожает инфраструктуру мифологического мышления. Одним из последних актов этого разрушения явилось завоевание Гаем Юлием Цезарем центральной Галлии и разрушение им таких известных центров кельто-галльской цивилизации, как Алесия (Фивы кельтов) и Бибракис. Позже Цезарь «отмечается» также при уничтожении в пожаре нескольких тысяч свитков Александрийской библиотеки [16, с. 263–266].

Далее на смену Античности приходит Средневековье. Космос замещается Богом с явными антропоморфными чертами. Император Юстиниан искореняет в Восточной Римской империи последние гностические школы [17]. Идея иконоборчества и принципиальной неизобразимости божественного уступает идее иконопочитания [18, с. 61–64]. Идут темные века, которые заканчиваются Возрождением. В центр Мира помещается человек и вытесняет собою Бога. Ф. Бэкон создает натурфилософию как науку наблюдения за природой, которая познает Творца через его творение. И. Ньютон формулирует аксиоматические основания механики, в которых пространство становится пустым, а время — линейным. Наконец, Творец полностью удаляется из картины мира, а натурфилософия превращается в экспериментальную науку, какой мы знаем ее сейчас. Возникает логический позитивизм как способ редукции полного описания мира к языку логики. Пожалуй, здесь можно сказать, что смысловое поле культуры в конце XIX — начале XX в. предельно сжимается. Логика положена в основание мира, ее ограничения теперь не рефлексировались. Человек мыслит себя только через самого себя (эгоцентризм), не соотносясь ни с Космосом, ни

с Богом, а существующим объявляется только то, что наблюдаемо средствами физического эксперимента.

Изменение тренда и начало расширения смыслового поля можно связать с модерном, который заменяет классический культурный императив однозначного неоднозначным. Вслед за ним постмодернизм усиливает эту тенденцию, предлагая многозначное на замену неоднозначного. Сейчас, на излете постмодернизма, мы опять наблюдаем смену императива, многозначное уступает место бесконечному. Смысловое поле культуры начинает расширяться предельно, в бесконечность, обозначая таким образом большой или сингулярный семантический переход — время практической работы с бесконечностями. Примеры расширения смыслового поля можно найти в любой части культуры. В данной работе сфокусируемся на изобразительном искусстве и науке.

Классическая жанровая живопись, выражающая ровно то, что она изображает, характеризуется однозначностью. В импрессионизме мы находим отход от однозначности, который позднее закрепляется авангардом в неоднозначности беспредметного и нефигуративного. Следующий шаг — переход к многозначности — маркирует концептуальное и минималистическое искусство. Последний шаг — переход к бесконечности — происходит на наших глазах. Ярким примером этого перехода является новая иконография — «кузнецовское письмо», в которой нефигуративность формы и цвета в визуальном получила свое полное воплощение [14; 19]. В науке мы прослеживаем эти же переходы следующим образом: однозначность — классическая ньютоновская физика (механика); неоднозначность — теория относительности; многозначность — синергетика и теория сложных систем; переход к бесконечности — вероятностная теория смыслов (В.В. Налимов), квантовая механика и нанотехнологии как практическое использование законов квантового мира на макроуровне (квантовый компьютер, криптография и т. д.).

Заметим здесь, что квантовая механика, возникнув более 100 лет назад, все это время не могла проникнуть в массовое сознание и была неудобна своими идеями бесконечного и нео-

пределенного. Не только среднее и частично высшее образование игнорировало эту дисциплину, но даже научная фантастика ее не принимала. Только сейчас мы начинаем наблюдать интерес к квантовой механике, опосредованный нанотехнологиями, в рамках олимпиады школьников Национальной технологической инициативы [20] и со стороны научной фантастики [21].

Через большой семантический переход идет не только возрождение идеи человека как существа, соразмерного Космосу, но также возрождение пифагорейского понимания числа как основы Мира и человека через текст и его ритм, выраженный в числе.

Итак, введение человека в техно-гуманитарный баланс и рассмотрение нового тройного баланса с семантическими технологиями в режиме сингулярности — это способ противодействия тренду ухода человека с исторической арены и его замены на постчеловека [22]. Это способ выживания, когда в очередной раз реализуется примитивная модель «базис — надстройка», в которой уровень технологического развития (базис) определяет все остальное, включая вопросы существования человека, общества и Культуры (надстройка), т. е. «априорно утверждается универсальное доминирование утилитарных потребностей и ценностей над всеми прочими» [23, с. 30]. Это способ через смыслы вернуться к Культуре и ее защитным механизмам как к главному системообразующему фактору человека и общества [23]. Это способ вновь актуализировать такие существенные категории, нивелированные постмодерном, как духовность и Красота. Это обращение к Красоте как практическому принципу, который поляризует сознание и природу человека во всех сферах его проявления и выявляет в них, наряду с материальным, интеллектуальным, информационным, локальным и конечным, идеальное (духовное), мыслительное, смысловое, пространственное и бесконечное. Это обращение к Красоте как единственному принципу сохранения ориентации сознания в ситуации полной неопределенности и непредсказуемости.

Практическая работа с семантической бесконечностью, рассмотренная как положительная категория, на которую сознание может опе-

реться в своем мышлении, послужит, как мы надеемся, условием для преодоления настоящей беспрецедентной кризисной ситуации и обеспечит переход к следующей когнитивной фазе развития человека и общества. Человек, способный к такой практической деятельности, — сингулярный человек или человек Космический — сможет не только удержать от разрушения свою физическую и психическую природу, но и усовершенствовать ее естественным образом, соизмеряя себя с бесконечностью. Тем же способом человек сингулярный удерживает управляющую позицию к ИИ, противопоставляя большим данным свою способность связывать множественное в единое, целое и переходить с дискретного уровня информации на непрерывный (бесконечный) уровень смыслов.

Список источников

1. Панов А.Д. Сингулярная точка истории // Общественные науки и современность. 2005. № 1. С. 122 — 137.
2. Капица С.П., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика и прогнозы будущего. Изд. 3-е. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 288 с.
3. Перселегин С.Б., Перселегина Е.Б. «Дикие карты» будущего : Форс-мажор для человечества. Москва : Алгоритм, 2015. 480 с.
4. Кондратьев Н.Д., Яковец Ю.В., Абалкин Л.И. Большие циклы конъюнктуры и теория предвидения. Москва : Экономика, 2002. 766 с.
5. Иванов В.В., Малинецкий Г.Г. Цифровая экономика: мифы, реальность, возможности. Москва : ИПМ им. М.В. Келдыша РАН, 2017. 63 с.
6. Назаретян А.П. Воспитательный потенциал синергетики: гипотеза техно-гуманитарного баланса // Научный результат. Педагогика и психология образования : сетевой научный журнал. 2014. Т. 1, № 2. С. 98—105. URL: http://rnpedagogy.ru/media/pedagogy/2014/2/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_2.pdf (дата обращения 01.04.2019).
7. Малинецкий Г.Г. Чтоб сказку сделать былью... Высокие технологии — путь России в будущее. Москва : Либроком, 2014. 224 с.
8. Дрейфус Х. Чего не могут вычислительные машины : Критика искусственного разума. Москва : Либроком, 2010. 336 с.
9. Перселегин С.Б., Перселегина Е.Б. «Дикие карты» будущего. Т. 1. Когда закрыт аэропорт. Санкт-Петербург : Terra Fantastica, 2013. 670 с.
10. Курцвейл Р. Эволюция разума : Как расширение возможностей нашего разума позволит решить многие мировые проблемы. Москва : Эксмо, 2016. 445 с.
11. Контурсы цифровой реальности : Гуманитарно-технологическая революция и выбор будущего / под ред. В.В. Иванова, Г.Г. Малинецкого. Москва : Ленанд, 2018. 344 с.
12. Никитин В., Перселегин С., Парибок А. Инженерная онтология. Инженерия как странствие : учеб. пособие. Екатеринбург : Ажур, 2013. 230 с.
13. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : Республика, 1991. 527 с.
14. Вольнов И.Н. Кузнецовское письмо — большой семантический переход // Философия и культура. 2016. № 3. С. 368—375.
15. Налимов В.В. Спонтанность сознания. Москва : Водолей Publishers, 2007. 374 с.
16. Блаватская Е.П. Тайная доктрина. Т. 3. Новосибирск : Лазарев и О, 1993. 511 с.
17. Мейендорф И. Единство империи и разделения христиан : Церковь в 450—680 гг. Москва : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2012. 520 с.
18. Бычков В.В. Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Москва : Ладомир, 2009. 633 с.
19. Кондратьев К.Л. Икона XXI века. Кузнецовское письмо. Москва, 2010. 360 с.
20. Профили [Электронный ресурс] // Олимпиада Национальной технологической инициативы. URL: <http://nti-contest.ru/profiles/> (дата обращения: 01.04.2019).
21. Стивенсон Н. Анафем. Москва : АСТ ; Астрель, 2012. 926 с.
22. Хоружий С.С. Управление антропологическими трендами: подступы к проблематике [Электронный ресурс] // Институт синергийной антропологии. URL: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2014/02/hor_nauka_uprava_trendy-2.pdf (дата обращения: 01.04.2019).
23. Пелипенко А.А. Постигание культуры : в 2 ч. Ч. 1. Культура и смысл. Москва : РОССПЭН, 2012. 607 с.

Meanings in the Digital Age. Homo Singularity

Ilya N. Volnov

Moscow Polytechnic University, 38, Bolshaya
Semenovskaya Str., Moscow, 107023, Russia
ORCID 0000-0002-3968-5436; SPIN 2491-7142
E-mail: ilja-volnov@yandex.ru

Abstract. *The paper approaches the techno-humanitarian balance of physical (accelerating) and humanitarian (controlling) technologies. It demonstrates that the absence of the human in this balance makes the idea about ensuring the socio-system's sustainable development through the establishment of techno-humanitarian balance erroneous. The required adequate proportion of "powers" between the technologies in the techno-humanitarian balance necessitates the civilization to attempt to "harness" not only the technological singularity but the humanitarian singularity, too. It is shown that the techno-humanitarian balance in the singularity mode destroys the human physical and mental nature. The human is introduced into the binary technological balance through transforming it into a triple balance and adding the semantic technologies inherent to human beings. The triple balance is characterized by the oppositions between intelligence and thinking, information and meanings. The paper explores the triple balance and its edges in the context of the ultimate singularity. It is shown that the human being, through thinking and meanings, can correlate themselves with the semantic singularity (the infinity of the semantic field) — thus becoming Homo Singularity. These conclusions are substantiated through the V.V. Nalimov's probabilistic model of consciousness, which also mathematically formalizes the process of semantic decapsulation of the personality and the personal interaction with the semantic vacuum (infinity). The paper introduces the concept of finite dilatation of the cultural semantic field and the big semantic transition as the era of formation of Homo Singularity and beginning of their practical work with semantic infinity. The paper provides examples of such practical work in the fields of art and science. Homo Singularity not only prevents their physical and mental nature from destruction but also keeps the powerful artificial intelligence under control by countering big data with their ability to integrate*

the multiple into the single (whole) and make a transition from the discrete level of information to a continuous (infinite) level of meanings.

Key words: balance, technology, singularity, human being, meaning, information, artificial intelligence, art, science, digital transformation, sustainable development, philosophy of culture.

Citation: Volnov I.N. Meanings in the Digital Age. Homo Singularity, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 340–348. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-340-348.

Acknowledgements.

This paper was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research, projects №. 18-511-00008, 18-511-00028.

References

1. Panov A.D. Singular Point of History, *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and Contemporary World], 2005, no. 1, pp. 122 – 137 (in Russ.).
2. Kapitsa S.P., Kurdyumov S.P., Malinetsky G.G. *Sinergetika i prognozy budushchego* [Synergetics and Forecasts of the Future]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2003, 288 p.
3. Pereslegin S.B., Pereslegina E.B. *"Dikie karty" budushchego: Fors-mazhor dlya chelovechestva* [The Wild Cards of the Future: Force Majeure for Humanity]. Moscow, Algoritm Publ., 2015, 480 p.
4. Kondratiev N.D., Yakovets Yu.V., Abalkin L.I. *Bol'shie tsikly kon'yunktury i teoriya predvideniya* [The Major Cycles of the Conjuncture and the Theory of Foreseeing]. Moscow, Ekonomika Publ., 2002, 766 p.
5. Ivanov V.V., Malinetsky G.G. *Tsifrovaya ekonomika: mify, real'nost', vozmozhnosti* [Digital Economy: Myths, Reality, Opportunities]. Moscow, IPM im. M.V. Keldysha RAN Publ., 2017, 63 p.
6. Nazaretyan A.P. The Educational Potential of Synergetics: Hypothesis of Techno and Humanitarian Balance, *Nauchnyi rezul'tat. Pedagogika i psikhologiya obrazovaniya: setevoi nauchnyi zhurnal* [Research Result. Pedagogics and Psychology of Education: online scholarly peer-reviewed journal], 2014, vol. 1, no. 2, pp. 98–105. Available at: <http://rrpedagogy.ru/media/pedagogy/2014/2/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%B>

- D%D0%B0%D0%BB_2.pdf (accessed 01.04.2019) (in Russ.).
7. Malinetsky G.G. *Chtob skazku sdelat' byl'yu... Vysokie tekhnologii – put' Rossii v budushchee* [To Make a Fairy Tale Come True... High Technology Is Russia's Way in the Future]. Moscow, Librokom Publ., 2014, 224 p.
 8. Dreyfus H. *What Computers Can't Do: The Limits of Artificial Intelligence*. Moscow, Librokom Publ., 2010, 336 p. (in Russ.).
 9. Pereslegin S.B., Pereslegina E.B. *"Dikie karty" budushchego. T. 1. Kogda zakryt aeroport* [The Wild Cards of the Future. Vol. 1. When the Airport Is Closed]. St. Petersburg, Terra Fantastica Publ., 2013, 670 p.
 10. Kurzweil R. *How to Create a Mind: The Secret of Human Thought Revealed*. Moscow, Eksmo Publ., 2016, 445 p. (in Russ.).
 11. Ivanov V.V., Malinetsky G.G. (eds). *Kontury tsifrovoi real'nosti: Gumanitarno-tekhnologicheskaya revolyutsiya i vybor budushchego* [The Contours of Digital Reality: The Humanitarian and Technological Revolution and the Choice of the Future]. Moscow, Lenand Publ., 2018, 344 p.
 12. Nikitin V., Pereslegin S., Paribok A. *Inzhener'naya ontologiya. Inzheneriya kak stranstvie: ucheb. posobie* [Engineering Ontology. Engineering as a Journey: manual]. Yekaterinburg, Azhur Publ., 2013, 230 p.
 13. Jaspers K. *Smysl i naznachenie istorii* [The Origin and Goal of History]. Moscow, Respublika Publ., 1991, 527 p.
 14. Volnov I.N. Kuznetsov Icon Painting – Big Semantic Shift, *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 2016, no. 3, pp. 368–375 (in Russ.).
 15. Nalimov V.V. *Spontannost' soznaniya* [Spontaneity of Mind]. Moscow, Vodolei Publishers, 2007, 374 p.
 16. Blavatskaya E.P. *Tainaya doktrina* [Secret Doctrine], vol. 3. Novosibirsk, Lazarev i O Publ., 1993, 511 p.
 17. Meyendorff J. *Edinstvo imperii i razdeleniya khristian: Tserkov' v 450–680 gg.* [Imperial Unity and Christian Divisions: The Church, 450–680 AD]. Moscow, Pravoslavnyi Svyato-Tikhonovskii Gumanitarnyi Universitet Publ., 2012, 520 p.
 18. Bychkov V.V. *Fenomen ikony. Istoriya. Bogoslovie. Estetika* [The Phenomenon of Icon. History. Theology. Aesthetics]. Moscow, Lodomir Publ., 2009, 633 p.
 19. Kondratyev K.L. *Ikona XXI veka. Kuznetsovskoe pis'mo* [The 21st Century Icon. Kuznetsov Icon Painting]. Moscow, 2010, 360 p.
 20. Profiles, *Olimpiada Natsional'noi tekhnologicheskoi initsiativy* [National Technological Initiative Contest]. Available at: <http://nti-contest.ru/profiles/> (accessed 01.04.2019) (in Russ.).
 21. Stephenson N. *Anathem*. Moscow, AST Publ., As-trel' Publ., 2012, 926 p. (in Russ.).
 22. Khoruzhy S.S. Management of Anthropological Trends: Approaches to the Issue, *Institut sinergiinoi antropologii* [Institute of Synergetic Anthropology]. Available at: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2014/02/hor_nauka_uprava_trendy-2.pdf (accessed 01.04.2019) (in Russ.).
 23. Pelipenko A.A. *Postizhenie kul'tury: v 2 ch. Ch. 1. Kul'tura i smysl* [Comprehension of Culture: in 2 parts. Part 1. Culture and Meaning]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2012, 607 p.
-
-

А.С. ОБУХОВ, Ю.С. ОВЧИННИКОВА, Н.В. ТКАЧЕНКО

ЧЕЛОВЕК В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ: МЕТАПОЗИЦИЯ И ДИАЛОГ МЕЖДУ ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ РАЗНЫХ НАУК

Алексей Сергеевич Обухов,

Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»,
Институт образования,
Центр исследования современного детства,
ведущий эксперт
Мясницкая ул., д. 20, Москва, 101000, Россия

кандидат психологических наук, доцент
ORCID 0000-0001-7215-3901; SPIN 4162-0664
E-mail: a.obukhov@yandex.ru

Юлия Сергеевна Овчинникова,

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
факультет иностранных языков и регионоведения,
кафедра сравнительного изучения национальных
литератур и культур,
доцент
Ленинские горы, д. 1, Москва, 119991, Россия

кандидат культурологии
ORCID 0000-0003-4718-6415; SPIN 3993-1385
E-mail: julia.barkova@gmail.com

Наталья Владимировна Ткаченко,

Московский государственный психолого-
педагогический университет,
кафедра этнопсихологии и психологических
проблем поликультурного образования,
доцент
Сретенка ул., д. 29, Москва, 127051, Россия

кандидат психологических наук
ORCID 0000-0002-0315-8511; SPIN 9214-5834
E-mail: tkachenkonv@mgppu.ru

Реферат. Статья посвящена проблеме организации продуктивного диалога между представителями разных наук при проведении комплексных междисциплинарных исследований человека в контексте традиционной культуры. Предпосылками к постановке данной проблемы послужил многолетний опыт совместных полевых исследований, проведенных авторами в России (Адыгея, Русский Север, Башкирия, Бурятия, Кабардино-Балкария, Северная Осетия, Хакасия, Якутия и другие регионы) и Мексике, а также анализ релевантных научно-практических разработок. В качестве решения поставленной задачи авторы разрабатывают методологическую конструкцию «метапозиция», позволяющую приблизиться к комплексности и междисциплинарности исследования через принцип диалога в целостном социокультурном поле. Метапозиция как технология организации полипрофессионального взаимодействия различных специалистов в общем пространстве исследований направлена на развитие у ученого навыка фиксации, систематизации и репрезентации результатов своей работы с учетом позиций коллег из других предметных областей. Реализация данной технологии приводит к созданию метаязыка и к расширению научной культуры ученого (теоретических рамок каждого из исследователей, стиля их научного рассуждения и личностных качеств). Выстраивание метапозиции как устойчивой системы взаимодействий между различными позициями исследователей предполагает три взаимосвязанных стадии:

определение общего поля исследования; выявление границ исследовательских позиций; построение межпозиционного диалога. Возможности применения методологической конструкции «метапозиция» на различных этапах полевого исследования (до поля, в поле, в завершение поля, в процессе анализа полевых данных) конкретизируются с помощью соответствующего алгоритма и подкрепляются примерами из полевой практики.

Ключевые слова: метапозиция, человек в контексте традиционной культуры, культурология, психологическая антропология, этнопсихология, визуальная антропология, полевые исследования, междисциплинарный диалог, комплексные исследования, методология науки, культурные практики.

Для цитирования: Обухов А.С., Овчинникова Ю.С., Ткаченко Н.В. Человек в контексте традиционной культуры: метапозиция и диалог между исследователями разных наук // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 349–361. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-349-361.

Одной из актуальных проблем современной науки является выстраивание продуктивного диалога между представителями разных академических направлений, что обуславливает необходимость разработки методологического инструментария для интегративного, междисциплинарного познания окружающего мира [1–4]. Во время совместных полевых исследований традиционной культуры в России (Адыгея, Русский Север, Башкирия, Бурятия, Кабардино-Балкария, Северная Осетия, Хакасия, Якутия и другие регионы) и Мексике каждый из авторов статьи, будучи специалистом в своей области научного знания (визуальной антропологии, культурологии и этнопсихологии), изучал различные аспекты традиционной культуры (от обрядов жизненного цикла и народных праздников до музыкальной культуры и проблемы этнической идентичности). Многолетняя практика исследовательского диалога привела к заметным изменениям авторских научных дискурсов (как с точки зрения языка

изложения, так и в ракурсе расширения предметной области), которые, оставаясь в рамках своей специализации, стали углубляться и обогащаться. Результатом осмысления данного опыта стала разработка категории «метапозиция» как методологической основы для полипрофессионального взаимодействия различных специалистов в едином научном поле.

Перед тем как перейти к раскрытию конструкта, предложенного к научному обсуждению, представляется целесообразным рассмотреть проблемы, возникающие в процессе построения комплексного междисциплинарного исследования человека в контексте традиционной культуры.

1. *Проблема определения предмета научного поля.* Несмотря на то, что традиционная культура представляет собой целостную реальность, разные науки изучают лишь отдельные аспекты, зачастую без взаимосвязи друг с другом и в отрыве от носителей традиции, опираясь на собственные исследовательские методики и различные определения одних и тех же понятий. В связи с этим возникает вопрос: разные предметы исследования находятся «рядом» или возможно их объединение?

Например, одним из понятий, которое широко используется в разных академических дискурсах, является «этническая идентичность». В этнопсихологии оно рассматривается как «часть социальной идентичности личности... которая относится к осознанию своей принадлежности к определенной этнической общности» [5, с. 119–120]. Данное определение является более узким прочтением понятия «социальная идентичность», которое определяется Г. Тэджфелом как «часть Я-концепции индивида, которая возникает из осознания своего членства в социальной группе (или группах) вместе с ценностным и эмоциональным значением, придаваемым этому членству» [6, р. 255]. При этом традиция эмпирического изучения этнической идентичности в этнопсихологии связана с использованием опросных методов (анкет, интервью), выявляющих степень значимости для респондента своего тождества с этногруппой. В качестве предмета исследования здесь выступают категории переживания, чувств, оценки этого тождества [5; 7].

Культурологическая фокусировка в исследовании идентичности опирается на психологическое понимание этой категории [8, с. 725]. Однако, в отличие от психологии, предметом исследования идентичности в культурологии выступают коллективные идентификационные символы и специфика их проявления в реалиях культуры (в литературе, этноискусстве, музыке, кинематографе, национальных праздниках и др.). Понятие «коллективные идентификационные символы» основывается на статье Э. Спайсера «Устойчивые культурные системы», где этничность понимается как отношения между людьми и избранными элементами культуры — символами, которые представляют собой сущностную черту коллективных идентификационных систем [9, р. 796]. Символы состоят из элементов, смысл которых «закодирован» в различных формах, они многозначны, системны («поддерживают» друг друга в значениях), временны, проявляются в условиях оппозиции, обуславливают индивидуальное и групповое поведение. В качестве методов исследования идентичности культурология использует, наряду с наблюдением и интервью, методы, связанные с анализом художественных текстов (системный, аксиологический, структурно-функциональный, типологический, системно-этнофонический и др.). Таким образом, здесь мы видим, с одной стороны, пересечение предметных полей, с другой стороны — общие и специфические методы исследования для каждой области. В этом примере явно просматривается потенциал для продуктивного взаимного усиления и углубления в раскрытии изучаемого феномена с привлечением материалов и методов различных наук.

2. Вторая проблема, возникающая в процессе построения междисциплинарного диалога, заключается в *трудностях верификации качественных методов применительно к полевым исследованиям человека и общества в контексте традиционной культуры*. Качественные исследования отвечают целям и вопросам полевой работы, удерживая такие смысловые задачи, как обращение к контексту, стремление к богатству и холизму описания, интерес к единичным случаям, гибкость и отсутствие жесткой стандартизации, повышенное внимание к языку, опора на рефлексивность исследователя [10, с. 20]. Среди

стратегий, в рамках которых решаются задачи по увеличению качества верификации, а также по сбору и интерпретации данных, можно отметить феноменологическое, биографическое, этнографическое исследования, «обоснованную теорию», исследование индивидуального случая и дискурс-анализ [10, с. 24]. Однако даже апробированные стратегии качественных исследований требуют сопоставления с другими методами для получения объективной картины изучаемой реальности.

Для иллюстрации обозначенной проблемы приведем случай из практики. В полевых исследованиях села Усть-Чуль республики Хакасия этнопсихолог, опираясь на стандартизированные методики измерения этнической идентичности и разработанные программы проведения глубинного интервью, сталкивается с проблемой следующего рода: жители села достаточно ограничены в проявлении собственных чувств и переживаний тождества со своим народом [11]. Если этнопсихолог оперирует таким пониманием идентичности, которое предполагает определенный уровень сформированности сознания [5, с. 119], то значит ли это, что мы не можем исследовать этническую идентичность в рамках полевой работы? Или мы сталкиваемся с подлинной проблемой верификации полученных данных, заключающейся в невозможности использовать речевой контент в описании этнической идентичности наших респондентов?

Культуролог, связывая проявление идентичности не только с вышеуказанными ситуациями, обращается к методам наблюдения и анализа реалий культуры. Так, результаты полевых исследований, проведенных авторами в Якутии летом 2018 г., выявили, что одним из символов этнической идентификации саха в современном мире является хомус. Помимо производственного, музыкально-исполнительского и музейно-экспозиционного контекстов, его образ был зафиксирован нами в женских украшениях, в дизайне флешек и компьютерной атрибутики, в сувенирной продукции. Будучи самобытным, укорененным в традиционной культуре символом якутов, современный хомус сочетает в себе целый ряд других смысловых пластов — образы коня как главного спутника и небесного прародителя саха (в украшении инструмента, в дизайне футляра, в технике

игры и др.), мотивы локальной природы (украшения в виде мамонта, журавля, якутских оберегов), региональную символику (украшения в виде герба Хангаласского улуса Республики Саха (Якутия), вехи современной этноистории якутов [12] и др. Таким образом, результаты исследования идентичности народов России с точки зрения этнопсихологии могут показывать отсутствие идентичности как феномена (в силу слабой рефлексии человека в контексте традиции и других факторов), а результаты исследования в области культурологии могут выявить обратное. Поэтому большая объективность в интерпретации данных, полученных качественными методами, может достигаться через сопоставление и взаимодополнение разных исследовательских подходов.

3. Еще одна важная проблема заключается в *соотнесении фрагментов различных исследовательских фокусировок с целостной картиной традиционной культуры*. Это можно проиллюстрировать на примере известной метафоры «айсберг культуры» [13, р. 14], которую предложил психолог и философ Г. Фехнер [14]. Видимая часть «айсберга» — предмет изучения в том числе культурологов (язык, традиции, обычаи и т. п.), а невидимая часть — предмет психологии (установки, убеждения, социальные неписанные нормы и т. п.). В осмыслении этой метафоры возникают следующие вопросы: как прийти к комплексности и к объемности исследования? На каких методологических основаниях возможна «встреча», позволяющая выйти за рамки узких предметностей?

4. Наконец, еще один вопрос заключается в том, что при попытке «собрать» данные различных исследовательских фокусировок в единый текст возникает *проблема эклектичности изложения материала*. Каждая научная область обладает своей терминологией и «языком».

Перечисленные проблемы являются естественными в развитии научного познания целостных явлений культуры. *Опыт построения междисциплинарных исследований* дает нам примеры различных подходов к их решению. Приведем некоторые из них.

Структурная антропология в рамках научной школы К. Леви-Стросса [15; 16] использует голографический принцип (через отдельные элементы культуры выстраивание максималь-

ного числа семантических связей с целым) и принцип бинарных оппозиций (все отношения между знаками сводятся к бинарным структурам — к модели, основа которой — наличие или отсутствие определенного признака). При этом отдельные факты культуры рассматриваются как элементы целостной системы: «разрозненные и странные факты имеют гораздо более тесные логические связи, чем те явления, на которых исследователи сосредоточивали все внимание, почитая их единственно важными» [16, с. 22]. По мнению К. Леви-Стросса, все самые незначительные факты и элементы культуры важны для внимания антрополога не сами по себе, а в их системных отношениях: «Общественная жизнь понимается как система, все элементы которой органически связаны. Антропология охотно признает, что углубленное изучение того или иного типа явлений возможно, только если разложить его на части, как делают правовед, демограф, политолог. Но конечная цель ее поиска — общая форма, инвариантные свойства, стоящие за разнообразием типов общественной жизни» [16, с. 34]. Эта идея системных отношений всех элементов культуры чрезвычайно значима для нашего подхода, но сама технология обычно используется только в семантической парадигме исследования.

Проект Института этнологии и антропологии РАН «Народы и культуры» представляет технологию совместных междисциплинарных публикаций, посвященных отдельным народам (в историческом, антропологическом, демографическом, географическом, этнографическом, фольклористическом, социальном и иных аспектах). В рамках данного масштабного проекта с 1997 г. изданы 32 тома этой серии [17]. Каждый том — обобщение в единую коллективную монографию сведений о народе, описанных историками, социологами, демографами, этнологами, фольклористами и смежными специалистами. Подобные работы можно продуктивно использовать для вхождения в историко-культурный и этнографический контекст при подготовке и проведении полевых исследований, однако они не дают фокусировку на целостность жизни конкретной социальной общности и человека в единой «матрешке» хронотопа культуры.

Важный опыт подготовки междисциплинарного медиапродукта (электронной энциклопедии

дии) представляют сайты русских деревень, разработанные участниками группы «Комплексное исследование истории и культуры русских деревень» Школы № 1553 им. В.И. Вернадского совместно с местными жителями конкретных населенных пунктов [18]. Этот замысел осуществлялся как проект полипрофессиональной общности, объединенной в Электронную энциклопедию истории и культуры русских сел и деревень [19]. Данный конструкт является продуктивным для комплексной сборки разнообразного зафиксированного материала по конкретной деревне, однако эта технология не претендует на междисциплинарное осмысление, поиск внутренних взаимосвязей и целостное обобщение данных с разных научных позиций.

Концепция Т. Шанина и его метод Длинного стола (в адаптации И. Штейнберга) [20] применительно к задачам полевой качественной социологии преодолевали субъективизм в оценках тех или иных явлений через внимание к неспецифическим навыкам исследователя (критико-аналитическое мышление, беспристрастность, конгруэнтность и др.), через восьмьюконную модель выборки, через специальную процедуру обсуждения результатов исследования и др. [21, с. 80–88]. Этот подход подразумевает информационный обмен между разными позициями исследователей, находящихся в одной социологической парадигме.

КАТЕГОРИЯ «МЕТАПОЗИЦИЯ» В КОНТЕКСТЕ ПОСТРОЕНИЯ КОМПЛЕКСНОГО МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Обобщая совместный опыт полевой работы, авторы данной статьи в качестве универсального принципа объединения различных исследовательских позиций предлагают методологическую конструкцию «метапозиция», которая одновременно служит предметом «встречи» и договоренности между специалистами в разных областях науки. Метапозиция — составное понятие: «мета» — над

и «позиция» — положение чего-либо, которое определяется чаще всего через отношения с чем-либо иным. В данном рассуждении *под исследовательской позицией понимается основание («на чём стою»), направление («куда смотрю») и фокусировка («что рассматриваю») взгляда ученого по отношению к изучаемому явлению*, которая включает: теоретическую рамку, определяющую индивидуальную программу исследования (научную парадигму, проблему, гипотезу и методологию); специфический научный язык, выраженный в словаре основных понятий конкретного научного направления, стиль научного рассуждения; уникальный исследовательский опыт ученого, который обеспечивает его профессиональный статус и профиль; личностные качества исследователя (опора на релятивистскую парадигму, открытость новому, культурная сензитивность, диалогичность и др.) и конкретика исследовательского интереса в рамках непосредственных полевых условий.

Разрабатываемый нами подход опирается на идеи В.И. Вернадского, суть которых заключается в следующем: наука развивается не из конкретной научной области, а из стремления понять суть самого явления и его проблематику. «Мы все больше специализируемся не по наукам, а по проблемам. Это позволяет, с одной стороны, чрезвычайно углубляться в изучаемое явление, с другой — расширять охват его со всех точек зрения» [22, с. 54]. Учитывая расширение научного знания, необходим диалог наук. Развиваются подходы и методы исследований междисциплинарные [23] или трансдисциплинарные [24]. Например, таким сквозным для социогуманитарных наук стал метод «исследование действием» [25; 26; 27].

В данном контексте *метапозиция* рассматривается как *технология организации полипрофессионального взаимодействия различных специалистов в общем пространстве исследований*. Эта технология ориентирована на развитие у ученого навыка репрезентации результатов своего исследования для коллег из других предметных областей, что приводит в результате к созданию метаязыка (научного языка, понятного ученому с другой исследовательской позицией), опирающегося на универсальный язык науки (ее базовые понятия — гипотеза,

проблема, объект, предмет, цели, методология и др.). Следствием такой работы становится развитие/расширение научной культуры учебного, а именно — теоретических рамок каждого из исследователей, стиля их научного рассуждения и личностных качеств.

Одним из способов достижения полипрофессионального взаимодействия может служить «круглый стол». Эта метафора взята нами, так как она подразумевает равные позиции по отношению к центру (изучаемому пространству). Во время «круглого стола» каждый исследователь презентует собственную программу, включая промежуточные результаты работы, а также актуальные вопросы для своих коллег. Благодаря тому, что коллеги рассуждают о возможностях разрешения поставленных задач со своей исследовательской позиции, у высказывающегося специалиста появляется возможность «собрать» все комментарии с перспективой выхода на новое видение своих проблемных вопросов. В ходе «круглого стола» выстраивается система предварительных диспозиций (понимание разницы, расстояния и относительности позиций по отношению друг к другу).

Выстраивание метапозиции как устойчивой системы взаимодействий между различными позициями исследователей имеет *три взаимосвязанных стадии* (рис. 1):

- ♦ определение общего поля исследования;
- ♦ выявление границ исследовательских позиций;
- ♦ построение межпозиционного диалога.

Остановимся подробнее на каждом из этапов.

1 — *Определение общего поля исследования*, т. е. того пространства и предметного поля, изучение и понимание которого важно с различных позиций. В нашем случае таким полем выступает реальность социальной общности локальных этнических культур (т. е. конкретное селение или группа деревень с относительно сохранными культурными традициями). Выбор поля также определяется потенциальной возможностью для реализации исследовательских интересов ученых из различных научных областей. В нашей практике мы стараемся выбирать поле с моноэтническими или биэтническими общностями. Как правило, это отдаленные и территориально обособленные исторически сложившиеся поселения с численностью населения в пределах от 150 до 1000 человек. Эти признаки выбора поля чаще всего позволяют реализовать исследовательские интересы специалистов разных направлений во взаимосвязи друг с другом.

2 — *Выявление границ исследовательских позиций*. Этот этап выстраивания метапозиции имеет три стадии:

а) до поля (подготовка к экспедиции) — *понимание границ* через совместное обсуждение фокусировок в своих исследованиях, взаимное ознакомление с кругом исследовательских вопросов друг друга;

б) в поле (экспедиция) — *размывание границ* через общий сбор и фиксацию исследова-

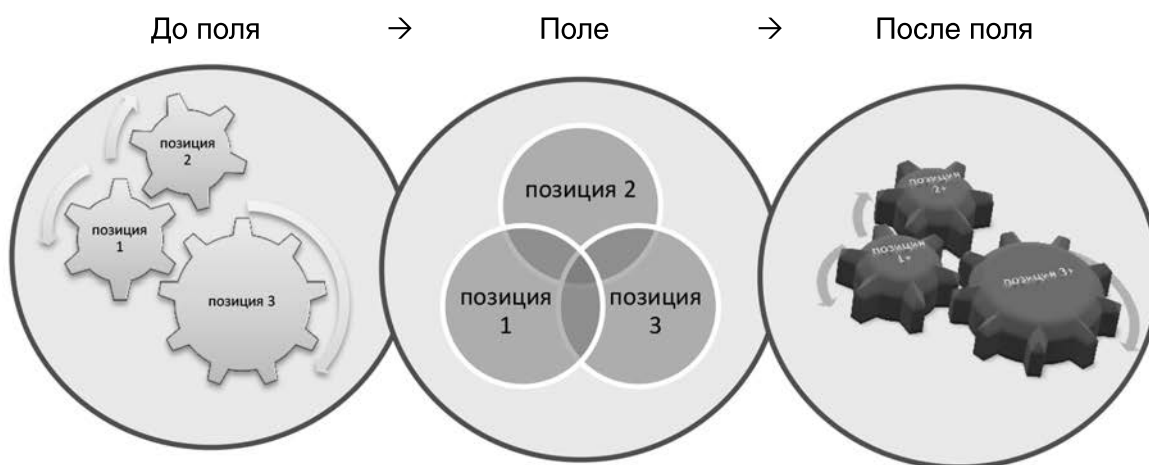


Рис. 1. Структура метапозиции

тельских материалов каждым ученым с учетом интересов всех участников экспедиции; ежедневный обмен и обсуждение полевых данных; формирование общего полевого архива;

в) после поля (по итогам экспедиции) — *расширение границ* через анализ и обсуждение материалов из общего архива с фокусировками в своем предметном поле в соотношении с иными научными позициями по поводу выделенного предмета исследования.

3 — *Построение межпозиционного диалога*. Первоначально последовательно выстраиваются диалоги между различными диадами исследователей. Это дает возможность выявить особенности понимания и рассмотрения одного и того же явления с разных научных позиций. Так как наша практика включает не две, а большее число исследовательских позиций, то межпозиционный диалог на следующем этапе переходит в полилог. Полилог предполагает наличие *культурных норм и правил для осуществления полипрофессионального взаимодействия*.

Алгоритм реализации полилога:

1 — последовательное определение и предъявление своей позиции по отношению к общему предмету исследования каждым отдельным ученым;

2 — выделение общего и отличного в видении предмета с разных позиций;

3 — переосмысление своих позиций каждым исследователем с учетом позиции других;

4 — согласование общих понятий (выработка метаязыка), подходов и принципов работы, которые не противоречат, а расширяют и дополняют видение изучаемого предмета с различных исследовательских позиций;

5 — разведение поля исследования по принципу кругов Эйлера — что находится отдельно в поле конкретных исследователей, что на пересечении кругов интересов двух исследователей, а что на пересечении большего числа кругов.

Метапозиция во время совместной полевой работы предполагает следующую динамику:

♦ *выделение категорий дискурса* — общих целей, проблем, предмета (предметов) исследования и их сопоставление — в едином поле;

♦ *фиксация реальности во всем многообразии* с различных исследовательских позиций (чем больше специалистов в разных областях,

тем лучше; причем уже на этом этапе совместная полевая работа этих специалистов влияет на взаимное расширение (проникновение) исследовательских позиций);

♦ *возвращение в собственную позицию* (после проделанной полевой работы) и *обращение к общему объему материала*, собранного во время междисциплинарного исследования, с анализом своей позиции.

Среди *психологических особенностей личности ученого* в контексте применения метапозиции значимы наличие способности к децентрации, диалогичность и открытость к иному. Особую роль играет развитие чувственного Я человека как инструмента познания [28]. Важно также учитывать индивидуальные особенности исследователя и респондента, отношения между ними, коммуникационный контекст, наличие естественных и искусственных барьеров в общении. Подробно эти вопросы раскрыты А.С. Обуховым ранее [29; 30].

Методологическая конструкция «метапозиция» позволяет приблизиться к комплексности и междисциплинарности результатов исследования через принцип диалога и полилога, который осуществляет ученый с коллегами на разных этапах работы: как с общим полем (целостной картиной культуры, фиксируемой с помощью разных методов в данный момент и в данном месте), так и с другими исследовательскими фокусировками.

Например, колыбельная как феномен традиционной культуры исследуется в разных ракурсах:

♦ в музыкально-словесном воплощении в контексте культуры в целом — как уникальный феномен, имеющий культурно-специфичный смысл единства текста и мелодии (культурология);

♦ колыбельная в контексте процесса укачивания — как обряд, состоящий из последовательных действий, имеющих свои универсалии в разных культурах (визуальная антропология);

♦ как фольклорный текст, аккумулирующий космогоническую картину мира этноса, через который осуществляется межпоколенческая культурная трансмиссия (фольклористика);

♦ как бессознательный и/или осознаваемый культурно детерминированный процесс

работы психики в контексте детско-родительских отношений (психология).

Знание на первом этапе различных перспектив рассмотрения одного культурного феномена уже дает понимание, что есть множественность взглядов, отличных от собственного. На втором этапе нам потребуется выработка общих понятий для возможности диалога между конкретными позициями рассмотрения колыбельной. Например, мы должны выделить ее ключевые элементы, которые будут фиксироваться и анализироваться с учетом разных ракурсов, например: звук, мелодия, ритм, текст, действие и его структура, взрослый исполнитель, ребенок, взаимодействие взрослого и ребенка, восприятие, состояние, время, пространство и др. Также важно договориться о способах фиксации колыбельной, благодаря которым мы могли бы всё запечатлеть, т. е. только аудиозапись здесь уже не подходит, так как она выпускает важные элементы, связанные с действием, взаимодействием и пространством. Получается, что для полноты фиксации колыбельной с учетом всех позиций необходима видеозапись, а также разговор с исполнителем о том, откуда и как он узнал эту колыбельную и др. На третьем этапе мы можем использовать зафиксированный материал в трех вариантах: с одной конкретной научной позиции; со смежных и взаимодополненных позиций; с объемно-целостным осмыслением изучаемого феномена.

В качестве другого примера приведем фрагмент антропологического фильма «“И звучит доньяне песня, людям в душу западая...”»: Музыкальная культура с. Байгазино Бурзянского района Республики Башкортостан» (2012, 27 мин.) [31], созданного авторами во время экспедиции 2012 г. с группой «Социокультурная психология и антропология» Лицея № 1553 «Лицей на Донской». Одним из центральных образов башкирской культуры, значимым для этноидентификации народа, является курай — особое зонтичное растение, полое (без перегородок) в стебле. Сегодня его образ изображен на гербе Башкортостана, на фронтонах домов, наличниках и воротах в башкирских деревнях. Из стебля курая изготавливают одноименный музыкальный инструмент, на котором традиционно учат играть юношей. Сейчас обучение игре на курае входит в программу уроков музыки во многих башкирских школах. Инструмент звучит на всех глав-

ных мероприятиях башкир, сопровождает важные жизненные события, и к кураисту у башкир особое отношение. Во время экспедиции нам удалось зафиксировать процесс изготовления этого музыкального инструмента. Вместе с молодым кураистом мы отправились в горы для поиска растения. Когда его нашли, срезали и принесли в село, одна из жительниц (Факига Хасанова (Кушкильдина), 1938 г.р., село Второе Иткулово Баймакского района) показала, как мастер определяет длину курая под себя. Она продемонстрировала традиционный антропометрический способ измерения размера инструмента: стебель курая обхватывается у основания одной ладонью, потом над ней — другой, и так поочередно переставляются руки восемь раз (восемь кулаков составляют длину курая). На каждый обхват производится соответствующая строка текста:

- | | |
|----------------|--------------------|
| — Курай? | — Курай? |
| — Әү! | — Да! |
| — Кайза үстен? | — Где ты вырос? |
| — Урманда! | — В лесу! |
| — Кем кыркты? | — Кто тебя срезал? |
| — Оҫта кыркты! | — Мастер срезал! |
| — Нимә өсөн? | — Для чего? |
| — Курай өсөн! | — Для курая! |

[32, с. 19–20]

С помощью этой присказки по ширине ладони мастера отмерялась длина отрезка стебля, и уже из него изготавливался музыкальный инструмент.

Такой пример живой традиции оказался возможным для фиксации в связи с тем, что в поле работал этномузыковед, целенаправленно собирающий любые материалы, связанные с традиционной музыкой, и визуальный антрополог, фиксирующий любые обиходные, культурно-нормативные и обрядовые действия башкир. При этом в центре внимания этнографа оказались и предмет, и технология. Полученный материал имеет ценность и для этнопсихолога (курай в контексте этнической идентичности), и даже для математика, изучающего первичные формы развития математических средств в контексте культуры (антропометрический счет и простейшие способы измерения объектов — например исследования Г. Сахе [33; 34]). По сути дела, сосредоточившись только на курае во всех аспектах, используя фокусировки

различных исследователей — можно раскрыть башкирскую культуру как целостную систему в связке «природа — социум — предметный мир и этнография — музыкальная культура и фольклор — психология народа и человека».

Обобщая приведенный практический материал, конкретизируем алгоритм применения методологической конструкции «метапозиция» на различных этапах полевого исследования.

До поля (фокусировка 1): определение первоначальных позиций при выборе региона, понимание контекста и истории изучения данного региона, особенностей культуры этноса; соотношение позиций исследователей друг с другом в контексте места проведения экспедиции; выделение ключевых вопросов, значимых для каждого специалиста, возможных для решения в поле; соотношение этих вопросов в общую предварительную программу; взаимное ознакомление специалистов с материалами по выделенным темам.

В поле (фокусировка 2): вхождение и погружение в пространство культуры конкретного поселения; первичная встреча с жителями, выявление и выделение проблем, характерных и актуальных для конкретного места и времени экспедиции; уточнение позиций исследователей с учетом локальной специфики; определение принципов и структуры общей архивации фиксируемых материалов.

В завершение поля (фокусировка 3): систематизация собранных данных; согласование ключевых категорий и выработка универсального языка, позволяющего давать общее наименование зафиксированным фактам и проявлениям культуры; «тегирование» всех записей в реестрах по ключевым темам.

В процессе анализа полевых данных (фокусировка 4): уточнение (расширение, конкретизация, изменение) позиции каждого исследователя с учетом динамики диспозиций, произошедшей в ходе экспедиции с другими исследователями; создание обобщающих текстов с учетом специфики и направлений других исследователей. Итоги экспедиции могут подводиться в следующих вариантах: а) различные тексты в традициях конкретных научных направлений, каждый из которых «втягивает», анализирует, использует материалы, полученные другими исследователями; б) общий текст по единой проблеме, структурированный по фо-

кусировкам рассмотрения предмета исследования с разных позиций в соотношении друг с другом; в) общий текст, выстроенный по единой проблеме, в котором дается целостный анализ изучаемого феномена на основе метапозиции.

ВОЗМОЖНОСТИ МЕТАПОЗИЦИИ ДЛЯ ПРЕОДОЛЕНИЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Возвращаясь к проблемам, возникающим при построении комплексного междисциплинарного исследования человека в контексте традиционной культуры, обозначенным в начале статьи, предлагаемая категория «метапозиция» обеспечивает следующие решения.

1. *Проблема определения предмета научного поля.* Метапозиция в качестве общеметодологического конструкта предстает как значимый и перспективный универсальный механизм, не разрывающий устоявшиеся в научной культуре предметные рамки, а позволяющий выходить на пределы сложившихся границ предметного знания и видеть целостность (или хотя бы мозаичность) исследуемого феномена с различных известных научных позиций.

2. *Трудности верификации качественных методов применительно к полевым исследованиям человека и общества в контексте традиционной культуры.* Метапозиция предполагает, что мы исследуем предъявляемую реальность со «сценической» ситуации коммуникации. Мы фиксируем ту реальность, которая создается в коммуникации между исследователем и представителями изучаемой культуры. Фактор личности исследователя, его смысловых фокусировок во многом определяет, что и как «выхватывается» из целостного потока жизни традиционной культуры. Если таких фокусировок будет несколько — мы сможем более полно понять изучаемую реальность. Для объективизации результатов исследования используется метод сопоставления (с данными прошлых

лет; с данными, полученными другими собирателями). В результате выявляются показатели, сохраняющиеся вне зависимости от личности собирателя, и сведения, получение которых сильно зависит от личности собирателя. Один из ключевых вопросов в науках, изучающих человека и общество в традиционных культурах, — вариативность и инвариантность тех или иных явлений и проявлений культуры. И чем больше пересекающихся «осей» изучения культуры, тем более высокая точность выделения инвариантной составляющей культуры и более полное понимание причин и особенностей авторов.

3. *Проблема соотнесения фрагментов различных научных фокусировок с целостной картиной традиционной культуры и проблема эклектичности изложения материала* в процессе применения метапозиции решаются через унификацию способов комплексной фиксации и архивации данных. Особую роль играет выработка мета-языка по ключевым категориям, что предполагает изначальную договоренность о том, какой смысл вкладывается в то или иное понятие.

Предложенная методологическая конструкция требует дальнейшей разработки, детализации и апробации. Осмысленные на данном этапе аспекты метапозиции могут быть применены в полевой практике, в написании совместных научных обобщений по итогам экспедиций, а также в индивидуальной работе ученого, стремящегося к построению комплексного междисциплинарного исследования.

Список источников

1. *Свешников А., Степанов Б.* Историки в междисциплинарном сообществе (Междисциплинарность и трансформация исторического сообщества) // Научное сообщество историков России: 20 лет перемен. Москва : Аиро-XXI, 2011. С. 234–258.
2. *Феномен междисциплинарности в отечественной этнологии : [сборник статей] / Российская акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая ; [отв. ред. и сост. Г.А. Комарова].* Москва : ИЭА РАН, 2016. 455 с.
3. *Баженова Е.Ю.* Академический мир в междисциплинарных практиках: итоги II Всероссийской научной конференции «Междисциплинарность в современном социально-гуманитарном знании — 2017» // Гуманитарий Юга России. 2017. Т. 6. № 6. С. 388–397.
4. *Horiuj S.* Synergic Anthropology: towards a new conception of man // *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*. 2014. Vol. 139. № 3. P. 363–375.
5. *Стефаненко Т.Г.* Этнопсихология. Москва : Ин-т психологии РАН, «Академический проект», 1999. 320 с.
6. *Tajfel H.* Human groups and social categories : *Studies in social psychology*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 382 p.
7. *Донцов А.И., Стефаненко Т.Г., Уталиева Ж.Т.* Язык как фактор этнической идентичности // *Вопросы психологии*. 1997. № 4. С. 75–86.
8. *Николаев Г.В.* Идентичность // *Культурология. XX в. : энциклопедия : в 2 т. Т. 1.* Санкт-Петербург : Университетская книга : Алетейя, 1998. С. 725–726.
9. *Spicer E.* Persistent cultural systems: A comparative study of identity systems that can adapt to contrasting environments // *Science*. 1971. Vol. 174. № 4011. P. 795–800.
10. *Улановский А.М.* Качественные исследования: подходы, стратегии, методы // *Психологический журнал*. 2009. Т. 30. № 2. С. 18–28.
11. *Ткаченко Н.В.* Исследование этнической идентичности хакасов в моноэтнической среде // *Актуальные проблемы психологического знания*. 2014. № 1 (30). С. 75–83.
12. *Овчинникова Ю.С.* Традиционные и современные формы визуальной репрезентации этнической идентичности в музыкальных инструментах саха // *Известия Лаборатории древних технологий*. 2019. № 15 (1). С. 79–93.
13. *Zaremba M.A. (ed.)* AFS International/Intercultural Programs. AFS orientation handbook : Vol. IV. New York : AFS International/Intercultural Programs. 1984. 104 p.
14. *Шульц Д.П., Шульц С.Э.* История современной психологии / [пер. с англ. А.В. Говорунов, В.И. Кузин, Л.Л. Царук] ; под ред. А.Д. Наследова. Санкт-Петербург : Евразия, 2002. 532 с.
15. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. Москва : АСТ : Астрель, сор. 541 с.
16. *Леви-Стросс К.* Узнавать других. Антропология и проблемы современности. Москва : Текст, 2016. 157 с.
17. Серия «Народы и культуры» [Электронный ресурс] / Ин-т этнологии и антропологии. URL: <http://iea-ras.ru/index.php?go=Pages&in=cat&id=14> (дата обращения: 28.03.2019).

18. Нёнокса [Электронный ресурс]. URL: <http://nenoksa.1553.ru> (дата обращения: 28.03.2019).
19. Электронная энциклопедия истории и культуры русских сел и деревень [Электронный ресурс]. URL: <http://derevni-sela.ru/> (дата обращения: 28.03.2019).
20. Шанин Т. Методология двойной рефлексивности в исследованиях современной российской деревни // Социологический журнал. 1998. № 3–4. С. 101–116.
21. Штейнберг И., Шанин Т., Ковалев Е., Левинсон А. Качественные методы. Полевые социологические исследования. Санкт-Петербург : Алетей, 2009. 345 с.
22. Вернадский В.И. Размышление натуралиста : в 2 кн. Кн. 2. Научная мысль как планетное явление / сост. : М.С. Багракова, В.С. Неаполитанская, Н.В. Филиппова. Москва : Наука, 1977. 191 с.
23. Методологические проблемы дисциплинарных и междисциплинарных исследований в социально-гуманитарных науках : коллективная монография / под ред. В.А. Гневно. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская акад. управления и экономики, 2010. 250 с.
24. Гусельцева М.С. Трансдисциплинарный подход в современной психологии // Вопросы психологии. 2018. № 5. С. 3–12.
25. Жуков Ю.М. Исследование действием в науке и практике: промышленный период // Организационная психология, 2015. Т. 5. № 3. С. 49–67.
26. Безрукова О.В. Метод «Action research» («исследование действием») в социологических исследованиях: основные идеи // Вестник Самарского государственного университета. 2014. № 5. С. 25–29.
27. Elliott J. Action research for educational change. Buckingham : Open University Press, 1991. 163 p.
28. Ткаченко Н.В., Овчинникова Ю.С. Психолого-педагогическая подготовка полевого исследователя: развитие аффективного компонента личности средствами традиционной музыки народов мира // Научно-методический электронный журнал Концепт. 2018. № 6. С. 78–90.
29. Обухов А.С. Построение программы психологического исследования личности в контексте русской традиционной культуры // Развитие личности. 2001. № 3–4. С. 109–119; 2002. № 1. С. 171–226.
30. Обухов А.С. Психология личности в контексте реальных традиционной культуры : монография. Москва : Изд-во «Прометей» МПГУ, 2006. 352 с.
31. «И звучит донныне песня, людям в душу западая...»: Музыкальная культура с. Байгазино Бурзянского района Республики Башкортостан [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xouWa3tSspo&index=48&list=PL2UJc3GeAZ8CaFO125nk8jozvvgfINPy2l> (дата обращения: 28.03.2019).
32. Овчинникова Ю.С. Отношение «Человек — Мир» в традиционных музыкальных культурах как методологическое основание постижения сущности музыкального образования народной ориентации // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2016. № 1. С. 11–26.
33. Saxe G.B. Cultural development of mathematical ideas: Papua New Guinea studies. Cambridge University Press, 2012. 393 p.
34. Saxe G.B. Cultural Development of Mathematical Ideas [Электронный ресурс]. URL: <http://www.culturecognition.com/> (дата обращения: 28.03.2019).

Man in the Context of Traditional Culture: Metaposition and Dialogue between Researchers of Different Sciences

Aleksey S. Obukhov ^{1 a *},
Yulia S. Ovchinnikova ^{2 b **},
Natalia V. Tkachenko ^{3 c ***}

¹ National Research University Higher School of Economics, 20, Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russia

² Moscow State University, 1, Leninskie Gory Str., Moscow, 119991, Russia

³ Moscow State University of Psychology and Education, 29, Sretenka Str., Moscow, 127051, Russia

^a ORCID 0000-0001-7215-3901; SPIN 4162-0664

^b ORCID 0000-0003-4718-6415; SPIN 3993-1385

^c ORCID 0000-0002-0315-8511; SPIN 9214-5834

E-mail: * a.obukhov@redu.ru,

** julia.barkova@gmail.com,

*** tkachenkonv@mgppu.ru

Abstract. *The article is devoted to the problem of organization of a productive dialogue between representatives of different sciences during the comprehensive interdisciplinary research of man in the context of traditional culture. The prerequisites to the given problem statement have been formed during a long-term experience of joint field studies made by the authors in Russia (Adygea, Russian North, Bashkiria, Buryatia, Kabardino-Balkaria, North Ossetia, Khakassia, Yakutia and other regions) and Mexico, as well as through the analysis of relevant results of academic and research work. As a solution of the given task, the authors develop the methodological construction “metaposition” that allows to approach to complexity and interdisciplinarity of research through the principle of dialogue in the common sociocultural field. Metaposition as a technology of organization of polyprofessional cooperation of different experts in a common research space is aimed at development of scientists’ skills of fixation, systematization and representation of the results of their work taking into account positions of their colleagues from other subject areas. Realization of this technology leads to creation of a metalanguage and to widening of researcher’s scientific culture (theoretical frames of each expert, style of their scientific reasoning and personal qualities). The development of metaposition as a stable system of cooperation between different positions of researchers suggests three inter-related stages: defining the research’s common field; revealing the borders of scientific positions; constructing the interpositional dialogue. Opportunities of application of the methodological construction “metaposition” at different stages of field research (before the field, at the field, after the field, during analysis of the field data) are concretized through a relevant algorithm and supported by examples from the field practice.*

Key words: metaposition, man in the context of traditional culture, cultural studies, psychological anthropology, ethnopsychology, visual anthropology, field research, interdisciplinary dialogue, comprehensive research, methodology of science, cultural practices.

Citation: Obukhov A.S., Ovchinnikova Yu.S., Tkachenko N.V. Man in the Context of Traditional Culture: Metaposition and Dialogue between

Researchers of Different Sciences, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 349–361. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-349-361.

References

1. Sveshnikov A., Stepanov B. Historians in an Interdisciplinary Community (Interdisciplinarity and Transformation of the Historical Community, *Nauchnoe soobshchestvo istorikov Rossii: 20 let peremen* [Scientific Community of Historians of Russia: 20 Years of Changes]. Moscow, Airo-XXI Publ., 2011, pp. 234–258 (in Russ.).
2. *The Phenomenon of Interdisciplinarity in Russian Ethnology*. Moscow, IEA RAN Publ., 2016, 455 p. (in Russ.).
3. Bazhenova E.Yu. Academic World in Interdisciplinary Practices: Proceedings of the 2nd All-Russian Scientific Conference “Interdisciplinarity in the Modern Social and Humanitarian Knowledge – 2017”, *Gumanitarii Yuga Rossii* [Humanitarians of the South of Russia], 2017, vol. 6, no. 6, pp. 388–397 (in Russ.).
4. Horujy S. Synergic Anthropology: Towards a New Conception of Man, *Revue Philosophique de la France et de l’Etranger*, 2014, vol. 139, no. 3, pp. 363–375.
5. Stefanenko T.G. *Etnopsikhologiya* [Ethnopsychology]. Moscow, Institut Psikhologii RAN Publ., “Akademicheskii Proekt” Publ., 1999, 320 p.
6. Tajfel H. *Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1981, 382 p.
7. Dontsov A.I., Stefanenko T.G., Utalieva Zh.T. Language as a Factor of Ethnic Identity, *Voprosy psikhologii* [Issues of Psychology], 1997, no. 4, pp. 75–86 (in Russ.).
8. Nikolaev G.V. Identity, *Kul’turologiya. XX v.: entsiklopediya* [Culturology. The 20th Century: encyclopedia], vol. 1. St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., Aleteiya Publ., 1998, pp. 725–726 (in Russ.).
9. Spicer E. Persistent Cultural Systems: A Comparative Study of Identity Systems That Can Adapt to Contrasting Environments, *Science*, 1971, vol. 174, no. 4011, pp. 795–800.
10. Ulanovsky A.M. Qualitative Researches: Approaches, Strategies, Methods, *Psikhologicheskii zhurnal* [Psychological Journal], 2009, vol. 30, no. 2, pp. 18–28 (in Russ.).
11. Tkachenko N.V. The Khakasses’ Ethnic Identity in the Mono-Ethnic Environment Study, *Aktual’nye*

- problemy psikhologicheskogo znaniya* [Actual Problems of Psychological Knowledge], 2014, no. 1 (30), pp. 75–83 (in Russ.).
12. Ovchinnikova Yu.S. Traditional and Modern Forms of Ethnic Identity Visual Representation in Sakha Musical Instruments, *Izvestiya Laboratorii drevnikh tekhnologii* [Reports of the Laboratory of Ancient Technologies], 2019, no. 15 (1), pp. 79–93 (in Russ.).
13. Zarembo M.A. (ed.) *AFS International/Intercultural Programs. AFS Orientation Handbook: Vol. IV*. New York, AFS International/Intercultural Programs Publ., 1984, 104 p.
14. Schultz D.P., Schultz S.E. *A History of Modern Psychology*. St. Petersburg, Evraziya Publ., 2002, 532 p. (in Russ.).
15. Lévi-Strauss C. *Structural Anthropology*. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 541 p. (in Russ.).
16. Lévi-Strauss C. *Anthropology Confronts the Problems of the Modern World*. Moscow, Tekst Publ., 2016, 157 p. (in Russ.).
17. "Peoples and Cultures" Series. Available at: <http://iea-ras.ru/index.php?go=Pages&in=cat&id=14> (accessed 28.03.2019) (in Russ.).
18. Nyonoksa. Available at: <http://nenoksa.1553.ru> (accessed 28.03.2019).
19. *Electronic Encyclopedia of the History and Culture of Russian Villages*. Available at: <http://derevnisela.ru/> (accessed 28.03.2019) (in Russ.).
20. Shanin T. The Methodology of Double Reflexivity in Studies on Contemporary Russian Village, *Sotsiologicheskii zhurnal* [Sociological Journal], 1998, no. 3–4, pp. 101–116 (in Russ.).
21. Shteinberg I., Shanin T., Kovalev E., Levinson A. *Qualitative Methods. Field Sociological Studies*. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2009, 345 p. (in Russ.).
22. Vernadsky V.I. *Philosophical Thoughts of a Naturalist: in 2 books. Book 2. Scientific Thought as a Planetary Phenomenon*. Moscow, Nauka Publ., 1977, 191 p. (in Russ.).
23. Gnevko V.A. (ed.) *Methodological Problems of Disciplinary and Interdisciplinary Studies in Social and Humanitarian Sciences: collective monograph*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya Akademiya Upravleniya i Ekonomiki Publ., 2010, 250 p. (in Russ.).
24. Guseltseva M.S. A Trans-Disciplinary Approach to Contemporary Psychology, *Voprosy psikhologii* [Issues of Psychology], 2018, no. 5, pp. 3–12 (in Russ.).
25. Zhukov Yu.M. Action Research in Science and Practice: Industrial Period, *Organizatsionnaya psikhologiya* [Organizational Psychology], 2015, vol. 5, no. 3, pp. 49–67 (in Russ.).
26. Bezrukova O.V. "Action Research" Method in Sociological Researches: Basic Ideas, *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Samara State University], 2014, no. 5, pp. 25–29 (in Russ.).
27. Elliott J. *Action Research for Educational Change*. Buckingham, Open University Press Publ., 1991, 163 p.
28. Tkachenko N.V., Ovchinnikova Yu.S. Psychological and Pedagogical Preparation of a Field Researcher: Development of Personality's Affective Component by Means of Traditional Music of Peoples of the World, *Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal Kontsept* [Research and Methodological Electronic Journal "Concept"], 2018, no. 6, pp. 78–90 (in Russ.).
29. Obukhov A.S. Building a Program of Psychological Research of Personality in the Context of Russian Traditional Culture, *Razvitie lichnosti* [Development of Personality], 2001, no. 3–4, pp. 109–119, 2002, no. 1, pp. 171–226 (in Russ.).
30. Obukhov A.S. *Psychology of Personality in the Context of Traditional Culture: monograph*. Moscow, "Prometei" MPGU Publ., 2006, 352 p. (in Russ.).
31. "And the Song Is Still Sounding Sinking into People's Hearts": *Musical Culture of Baigazino Village of the Burzhan Region of the Republic of Bashkortostan*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=xouWa3tSspo&index=48&list=PL2UJc3GeAZ8CaFO125nk8jozvvgfiNPy2l> (accessed 28.03.2019) (in Russ.).
32. Ovchinnikova Yu.S. The Ratio of "Man-World" in the Traditional Musical Cultures as a Methodological Basis of Attainment in Music Education National Orientation, *Vestnik kafedry UNESCO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"* [Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"], 2016, no. 1, pp. 11–26 (in Russ.).
33. Saxe G.B. *Cultural Development of Mathematical Ideas: Papua New Guinea Studies*, Cambridge University Press Publ., 2012, 393 p.
34. Saxe G.B. *Cultural Development of Mathematical Ideas*. Available at: <http://www.culturecognition.com/> (accessed 28.03.2019).

2019 — ГОД ТЕАТРА В РОССИИ

УДК 351.85:792
ББК 65.498.5
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-4-362-373

В.Ю. МУЗЫЧУК

ТЕАТРЫ В ЗЕРКАЛЕ СТАТИСТИКИ: ФАКТЫ ВМЕСТО МИФОВ

Валентина Юрьевна Музычук,

Институт экономики Российской академии наук,
заместитель директора по научной работе
Нахимовский просп., д. 32, Москва, 117218, Россия

Школа-студия МХАТ,
продюсерский факультет,
профессор
Тверская ул., д. 6, стр. 7, Москва, 125009, Россия

доктор экономических наук,
член Союза театральных деятелей
SPIN 4161-3862
E-mail: valen.muz@gmail.com

Реферат. В статье предпринята попытка развенчания некоторых мифов в общественном сознании, связанных с экономической составляющей театральной деятельности. Речь идет о подмене понятий самоокупаемости и финансово-хозяйственной самостоятельности театра, директивной установке «больше

зарабатывать» и оценке эффективности деятельности театра с позиций бизнес-подхода, а также требований постоянного роста посещаемости.

На основе анализа статистических данных исследована структура финансовых поступлений театров. Результаты свидетельствуют о невозможности функционирования российского репертуарного театра на принципах самоокупаемости, при котором собственные расходы театра должны покрываться заработанными доходами. Россия, имеющая показатель обеспеченности театрами 4,2 в расчете на 1 млн жителей (2017), отстает от зарубежных стран, а более чем в половине субъектов Российской Федерации он ниже среднего российского. Тезис о том, что в России много театров, опровергается результатами анализа статистических данных и международными сопоставлениями. Надежды на то, что частные театры могут стать серьезным конкурентом и субститутом государственным театрам в России, не подтверждаются реаль-

ной практикой. Крупные столичные театры давно уже достигли предела посещаемости на уровне 99%. Невысокая посещаемость не всегда является показателем неэффективности театра, а низкий уровень жизни не позволяет людям ходить в театр так часто, как им хотелось бы. Наконец, требовать от театра показателей посещаемости 40-летней давности не представляется возможным, потому что кардинально расширились возможности проведения досуга, в том числе благодаря развитию информационно-коммуникационных технологий. Решение задачи увеличения посещаемости театров лежит не в плоскости директивного указания 100%-ной заполняемости зрительного зала, а требует серьезных вложений в гастрольную деятельность и инфраструктуру принимающей стороны.

Показано, что ошибочные решения, положенные в практику принятия управленческих решений, контрпродуктивны, потому что противостоят природе театра и законам, по которым развивается экономика культуры в целом.

Ключевые слова: театральное искусство, управление в сфере культуры, экономика культуры, культурная политика, театральная деятельность, государственное финансирование театров, посещаемость театров.

Для цитирования: Музычук В.Ю. Театры в зеркале статистики: факты вместо мифов // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 362–373. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-362-373.

Объявленный Президентом РФ Годом театра в России, 2019 г. стал уже 4-м по счету тематическим годом, посвященным культурной тематике. 2014 г. был Годом культуры, 2015 г. — Годом литературы, 2016 г. — Годом кино... Казалось бы, это наглядное свидетельство поворота государства в сторону культуры, «введение культуры в ранг национальных приоритетов» (в терминах Основ государственной культурной политики [1]), о котором говорится в важных стратегических документах развития России. В этом же ряду принятие в 2018 г. на-

ционального проекта «Культура» [2] среди двенадцати основных стратегических приоритетов социально-экономического развития России на период до 2024 года.

Однако на этом позитивном для развития культуры фоне очень настораживают информационные вбросы в средства массовой информации о том, что в России, например, слишком много государственных театров. Обращает на себя внимание практика отдельных регионов по объединению разноплановых учреждений культуры в единое театральное-концертное объединение (Тюменская обл., Псковская обл.), попытки упразднения бухгалтерских служб в театрах и передачи их функций централизованным бухгалтериям (Республика Мордовия, Красноярский край, Московская обл. и др.), а также планы по слиянию/объединению/укрупнению учреждений культуры, которые имеют собственное лицо и богатую историю в театральном мире и находятся друг от друга на расстоянии нескольких сотен километров¹.

Следует отметить, что в последние годы в общественном сознании культивируется ряд мифов, касающихся развития сферы культуры, в частности театра, в рыночной экономике на основе «рыночно ориентированных, конкурентных способов оказания услуг» [3]. Например, понятия самоокупаемости театров и их финансово-хозяйственной самостоятельности понимаются как тождественные. Показатель собственных заработанных доходов театров становится одним из ключевых при оценке эффективности деятельности². Кроме того, театры должны обеспечить не знающую никаких разумных пределов посещаемость. Так, для одного из театров малых городов с численностью населения 25 тыс. человек показатель посещаемости в муниципальном задании зафиксирован на отметке 24 тыс. посещений (и такой случай

¹ Например, ситуация с объединением Александринского театра в Санкт-Петербурге и Российского академического театра драмы им. Ф. Волкова в Ярославле, слухи о слиянии Смоленского государственного драматического театра им. А.С. Грибоедова с Государственным академическим Мариинским театром в качестве его филиала.

² Для некоммерческих организаций, каковыми являются государственные (муниципальные) театры Российской Федерации, извлечение прибыли де-юре и де-факто не является основным мотивом создания и функционирования.

не единственный). Волонтаризм чиновников сказывается и в том, что в некоторых регионах театрам диктуют ценовую политику, запрещают повышать цены на билеты, спускают сверху лимит бесплатных посещений, ссылаясь на то, что театры оказывают государственные (муниципальные) услуги (невзирая на ст. 52 пока еще действующих Основ законодательства о культуре, в которой содержится норма о свободном ценообразовании в сфере культуры) [4].

Попытаемся развеять некоторые из этих мифов, опасность которых в разы усиливается, когда они активно используются в практике принятия управленческих решений.

МИФ 1. САМООКУПАЕМОСТЬ ТЕАТРОВ

Экономика культуры как самостоятельное направление экономической науки существует уже свыше 50 лет. За прошедшие десятилетия ведущими экономистами из разных стран мира, специализирующимися в том числе на исследовании экономических проблем культурной деятельности, выработан ряд теоретических обоснований невозможности функционирования сферы культуры в рыночной экономике на принципах самоокупаемости [5]. Сфера культуры попадает в зону так называемых провалов рынка, результаты культурной деятельности относятся к мериторным, опекаемым благам, являются продуктами баумолевской экономики и пр. [6–10]. Все эти теории в унисон говорят о том, что без вмешательства государства (в виде прямой или косвенной поддержки) сфера культуры не сможет реализовать свою основополагающую миссию по охране культурного наследия и приобщению широких слоев населения к культурным ценностям [11, с. 10–42].

Оценка деятельности организаций культуры на основе бизнес-подхода приводит к подмене цели средствами ее достижения. Количественно измеримые показатели результативности в сфере культуры сказываются недооценкой специфики культурной деятельности:

- ♦ пролонгированный результат;
- ♦ преимущественно интеллектуальный, творческий труд;

- ♦ отсутствие однородных (повторяющихся) работ, невозможность нормирования, стандартизации;

- ♦ персонификация труда, зависимость результата от личности мастера, творца;

- ♦ деятельность организаций культуры во многом не связана с публичной сферой, прямым взаимодействием с потребителем (сохранение и изучение культурных ценностей, создание художественного произведения) [12, с. 21–33].

Наконец, экономисты оперируют понятием *path dependence* (зависимость от пройденного пути), когда «история имеет значение», а имплантация в чистом виде западных институтов и механизмов без учета национальных особенностей ведет к возникновению так называемых «институциональных ловушек», при которых заимствованный институт укореняется в чужеродной институциональной среде и начинает работать «с точностью до наоборот» [11, с. 38–42].

История действительно имеет значение. Применительно к ситуации с финансированием театров вспомним советский опыт 70-летней давности, а именно Постановление Совета министров СССР от 4 марта 1948 г. № 537 «О сокращении государственной дотации театрам и мерах по улучшению их финансовой деятельности» (подробнее об этом см. [13, с. 6]):

«Совет Министров СССР считает неправильной, порочной практику, укоренившуюся в театрах, когда основным источником финансирования их деятельности стали не доходы, получаемые от продажи билетов, а дотация театрам из государственного бюджета.

<...>

В целях ликвидации иждивенческой практики в работе театров Совет Министров СССР постановляет:

1. Снять с 15 марта 1948 г. с государственной дотации и перевести на полную самоокупаемость театры союзного, республиканского и местного подчинения, согласно Приложению 1.

<...>

4. <...> уменьшить намеченную на 1948 год дотацию по государственному бюджету театрам с 735 млн рублей до 312 млн рублей.

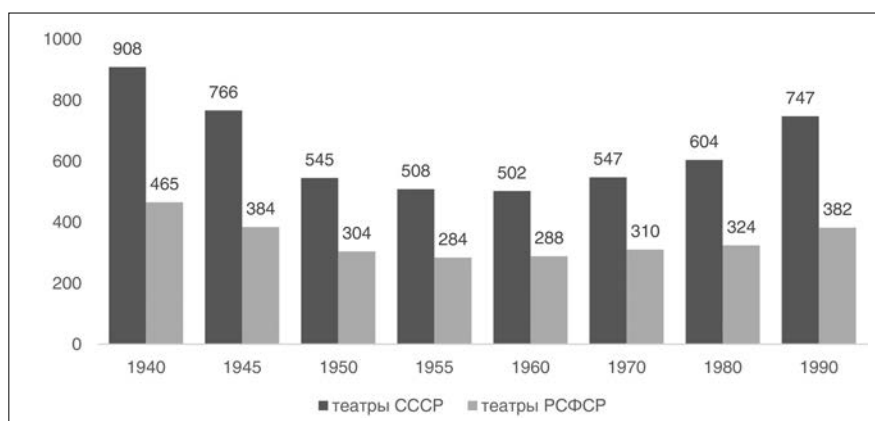


Рис 1. Динамика количества театров в 1940—1990 гг.

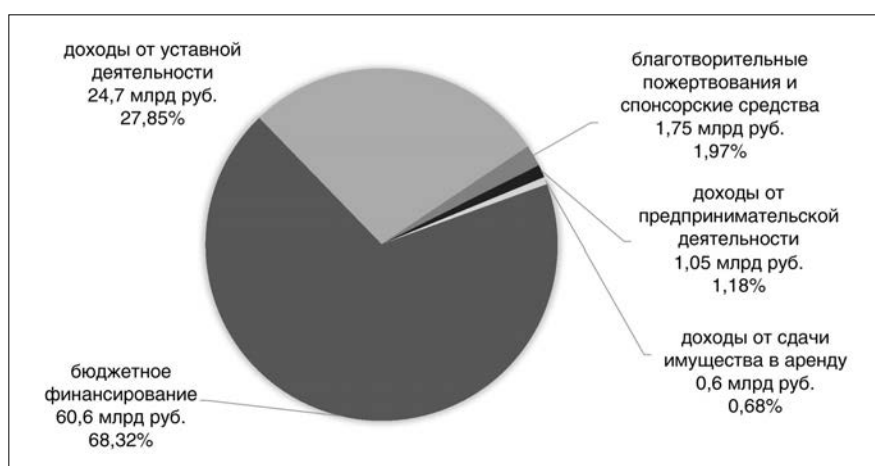


Рис. 2. Структура финансовых поступлений государственных (муниципальных) театров в системе Минкультуры России в 2017 г.

<...>

8. Зачислить в резервный фонд Совета Министров СССР экономию от сокращения дотации театрам в сумме 423 млн рублей».

Только в РСФСР с государственной дотации предполагалось снять 2 театра оперы и балета, 24 театра музыкальной комедии, 16 драматических театров, 10 театров юного зрителя, 47 колхозных театров и 70 театров кукол. Дотация театрам сократилась одномоментно в 2,3 раза, причем экономия средств была направлена не на решение неотложных, стоящих перед страной задач в условиях послевоенного времени, а в резервный фонд Совета Министров СССР.

Официальная статистика советского периода позволяет проследить динамику количества театров в СССР и РСФСР [14, с. 542; 15, с. 153] как до, так и после принятия этого зло-

получного (в прямом смысле слова) для развития театрального дела официального документа (см. рис. 1).

В 1940 г. в СССР функционировало 908 театров, из которых чуть более половины (465) приходилось на РСФСР. По объективным причинам, связанным с тяжелейшим для страны испытанием — Великой Отечественной войной, в 1945 г. количество театров в стране сократилось. Но принятие указанного постановления привело к тому, что в РСФСР около четверти театров (99) закрылось менее чем за два года: в 1947 г. в РСФСР работал 421 театр, к концу 1948 г. их осталось 369, а к концу 1949 г. — 322. Исторический минимум за рассматриваемый период по количеству театров в РСФСР был зафиксирован в 1963 г. — 283 театра. В 1990 г. количество театров так и не достигло уровня 1940 г. (как в РСФСР, так и в СССР).

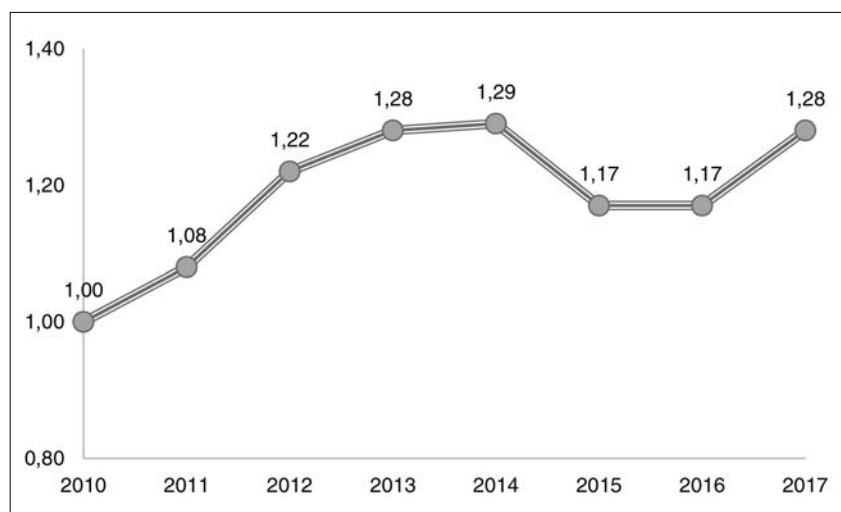


Рис. 3. Темпы роста бюджетного финансирования театров местного ведения в реальном выражении (уровень 2010 г. = 1)

Следует отметить, что в 2017 г. финансовые потоки 25 федеральных театров⁴ (из 614 театров системы Минкультуры России) распределялись следующим образом. Они получали одну треть от совокупного объема бюджетного финансирования российских театров (29%), но при этом генерировали 37% совокупных доходов от продажи билетов. Кроме того, больше половины благотворительных пожертвований и спонсорских средств (52%) направлялись на поддержку федеральных театров, также у них больше

преимуществ в получении доходов от предпринимательской деятельности и сдачи имущества в аренду (31% и 32% соответственно).

Таким образом, сокращение дотации, лишение государственной поддержки, привело к массовому закрытию театров. Чуда не произошло, самоокупаемость театра показала свою несостоятельность даже в условиях плановой советской экономики.

При анализе существующей структуры финансовых поступлений государственных (муниципальных) театров в 2017 г. (рис. 2)³ мы видим, что 68% — это бюджетное финансирование. Из 24,7 млрд руб., заработанных государственными (муниципальными) театрами в 2017 г., 9,2 млрд руб. (37%) поступили от 25 федеральных театров, остальные 15,5 млрд руб. — от региональных и местных театров, из них 8,4 млрд руб. (34%) приходились на театры Москвы (6,1 млрд руб.) и Санкт-Петербурга (2,3 млрд руб.). Таким образом, доходная база 478 региональных и местных театров (за исключением федеральных, московских и петербургских) составила 7,1 млрд руб. (или 28,7% от общей суммы заработанных средств). Другими словами, 78% государственных (муниципальных) театров заработали только 29% финансовых средств от продажи билетов. Две трети доходов государственных (муниципальных) театров России от продажи билетов генерируют федеральные (25), московские (81) и петербургские (30) театры.

Что касается бюджетного финансирования театров местного ведения (без федеральных, в терминологии ГИВЦ Минкультуры России) [16], то в 2017 г. в реальном выражении оно осталось на уровне 2013 г. (рис. 3).

По сравнению с уровнем 2010 г. объем бюджетного финансирования местных театров в 2017 г. увеличился в 1,28 раза. После падения финансирования местных театров в 2015 и 2016 гг., в 2017 г. объем бюджетного финансирования в реальных ценах вернулся к значениям 2013 года.

Очевидна усиливающаяся тенденция коммерциализации местных театров. В экономике культуры применительно к театрам для оценки этого показателя применяется коэффициент Драгана Клаича: отношение доходов от продажи билетов к общей сумме расходов театра. Он позволяет оценить долю расходов, которая покрывается за счет доходов от продажи билетов. Комфортным для финансового состояния театра считается показатель 18–20%. В российских театрах (за исключением федеральных) этот коэффициент демонстрирует рост за

³ Здесь и далее расчеты выполнены с учетом статистических данных ГИВЦ Минкультуры России [16].

⁴ 15 театров в Москве, 5 в Санкт-Петербурге и 5 в субъектах Российской Федерации: Ярославская, Свердловская и Новосибирская области, Приморский край, Республика Северная Осетия — Алания.

период 2010–2016 гг. [16] (рис. 4).

Уже в 2012 г. этот показатель вышел за пределы зоны комфортности. За 5 лет он увеличился с 20,2% до 24,9%, а в 2017 г. показал незначительное снижение до 24,4%. Не исключена вероятность, что это связано с политикой региональных властей по ограничению роста цен на билеты, о чем неоднократно заявляли директора местных театров. Также это может быть связано с непростым социально-экономическим по-

ложением большей части населения страны, для которой повышение цен на билеты служит причиной снижения посещаемости театра.

Анализ структуры финансовых поступлений театров свидетельствует о невозможности функционирования российского репертуарного театра на принципах самоокупаемости, при котором собственные расходы театра должны покрываться заработанными доходами. В отношении региональных и местных театров (за исключением федеральных, московских и петербургских) вектор на самоокупаемость и увеличение заработанных доходов говорит о полной бесперспективности, а главное — контрпродуктивности. Причем эта тенденция отмечается на фоне лишения реальной финансово-хозяйственной самостоятельности театра путем создания централизованных бухгалтерий, что чревато парализацией такого живого и постоянно меняющегося организма, как отечественный репертуарный театр.

МИФ 2. В РОССИИ МНОГО ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ

Еще одно заблуждение связано с якобы большим количеством государственных (муниципальных) театров, которые нужно финансировать из бюджета, вместо того

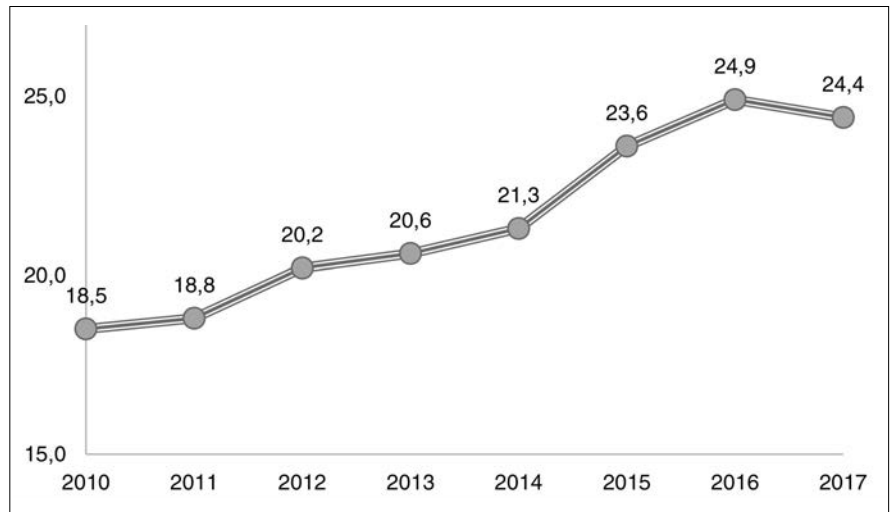


Рис. 4. Доля доходов от продажи билетов в общей сумме расходов театров местного ведения (%)

чтобы направлять ограниченные финансовые ресурсы на развитие образования и здравоохранения.

Динамика количества театров в РСФСР и РФ за период 1940–2017 гг. [14, с. 542; 15, с. 153; 16; 17, с. 225] представлена в табл. 1. Согласно приведенным данным, в Российской Федерации только в 1995 г. количество театров (всех ведомств) превысило показатель 1940 г. по РСФСР. С 1990 г. вплоть до 2015 г. количество театров (как всех ведомств, так и в системе Минкультуры России) росло относительно высокими темпами. Отечественными специалистами по экономике культуры пока не дана научная оценка этому феномену. Совершенно очевидно, что творческая энергия, высвободившаяся после десятилетий застоя на волне демократических преобразований в России в начале 1990-х гг., дала мощный импульс к появлению новых творческих коллективов. Справедливости ради следует отметить, что и власть в тот период была относительно благосклонна к творцам и охотно шла им навстречу, присваивая государственный статус вновь создаваемым театрам и выделяя гарантированное бюджетное финансирование на их функционирование.

Тенденция последних лет свидетельствует о становлении понижательной динамики в появлении новых театров. В первую очередь это объясняется процессами оптимизации, запущенными в 2000-е гг. в рамках бюджетной реформы, декларирующей необ-

Таблица 1

Динамика количества театров в РСФСР/РФ за 1940–2017 гг.

Количество театров	1940	1990	1995	2000	2005	2010	2015	2017
Театры всех ведомств	465	382	470	547	588	604	665	649
Театры в системе Минкультуры России	нет данных	375	463	518	563	579	614	614

ходимость избавления от непрофильных активов (например, Театр Российской армии для Минобороны России⁵), слияния, укрупнения, ликвидации неэффективных учреждений культуры. Оптимизация негативным образом повлияла на сеть общедоступных библиотек, учреждений культурно-досугового типа, детских школ искусств, вызвав сокращение их числа. Театры, как и музеи, напротив, все эти годы демонстрировали увеличение сети. Однако новая волна оптимизации чревата очередной попыткой «перекраивания» сети учреждений культуры путем укрупнений, создания театрално-концертных объединений, присоединения «слабых» учреждений к «сильным», переводом на централизованные бухгалтерии и пр. Все эти процессы говорят отнюдь не об ожидающем нас в будущем увеличении количества театров.

Между тем Россия, имеющая показатель обеспеченности театрами 4,2 в расчете на 1 млн жителей (2017), отстает от зарубежных стран: Испания — 23,4 (2013), Франция — 18,2 (2013), Финляндия — 11,6 (2012), Сербия — 7,3 (2013), Чехия — 6,8 (2013), Швеция — 5,9 (2013), Италия — 5,4 (2012). Речь идет о театрах разных форм собственности, гарантированно получающих субсидии из бюджета на ведение своей деятельности [18].

Если же посмотреть на обеспеченность театрами регионов, то более чем в половине субъектов Российской Федерации (в 44) она ниже среднероссийского показателя 4,2 в расчете на

1 млн жителей⁶ [16]. Максимальное значение обеспеченности театрами в регионах России составило 13,7 театров на 1 млн жителей, минимальное значение — 0,9 театра, разница между максимальным и минимальным значениями по уровню обеспеченности театрами составляет 15 раз.

Неоднократно за последнее время поднималась тема отсутствия театров для детей и юношества в регионах России. Так, по данным за 2017 г.⁷, в 29 субъектах Российской Федерации нет театра юного зрителя⁸, в 7 субъектах — театра кукол⁹, еще в 7 субъектах — ни ТЮЗа, ни кукольного театра¹⁰.

Тезис о том, что в России много театров, опровергается результатами анализа статисти-

⁶ Субъекты РФ с низкой обеспеченностью театрами: Краснодарский, Ставропольский, Алтайский края, Курская, Ростовская, Тюменская, Владимирская, Кировская, Брянская, Белгородская, Кемеровская, Мурманская области, Республика Крым, Чеченская республика.

⁷ Автор благодарит за предоставленные данные по детскому театру студентку продюсерского факультета Школы-студии МХАТ А. Иванову (дипломная работа «Феномен театра для детей и юношества в современном театральном пространстве России», 2019 г., научный руководитель В.Ю. Музычук).

⁸ Владимирская, Ивановская, Костромская, Курская, Липецкая, Орловская, Смоленская, Ленинградская, Мурманская, Псковская, Оренбургская, Курганская, Амурская, Магаданская, Сахалинская области; Республики: Карелия, Коми, Крым, Дагестан, Кабардино-Балкарская, Мордовия, Удмуртская, Бурятия, Тыва, Хакасия; Ставропольский, Забайкальский, Камчатский края; Еврейская автономная область.

⁹ Тамбовская, Новгородская области; Республики: Ингушетия, Сев. Осетия — Алания, Чеченская; Хабаровский край; г. Севастополь.

¹⁰ Ненецкий, Ямало-Ненецкий, Чукотский автономные округа; Республики: Адыгея, Калмыкия, Карачаево-Черкесская, Алтай.

⁵ Этот процесс удалось остановить, в настоящее время в ведении Минобороны России находятся 6 театров.

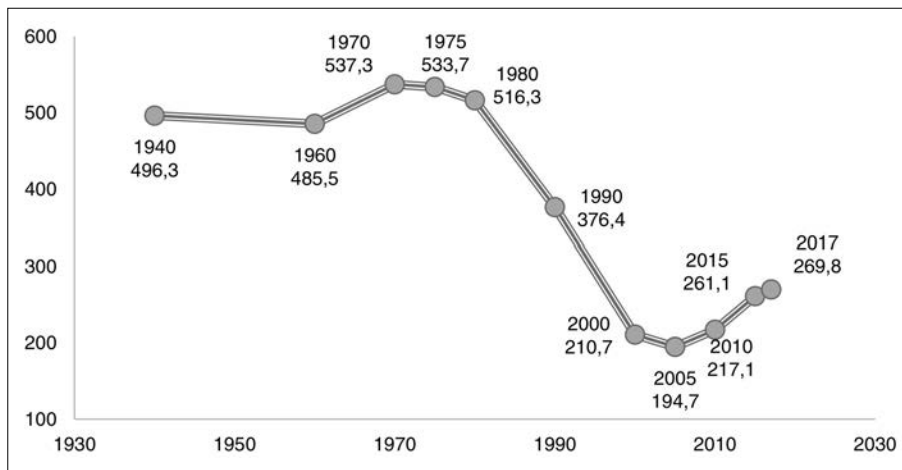


Рис. 5. Посещаемость театров (всех ведомств) в расчете на 1000 жителей

ческих данных и международными сопоставлениями. Надежды на то, что частные театры могут стать серьезным конкурентом и субститутом государственным театрам в России, не подтверждаются реальной практикой¹¹.

МИФ 3. НЕТ ПРЕДЕЛА ПОСЕЩАЕМОСТИ ТЕАТРОВ

Наряду с объемом собственных заработанных доходов, посещаемость театров является в настоящее время одним из основных показателей эффективности их деятельности. В этом нет ничего удивительного, потому что театр существует для зрителя. Но одно дело — фиксация реальной посещаемости, и совершенно другое — постоянное требование ее повышения директивными методами.

Крупные столичные театры давно уже достигли предела посещаемости на уровне 99% и увеличить данный показатель до 150% они, увы, не в состоянии по объективным причинам. Более того, невысокая посещаемость не всегда является показателем неэффективности театра. Во-первых, низкий уровень жизни не позволяет людям ходить в театр так

часто, как им хотелось бы. Во-вторых, экспериментальный спектакль вполне может не собрать полный зал почитателей. В-третьих, провал какой-либо постановки не является следствием неэффективности самого театра, имеет место быть «право на ошибку». В-четвертых, плохой театр — лучше, чем никакой, поскольку он создает культурную среду и генерирует вокруг себя потоки креативности. В-пятых, плохой театр — не приговор. История театра знает массу примеров, когда смена команды приводила к возрождению театра. Наконец, требовать от театра показателей посещаемости 40-летней давности не представляется возможным, потому что кардинально расширились возможности проведения досуга, в том числе благодаря развитию информационно-коммуникационных технологий.

Согласно данным посещаемости театров за период 1940–2017 гг. [14, с. 542; 15, с. 153; 16; 17, с. 225], понижательный тренд наметился уже в 1980-е гг. (рис. 5). Пик посещаемости театров приходился на 1970–1975 гг., когда каждый второй житель РСФСР ходил в театр. А вот 1990-е гг. с их тяжелейшим для страны социально-экономическим кризисом дают резкое падение посещаемости. Ее минимум был зафиксирован в 2005 г. на отметке 194,7 посещения в расчете на 1000 жителей (1 человек из 5). В последние годы отмечается положительная динамика этого показателя.

Результаты анализа структуры посещаемости театров [16; 19, с. 42, 62] показывают, что пик посещаемости в 1970–1975 гг. был обеспе-

¹¹ Доклад Лаборатории будущего театра ГИТИСа («Театры России. Оценка театрального предложения», 2018 г.) о частном театрально-предложении в России вызывает серьезные возражения у профессионального сообщества как с точки зрения методологии исследования, проведенного анализа в целом, так и достоверности представленных данных.

чен за счет выездов и гастролей (табл. 2). Так, в 1970–1975 гг. на выезды и гастроли приходилось более 50% от общего количества посещений театров, в 2017 г. этот показатель составил 19,1%. Посещаемость же на своих площадках демонстрирует в 2017 г. приблизительно те же значения, что и в 1970–1975 годы.

Таким образом, решение задачи увеличения посещаемости театров лежит не в плоскости директивного указания 100%-ной заполняемости зрительного зала, а требует серьезных вложений в гастрольную деятельность и инфраструктуру принимающей стороны.

Итак, появление рассмотренных выше мифов во многом обусловлено проведением бюджетной реформы, в соответствии с которой сфера культуры оказалась в сегменте оказания государственных (муниципальных) услуг. Унифицированный подход к управлению бюджет-

сии. Это нонсенс. Учреждения культуры не являются государственными органами, поэтому они не могут обеспечивать реализацию функций учредителя или выполнять задачи, поставленные перед учредителем, а значит, не могут оказывать государственных услуг. Получение паспорта гражданином, замена водительских прав, регистрация прав собственности и пр. — это государственные услуги. Но ни музей, ни театр, ни библиотека, ни клуб государственных услуг не оказывают.

Во-вторых, согласно закону «Об организации предоставления государственных и муниципальных услуг» [20], государственные услуги носят заявительный характер: написал заявление, получил услугу. В сфере культуры нет заявительного характера предоставления услуг¹².

В-третьих, предоставление государственных услуг осуществляется безвозмездно или

Таблица 2

Динамика посещаемости театров в системе Минкультуры за 1970–2017 гг.

Посещаемость театров	1970	1975	2000	2005	2010	2015	2017
Всего, млн чел.	64,9	66,2	29,7	27,5	30,7	37,4	38,8
На своих площадках, млн чел.	31,7	32,9	23,2	21,3	24,1	30,0	31,4
Доля посещаемости на выездах и гастролях, %	51,2	50,3	21,9	22,5	21,5	19,8	19,1

ным сектором без учета специфики входящих в него отраслей привел к тому, что культуру низвели до уровня услуги. Однако анализ нормативной правовой базы оказания государственных (муниципальных) услуг указывает на то, что сфера культуры де-юре и де-факто выбивается из сегмента оказания государственных (муниципальных) услуг [12, с. 14–21].

Во-первых, в настоящее время учреждения культуры создаются и функционируют для обеспечения реализации функций учредителя или для выполнения задач, поставленных перед учредителем. Получается, что Эрмитаж и Большой театр существуют не ради выполнения своей культурной миссии, а для выполнения задач, поставленных перед Минкультуры Рос-

по регулируемым государством ценам, согласно Указу Президента РФ [21], но в ст. 52 Основ законодательства Российской Федерации о культуре говорится, что «цены (тарифы) на платные услуги и продукцию, включая цены на билеты, организации культуры устанавливают самостоятельно» [4]. В этой части Указ Президента РФ противоречит Основам законодательства о культуре. Однако в некоторых регионах местные власти предпринимают настойчивые попытки по регулированию

¹² Заполнение заявления в библиотеке не имеет ничего общего с заявительным характером оказания государственных (муниципальных) услуг, а представляет собой лишь констатацию факта прикрепления к библиотеке.

ценообразования в подведомственных учреждениях культуры, мотивируя это правом учредителя. Поэтому норма по предоставлению государственных услуг по регулируемым государством ценам входит в противоречие с основным (пока еще действующим) федеральным законом о культуре.

Таким образом, от дискурса «культура — не услуга» необходимо уходить в сторону выведения сферы культуры из сегмента оказания государственных (муниципальных) услуг. Разработка нового федерального закона о культуре была инициирована в том числе и для решения такой важной и нужной задачи. Для этого в законе необходимо прописать новую организационно-правовую форму для учреждений культуры, в соответствии с которой учреждение создается для реализации культурной миссии, развития культуры, приобщения населения к культурным ценностям, а его финансирование осуществляется в виде финансового обеспечения уставных целей. Пути решения данной проблемы будут свидетельствовать о реальном или мнимом приоритете культуры в социально-экономическом развитии России.

Список источников

1. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной культурной политики» [Электронный ресурс] // Президент России. URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208/print> (дата обращения: 27.06.2019).
2. Национальный проект «Культура»: планы и направления [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации. URL: https://www.mkrf.ru/press/news/natsionalnyy_proekt_kultura_plany_i_napravleniya/ (дата обращения: 27.06.2019).
3. Концепция повышения эффективности бюджетных расходов в 2019—2024 гг. [Электронный ресурс] // Правительство России. URL: <http://static.government.ru/media/files/oPbFFY1nPoRrQGx7Q7tfZrV5JGTUuTOR.pdf> (дата обращения: 27.06.2019).
4. Основы законодательства Российской Федерации о культуре. Статья 52. Цены и ценообразование в области культуры [Электронный ресурс] // Законодательство Российской Федерации : Сборник основных федеральных законов РФ. URL: <https://fzrf.su/zakon/o-kulture-n-3612-1/st-52.php> (дата обращения: 27.06.2019).
5. A Handbook of Cultural Economics. Second Ed. / Ed. by R. Towse. Cheltenham, UK : Edward Elgar, 2013. 456 p.
6. Baumol W., Bowen W. Performing Arts: the Economic Dilemma. Cambridge ; London : MIT, 1966. 598 p.
7. Musgrave R. The Theory of Public Finance. New York : McGraw Hill, 1959. 628 p.
8. Рубинштейн А.Я. К теории опекаемых благ. Неэффективные и эффективные равновесия // Вопросы экономики. 2011. № 3. С. 65—87.
9. Рубинштейн А.Я. Опекаемые блага в сфере культуры: признаки и последствия «болезни цен» : научный доклад. Москва : Институт экономики РАН, 2012. 78 с.
10. Рубинштейн А.Я. Опекаемые блага в оптике сравнительной методологии : научный доклад. Москва : Институт экономики РАН, 2013.
11. Музычук В.Ю. Государственная поддержка культуры: ресурсы, механизмы, институты. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2013. 280 с.
12. Музычук В.Ю. Государственный патернализм в сфере культуры: что не так с установками патера в России? : научный доклад. Москва : Институт экономики РАН, 2017. 67 с.
13. Рубинштейн А.Я., Музычук В.Ю. Оптимизация или деградация? Между прошлым и будущим российской культуры // Общественные науки и современность. 2014. № 6. С. 5—22.
14. Народное хозяйство СССР в 1984 г. : Стат. ежегодник. Москва : Финансы и статистика, 1985. 632 с.
15. Российский статистический ежегодник. 1994 : Стат. сб. / Госкомстат России. Москва, 1994. 799 с.
16. АИС Статистическая отчетность отрасли [Электронный ресурс] // ГИВЦ Минкультуры России. URL: <https://stat.mkrf.ru/> (дата обращения: 27.06.2019).
17. Российский статистический ежегодник. 2017 : Стат. сб. / Росстат. Москва, 2017. 686 с.
18. Cultural Statistics in Europe [Электронный ресурс] // Compendium of Cultural Policies and Trends' Association. URL: <https://www.culturalpolicies.net/web/statistics.php> (дата обращения: 27.06.2019).

19. Экономические показатели деятельности театров и концертных организаций РСФСР за 1970–1975 гг. Москва ; Ленинград, 1976. Вып. IX. 200 с.
20. Федеральный закон от 27 июля 2010 г. № 210-ФЗ «Об организации предоставления государственных и муниципальных услуг» [Электронный ресурс] // Российская газета. 30 июля 2010 г. URL: <https://rg.ru/2010/07/30/gosusl-dok.html> (дата обращения: 27.06.2019).
21. Указ Президента Российской Федерации от 9 марта 2004 г. № 314 «О системе и структуре федеральных органов исполнительной власти» [Электронный ресурс] // Российская газета. 11 марта 2004 г. URL: <https://rg.ru/2004/03/11/federel-dok.html> (дата обращения: 27.06.2019).

Theaters in the Mirror of Statistics: Facts Instead of Myths

Valentina Yu. Muzychuk

Institute of Economics of the Russian Academy of Sciences, 32, Nakhimovsky Av., Moscow, 117218, Russia

Moscow Art Theatre School, 6, Building 7, Tverskaya Str., Moscow, 125009, Russia

SPIN 4161-3862

E-mail: valen.muz@gmail.com

Abstract. *The article attempts to debunk, in the public consciousness, some myths related to the economic component of theatrical activity. The question is about the substitution of the concepts of self-sufficiency and financial and operating independence of the theatre, the policy to “earn more”, and the assessment of theatre activity effectiveness from the perspective of business approach and requirements of constant increase in attendance.*

Basing on the analysis of statistical data, the article studies the structure of financial receipts of theatres. The results show the impossibility of functioning of the Russian repertoire theatre on the principles of self-sufficiency, in which the theatre’s own expenses should be covered by earned income. Russia, which has a provision index of 4.2 theatres per 1 million inhabitants (2017), lags behind foreign countries, and in more than half of the constituent entities of the Russian Federation, it is lower than the average Russian index. The thesis that there are many theatres in Russia is refuted by the results of statistical data analysis and international comparisons. The hopes that private theatres can become a serious competitor and substitute for state theatres in Russia are not supported by real practice. Large metropolitan thea-

tres have long reached the limit of attendance at the level of 99%. Low attendance is not always an indicator of the theatre’s inefficiency, and the low living standard does not allow people to go to the theatre as often as they would like. Finally, it is not possible to demand 40-year-old attendance indicators from the theatre, because the possibilities for leisure activities have drastically expanded, including through the development of information and communication technologies. The task solution of increasing the attendance of theatres does not lie in the direction of the policy of 100% occupancy of the auditorium, but requires serious investments in the touring activities and infrastructure of the host party.

The article shows that the erroneous decisions put into the practice of making managerial decisions are counterproductive because they contradict the nature of the theatre and the development laws of the economy of culture as a whole.

Key words: theatre art, cultural management, economics of culture, cultural policy, theatrical activity, state funding of theatres, theatre attendance.

Citation: Muzychuk V.Yu. Theaters in the Mirror of Statistics: Facts Instead of Myths, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 362–373. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-362-373.

References

1. Decree of the President of the Russian Federation “On Approval of the State Cultural Policy”, *Prezident Rossii* [President of Russia]. Available at: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208/print> (accessed 27.06.2019) (in Russ.).
2. National Project “Culture”: Plans and Directions, *Ministerstvo kul’tury Rossiiskoi Federatsii* [Ministry of Culture of the Russian Federation]. Available at:

- https://www.mkrf.ru/press/news/natsionalnyy_proekt_kultura_plany_i_napravleniya/ (accessed 27.06.2019) (in Russ.).
3. The Concept of Increase of Efficiency of the Budgetary Expenses in 2019–2024, *Pravitel'stvo Rossii* [Government of Russia]. Available at: <http://static.government.ru/media/files/oPbFFY1nPoRrQGx7Q7tfZrV5JGTUuTOR.pdf> (accessed 27.06.2019) (in Russ.).
4. Fundamentals of the Legislation of the Russian Federation on Culture. Article 52. Prices and Pricing in the Field of Culture, *Zakonodatel'stvo Rossiiskoi Federatsii: Sbornik osnovnykh federal'nykh zakonov RF* [Legislation of the Russian Federation: Collected Basic Federal Laws of the Russian Federation]. Available at: <https://fzrf.ru/zakon/o-kulture-n-3612-1/st-52.php> (accessed 27.06.2019) (in Russ.).
5. Towse R. (ed.) *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham, UK, Edward Elgar Publ., 2013, 456 p.
6. Baumol W., Bowen W. *Performing Arts: the Economic Dilemma*. Cambridge, London, MIT Publ., 1966, 598 p.
7. Musgrave R. *The Theory of Public Finance*. New York, McGraw Hill Publ., 1959, 628 p.
8. Rubinshtein A.Ya. A Theory of Patronized Goods: Inefficient and Efficient Equilibria, *Voprosy ekonomiki* [Economic Issues], 2011, no. 3, pp. 65–87 (in Russ.).
9. Rubinshtein A.Ya. *Opekaemye blaga v sfere kul'tury: priznaki i posledstviya "bolezni tsen": nauchnyi doklad* [Patronized Goods in the Field of Culture: Symptoms and Consequences of the "Cost Disease": research paper]. Moscow, Institut Ekonomiki RAN Publ., 2012, 78 p.
10. Rubinshtein A.Ya. *Opekaemye blaga v optike sravnitel'noi metodologii: nauchnyi doklad* [Patronized Goods in the Optics of Comparative Methodology: research paper]. Moscow, Institut Ekonomiki RAN Publ., 2013.
11. Muzychuk V.Yu. *Gosudarstvennaya podderzhka kul'tury: resursy, mekhanizmy, instituty* [State Support of Culture: Resources, Mechanisms, Institutions]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2013, 280 p.
12. Muzychuk V.Yu. *Gosudarstvennyi paternalizm v sfere kul'tury: chto ne tak s ustanovkami patera v Rossii?: nauchnyi doklad* [State Paternalism in the Cultural Sector: What's Wrong with the Guidelines of the Patron in Russia?: research paper]. Moscow, Institut Ekonomiki RAN Publ., 2017, 67 p.
13. Rubinshtein A.Ya., Muzychuk V.Yu. Optimization or Degradation? Between the Past and the Future of Russian Culture, *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and Contemporary World], 2014, no. 6, pp. 5–22 (in Russ.).
14. *Narodnoe khozyaistvo SSSR v 1984 g.: Stat. ezhegodnik* [National Economy of the USSR in 1984: statistical yearbook]. Moscow, Finansy i Statistika Publ., 1985, 632 p.
15. *Rossiiskii statisticheskii ezhegodnik. 1994: Stat. sb.* [Russian Statistical Yearbook. 1994: statistical compendium]. Moscow, 1994, 799 p.
16. Automated Information System "Statistical Reporting of the Industry", *GIVTs Minkul'tury Rossii* [Main Information and Computing Center of the Russian Ministry of Culture]. Available at: <https://stat.mkrf.ru/> (accessed 27.06.2019) (in Russ.).
17. *Rossiiskii statisticheskii ezhegodnik. 2017: Stat. sb.* [Russian Statistical Yearbook. 2017: statistical compendium]. Moscow, 2017, 686 p.
18. Cultural Statistics in Europe, *Compendium of Cultural Policies and Trends' Association*. Available at: <https://www.culturalpolicies.net/web/statistics.php> (accessed 27.06.2019).
19. *Ekonomicheskie pokazateli deyatelnosti teatrov i kontsertnykh organizatsii RSFSR za 1970–1975 gg.* [Economic Performance of Theaters and Concert Organizations of the RSFSR for 1970–1975]. Moscow, Leningrad, 1976, issue IX, 200 p.
20. Federal Law of July 27, 2010 № 210-FZ "On the Organization of State and Municipal Services", *Rossiiskaya gazeta* [Russian Gazette], July 30, 2010. Available at: <https://rg.ru/2010/07/30/gosusl-dok.html> (accessed 27.06.2019) (in Russ.).
21. Decree of the President of the Russian Federation of March 9, 2004 № 314 "On the System and Structure of Federal Executive Bodies", *Rossiiskaya gazeta* [Russian Gazette], March 11, 2004. Available at: <https://rg.ru/2004/03/11/federel-dok.html> (accessed 27.06.2019) (in Russ.).

УДК 791.228:004.928

ББК 85.377с51

DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-4-374-385

Я.А. ПАРХОМЕНКО, А.Ю. ЛУГОВЦЕВ

РОЛЬ ОБЪЕКТНОГО ДИЗАЙНА В ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗНОСТИ АНИМАЦИОННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ОПЫТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Яна Александровна Пархоменко,

Академия медиаиндустрии,
кафедра экранных искусств,
профессор

Октябрьская ул., д. 105, корп. 2,
Москва, 127521, Россия

кандидат искусствоведения

ORCID 0000-0002-1916-3593; SPIN 9523-3880

E-mail: ivanna2001@yandex.ru

Анатолий Юрьевич Луговцев,

Академия медиаиндустрии,
кафедра экранных искусств,
аспирант

Октябрьская ул., д. 105, корп. 2,
Москва, 127521, Россия

ORCID 0000-0002-8571-5253; SPIN 1107-1864

E-mail: uldesign@mail.ru

Реферат. Проблематика данной статьи относится к области теоретического осмысления эмерджентного развития 3D-анимации в контексте современной экранной культуры, ее технологических, художественных, коммерческих особенностей. Предметом исследования является специфика проектирования анимационных объектов-персонажей и влияние аудиовизуального образа персонажа на эстетическую образность экранного произведения. В статье поставлена задача разграничения понятий «типаж», «визуальный образ», «аудиовизуальный образ», «художественный образ» и обоснование особенностей смысловых взаимосвязей между ними. Авторами аргументируется также принадлежность дизайна персонажа к полю объектного дизайна, выявляются основные фазы проектирования аудиовизуального образа объекта-персонажа и определяется его структурная роль в трансме-

дийных проектах. В процессе рассмотрения указанных аспектов привлекаются материалы из интервью и выступлений художников Александра Петрова, Михаила Тумеля, Максима Костенко. Посредством дедуктивного метода в статье выделяются составляющие художественного образа экранного произведения с точки зрения предметно-пространственного наполнения. В контексте решения определенных задач проводится сопоставительный анализ типажных ансамблей в различных техниках на примерах произведений отечественной и зарубежной мультипликации. Данный анализ позволяет выявить основные тенденции в формировании художественного пространства экранного произведения и рассмотреть коммерческие, технологические и эстетические аспекты разработки персонажей в современной трехмерной анимации.

Выводы данного исследования обеспечивают закрепление термина «объектный дизайн» в искусствоведческом поле и могут быть в дальнейшем использованы как в аналитической работе, так и в образовательном процессе по направлениям истории и теории искусства, медиатеории, режиссуры мультимедиа.

Ключевые слова: мультипликация, художественный образ, типаж, персонаж, дизайн, объектный дизайн, аудиовизуальный образ, 3D-анимация, компьютерная графика, искусствоведение.

Для цитирования: Пархоменко Я.А., Луговцев А.Ю. Роль объектного дизайна в формировании образности анимационного произведения. Опыт искусствоведческого анализа // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 374–385. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-374-385.

Стремительное развитие анимационных технологий, а также увеличение художественно-эстетического значения анимации в экранной культуре в целом наблюдаются в последние десятилетия. Эти процессы активно осмысляются профессионалами, работающими в различных техниках и направлениях. Например, лауреат премии «Оскар» российский художник

А.К. Петров в интервью 2000 г. говорил, «что скорее умрет или трансформируется кино, но анимация останется. Потому что она владеет слишком выразительными художественными средствами. Возможно, изменится инструментарий художника, технологические методы работы в анимации... главное — всегда останется у художника необходимость реализовывать свои фантазии посредством движущихся рисунков, живописи, каких-то необычных объектов» [1]. Сегодняшнее развитие анимации подтверждает слова мастера. Отрасль анимации — одна из наиболее динамичных и востребованных в медиаиндустрии, и теоретическое осмысление ряда аспектов этого вида экранного искусства представляется крайне актуальным. Одной из проблем современного кинопроцесса является смешение понятий, связанных с художественной разработкой мультимедийных элементов. Выступления известных художников-аниматоров на прошедшей в апреле 2017 г. в Москве конференции «Иллюстрация и анимация. Погружение в профессию» подтвердили необходимость исследования специфических взаимосвязей между понятиями «художественный образ», «аудиовизуальный образ», «типаж», «дизайн персонажа». Интегрируя в производственный процесс ряд художественно-эстетических новаций и актуальных технологий, современная анимация открывает немыслимые ранее возможности в разработке медиаконтента и побуждает к поиску новых художественных форм, образов и методов их воплощения.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОСТИ СОВРЕМЕННОГО АНИМАЦИОННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Художественный образ в самом широком значении может быть сформирован как отдельным автором, так и в результате коллективной работы над сложным, синтетическим по своей природе про-

изведением (фильм, мультфильм и т. д.). Искусствовед и кинокритик В.Н. Ждан подчеркивал: «художественный образ рождается из внутреннего единства форм обобщений», приводя авторитетное мнение С.М. Эйзенштейна о том, что мастерство режиссера состоит в умении «соркестровать, сбалансировать целое» [2, с. 162]. Искусствовед В.М. Монетов, развивая эту мысль, пишет: «Произведения искусства рассматриваются как способ сохранения и передачи художественных образов, которые при восприятии каждый раз заново оживают в памяти» [3, с. 10]. Значительную долю образности произведений экранного искусства привносит последовательная разработка отдельных аспектов художественного пространства, в данном случае экранного. В силу необходимости детальной проработки множества визуальных элементов в этот процесс нередко вовлекается большой коллектив художников. Аниматор-мультипликатор М.Б. Тумеля характеризует творческий процесс создания экранного произведения следующим образом: «На любом проекте, особенно большом, кто-то может разрабатывать дерево, кто-то персонаж, а кто-то лавочку. И на самом деле они все равно объединены волей художника-постановщика, который видит цельное: он в этом смысле больший демиург, чем каждый отдельно, кто создает. Он мерило вкуса, т. е. все могут нарисовать лишь бы что, а он видит и фильтрует все стекающиеся образы и следит за тем, чтобы они вписались в картину его мира»¹. На основе данной точки зрения можно утверждать, что художник-постановщик определяет художественный метод, предполагающий единство решения и поставленных конкретных творческих задач, а также несет ответственность за полноценное осуществление того или иного медиапроекта в художественных границах этого метода. В существенной степени это касается принципов разработки анимационных персонажей.

¹ Из выступления М.Б. Тумели на конференции «Иллюстрация и анимация. Погружение в профессию», прошедшей в Москве 22 апреля 2017 г. на базе Автономной некоммерческой организации высшего образования «Институт бизнеса и дизайна».

В анимации персонажи как фокусные динамические элементы являются основой формирования общего художественного образа экранного произведения. Персонажи игрового кино, телевидения и анимации представлены несколькими основными типами по способу их воплощения: люди-актеры, ростовые куклы-актеры, рисованные персонажи, кукольные, 3D-персонажи, анимационные персонажи в технике перекладки и т. д. Художественный образ персонажа аудиовизуального произведения — всегда результат нескольких факторов: авторской идеи, драматургии, актерской игры², концепций звукового и визуального образа и работы производственной группы по их воплощению. Однако окончательное раскрытие смысловых значений образа происходит в процессе зрительского восприятия, т. е. образ предстает как результат нелинейного взаимодействия конкретного художественного объекта и зрительского сознания.

У зрителя формируется художественный образ персонажа как следствие восприятия всей совокупности составляющих его элементов: облика, мимики, жестов, интонаций, кинематических особенностей движения, отражающих внутренние свойства героя, его характер, привычки, эмоции, мотивы, убеждения и т. д., проявляющиеся в драматургическом действии, обусловленном сценарием. Другими словами, формирование художественного образа персонажа — это процесс, развернутый во времени. Иногда полное раскрытие образа происходит на последних минутах экранного произведения, что связано с конкретными сюжетными деталями, меняющими суть предыдущих действий. Персонажи, личностные характеристики отражаются через кинематику и драматургию (жесты, походку, действия, поступки) в при-

² В анимации вымышленных персонажей актерская игра заключается не только в озвучивании: в рисованной мультипликации она проявляется через работу художников-аниматоров, которые нередко имитируют движения своих персонажей перед зеркалом, для того чтобы почувствовать и затем утрированно отразить в рисованном движении, в 3D-анимации пластика актера передается виртуальному персонажу с помощью технологии захвата движения (от англ. motion capture).

вязке к аудиовизуальному образу от морфологии и пропорций до костюма, осанки, тембра голоса и др. И хотя динамические, кинематические возможности в раскрытии образа персонажа отражают сущность анимации, становится очевидным влияние аудиовизуальных характеристик на формирование целостного художественного образа персонажа.

Как можно заключить, в контексте экранного произведения понятие «художественный образ» достаточно широкое и вбирает в себя большое количество аспектов драматургической работы наряду с художественно-пространственными свойствами и техническими возможностями реализации замысла. Аудиовизуальный образ — это материализация персонажа или любого другого объекта в виртуальном пространстве мультимедиа, т. е. результат наделения воображаемого объекта чувственно воспринимаемыми характеристиками. Аудиальное проявление включает характеристики объекта или явления, воспринимаемые через слуховые ощущения и звуковые эффекты (тембры голоса, характерные шумы материалов и др.). Визуальный образ выстраивается через изобразительные характеристики (особенно выраженные в связке с пластикой и мимикой). В профессиональной среде аниматоров-мультипликаторов базовая составляющая визуального образа персонажа называется типажом. «Типаж является внешней формой, как бы неодушевленным еще телом персонажа, в которое предстоит вдохнуть жизнь, привести в осмысленное, выразительное движение. <...> И если портрет в живописи, графике, скульптуре сам по себе является конечной целью художника, то портрет мультипликационного героя — типаж — это лишь начало, исходный момент... Конечная цель художника рисованного фильма — персонаж, полностью раскрывающийся в движении и слове», — пишет А.П. Сазонов [4, с. 3–4]. Данное определение типажа применимо ко всем направлениям экранных искусств. Типаж характеризуется узнаваемым постоянством визуальных черт и в статике, и в динамике, без учета пластической экспрессии. Он может быть передан в рисунке, воссоздан в объемной модели, зафиксирован на фотографии.

РАЗРАБОТКА АНИМАЦИОННОГО ПЕРСОНАЖА В ГРАНИЦАХ ОБЪЕКТНОГО ДИЗАЙНА

Ввиду разнообразия технологий создания экранных произведений важно подчеркнуть, что художественный метод визуального воплощения образов в экранных искусствах напрямую связан с выбором конкретной технологии. В связи с этим производство анимации (и кинофантастики) требует дизайн-разработки типажа с учетом ограничений избранной технологии. Эти ограничения в рамках художественного метода влияют на материал, стилистику визуального воплощения объекта, допустимую степень условности, живописно-графическую детализацию. Динамическая специфика экранного отображения обуславливает необходимость всесторонней визуальной разработки объекта-персонажа с учетом его двигательных свойств для обеспечения ресурсной базы объемного движущегося экранного образа. Художник Г.Г. Смолянов подчеркивал, что в чертежах персонажа погрешность даже в толщину линии может повлиять на дальнейшую работу [5]. Поскольку персонаж движется, а ракурс меняется, такая разработка необходима как для двухмерных технологий анимации, так и для объемных, как для новых вымышленных персонажей, так и для тех, которые уже являются носителями художественного образа невизуального типа (литературного, фольклорного) и визуального (живописного, графического, декоративно-прикладного). Дизайн визуального образа анимационного персонажа — это поэтапная художественно-пространственная разработка совокупности визуальных характеристик персонажа с учетом различных условий и технологических ограничений реализации замысла. Данная деятельность полностью находится в творческом поле объектного дизайна — особого типа проектирования, направленного на создание объектов, формирующих предметно-пространственную образность экранных произведений [6; 7].

Дизайн персонажей — многоаспектный процесс. Кроме создания всех проекций персонажа в чертежах или его полной объемной модели, дизайн направлен на выявление функционально-эстетических качеств персонажа. Анимационный персонаж может визуализировать образ человека с различной степенью условности, представлять различные типы вымышленных антропоморфных или зооморфных существ, а также создаваться путем экранного «одушевления» вещей и предметов. При этом функциональность деталей остается важной составляющей в создании персонажа. Поиск визуального образа и конструкции персонажа нередко происходит в процессе итеративного дизайна³, т. е. при постоянной проверке прототипа-типажа в действии с последующим внесением изменений. Режиссер Ф.С. Хитрук вспоминает о разработке с художниками-постановщиками Э.В. Назаровым и В.Н. Зуйковым образа Винни-Пуха (мультфильм «Винни-Пух», 1969): «Сперва попробовали порисовать Винни-Пуха. Просто: получается он или нет. Вот он сидит в кресле. Он не сразу у нас получился. То есть он получился, и даже очень интересно, может быть, даже интереснее, чем он сейчас в фильме. Но тот Винни-Пух, которого мы придумали, требовал работы необычайной сложности. Потому что в нем были такие нюансы, его надо было делать мелкими штришками и раскладывать это на десятки тысяч рисунков — это непосильный труд. Ну, кое-как мы нашли ему конструкцию» [8, с. 191]. Итоговый персонаж появился в результате большого количества доработок визуального образа и длительного поиска выразительных деталей в ходе совместной работы режиссера, художников-постановщиков и аниматоров-мультипликаторов. Стоит отметить, что кинематика своеобразной «неправильной» походки добавляет образу Винни-Пуха уникальности. Важность детальной проработки

³ Итеративный (итерационный) дизайн — вид дизайна, характеризующийся циклической сменой фаз проектирования, реализации и перепроектирования объекта с небольшими изменениями. Каждый раз реализованный объект становится прототипом следующего, усовершенствованного в каком-то одном или нескольких аспектах варианта.

и представление о создании персонажей с точки зрения дизайна подтверждается словами современного российского концепт-художника М.Н. Костенко, чей профессионализм востребован в различных зарубежных проектах, в том числе в фантастических фильмах студии Дж. Лукаса Industrial Light & Magic. В процессе разработки персонажей художник отмечает несколько важных моментов: «Создание персонажа — это ты не просто создаешь картинку, ты должен думать наперед, как это существо может двигаться, жить на экране, насколько оно громоздкое и т. д. Это не просто рисунок — ты продумываешь его со всех сторон. Например, у одного из моих персонажей, подготовленных для проекта «Фантастические твари» (2016), не вошедших в первую часть, была пятая нога. Так вот, ты должен понять, для чего она ему нужна, а не просто подрисовать. Она должна как-то действовать. Ты проектируешь это, т. е. по большей части ты дизайнер, поэтому да, я уверен, что это дизайн»⁴.

Часто примерами удачного дизайна являются персонажи, созданные по литературным прототипам, когда художник добавляет свое видение к уже заложенным писателем характеристикам объекта, определяющим его художественный образ. Так, множеству зрителей запомнились Мойдодыр и Карлсон, в облик которых изначально заложены функциональные элементы — пропеллер и умывальник. Пропеллер Карлсона и его способность летать значительно повлияли на общий художественный образ и изобразительную пластику героя, позволяя анимировать оригинальные жесты, движения и позы. Художник А.М. Савченко воплотил Карлсона в удивительно эмпатичном визуальном образе, запомнившемся многим зрителям, как и другие персонажи мультфильма. Свою роль сыграл и художественный метод, подчеркивающий стиль яркой книжной иллюстрации. В облике Мойдодыра (1939) соединился ансамбль приспособлений для мытья и чистки на основе прототипа — стандартного советского умывальника 1930-х годов. Функ-

⁴ Из выступления М.Н. Костенко на конференции «Иллюстрация и анимация. Погружение в профессию», прошедшей в Москве 22 апреля 2017 года.

ционально-эстетические особенности образа оказались очень удачными. В переснятом в 1954 г. мультфильме «Мойдодыр» А.М. Савченко умышленно оставил основной дизайн персонажа, добавив лишь незначительные усовершенствования.

Сегодня, как и раньше, персонажи нередко заимствуются из фольклорной культуры. М.Н. Костенко поделился особенностями своего рабочего процесса: «В “Фантастических тварях” персонажи не выдуманы, они взяты из фольклора разных народов, это собирательные образы по описаниям, доступным всем. В Интернете есть много описаний каждого монстра. Это не написано конкретно для фильма, т. е. описание уже есть, персонаж как бы существует где-то, и ты уже пытаешься сделать что-то эффектное, запоминающееся, которое может зацепить»⁵.

Важной частью объектного дизайна является звукошумовое сопровождение, формируемое в творческом поле саунд-дизайна. В мультфильме «Заколдованный мальчик» (1955) фигурируют эпизодические объекты-персонажи — сошедший в полнолуние с пьедестала памятник короля и ожившая рекламная скульптура. По сюжету действие этих персонажей происходит в темноте ночи и при лунном свете. Их облик решен в одинаковой цветовой гамме и контрастном стиле, что не дает ощущения материальности. А как пишет искусствовед и художник А.П. Сазонов, в рисованной мультипликации «при ограниченности средств и многочисленности рисунков достижение материальности персонажа, как она понимается в живописи, — вовсе невозможно» [4, с. 11]. Именно благодаря звуковой информации зритель получает представление о материальности объектов: шаги памятника сопровождаются металлическим лязгом, который придает походке бронзового гиганта особое величие и драматизм, а скульптура боцмана двигается с характерным для расколотого дерева скрипом. В аудиовизуальных образах этих объектов-персонажей звук играет доминирующую роль в эстетическом восприятии.

⁵ Из выступления М.Н. Костенко на конференции «Иллюстрация и анимация. Погружение в профессию», прошедшей в Москве 22 апреля 2017 года.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗНОСТИ ТИПАЖНЫХ АНСАМБЛЕЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

Советский кинорежиссер, сценарист, театральный режиссер, педагог М.И. Ромм писал: «У режиссера должно быть ясное и точное понимание идейной концепции произведения, кинематографических действий, в которых выражена эта идейная концепция, деталей, поддерживающих и освещающих эти действия. Прежде всего нужно поэтому отдать себе отчет в том, что и во имя чего я делаю, и отсюда — каким способом я буду это делать, ибо способ зависит от цели» [9, с. 57]. Несмотря на то что принципы создания анимационного персонажа подчиняются общим правилам, виртуозность советских художников-мультипликаторов и нежелание жертвовать художественной живостью в пользу простоты реализации проекта позволила визуализировать поэтизированные художественные образы, привлекая сложный и стилистически выверенный художественный метод. Например, в мультфильмах «Маугли. Ракша» (1967) и «Маугли» (1973) режиссера Р.В. Давыдова визуальные образы животных и самого Маугли созданы настолько художественно живо и гармонично, что разработку отдельных персонажей как обособленных объектов анализировать было бы неправильно. Хотя в экранном облике каждого животного присутствует четкая и сильная стилизация в контексте структурных принципов решения персонажа, уместнее рассмотреть типажный ансамбль в составе художественного метода разработки цельного многогранного образа джунглей.

Все персонажи постоянно находятся в гармоничном композиционном, стилистическом и цветовом сочетании с элементами джунглей, яркие цвета которых, словно взятые из картин П. Гогена, создают цельную и гармоничную среду для действия. Персонажи как часть это-

го красочного двухмерного пространства своим движением придают ему глубину и объем. Центральным персонажам присвоены разные основные цвета и отличительные признаки: Багира — черный обтекаемый силуэт с желтыми глазами, Балу — черный угловатый силуэт с синими глазами и белым нагрудным пятном, волки — серые с зелеными глазами и характерными стилизованными пятнами вокруг глаз, волчата — с круглыми черными глазами, дикие собаки — темно-коричневые с красными глазами, обезьяны — охристо-коричневые, Маугли — кирпично-оранжевого цвета. Шерхан имеет контрастный оранжево-белый силуэт и несколько ярко выраженных черных полос.

Единство изобразительного решения всего типажного ансамбля прочитывается в каждом отдельном персонаже при общей гармонии конструкции и пластики форм. В любой момент времени двухмерное изображение животных и человека не похоже на предыдущие, их динамика передана потрясаяще жизненно и ярко. Движения, мимика и выразительная эмоциональность в первую очередь создают художественный образ героев. Отдельно стоит обратить внимание на разработку художественного образа стаи в этом выдающемся мультфильме. Волчья стая с иерархией и вожаком упорядочена художниками в геометрическом объеме. Бесформенная обезьянья стая демонстрирует внутреннюю хаотичную динамику, в которой, однако, проявляется коллективный разум. Непреклонная стая диких собак в массовых сценах превращена в цельный типаж, объединенный одним подвижным силуэтом, лавиной затопляющим пространство кадра. Похожим способом решен и образ удава, от орнаментальной окраски которого на извивающемся теле рябит в глазах. Он занимает собой большую часть экрана. Несомненно, именно благодаря художественному анимированию визуальных объектов фильма на высочайшем уровне художественный образ фильма «Маугли. Ракша» настолько выразителен, что впечатляет зрителей любого возраста. Для сравнения, в «Книге джунглей» (2016) режиссера Дж. Фавро, достигающей перцептивного реализма в мельчайших деталях, обезьянья стая создавалась в среде 3D-анимации с использованием алгоритмов crowd simulation (имита-

ция толпы) [10]. Это позволило художникам, подробно проработав несколько моделей обезьян, затем размножить их, придав нужные кинематические характеристики и направление движения уже в массовых эпизодах. Однако подчеркнутая реалистичность современного 3D-анимационного кино явно уступает советскому мультфильму в красочной поэтизации собирательного образа джунглей.

Разница в интерпретации литературного художественного образа у разных студий весьма велика. В «Книге джунглей» (1967) от студии У. Диснея мы видим похожие сюжетные эпизоды, также взятые из книги Р. Киплинга, однако движения персонажей решены менее пластично, отчего они выглядят более сказочными и примитивными, адаптированными для детей младшего возраста. Каждый персонаж существует в кадре обособленно, малозаметна связь с окружающей средой. По сравнению с советским мультфильмом практически отсутствуют обобщенные, собирательные образы, джунгли предстают просто фоновой картинкой, в то время как в отечественном мультфильме они являются выразительной частью развития действия, активным обобщающим элементом.

Похожее впечатление оставляет сравнительный анализ образов из «Приключений Винни-Пуха». В советском «Винни-Пухе» (1969) присутствует умильная стилизация, простое, с намеком на объемность и в то же время выразительное визуальное решение двухмерных рисованных персонажей, единая стилистика и гармоничное сочетание с элементами среды и фонов. При этом сами фоны выполнены в стиле детских рисунков. А в диснеевском варианте экранизации сказки А. Милна 1977 г. заметно тяготение к дискретности, подчеркнутой объемности персонажей. Образы находятся в некотором стилистическом контрасте со средой и фонами, решенными достаточно незатейливо. Визуально все персонажи, кроме Кристофера Робина, стилизованы под объемные мягкие игрушки.

Рисованные фильмы и сегодня могут выглядеть предпочтительнее стремящихся к реалистичности произведений современной 3D-анимации, в том числе с точки зрения более цельного поэтизированного художественного образа произведения. Авторы О.Г. Яцук

и Ф.М. Михайлов считают: «Несмотря на мощный рывок технологий трехмерного моделирования и визуализации, в корпусе анимации пространственный натурализм отнюдь не доминирует над модернистским осмыслением плоскости экрана» [11]. Однако уже на примерах произведений конца 1970-х гг. становится заметным курс ведущих западных анимационных студий на имитацию объемности и реалистичности визуального образа каждого персонажа. Характерными чертами западных мультфильмов стало увлечение деталями в разработке объектов, стремление к объемности и обособление персонажей-«звезд». Это был путь, пройдя по которому воспитанники учрежденного У. Диснеем Калифорнийского института искусств Д. Лассетер, Б. Берд, П. Доктер, Э. Стэнтон и другие⁶ впоследствии преуспели в создании фильмов с помощью трехмерного виртуального пространства, требующего подробной всесторонней разработки основных визуальных элементов.

КОММЕРЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗРАБОТКИ ПЕРСОНАЖЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ 3D-АНИМАЦИИ

Действие, оживляющее объект и наделяющее его характером, душой — это фундаментальное свойство анимации. Есть анимационные художественные образы, которые формируются преимущественно кинематикой и звуком, а взятый для обозначения персонажа объект может быть любым подручным материалом или предметом (например, проволочный мультфильм Г.Я. Бардина «Выкрутасы» (1987) или веревочные персонажи в его же мультфильме «Брак» (1987). Признавая исключительный вклад такого рода произведений в искусство анимации и проявление

в них высшего мастерства художника-аниматора, необходимо отметить, что если персонаж содержит в себе недостаточно индивидуальных черт для ассоциативной привязки к художественному образу вне фильма, он менее пригоден к трансмедийному распространению, а поэтому и менее жизнеспособен в медиасфере. Как и ранее, на сегодняшний день коммерциализация экранной продукции требует оригинального дизайна персонажа, его исключительности и индивидуальности для сохранения образа персонажа в ассоциации с его историей в фильме и возможности ее продолжить. Это положение подтверждают примеры запоминающихся героев советских мультфильмов, ставших особыми значимыми для разных поколений зрителей и продолжающих расширять географию своей популярности в мире (например, Чебурашка и Крокодил Гена).

В основном разработчики стараются создать в любой анимационной технике оригинальные и запоминающиеся визуальные образы фантастических персонажей и сказочных существ. Данная особенность перешла и в игровое кино, в котором традиционно ролевая история опосредованно ассоциировалась с конкретным актером, формируя его амплуа. Но на примере таких образов-героев, как Человек-паук, можно отследить тенденцию отстранения кинематографа от привязки к личностям актеров. Медиакомпаниям стало выгодно получить независимость от актера, привязав ассоциативность восприятия к искусственно разработанному образу-имиджу, который к тому же можно юридически оформить в качестве интеллектуальной собственности. Это один из факторов современного доминирования трансмедийных проектов на основе анимационных вымышленных персонажей. Между «живыми олицетворениями временного интереса публики, прежде всего молодежной, и искусственно созданным типом (Джеймс Бонд или Супермен комиксов)» советский теоретик дизайна В.Г. Глазычев подчеркивает основное различие: «искусственные типы обладают большим сроком жизни в роли звезд» [12, с. 116]. Западные студии и кинокомпании привлекают к работе множество независимых художников, получая от них ценный актив в виде оригинальных образов и идей. Концепт-художник

⁶ Ныне — ведущие деятели компании Pixar — американской киностудии, занимающейся компьютерной анимацией.

М.Н. Костенко в одном из комментариев о своей работе сообщил, что «зачастую художникам дается список персонажей в сопровождении краткого техзадания по каждому. Из этого списка художник выбирает на свой вкус наиболее интересные объекты»⁷. Тем самым, нанимая талантливых профессионалов, студии стараются поощрять творческий подход и индивидуальность.

Одним из сложных приемов создания художественной образности, достигаемых с помощью современных компьютерных технологий, является анимирование персонажа в виртуальном пространстве путем применения оцифрованных данных с нескольких систем захвата движения (motion capture), синтезируя работу нескольких актеров [13; 14]. В итоге объект дизайна — визуальный образ анимационного персонажа дополняется совокупной динамической образностью с использованием мимики одного актера, движений фигуры — другого, голоса — третьего. Сегодня данная технология применяется практически во всех направлениях экранного искусства, так или иначе задействующих виртуальные объекты-персонажи: кино, реклама, телепередачи, музыкальные клипы, видеоигры. Здесь видна отдаленная эволюционная связь с технологией фотоперекладки (или «эклера»)», разработанной М. Флейшером в конце 1910-х годов [15, р. 108]. В Советском Союзе техника «эклер» активно использовалась в период 1930–1950-х годов. Перерисовка с отснятых кадров киноплёнки оказалась очень удобной, поэтому применялась в комплексе с другими техниками в качестве спецэффекта в разных видах экранной продукции, а также использовалась в более поздних произведениях, например в анимационных фильмах Ральфа Бакши конца 1970-х — начала 1980-х годов.

Для производства 3D-анимации очевидно, что объектный дизайн виртуальных персона-

жей, включающий разработку типажа и внутреннего «скелета» или каркаса персонажа, не только составляет основу визуальной образности, но и обеспечивает оптимальную обработку информации о движении для правильной автоматизированной анимации. В организации работы с виртуальным анимационным персонажем явно прослеживается преемственность от кукольной анимации. Хотя все операции, поддающиеся автоматизации, сегодня осуществляются с помощью компьютера, фундаментальные принципы проектирования персонажа остались неизменны.

Облегченное анимирование и внедрение персонажей в 3D-сцену с помощью технологий захвата движения и трекинга дает основания утверждать, что дизайн вымышленного персонажа (или образ виртуального дублера актера) остается ключевым элементом в современной 3D-анимации. Персонаж является главным трансмедийным объектом дизайна, а конвергентная анимация и видеоигры — наиболее перспективным коммерческим направлением в медиаиндустрии. В 3D-анимации стало возможно реализовывать сложнейшие сценарии и нереальные действия с вымышленными объектами с гораздо меньшими усилиями, чем в других техниках. Как отмечает эксперт по анимации, искусствовед Н.Г. Кривуля, персонажем в анимационном произведении может стать любой объект [16]. В виртуальном пространстве актуализировалась роль предметов, вещей: они могут и «играть» в виде персонажей, и составлять фоновую или активную среду, создавая экранное движение. «Вещи-предметы» и «вещи-персонажи» (например, персонажи «комод», «подсвечник» в фильме «Красавица и чудовище», 2017) в виртуальной среде приложений для 3D-анимации изначально находятся в одном пространстве с виртуальными антропоморфными объектами-персонажами, анимируются и визуализируются по тем же принципам, что облегчает работу современного художника-аниматора в цифровой среде. Специальные программные интерфейсы для моделирования, анимации и финальной визуализации графических секвенций позволяют снизить затраты и делают направления конвергентной 3D-анимации все более доступными даже в качестве стартапа для небольших студий. Например, россий-

⁷ Из выступления М.Н. Костенко на конференции «Иллюстрация и анимация. Погружение в профессию», прошедшей в Москве 22 апреля 2017 года.

⁸ Технология ротоскопии или фотоперекладки заключается в том, что контур отснятого актера кадр за кадром перерисовывается с киноплёнки на просвет. В СССР данная техника закрепилась под названием «эклер» по марке французского киноаппарата Eclair.

ской студии «Паровоз»⁹ всего за несколько лет существования удалось войти в список партнеров ведущей западной медиасети Netflix.

ВЫВОДЫ

Итак, объект-персонаж возглавляет ряд определяющих аудиовизуальных элементов современного медиаконтента. Объект-персонаж в первую очередь задействуется в трансмедийном расширении проектов. Использование преимуществ объектного дизайна вместе с применением технологий 3D-анимации может стать сегодня ключевым условием конкурентоспособности экранной продукции на мировом уровне, так как эти взаимосвязи одинаково успешно могут использоваться в линейном/нелинейном сценарии экранных произведений и в развивающейся отрасли интерактивных виртуальных приложений. Именно эти стратегии позволили успешным отечественным анимационным студиям создавать сериалы, интересные в том числе и для зарубежного зрителя.

Вымышленный персонаж экранного произведения чаще всего требует особой поэтапной разработки. Творческие задачи на каждом этапе проектирования и воплощения персонажа характеризуются специфическими условиями и ограничениями, оказывающими влияние на общий художественный образ экранного произведения. Рассмотрение этих аспектов в контексте различных анимационных технологий позволило установить, что разработку аудиовизуального экранного образа персонажа имеет смысл относить к объектному дизайну. Дизайн-процесс создания объектов-персонажей обусловлен функциями и эстетическими требованиями в рамках художественного метода, анимационной технологии, способами воплощения, характером сценария экранного произведения (линейным или нелинейным, как у компьютерной игры). В производстве современной конвергентной анимации объектный дизайн направлен на создание материально-го и/или виртуального объектного комплекса,

необходимого для возникновения иллюзии целостной «материализации» объектов в аудиовизуальном эстетическом поле, т. е. обеспечивающего возможность феноменологического восприятия динамического экранного образа.

В современном производственном цикле с применением компьютерной графики объект-персонаж, как и раньше, проходит традиционные этапы: концептуальную стадию работы над типажом в скульптурных или рисованных эскизах, поиск выразительных жестов и пластики, анимационную «обкатку» в составе типажного ансамбля, после чего передается в финальную разработку для виртуальной или реальной материализации. Главная составляющая дизайн-процесса, дизайн-концепция объекта-персонажа заключается в организации значимых визуальных элементов в единую образную структуру. Типаж — это статический образ, содержащий основные морфологические, пропорциональные и стилистические черты визуального образа персонажа. Применение к типуажу пластики жеста и позы обуславливает уже создание выразительного визуального образа. Обогащенный звуковым расширением в определенных разыгрываемых микросценариях персонаж приобретает темпоральность и как аудиовизуальный элемент медиатекста может исследоваться с точки зрения художественно-эстетической образности. Объектный дизайн нередко применяется в разработке персонажа от момента создания концепта-идеи вплоть до ее окончательной реализации на экране. В составе сюжетной драматургии персонаж уже является частью целостного художественного стиля экранного произведения.

Объектный дизайн, включающий в свой цикл анимационные пробы и целенаправленное внесение в визуальный образ необходимых деталей, программирует палитру жестов персонажа, которые позволяют ему раскрыться в различных сюжетных ситуациях, обогащая художественную значимость и расширяя тем самым драматургию произведения.

Список источников

1. Лукиных Н.В. О канадском Оскаре, ярославских мечтах и столичном открытии Александра Петрова [Электронный ресурс] // СК-Новости : га-

⁹ Московская анимационная студия «Паровоз» была основана в 2014 году.

- зета. 2000. 14 июня. URL: <http://www animator.ru/articles/article.phtml?id=189> (дата обращения: 13.01.2019).
2. Ждан В.Н. Введение в эстетику фильма. Москва : Искусство, 1972. 327 с.
 3. Монетов В.М. Выразительные возможности компьютерных технологий в творчестве художника экранных искусств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 // Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. Москва, 2005. 24 с.
 4. Сазонов А.П. Персонаж рисованного фильма. Москва : Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1959. 29 с.
 5. Смолянов Г.Г. Анатомия и создание образа персонажа в анимационном фильме. Москва : Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, 2005. 111 с.
 6. Луговцев А.Ю. Понятие объектного дизайна в экранных искусствах // Культура и искусство. 2017. № 3. С. 1–16.
 7. Луговцев А.Ю. Объектный дизайн и аспекты зрелищности экранного произведения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 4. С. 133–152.
 8. Хитрук Ф.С. Профессия — аниматор : в 2 т. Москва : Гаятри, 2007. Т. 1. 304 с.
 9. Ромм М.И. Избранные произведения : в 3 т. Москва : Искусство, 1982. Т. 3. 574 с.
 10. Giardina C. The Jungle Book: How Jon Favreau Juggled Walt Disney's Legacy and Digital Effects That Go Beyond "Avatar" [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/features/jungle-book-how-jon-favreau-884229> (дата обращения 01.02.2019).
 11. Яцук О.Г., Михайлов Ф.М. Плоскость экрана и пространство за экраном: анимация между модернизмом и реализмом // Наука телевидения. 2017. № 13.4. С. 104–121.
 12. Глазычев В.Л. О дизайне : Очерки по теории и практике дизайна на Западе. Москва : Искусство, 1970. 190 с.
 13. Menache A. Understanding Motion Capture for Computer Animation and Video Games. San Francisco : Morgan Kaufmann, 2000. 238 p.
 14. Запрудин А.Г., Щербинин М.Н. Расчеловечивание персонажей кино. Смена позиции фигуры актера в современной индустрии развлечений // Вестник Челябинского государственного университета. Философия. Социология. Культурология. 2013. Вып. 31. С. 71–74.
 15. Telotte J.P. Animating Space: from Mickey to Wall-e. Lexington, Kentucky, U.S. : University Press of Kentucky, 2010. 296 p.
 16. Кривуля Н.Г. Анимационный персонаж: проблемы типологии // Arta. 2013. Т. 1, № 2 (XXII). С. 66–78.

The Role of Object Design in the Creation of Animation Imagery. Art Analysis Experience

**Yana A. Parkhomenko ^{a*},
Anatoly Yu. Lugovtsev ^{b**}**

Academy of Media Industry, 105, Building 2, Oktyabrskaya Str., Moscow, 127521, Russia

^a ORCID 0000-0002-1916-3593; SPIN 9523-3880

^b ORCID 0000-0002-8571-5253; SPIN 1107-1864

E-mail: * ivanna2001@yandex.ru,

** uldesign@mail.ru

Abstract. The article's problematics relate to the field of theoretical understanding of the emergent deve-

lopment of 3D animation in modern culture, its technological, artistic, commercial features. The article focuses on specific features of character design and the influence of the character's audiovisual image on the aesthetic imagery of the screen work. The study aims to distinguish the concepts of "character type", "visual imagery", "audiovisual imagery", "artistic imagery" and to substantiate the semantic relationships between them. The authors uphold the belonging of character design to the field of object design, identify the main phases of designing the audiovisual imagery of the character object, and determine its structural role in transmedia projects. In the process of consideration of these aspects, the article involves materials from interviews and speeches by artists Alexander Petrov, Mikhail Tumelya, and Maxim Kostenko.

Via the deductive method, the article highlights the components of the screen artistic imagery in terms

of subject-spatial content. In the context of solving certain problems, a comparative analysis of character ensembles in various techniques is carried out using examples of national and foreign animation. This analysis reveals the main trends in the development of artistic space of the screen work. The article also covers commercial, technological and aesthetic aspects of character development in modern 3D animation. The conclusions of this study provide the consolidation of the term “object design” in the art field and can be further used both in analytical work and in the educational process in the areas of history and theory of art, media and multimedia directing theory and practice.

Key words: animation, artistic imagery, character type, character, design, object design, audiovisual representation, 3D animation, computer graphics, art studies.

Citation: Parkhomenko Ya.A., Lugovtsev A.Yu. The Role of Object Design in the Creation of Animation Imagery. Art Analysis Experience, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 374–385. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-374-385.

References

1. Lukinykh N.V. About the Canadian Oscar, Yaroslavl Dreams and the Capital Discovery of Alexander Petrov, *SK-Novosti: gazeta* [SK-News: journal], 2000, June 14. Available at: <http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=189> (accessed 13.01.2019) (in Russ.).
2. Zhdan V.N. *Vvedenie v estetiku fil'ma* [Introduction to Film Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 327 p.
3. Monetov V.M. *Vyrazitel'nye vozmozhnosti komp'yuternykh tekhnologii v tvorchestve khudozhnika ekrannykh iskusstv* [Expressive Opportunities of Computer Technologies in Screen Artist's Work], cand art diss. abstr.: 17.00.03. Moscow, 2005, 24 p.
4. Sazonov A.P. *Personazh risovannogo fil'ma* [Animated Film Character]. Moscow, Vsesoyuznyi Gosudarstvennyi Institut Kinematografii Publ., 1959, 29 p.
5. Smolyanov G.G. *Anatomiya i sozдание obraza personazha v animatsionnom fil'me* [Anatomy and Creation of a Character Image in an Animated Film]. Moscow, Vserossiiskii Gosudarstvennyi Institut Kinematografii im. S.A. Gerasimova Publ., 2005, 111 p.
6. Lugovtsev A.Yu. The Concept of Object Design in Screen Arts, *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2017, no. 3, pp. 1–16 (in Russ.).
7. Lugovtsev A.Yu. Object Design and Entertainment Aspects of Screen Arts, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Cinema. Music], 2017, no. 4, pp. 133–152 (in Russ.).
8. Khitruck F.S. *Professiya — animator* [Profession – Animator]. Moscow, Gayatri Publ., 2007, vol. 1, 304 p.
9. Romm M.I. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, vol. 3, 574 p.
10. Giardina S. The Jungle Book: How Jon Favreau Juggled Walt Disney's Legacy and Digital Effects That Go Beyond “Avatar”. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/features/jungle-book-how-jon-favreau-884229> (accessed 01.02.2019).
11. Yatsyuk O.G., Mikhailov F.M. The Plane of the Screen and Space behind the Screen: Animation between Modernism and Realism, *Nauka televideniya* [The Science of Television], 2017, no. 13.4, pp. 104–121 (in Russ.).
12. Glazychev V.L. *O dizaine: Ocherki po teorii i praktike dizaina na Zapade* [About Design: Essays on the Theory and Practice of Design in the West]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, 190 p.
13. Menache A. *Understanding Motion Capture for Computer Animation and Video Games*. San Francisco, Morgan Kaufmann Publ., 2000, 238 p.
14. Zaprudin A.G., Shcherbinin M.N. Dehumanization of Movie Characters. Change of the Position of the Actor in Modern Entertainment Industry, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Kul'turologiya* [Bulletin of the Chelyabinsk State University. Philosophy. Sociology. Culturology], 2013, issue 31, pp. 71–74 (in Russ.).
15. Telotte J.P. *Animating Space: From Mickey to Wall-e*. Lexington, Kentucky, U.S., University Press of Kentucky Publ., 2010, 296 p.
16. Krivulya N.G. Animated Character: The Problem of Typology, *Arta*, 2013, vol. 1, no. 2 (XXII), pp. 66–78 (in Russ.).

УДК 7.074(47+57)(092)Мантель А.Ф.
ББК 85.101.3(2)53дМантель А.Ф.
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-4-386-405

О.Л. УЛЕМНОВА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ А.Ф. МАНТЕЛЯ В МУЗЕЯХ ПОВОЛЖЬЯ: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ*

Ольга Львовна Улемнова,

Академия наук Республики Татарстан,
Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова,
ведущий научный сотрудник
К. Маркса ул., д. 12, Казань, Республика Татарстан,
420111, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0003-1379-2986; SPIN 8301-7158
E-mail: oulemnova@mail.ru

Реферат. Характерной чертой художественной жизни России рубежа XIX–XX вв. стал рост числа частных художественных коллекций и расширение социального состава коллекционеров за счет промышленников, купечества, интеллигенции. После Октябрьской революции 1917 г. эти коллекции стали одним из важных источников формирования художественных собраний столичных и провинциальных музеев России. Статья посвящена одной из наиболее интересных частных коллекций Казанской гу-

бернии — коллекции А.Ф. Мантеля, сформированной в начале XX в. из произведений живописи и графики ведущих мастеров объединения «Мир искусства»: А.Н. Бенуа, И.Я. Билибина, А.Ф. Гауша, Б.М. Кустодиева, Д.И. Митрохина, Г.И. Нарбута, Н.К. Рериха и др. В статье раскрываются судьбы известных в свое время произведений художников «Мира искусства», экспонировавшихся на выставках объединения, печатавшихся на страницах популярных книжных изданий, журналов и художественных сборников, таких как «Аполлон», «Весы», «Шиповник», «На рассвете» и др. Коллекция А.Ф. Мантеля сыграла важную роль в формировании музеев нескольких городов Поволжья — Казани, Тетюши, Козьмодемьянска, став одним из источников собраний современного отечественного искусства. В силу

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований и Правительства Республики Татарстан в рамках научного проекта № 17-14-16022 «Роль государственной политики в формировании художественных коллекций музеев Татарстана в 1920-е годы».

разных причин большая часть коллекции, в том числе поступившая в музей, была утрачена в конце 1910-х — в 1930-е годы. Опираясь на архивные и литературные источники, музейные фонды, автору впервые с большой степенью достоверности удалось восстановить состав той части коллекции А.Ф. Мانتеля, которая была закуплена для музеев Тетюши и Козьмодемьянска, уточнить состав коллекции в собрании Казанского музея.

Ключевые слова: живопись, графика, объединение «Мир искусства», музейное собрание, музееведение, частная коллекция, реконструкция, Казань, Тетюши, Козьмодемьянск.

Для цитирования: Улемнова О.Л. Художественная коллекция А.Ф. Мانتеля в музеях Поволжья: опыт реконструкции // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 386–405. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-386-405.

Революционные события и Гражданская война в первые годы советской власти приводили к разрушению и разграблению богатых усадеб и домов, учреждений и культовых зданий. Государственная политика была направлена на сохранение памятников истории и искусства, сосредоточение их в существующих и вновь открываемых музеях. Одним из важных источников формирования художественных коллекций музеев были частные собрания, которые не только национализировались, но и закупались у владельцев. В данной статье на основе ранее не публиковавшихся архивных сведений об уездных (кантонных) музеях, их фондах, а также имеющейся литературы предпринята попытка реконструкции состава одной из наиболее интересных частных коллекций Казанского края — коллекции А.Ф. Мانتеля (в большой степени утраченной), ставшей одним из важных источников формирования музейных художественных собраний нескольких городов Поволжья — Казани, Тетюши, Козьмодемьянска.

Актуальность данной темы обусловлена активизацией научно-исследовательской деятельности современных музеев России, связанной с изучением музейных собраний, источ-

никами поступлений и историей бытования экспонатов в связи с работой над составлением Генерального каталога Российского музейного фонда. Если художественная коллекция Казанского губернского музея (ныне — Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, ГМИИ РТ) изучена достаточно хорошо: вся русская живопись каталогизирована [1], графическая коллекция рубежа веков представлена в каталоге масштабной выставки к 115-летию объединения «Мир искусства» в 2013 г. [2], а история ее формирования отражена в трудах музейных сотрудников О.Г. Вербиной [3], О.Л. Улемновой [4], то художественные коллекции уездных (кантонных) музеев Татарстана, которые начали складываться в 1920-е гг., а позднее большей частью были расформированы, изучены в меньшей степени (исследованиями этих вопросов занимается Н.В. Герасимова [5]) и требуют всестороннего и углубленного анализа как один из ярких феноменов музейного строительства первых лет советской власти.

Частные провинциальные художественные коллекции имели разный характер. Это родовые собрания, складывавшиеся большей частью стихийно и содержащие преимущественно семейные портреты (например, дворян Боратынских, Корсаковых, Манасейных, Сазоновых, Юшковых в Казанской губернии [6]), виды разных городов и стран (акварели, рисунки и гравюры), привозимые из путешествий (например, в собрании дворян Молоствовых помимо семейных портретов были широко представлены гравюры с видами России и Западной Европы) [3, с. 13], произведения декоративно-прикладного искусства (фарфор, бронза, стекло) и декоративной скульптуры, предназначенные для украшения усадебных интерьеров.

Гораздо реже провинциальные частные художественные собрания складывались в соответствии с определенной концепцией, отражавшей увлечения и научные интересы владельца. Сформировавшиеся еще в XIX в., они высоко ценились как самими владельцами, так и обществом, и часто становились основой публичных музеев. Например, обширное собрание казанского дворянина А.Ф. Лихачева, насчитывавшее более 40 тыс. предметов археологического,

этнографического, нумизматического характера, включавшее художественную коллекцию из более 450 живописных и 2,5 тыс. графических произведений преимущественно западноевропейских мастеров XV — начала XIX в. и в гораздо меньшей степени русских мастеров XVIII — середины XIX в., стало основой первого публичного музея в Казанской губернии — Казанского научно-промышленного музея, открытого в 1895 году¹. Состав собрания отражал вкусы аристократического собирательства, характерного для XVIII—XIX веков.

На рубеже XIX—XX вв. в Казанской губернии (как в целом в России) появляется новая когорта коллекционеров, включающая не только аристократию, но и другие социальные слои — купечество, промышленников, интеллигенцию, собирательские интересы которых были направлены на отечественное искусство, в первую очередь современное, а также на искусство местного края. В этом новом поколении коллекционеров Казанской губернии (среди которых можно назвать О.А. Александрову-Гейнс, Н.М. Сапожникову, Е.Д. Мясникова, Н.Н. Андреева и др.) выделяется фигура А.Ф. Мантеля.

О ЛИЧНОСТИ А.Ф. МАНТЕЛЯ И ЭТАПАХ ИЗУЧЕНИЯ ЕГО КОЛЛЕКЦИИ

Александр Фердинандович Мантель (1880—1935) — один из активных деятелей художественной жизни Казани начала XX в., ярко проявивший себя на нескольких поприщах — выставочном, издательском, просветительском, служащих, в первую очередь, популяризации творчества художников объединения «Мир искусства». В тесной взаимосвязи с этими направлениями развивалась его коллекционерская деятельность, которая приходится на конец 1900-х —

конец 1910-х годов. Она являлась логическим продолжением его усилий по организации выставки «На рассвете» (1910), по выпуску изданий, посвященных вопросам искусства — сборников «Уклон» (1909), «На рассвете» (1910), «Зилант» (1913), написанию монографий о художниках Н.К. Рерихе и Д.И. Митрохине, активному участию в издании журналов «Волжские дали» (1908), «Жизнь» (1912—1915) и др. Эту тесную взаимосвязь, отраженную в переписке А.Ф. Мантеля с художниками и писателями, подробно осветила Л.Д. Шехурина [7, с. 217—218].

Вопросы формирования и судьбы мантелевской коллекции ряд исследователей затрагивали, но не смогли раскрыть в полной мере. Так, современники А.Ф. Мантеля большей частью ограничивались лишь перечислением авторов произведений из его коллекции, поступавших в музей: в Козьмодемьянский музей [8, с. 4; 9, с. 56]; в Тетюшский музей [10, с. 20]. Лучше всего была освещена часть коллекции, поступившая в художественный отдел КГМ², которая в 1956 г. пополнилась произведениями, переданными из Тетюшского районного музея (ТРМ). Так, еще в 1920 г. П.М. Дульский довольно подробно охарактеризовал поступления от А.Ф. Мантеля в художественный отдел КГМ [11, с. 43—44]. Живописные произведения из коллекции А.Ф. Мантеля в составе ГМИИ РТ исследовались Г.А. Могильниковой [1, с. 61, 104, 116, 151, 195], графические — О.Г. Вербиной [2, с. 22—29], С.Е. Новиковой [2, с. 105—109] и О.Л. Улемновой [4, с. 138—145], Е.П. Ключевская дала общую характеристику этой коллекции [12]. Е.Н. Закаменная изучала вопросы, связанные с первым этапом формирования музея в Плесе, где А.Ф. Мантель экспонировал в 1922 г. оставшуюся после утрат 1917—1918 гг. и закупок 1919—1920 гг. часть своей коллекции [13, с. 102]. Л.Д. Шехурина предприняла серьезную попытку восстановить состав коллекции А.Ф. Мантеля, взяв

¹ С 1919 г. — Казанский губернский музей (КГМ), с 1920 г. — Центральный музей ТАССР (ЦМТР), с 1944 г. — Государственный музей ТАССР (ГМТР), с 2001 г. — Национальный музей Республики Татарстан (НМ РТ).

² С 1920 г. — художественный отдел ЦМТР, с 1944 г. — Картинная галерея ГМТР, с 1958 г. — Музей изобразительных искусств ТАССР (МИИТР), с 1989 г. — Государственный музей изобразительных искусств ТАССР (ГМИИ ТАССР), с 1992 г. — Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ).

за основу коллекцию ГМИИ РТ и попытавшись проследить судьбы отдельных произведений, оставшихся в семье художника [7, с. 215–233]. Однако в составленный ею перечень попали несколько произведений, на наш взгляд, приписанных к коллекции ошибочно [7, с. 222, 224, 227]. Кроме того, не учтены произведения, которые приобретались для Тетюшского и Козьмодемьянского музеев. А.Ф. Мантель не отмечал произведения из своей коллекции ни именным штампом, ни специальными надписями (в редких случаях на листах есть дарственные надписи авторов коллекционеру). И это, вкупе с тем, что документы о поступлениях в Тетюшский и Козьмодемьянский музеи не сохранились, усложняет изучение собрания.

Верную оценку коллекции дала Е.П. Ключевская: «на фоне крупных казанских династических художественных собраний скромная коллекция А.Ф. Мантеля отличалась ориентированностью на современный художественный процесс, новизной подхода к самому предмету коллекционирования (преимущественно графика малых форм), стилистической ценностью общего художественного уровня произведений. Сколько-нибудь близких аналогов собранию такого рода среди казанских коллекционеров в то время не было» [12, с. 126]. Произведения из собрания А.Ф. Мантеля были известны и столичной, и провинциальной публике. Как отмечала Е.П. Ключевская, они экспонировались на выставках «Союза русских художников», «Мира искусства», воспроизводились в журналах «Апполон», «Сатирикон», «Весы», в открытых письмах «Общины Св. Евгении» [12, с. 126], а также активно публиковались А.Ф. Мантелем на страницах его казанских изданий и в казанском журнале «Жизнь».

Разносторонняя деятельность А.Ф. Мантеля прервалась с началом Первой мировой войны и распространением негативного отношения к этническим немцам. А.Ф. Мантелю пришлось отказаться от издательской деятельности и найти постоянную службу, далекую от искусства. В 1915–1917 гг. он работал страховым агентом в Чистопольском уезде, преподавателем графических искусств в Царевококшайском уезде, с 1919 г. обосновался в г. Тетюши Тетюшского уезда Казанской губернии [14,

с. 44, 45]. Имение А.Ф. Мантеля Грибатник под Казанью, в котором жила жена коллекционера с тремя детьми и где хранилась часть коллекции, два раза подвергалось разграблению крестьянами (в 1915 г. и на рубеже 1917–1918 годов) [7, с. 143, 144]. Сохранились свидетельства того, что во время второго случая погибла часть коллекции [14, с. 44] (по-видимому, картины большого размера, которые трудно было унести с собой). Можно предположить, что графические и живописные произведения небольшого формата А.Ф. Мантель не оставил в имении, а забрал с собой, и они сопровождали его в разъездной работе. Это можно объяснить тем, что коллекция была слишком дорога владельцу, и ему было трудно с ней расстаться, а созерцание этих небольших графических шедевров скрашивало унылые трудовые будни. Существуют также свидетельства того, что в эти годы А.Ф. Мантель продолжал просветительскую деятельность и мог использовать свою коллекцию в этих целях [14, с. 44].

О ПРИОБРЕТЕНИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ А.Ф. МАНТЕЛЯ ДЛЯ КАЗАНСКОГО ГУБЕРНСКОГО МУЗЕЯ

Когда после революции полномасштабно развернулась деятельность Казанского музейного подотдела по спасению уничтожаемого и расхищаемого культурного наследия губернии и формированию губернского музейного фонда, появилась возможность не только реквизиции брошенных бежавшими хозяевами коллекций, но и закупки произведений у владельцев, оставшихся в губернии.

В «Кратком отчете за период с 1 февраля 1919 года по 1 января 1920 года по Отделу живописи и прикладного искусства Казанского губернского музея» П.М. Дульский сообщает: «Имея несколько картин из школы “Союза” (имеется в виду “Союз русских художников”. — *Примеч. автора*), Музей сразу поставил себе неотложную задачу найти всеми средствами и способами те работы, которые могли бы

Таблица 1

**Поступление из коллекции А.Ф. Мантеля
в художественный отдел Казанского губернского музея в 1919 г.**

№ п/п	Автор, название по архивным спискам	Сведения по каталогам [1; 2] и инвентарной описи музеев, где находятся произведения
Живопись		
1	Бродский И.И. Озеро	ГМИИ РТ, инв. № Ж-119 Бродский И.И. Озеро. 1911 (?). Бумага, масло. 13,9×25,3 см [1, с. 61, каталожный номер (кат. №) 69]
2	Кустодиев Б.М. Этюд 1903 [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Ж-1168 Кустодиев Б.М. Портрет девушки. Этюд к дипломной картине «Базар в деревне». 1903. Холст на картоне, масло. 56×44,5 см [1, с. 104, кат. № 267]
3	Львов П.И. Пейзаж. [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Ж-3063 Львов П.И. Пейзаж. (Серый день). Холст на картоне, масло. 53×71 см [1, с. 116, кат. № 337]
4	Рерих Н.К. Варяжское море [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Ж-104 Рерих Н.К. Варяжское море. 1909. Холст на дереве, масло, темпера. 30×78,5 см [1, с. 151, кат. № 516]
Рисунок и акварель		
5	Анисфельд Б.И. Заря [16, л. 6]	ГМИИ РТ, инв. № Г-381 Анисфельд Б.И. Декоративный триптих. Эскиз. 1904. Бумага, гуашь. 25,5×4 см [2, с. 105, кат. № 61]
6	Анисфельд Б.И. Сон [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Г-306 Анисфельд Б.И. Сон (Blanc et noir). 1906. Бумага на картоне, тушь, белила. 29,6×29,3 см [2, с. 105, кат. № 63]
7	Астапов Г.К. Дворик [16, л. 6]	Неизвестно
8	Бенуа А.Н. Похороны из цикла «Смерть» [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Г-346 Бенуа А.Н. На покой (Похороны). Вариант рисунка из серии «Смерть». 1907. Бумага, акварель, тушь, белила, графитный карандаш. 29,7×34,2 см [2, с. 106, кат. № 68]
9	Билибин И.Я. Райская птица Сирина. 1905 [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Г-1247 Билибин И.Я. Райская птица Сирина. 1905. Бумага на картоне, тушь, перо, акварель. 43×33,3 см [2, с. 106, кат. № 69]
10	Гауш А.Ф. Пейзаж в Англии 1907 г. [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Р-104 Гауш А.Ф. Пейзаж. Из серии «Англия». 1907 Бумага, уголь. 34,5×45,4 см [2, с. 106, кат. № 72]
11	Лансере Е.Е. Рыбы [16, л. 6]	ГМИИ РТ, инв. № Г-363 Лансере Е.Е. Рыбы. Картон, акварель, тушь, перо. 6,8×10,6 см [2, с. 107, кат. № 79]
12	Линдеман А.Э. Улица (Темпера) [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Г-383 Линдеман А.Э. Город. 1910. Картон, гуашь, темпера. 35×47 см [2, с. 107, кат. № 80]
13	Львов П.И. Рисунок [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Г-233 Львов П.И. Бульвар. 1900—1910-е. Бумага, итальянский карандаш. 24,2×33,3 [2, с. 107, кат. № 83]

Окончание таблицы 1

14	Митрохин Д.И. Леда [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Г-300 Митрохин Д.И. Леда и лебедь. 1910. Картон, тушь, белила. 12,2×17,5 см [2, с. 107, кат. № 88]
15	Нарбут Г.И. Соловей [16, л. 6]	ГМИИ РТ, инв. № Г-350 Нарбут Г.И. Иллюстрация к сказке Г.Х. Андерсена «Соловей». 1911. Бумага, тушь, перо, белила. 31,8×22,3 см [2, с. 108, кат. № 92]
16	Рерих Н.К. Царь (графика) [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Г-364 Рерих Н.К. Царь. Рисунок для обложки журнала «Весы» № 8, 1905. Бумага на картоне, тушь, гуашь, темпера. 11,2×23,3 см [2, с. 108, кат. № 9]
17	Чемберс-Билибина М.Я. Цветы акварель [15, л. 14]	ГМИИ РТ, инв. № Г-352 Чемберс-Билибина М.Я. Цветы. 1906. Картон, акварель, белила, тушь. 22,5×16 см [2, с. 109, кат. № 104 (ошибочно указано, что поступление из ТРМ)]
18	Шервашидзе А.К. Портрет сестры [15, л. 14]	Национальная картинная галерея Республики Абхазия, инв. № НКГ-558 Шервашидзе-Чачба А.К. Мери Шервашидзе. 1912. Картон, акварель, гуашь. 32,5×24,3 см (Работа была передана в Сухумскую картинную галерею по решению МК РСФСР в ответ на просьбу МК Абхазской АССР в 1981 г.)
Гравюра		
19	Остроумова-Лебедева А.П. Вид на замок. Гравюра на дереве [15, л. 14]	Неизвестно
20	Чемберс-Билибина М.Я. Ночь. Гравюра на дереве [15, л. 14]	Неизвестно
21	Чемберс-Билибина М.Я. Осень. Гравюра на дереве [15, л. 14]	Неизвестно

представить мастеров “Мира искусства” параллельно “Союзу”, и таким образом дать еще страницу направления современного русского искусства. После некоторых поисков и разведок был найден путь к покупке картин этой группы, и у местного собирателя А.Ф. Мантеля музей купил следующие картины Мира искусствов...» [15, л. 14]. Далее приводится список из 16 закупленных произведений с указанием фамилии художника и краткого названия произведения.

Другие приобретенные у А.Ф. Мантеля для художественного отдела КГМ работы указаны в «Описи предметов и картин, поступивших в Центральный казанский музей с 1919 г.» [16, л. 5]. Эти описи дополнены сведениями из каталогов Г.А. Могильниковой [1] и «Мир искусства» [2]. Мы объединили эти сведения в таблице с указанием расположения произведения в на-

стоящее время (табл. 1). Если его местонахождение известно, то приводим каталожные сведения о нем по современной инвентарной описи музея.

Таким образом, для художественного отдела КГМ у А.Ф. Мантеля было закуплено че-



Рыбы. Рисунок Е.Е. Лансере. Акварель, тушь. ГМИИ РТ, Казань

четыре живописных и 17 графических произведений. За исключением трех гравюр все они ныне находятся в собрании ГМИИ РТ. В данный список мы не включили картину И.В. Черкасова 2-го «Портрет А.А. Голицына» (собрание ГМИИ РТ), которая фигурирует в перечне Л.Д. Шехуриной [7, с. 222]. Мы считаем, что эта работа, скорее всего, только поступила в музей через А.Ф. Мантеля, в рамках его деятельности как сотрудника музейного подотдела, но не являлась частью коллекции как таковой, поскольку она выходит за рамки его собирательских интересов. Г.А. Могильникова, ссылаясь на архивные источники, указывает на то, что картина поступила от А.Ф. Мантеля, а происходит из собрания В.Д. Корсаковой [1, с. 194, кат. № 736].

О ПРИОБРЕТЕНИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ А.Ф. МАНТЕЛЯ ДЛЯ ТЕТЮШСКОГО МУЗЕЯ МЕСТНОГО КРАЯ

Деятельность А.Ф. Мантеля с осени 1919 г. была связана с городом Тетюши, где он стал одним из организаторов Музея местного края. Об этом сообщает заведующий музеем Н.П. Бурков в Докладной записке в Наркомпрос от 28 мая 1935 г.: «Тетюшский музей основан с 1 октября 1919 г. преподавателями Тетюшского педтехникума Н.К. Енгуриным, Н.П. Бурковым и художником Мантелем в Клубе профсоюзов» [17]. Произведения, закупленные у А.Ф. Мантеля, стали одним из трех основных источников формирования художественной коллекции нового музея наряду с приобретениями с выставки картин местных художников и собранием местных помещиков Сазоновых [18, с. 79]. Как отмечал П.Е. Корнилов, группа произведений из собрания А.Ф. Мантеля, «в сильной степени отражающая личные вкусы и симпатии» владельца, «состоит из небольших произведений, которые мы привыкли определять словом “Графика”, была собрана в один период, перед революцией,

и целиком отражает уровень и характер художников, которыми отмечались представители группы “Мир искусства”...» [10, с. 20]. П.Е. Корнилов перечисляет авторов картин из коллекции А.Ф. Мантеля: «А.Ф. Гауш, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, Г.К. Лукомский, П.И. Львов, Д.И. Митрохин, Г.И. Нарбут, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.К. Рерих, Чемберс и С.П. Яремич» [10, с. 20].

По описанию П.Е. Корнилова [10, с. 20], по «Списку экспонатов Тетюшского музея местного края», составленному в 1923 г. [19, л. 94, 94 об.], и «Списку наиболее значительных художественных экспонатов Музея Тетюшского педтехникума»³, составленному в 1926 г. [20, л. 67, 67 об.], нам удалось реконструировать часть коллекции А.Ф. Мантеля, закупленную для Тетюшского музея. Выявленные произведения приводятся в табл. 2. В архивном списке [20] указаны размеры произведений (это для документов того периода воспринимается как исключение), что позволяет получить больше объективной информации о произведениях. К сожалению, эти размеры не всегда соответствуют реальным, так как, по-видимому, измерялись не сами произведения, а рамы или паспарту, или «окно» паспарту и т. п. Кроме того, в документе размеры не всегда можно разобрать, поэтому пропуски обозначаются в таблице многоточием.

По поводу произведений Б.М. Кустодиева отметим, что в Тетюшском музее помимо указанной в таблице живописной работы «Сирень» имелись три рисунка тушью, описанные П.Е. Корниловым, который отмечает, что они были закуплены в 1919 г. у Г.В. Молоствовой [21, с. 20]. Таким образом, из нескольких имевшихся работ Б.М. Кустодиева, приведенных в архивных списках, лишь «Сирень» происходит из собрания А.Ф. Мантеля. Судьба этой работы оказалась счастливой — она не канула в лету, как некоторые произведения из собрания музея, а все же спустя несколько десятилетий вернулась в музейный фонд республики, поступив в 1974 г. в собрание МИИТР от жительницы Казани Е.И. Гавриловой. То, что работа происходит из собрания Тетюш-

³ В подчинение Педагогического техникума музей перешел с 1 мая 1920 года.

Таблица 2

**Поступление из коллекции А.Ф. Мантеля
в Тетюшский музей местного края в 1919 г.**

№ п/п	Автор, название, техника, размер по архивным спискам	Сведения по каталогам [1; 2] и инвентарной описи музеев, где находятся произведения
Живопись		
1	Гауш А.Ф. Декоративный мотив. Масло. 46×56 см [19, с. 94 об., № 38; 20, с. 67, № 4]	Неизвестно
2	Гауш А.Ф. Этюд. Масло. 35×46 см [19, с. 94, № 2 (Пейзаж (в голубом тоне); 20, с. 67, № 5]	Неизвестно
3	Кустодиев Б.М. Сирень. Масло. 67×71 см [19, с. 94, № 21; 20, с. 67, № 10]	ГМИИ РТ, инв. № Ж-939 Кустодиев Б.М. Сирень. Этюд к одноименной картине, 1906. Холст, масло. 87,2×69,5 см [1, с. 104, кат. № 267]
4	Львов П.И. Гусар. Этюд. Масло. 66×... см [19, с. 94 об., № 48; 20, с. 67 об., № 39]	Неизвестно
5	Яремич С.П. Подсолнухи. Масло. 50×... см [19, с. 94, № 7; 20, с. 67 об., № 22]	Неизвестно
Рисунок и акварель		
6	Гауш А.Ф. Аллея. Рисунок карандашом. 15×21 см [19, с. 94, № 12; 20, с. 67, № 1]	ГМИИ РТ, инв. № Р-99 Гауш А.Ф. Аллея. 1900-е. Бумага цветная на картоне, графитный карандаш. 18,2×12,7 см [2, с. 106, кат. № 72]
7	Гауш А.Ф. Кустарник. Рисунок пером. 15×29 см [19, с. 94, № 13 (изображает поле, покрытое мелким кустарником); 20, с. 67, № 2]	ГМИИ РТ, инв. № Р-431 Гауш А.Ф. Виньетка. До 1910. Бумага, тушь, перо. 14,5×28,3 см [2, с. 106, кат. № 74]
8	Гауш А.Ф. Виньетка из роз. Графика. 23×30 см [19, с. 94, № 24; 20, с. 67, № 3]	ГМИИ РТ, инв. № Р-430 Гауш А.Ф. Виньетка. До 1910. Бумага, тушь, перо, белила. 22,6×30,2 см [2, с. 106, кат. № 73]
9	Колесников С.Ф. Пейзаж. Бумага на картоне, графитный карандаш. 20,7×31 см	ГМИИ РТ, инв. № Р-49 Колесников С.Ф. Пейзаж. Бумага на картоне, графитный карандаш. 20,7×31 см (сведения по научному инвентарю ГМИИ РТ)
10	Лансере Е.Е. Сфинкс. Графика. 7×16 см [19, с. 94, № 9; 20, с. 67, № 6]	Неизвестно
11	Лансере Е.Е. Пирамида. Графика. 15×16 см [19, с. 94, № 19; 20, с. 67, № 7]	ГМИИ РТ, инв. № Р-38 Лансере Е.Е. Пирамиды. Картон, тушь, перо, акварель. 7,8×14,9 см (сведения по научному инвентарю ГМИИ РТ)
12	Лукомский Г.К. Портал Летнего сада. Графика. 14×16 см [19, с. 94, № 6 (Ворота Летнего сада); 20, с. 67, № 8]	Неизвестно
13	Львов П.И. Старая Рига. Карандаш. 23×... см [19, с. 94, № 8; 20, с. 67 об., № 23]	Неизвестно
14	Митрохин Д.И. Виньетка. Графика. 13×14 см [19, с. 94, № 15; 20, с. 67, № 13]	Неизвестно

15	Митрохин Д.И. Виньетка. Графика. 12×13 см [19, с. 94, № 26 (Графический рисунок); 20, с. 67, № 14]	Неизвестно
16	Митрохин Д.И. Цветок. Графика. 9×10 см [19, с. 94, № 25; 20, с. 67, № 15]	ГМИИ РТ, инв. № Р-427 Митрохин Д.И. Виньетка. 1912 (?). Бумага, тушь, перо, белила. 9,3×11 см [2, с. 108, кат. № 91]
17	Митрохин Д.И. Графический рисунок. 30×35 см [19, с. 94 об., № 31; 20, с. 67, № 16]	ГМИИ РТ, инв. № Р-434 Митрохин Д.И. Виньетка. 1909. Картон, тушь, перо, белила, акварель. 14,4×30,6 см [2, с. 107, кат. № 87]
18	Митрохин Д.И. Графический рисунок. 14×19 см [19, с. 94 об. № 32 (изображает полулежащую женщину в черном); 20, с. 67, № 17]	ГМИИ РТ, инв. № Р-332 Митрохин Д.И. Заставка. 1910(?). Бумага, тушь, перо, акварель. 13,6×18,5 см [2, с. 107, кат. № 89]
19	Нарбут Г.И. Графический рисунок для книги «Игрушки». 18×27 см [19, с. 94, № 14; 20, с. 67, № 11]	ГМИИ РТ, инв. № Г-377 Нарбут Г.И. Иллюстрация к сказке Б. Дикса «Игрушки». 1911. Бумага, тушь, перо, белила. 26,8×18,2 см [2, с. 108, кат. № 93]
20	Нарбут Г.И. Графический рисунок для книги «Игрушки». (Кошка) [20, с. 67, № 12]	ГМИИ РТ, инв. № Г-376 Нарбут Г.И. Кот-мурлыка. Заставка к сказке Б. Дикса «Игрушки». 1911. Бумага, тушь, перо, белила. 12×18 см [2, с. 108, кат. № 94]
21	Рерих Н.К. Эскиз к картине «Варяжские гости». Акварель. 21×23 см [19, с. 94, № 20; 20, с. 67, № 18]	Неизвестно
22	Чемберс-Билибина М.Я. Цветы. Акварель. 13×... см [19, с. 94, № 11; 20, с. 67, № 25]	Неизвестно
Гравюра		
23	Остроумова-Лебедева А.П. Вид города Фиума (?). Гравюра на дереве. 22×... см [20, с. 67 об., № 21]	ГМИИ РТ, инв. № Г-3804 Остроумова-Лебедева А.П. Фиезоле. 1904. Бумага, ксилография. 22,2×33 см (обрезана по оттиску [2, с. 112, кат. № 161])

ского музея, подтверждает надпись на картине: 4/ТРМ [1, с. 105]. Такими же надписями отмечены графические произведения из собрания Тетюшского районного музея, переданные в 1956 г. в Картинную галерею ГМТР и ныне находящиеся в собрании ГМИИ РТ. В эту таблицу мы не включили графические работы А.А. Бучкури, А.Н. Шильдера, которые фигурируют в перечне Л.Д. Шехуриной [7, с. 224, 227], так как П.Е. Корнилов сообщает, что произведения А.А. Бучкури, А.Н. Шильдера и некоторых других авторов составляют группу случайных, несистематических пополнений из различных источников [10, с. 20]. Мы намеренно не включили в таблицу два рисунка

А.Н. Тришевского [7, с. 227], которые относятся к мантелевской коллекции на основании поздней надписи на обороте одного из них, так как, на наш взгляд, даже если они поступили в музей от А.Ф. Мантеля, то их наличие в составе коллекции объясняется скорее личным знакомством (оба работали в составе казанского музейного подотдела), а не концепцией коллекции, которой А.Ф. Мантель достаточно строго придерживался, ведь А.Н. Тришевский не был художником и не входил в объединение «Мир искусства». Вопрос вызывает рисунок С.Ф. Колесникова [7, с. 225], потому что его имя не фигурирует в списке П.Е. Корнилова. Вместе с тем произведения этого художни-

ка имелись в коллекции А.Ф. Мантеля, и одна из работ поступила в 1920 г. в Козьмодемьянский музей (см. ниже), поэтому можно допустить, что и этот рисунок происходит из мантелевской коллекции.

Таким образом, в составе художественного отдела Тетюшского музея в 1919 г. из коллекции А.Ф. Мантеля было представлено 23 произведения, из них — пять живописных, 17 графических и одна гравюра (время поступления одного рисунка неизвестно). Но в 1956 г. при передаче художественной коллекции из Тетюшского районного музея в ГМТР в наличии оказались лишь 11 графических произведений — все живописные работы и часть графических оказались утраченными в ходе многочисленных перемещений фондов музея из одного здания в другое и ненадлежащих условий хранения. Хотя руководство музея в 1920–1930-е гг. неоднократно обращалось в центральные органы, указывая на опасность для музейного собрания таких условий, и с настоятельными просьбами тем или иным образом решить эту проблему [17, л. 8, 8 об.].

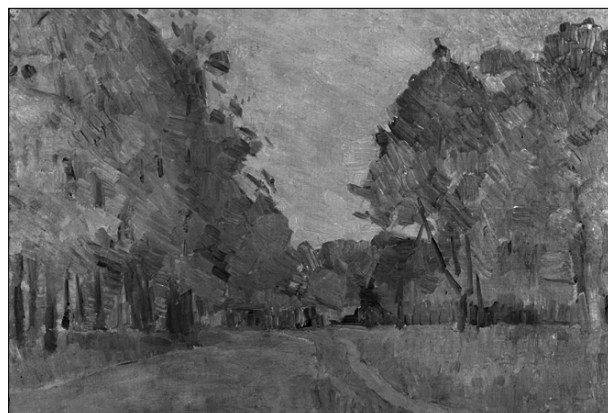
О ПРИОБРЕТЕНИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ А.Ф. МАНТЕЛЯ ДЛЯ КОЗЬМОДЕМЬЯНСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Произведения из коллекции А.Ф. Мантеля стали важным источником художественного собрания еще одного музея, открытого 7 сентября 1919 г., — Козьмодемьянского краеведческого музея⁴. Решающую роль в формировании этого собрания сыграл художник А.В. Григорьев, которому согласно мандату Казанского подотдела Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины от 20.09.1919 г. было поручено «организовать музей предметов и старины в гор. Козьмодемьянске» и который

⁴ Позднее был переименован в Козьмодемьянский художественно-исторический музей им. А. В. Григорьева, с 2001 г. находится в составе Козьмодемьянского культурно-исторического музейного комплекса (ККИМК).



Моя дача. Картина С.Ю. Жуковского. Масло. ККИМК, Козьмодемьянск



Пейзаж. (Серый день). Картина П.И. Львова. Масло. ГМИИ РТ, Казань

был назначен хранителем музея и уездным агентом Казанского подотдела [22]. Благодаря своим дружеским связям в художественной среде Казани и Москвы он сумел в короткий срок сформировать представительное художественное собрание, составляющими которого стали закупки с 1-й Государственной выставки искусства и науки в Казани, приобретения у казанских и московских художников, а также оставшаяся в Козьмодемьянске из-за разразившихся боев Гражданской войны «Волжско-Камская передвижная выставка» [8, с. 4]. Сотрудник ККИМК Т.В. Киреева провела большое исследование по истории формирования музейного собрания, в котором вопрос о коллекции А.Ф. Мантеля сформулирован, но полного ответа на него нет.

А.В. Григорьев в годы ученичества в Казанской художественной школе (КХШ) был зна-

ком с А.Ф. Мантелем и ценил его деятельность, о чем свидетельствует «Адрес учеников казанской художественной школы» в связи с 10-летием творческой деятельности А.Ф. Мантеля, подписанный А.В. Григорьевым вместе с другими учащимися КХШ [23, с. 22]. Документов поступления в архиве музея не сохранилось, кроме сведений в «Отчете о работе Козьмодемьянского краеведческого музея (с 7 сентября 1919 по 4 февраля 1920 г.)» о выплате А.Ф. Мантелю в Тетюши за приобретенные у него произведения 40 тыс. рублей⁵. По свидетельству сотрудников музея, на сегодняшний день сохранилась лишь одна работа из коллекции А.Ф. Мантеля — картина С.Ю. Жуковского «Моя дача». Л. Д. Шехурина считает, что «невозможно установить, какие именно работы принадлежали к коллекции Мантеля» [7, с. 221]. Однако нам удалось реконструировать и эту часть коллекции. Выражаем искреннюю благодарность сотрудникам ККИМК — главному хранителю Е.Ю. Карпеевой, заведующей отделом истории, культуры и искусства Ж.В. Алексеевой, научному сотруднику Т.В. Киреевой за всестороннюю помощь в этой работе.

О приобретении А.В. Григорьевым у А.Ф. Мантеля для Козьмодемьянского краеведческого музея «картин Жуковского, Колесникова, Шильдера, Кокорева и рисунков Лукомского, Лансере, Митрохина, Нарбута и Чемберс-Билибиной» сообщается в разделе «Хроника» журнала «Казанский музейный вестник» [9, с. 56]. Этот перечень имен позволяет выделить в каталоге «Первой Козьмодемьянской выставки картин, этюдов, эскизов, рисунков и проч.» [8] произведения, поступившие от А.Ф. Мантеля, которые мы приводим в табл. 3. Данные по каталогу, который носит краткий характер — в нем указаны автор, год рождения, название произведения и техника исполнения, мы дополняем по «Инвентарной описи художественных фондов Козьмодемьянского музея на 1/X–1926 г.» [24], где указаны размеры и некоторые иные сведения (табл. 3).

⁵ Сведения из рукописи Т.В. Киреевой «История формирования художественной коллекции Козьмодемьянского художественно-исторического музея им. А.В. Григорьева» (23 с.), любезно предоставленной автором для ознакомления.

Как видим, из 13 закупленных для Козьмодемьянского музея произведений из коллекции А.Ф. Мантеля в настоящее время сохранилась лишь одна картина С.Ю. Жуковского, остальные произведения, очевидно, безвозвратно утрачены, как отмечает Т.В. Киреева, «в результате недосмотра ответственных сотрудников музея»⁶.

Итак, нам удалось с высокой степенью достоверности впервые восстановить состав тех частей коллекции А.Ф. Мантеля, которые были закуплены в 1919 г. для Тетюшского музея местного края, в 1920 г. — для Козьмодемьянского уездного музея, а также уточнить состав части коллекции, которая была приобретена в 1919 г. для Казанского губернского музея. Эти три части в совокупности содержали 57 произведений, из них живопись — 13, рисунок и акварель — 40, гравюра — 4. В казанский и тетюшский музеи поступило почти равное количество — 21 и 23 произведения соответственно; в козьмодемьянский музей — 13. Лучше всего сохранилась казанская часть коллекции — 18 из 21 произведения (одно из них было передано в советское время в Национальную картинную галерею Республики Абхазия). В Тетюшском музее из 23 произведений сохранилось 11, которые влились в состав коллекции ГМТР в 1956 г. (в настоящее время — в ГМИИ РТ). В Козьмодемьянском музее из 13 произведений сохранилось лишь одно.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ А.Ф. МАНТЕЛЯ

Коллекция А.Ф. Мантеля состояла из по-настоящему ценных работ ведущих художников-миriskusников, как старшего, так и младшего поколения, которые экспонировались на крупных столичных художественных выставках, публиковались в ведущих столичных журналах, а также в ка-

⁶ Сведения из главы «Потери» (5 с.) рукописи Т.В. Киреевой «История формирования художественной коллекции Козьмодемьянского художественно-исторического музея им. А.В. Григорьева».

занских изданиях самого А.Ф. Мантеля. В коллекцию входили станковые произведения живописи и графики, этюды и эскизы к известным произведениям, передающие этапы

работы над ними и трансформации авторского замысла. Особенно хорошо в коллекции была представлена книжная графика, отражающая период расцвета искусства книги в России на-

Таблица 3

**Поступление из коллекции А.Ф. Мантеля
в Козьмодемьянский уездный музей в 1920 г.**

№ п/п	Автор, название по каталогу 1920 г.	Данные по «Инвентарной описи художественных фондов Козьмодемьянского музея на 1/X-1926 г.»	Сведения по каталогам [1; 2] и инвентарной описи музеев, где находятся произведения
1	Жуковский С.Ю. Моя дача [8, с. 14, кат. № 6]	Жуковский С.Ю. Моя дача (масло) [24, № 686]	ККИМК, инв. № КП 8862 Жуковский С.Ю. Моя дача. Картон, масло. 32×41 см
2	Шильдер А.Н. На Черном море (масло) [8, с. 18, кат. № 66]	Шильдер А.Н. Берег Черного моря. Масляные краски. 29,5×41 см [24, № 737]	Неизвестно
3	Кокорев А.М. Дали (масло) [8, с. 18, кат. № 68]	Кокорев А.М. Берег реки. Масляные краски. 29,5×33 см [24, № 732]	Неизвестно
4	Колесников С.Ф. Зима. Этюд маслом [8, с. 20, кат. № 88]	Колесников С.Ф. Вид часовни. Масляные краски. 37×26 см [24, № 717]	Неизвестно
5	Гауш А.Ф. Заставка [8, с. 22, кат. № 140]	Гауш А.Ф. Заставка. Графика под стеклом. 17×25,5 см [24, № 975]	Неизвестно
6	Лукомский Г.К. Архитектурный силуэт (тушь) [8, с. 16, кат. № 45]	Лукомский Г.К. Архитектурный силуэт. Тушь под стеклом. 50×40 см [24, № 690]	Неизвестно
7	Митрохин Д.И. Арабская сказка (графика) [8, с. 22, кат. № 131]	Митрохин Д.И. Арабская сказка. Графика под стеклом. 31×23,5 см [24, № 969]	Неизвестно
8	Митрохин Д.И. Концовка для обложки. (графика) [8, с. 22, кат. № 132]	Митрохин Д.И. Концовка для обложки. Графика под стеклом. 24×21 см [24, № 970]	Неизвестно
9	Нарбут Г.И. К басне «Чиж и еж» (графика) [8, с. 22, кат. № 133]	Нарбут Г.И. К басне «Чиж и еж». Графика под стеклом. 23×21 см [24, № 968]	Неизвестно
10	Нарбут Г.И. К басне «Собачья дружба» (графика) [8, с. 22, кат. № 134]	Нарбут Г.И. К басне «Собачья дружба». Графика под стеклом. 28×23,5 см [24, № 967]	Неизвестно
11	Нарбут Г.И. Заставка (графика) [8, с. 22, кат. № 135]	Нарбут Г.И. Заставка. Графика под стеклом. 17×25,5 см [24, № 973]	Неизвестно
12	Нарбут Г.И. Заставка (графика) [8, с. 22, кат. № 136]	Нарбут Г.И. Басня Крылова. Графика под стеклом. 10×15,5 [24, № 972]	Неизвестно
13	Чемберс-Билибина М.Я. Обложка (графика) [8, с. 22, кат. № 137]	Чемберс-Билибина М.Я. Обложка. Графика под стеклом. 25,5×20 см [24, № 971]	Неизвестно



Царь. Рисунок Н.К. Рериха. Тушь, гуашь, темпера. 1905. ГМИИ РТ, Казань

чала XX в., когда художественное оформление стало играть столь же важную роль, что и текст, а подчас доминировать над ним. Надо отметить, что каждый художник был представлен в коллекции не одиночными и разрозненными листами и полотнами, но чаще всего несколькими произведениями, зачастую связанными друг с другом.

Так, в коллекции А.Ф. Мантеля находилось несколько произведений Н.К. Рериха, раскрывающих основную тему его творчества русского периода — историю славян: картина «Варяжское море» (см. табл. 1, № 4) из цикла «Начало Руси. Славяне», которая экспонировалась на выставке «Мир искусства» 1911 г. [25, с. 17, кат. № 242], воспроизводилась при жизни коллекционера в монографии о Н.К. Рерихе [26, с. 130]. В этой небольшой работе художник воплощает тесную связь древних народов с силами природы. В коллекции был представлен также акварельный эскиз к картине, который мог бы раскрыть неизвестные аспекты работы над ней, но, к сожалению, был утрачен (см. табл. 2, № 21). Журнальная графика Н.К. Рериха представлена рисунком «Царь» (см. табл. 1, № 16), исполненным им для обложки журнала «Весы» № 8 за 1905 г., в котором автору особенно ярко удалось передать атмосферу раболепства и страха перед старым, но грозным русским царем. Этот рисунок воспроизведен и в первой монографии о Н.К. Рерихе, изданной А.Ф. Мантелем в Казани в 1912 г. [27, с. 42–43].

Ранняя живописная работа Б.М. Кустодиева «Портрет девушки» (см. табл. 1, № 2) доносит до нас живое дыхание несохранившейся дипломной работы художника 1903 г. «Базар в деревне», которая находилась в Новгородском историко-художественном музее и была утрачена во время Великой Отечественной войны [1, с. 104]. А.Ф. Мантелю удалось заполучить в свою коллекцию рисунок И.Я. Билибина «Райская птица Сирин» (см. табл. 1, № 9), который был издан в виде открытого письма Общиной Св. Евгении в 1905 году. Подобные письма выпускались достаточно большими тиражами и были очень популярны.

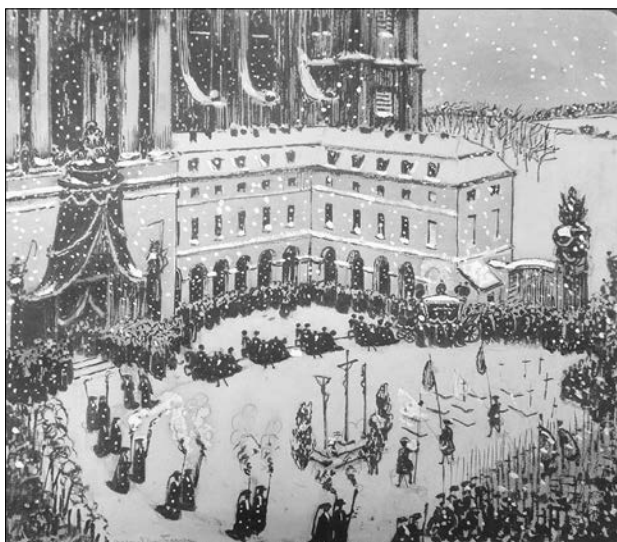
Известная графическая серия А.Н. Бенуа «Смерть» из шести листов, опубликованная впервые в альманахе «Шиповник» в 1907 г. [28, с. 127], представлена в коллекции А.Ф. Мантеля близким вариантом листа «Похороны» (см. табл. 1, № 8), который отличается от оригинала рядом существенных деталей — количеством крестов в центре площади, вынесенной за край листа траурной процессией и др. Третий вариант этого сюжета, самый ранний, в котором композиция намечается в эскизной манере, А.Ф. Мантель опубликовал в изданном им в 1910 г. сборнике «На рассвете» [29, ил. на вкл. л.]. Оба варианта экспонировались на устроенной коллекционером в Казани весной 1910 г. одноименной художественной выставке [30, кат. № 4, 5].

Живописное полотно А.Ф. Гауша «Светлый день» (1909—1911), экспонировавшееся на выставке «Мир искусства» 1911 г. [25, с. 6, кат. № 64], в списке произведений художника, опубликованном в журнале «Аполлон», указано как принадлежащее А.Ф. Мантелю [31, с. 24]. Вероятно, именно эта работа фигурирует в описи Тетюшского музея под названием «Пейзаж (в голубом тоне)» (см. табл. 2, № 2). В том же журнале опубликован рисунок углем А.Ф. Гауша «Пейзаж в Англии» 1907 г. [31, ил. на вкл. л.], сегодня являющийся украшением графического собрания ГМИИ РТ (см. табл. 1, № 10). Возможно, к этой же серии относится лист А.Ф. Гауша «Аллея» (см. табл. 2, № 6), выполненный углем в той же свободной и динамичной манере, передающей архитектонику природных форм. Он опубликован в сборнике «На рассвете» [29, ил. 20]. По-видимому, оба рисунка экспонировались и на выставке «На рассвете» [30, кат. № 99, 100].

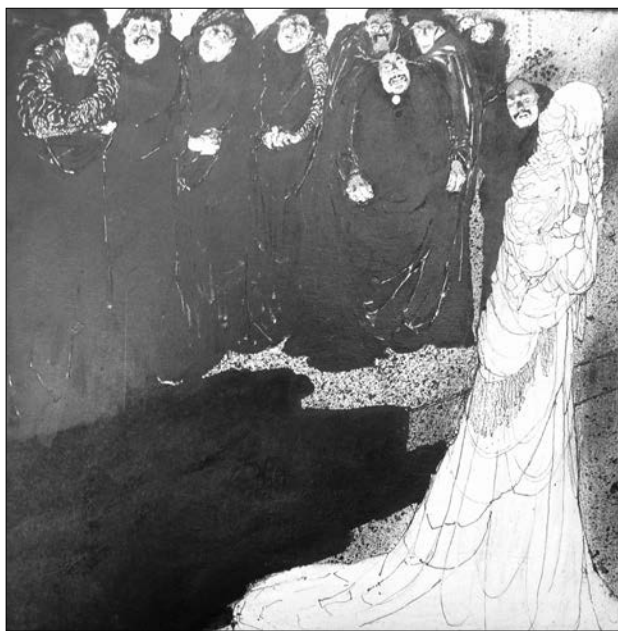
Эффектна гуашь Б.И. Анисфельда «Заря» (см. табл. 1, № 5), экспонировавшаяся на выставке «Мира искусства» в 1911 г. под названием «Эскиз декоративного панно (triptyche)» [25, с. 3, кат. № 13]. Эскиз, очевидно, связан с наброском «Танец (Осень)» [32, с. 270, кат. № G 153], в котором автор находится еще в поисках композиции, но уже определился с ярким колоритом. В листе из коллекции А.Ф. Мантеля композиция найдена, сюжет срежиссирован и подчинен трехчастной форме произведения: в центральной части на фоне горного пейзажа в озере — три обнаженные женские фигуры, которые слились в плавном движении, образуя замкнутый круг. Они освещены ярким светом, льющим справа — с востока, и вся центральная часть насыщена яркой желто-оранжевой краской, горячая энергия которой раздвигает границы окружающего сумрачно-го сине-зеленого мира, заставляя унылые бесплотные тени жаться по сторонам. Композиция насыщена символистской многозначностью: в ней — радостное начало нового дня, пробуждение к новой жизни, зарождение нового искусства. Рисунок Б.И. Анисфельда «Сон» (см. табл. 1, № 6) наполнен символикой противостояния черного и белого, мужского и женского, глумящейся над чистотой и невинностью



Райская птица Сирина.
Рисунок И.Я. Билибина. Тушь, перо, акварель. 1905.
ГМИИ РТ, Казань



На покой (Похороны).
Рисунок А.Н. Бенуа. Акварель, тушь, белила, графитный
карандаш. 1907. ГМИИ РТ, Казань



Сон (Blanc et noir).
Рисунок Б.И. Анисфельда. Тушь, белила. 1906.
ГМИИ РТ, Казань



Иллюстрация к сказке Г.Х. Андерсена «Соловей».
Рисунок Г.И. Нарбута. Тушь, белила. 1911.
ГМИИ РТ, Казань

злой толпы. Рисунок был опубликован А.Ф. Мантелем в сборнике «На рассвете» под названием «Blanc et noir». Любопытно, что этот сюжет продолжал волновать автора, и он вернулся к нему на рубеже 1940–1950-х гг., воплотив в живописном полотне [32, с. 103, кат. № Р 034]. Оба рисунка Б.И. Анисфельда экспонировались на выставке 1910 г. «На рассвете» [30, кат. № 1, 2].

А.Ф. Мантель уделял большое внимание младшим мастерам «Мира искусства». Так, Г.И. Нарбут был представлен в коллекции девятью графическими работами, из которых сохранились оригиналы иллюстраций к известным детским изданиям И.Н. Кнебеля: два рисунка ко второй книге «Игрушки» Б.А. Дикса (1911)⁷ — заставка «Кот-мурлыка» и полосная иллюстрация к главе «Китайский театр» (см. табл. 2, № 19, 20), а также полосная иллюстрация к «Соловью» Г.Х. Андерсена (1912)⁸, изображающая встречу министра и девочки с соловьем (см. табл. 1, № 15). Рисунки отражают разнообразие манер, в которых работал художник, стремившийся графическими средствами передать особенности сюжета и эмоционального состояния героев книги — лубочную негу «Кота-мурлыки», угловатость деревянных кукол «Китайского театра», изысканность силуэтной графики «Соловья». Названия некоторых несохранившихся листов из коллекции А.Ф. Мантеля (см. табл. 3, № 9, 10) позволяют связать их с известным изданием «Спасенная Россия в баснях Крылова» (1913)⁹, вышедшим в память об Отечественной войне 1812 года. Недостаточность сведений о других несохранившихся листах Г.И. Нарбута (см. табл. 3, № 11, 12) не позволяет отнести их к определенному изданию басен И.А. Крылова, которые Г.И. Нарбут оформлял в 1911 и 1912 годах¹⁰.

⁷ Дикс Б.А. Игрушки : в 2 кн. Москва: Санкт-Петербург: Изд. И.Н. Кнебель, 1911.

⁸ Андерсен Г.Х. Соловей. Сказка. Москва : Изд. И.Н. Кнебель, 1912.

⁹ Спасенная Россия в баснях Крылова. Рисунки Е. Нарбута. Санкт-Петербург : Тип. «Сириус», 1913.

¹⁰ Крылов И.А. Три басни. Силуэты Г. Нарбута. Москва : Изд. И.Н. Кнебеля, [1911] ; Крылов И.А. Басни : Стрекоза и муравей. Лисица и виноград. Кукушка и петух / рис. Е. Нарбута. Москва : Изд. И.Н. Кнебеля, [1912] ;

Рисунки Д.И. Митрохина коллекционер не только собирал, но и посвятил его творчеству первую в библиографии художника монографию [33], которая открывала молодого графика широкому кругу читателей. Так, в 1968 г. известный российский искусствовед А.А. Сидоров писал художнику: «Мое первое знакомство с Вашим искусством — это издания Мантеля, затем “Аполлон” и книжки Кнебея» [34, с. 270]. Рисунки Д.И. Митрохина — страничные иллюстрации, виньетки, экслибрисы — А.Ф. Мантель публиковал в сборнике «На рассвете» [29, с. 3, ил. 16, 18, 21], в своей монографии он репродуцировал 20 рисунков на отдельных листах, а также использовал в тексте инициалы и виньетки [33]. Из множества воспроизведенных в мантелевских изданиях рисунков Д.И. Митрохина в настоящее время в собрании ГМИИ РТ сохранилась лишь одна виньетка (см. табл. 2, № 16), напечатанная в монографии [33, ил. 2]. Остальные сохранившиеся в коллекции А.Ф. Мантеля рисунки Д.И. Митрохина с его изданиями не связаны.

Таким образом, коллекция А.Ф. Мантеля, собиравшаяся владельцем с целью отразить одно из новых направлений развития искусства России начала XX в., была действительно значительной. Только та часть коллекции, которая в 1919–1920 гг. поступила в музеи Поволжья, содержала более 50 произведений ведущих российских художников Б.И. Анисфельда, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибина, А.Ф. Гауша, Е.Е. Лансере, Д.И. Митрохина, Г.И. Нарбута, Н.К. Рериха и др., входивших в объединение «Мир искусства», страстным поклонником и пропагандистом которого был А.Ф. Мантель. Эта коллекция стала основой формирующихся собраний современного отечественного искусства в музеях Казанской губернии — в городах Казань, Тетюши (с мая 1920 г. — в составе Татарской АССР) и в Козьмодемьянске (с 1920 г. — в составе Марийской АССР). К сожалению, почти половина этой коллекции исчезла, по-видимому, еще в 1920–1930-е гг., когда музеи страны, особенно районные, переживали сложные

времена реорганизаций, испытывали постоянные финансовые трудности, не имели достаточно профессиональных специалистов и соответствующих условий хранения музейных ценностей. В настоящее время исследованная нами сохранившаяся часть коллекции А.Ф. Мантеля находится в нескольких музеях: по одному произведению — в Козьмодемьянском культурно-историческом музейном комплексе и Национальной картинной галерее Республики Абхазия. Основная часть коллекции сосредоточена в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан и является «пусть небольшой, но цельной частью музейного собрания, представляя одну из самых пленительных эпох в истории русского искусства — его Серебряный век» [4, с. 138].

Список источников

1. Могильникова Г.А. Русское искусство XVII — начала XX века. Живопись : каталог / Гос. музей изобразит. искусств Республики Татарстан. Казань : Kazan-Казань, 2005. 286 с.
2. «Мир искусства». Живопись. Рисунок. Гравюра. Скульптура. Издания. К 115-летию объединения : каталог выставки / сост. и авт. вступ. ст. О.Г. Вербина, И.Ф. Лобашева, С.Е. Новикова, О.Л. Улемнова, Э.И. Амерханова. Казань : Заман, 2013. 120 с.
3. Вербина О.Г. К истории формирования коллекции графики Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан в 1920-е годы // Первые казанские искусствоведческие чтения : материалы научно-практической конференции (10–12 сентября 2009 г.). Казань: Мир дизайна, 2011. С. 10–18.
4. Казанские коллекции и коллекционеры : [альбом-каталог] / сост. и авт. вступ. ст. О.Г. Вербина, Г.А. Могильников, С.Е. Новикова, Г.А. Рамазанова, О.Л. Улемнова. Казань : Заман, 2013. 152 с.
5. Герасимова Н.В. Взаимодействие Государственного музейного фонда и музеев Татарской АССР в 1920-е годы // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 6. С. 754–763. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-6-754-763.
6. Каталог выставки картин «Художественные сокровища Казани» / вступ. ст. А.М. Миронов, П.М. Дульский. Казань : Центральная тип., 1916. 32 с.

1812 год в баснях Крылова. Силуэты Егора Нарбута. Санкт-Петербург : Изд. Общины Св. Евгении, [1912].

7. *Шехурина Л.Д.* А. Мантель: издатель, литератор, художник, коллекционер и музейный деятель. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2014. 426 с.
8. Первая козьмодемьянская выставка картин, этюдов, эскизов, рисунков и проч. : [каталог]. Козьмодемьянск, Нижегород. губ. : Гос. тип., 1920. 31 с.
9. Хроника // Казанский музейный вестник. 1920. № 1–2. С. 52–57.
10. *Корнилов П.Е.* Художественное собрание Тетюшского музея (Краткий обзор) // Записки Тетюшского музея. 1927. № 1. С. 19–20.
11. *Дульский П.М.* Новые приобретения художественного отдела Казанского губернского музея // Казанский музейный вестник. 1920. № 1–2. С. 35–46.
12. *Ключевская Е.П.* А.Ф. Мантель и его коллекция (забытые страницы истории художественной жизни Казани начала XX века) // Музей в системе ценностей евразийской культуры : материалы Всероссийской научно-практической конференции (25–28 сентября 2000). Казань : Школа, 2000. С. 123–126.
13. *Закаменная Е.Н.* Плёт XX века. События и люди. Иваново : Референт, 2007. 244 с.
14. *Улемнова О.Л.* Александр Мантель — «бескорыстный пропагандист чистого искусства» // «Мир искусства». Живопись. Рисунок. Гравюра. Скульптура. Издания. К 115-летию объединения. Каталог выставки. Казань : Заман, 2013. С. 30–49.
15. Краткий отчет за период с 1 февраля 1919 года по 1 января 1920 года по Отделу живописи и прикладного искусства Казанского губернского музея // Государственный архив Республики Татарстан. Ф. Р-2021. Оп. 1. Д. 7. Л. 13–14.
16. Описание предметов и картин, поступивших в Центральный казанский музей с 1919 г. // Государственный архив Республики Татарстан. Ф. Р-2021. Оп. 1. Д. 14. Л. 4–8.
17. Докладная записка в Наркомпрос тов. Башкирову (от 28 мая 1935 г.) // Государственный архив Республики Татарстан. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 2078. Л. 8.
18. *Вишневский Б.Н.* По музеям казанского края // Казанский музейный вестник. 1920. № 7–8. С. 67–82.
19. Список экспонатов Тетюшского музея местного края (1923 г.) // Государственный архив Республики Татарстан. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 491. Л. 94–98.
20. Список наиболее значительных художественных экспонатов Музея Тетюшского педтехникума (1926 г.) // Государственный архив Республики Татарстан. Ф. Р-3682. Оп. 1. Д. 1178. Л. 67–68.
21. *Корнилов П.Е.* Б.М. Кустодиев (1878–1927 гг.). (Из собрания Тетюшского музея) // Записки Тетюшского музея. 1928. № 4. С. 18–21.
22. Дело Козьмодемьянского уездного музея им. Григорьева. 1919–1921 годы // Документальный фонд МУ «Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс».
23. Десятилетие служения искусству А.Ф. Мантель. Поздрав. адреса и письма и другие материалы / [сост. А.Ф. Мантель]. Казань : Типо-лит. В.В. Варакина, 1912. 54 с.
24. Инвентарная опись художественных фондов Козьмодемьянского музея на 1/X–1926 г. // Документальный фонд МУ «Козьмодемьянский культурно-исторический музейный комплекс».
25. Каталог выставки картин «Мир искусства». Москва : Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1911. 24 с.
26. Рерих / Текст: Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова, С.П. Яремича. Петроград : Свободное искусство, 1916. 232 с.
27. *Мантель А.Ф.* Н. Рерих. Казань : Книжки по искусству под ред. Н.Н. Андреева, 1912. 68 с., 12 л. ил.
28. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 2. Санкт-Петербург : Шиповник, 1907. 283 с.
29. На рассвете. Художественный сборник. Кн. 1 / под ред. А.Ф. Мантель. [Казань] : [Типо-лит. В.В. Варакина, 1910]. 52 с., 28 л. ил.
30. Выставка эскизов, этюдов, рисунков, организованная Редакцией периодического сборника искусств «На рассвете» / [сост. А.Ф. Мантель]. Казань, 1910. 8 с.
31. *Ростиславов А. А.Ф.* Гауш // Аполлон. 1913. № 8. С. 16–24.
32. Борис Анисфельд. Научный каталог / сост. : Э. Лингенаубер, О. Сугрובה-Рот. Дюссельдорф : Либертарс, 2011. 303 с. (на рус. и англ.).
33. *Мантель А.Ф.* Д. Митрохин / [предисл. Н. Рериха]. Казань : На рассвете, 1912. 20 с., 21 л. ил.
34. Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания : сборник / сост. Л.В. Чага. Ленинград : Художник РСФСР, 1986. 503 с., 14 л. ил.

A.F. Mantel's Art Collection in Museums of the Volga Region: Reconstruction Experience

Olga L. Ulemnova

Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan,
12, Karla Marksa Str., Kazan, 420111, Russia
ORCID 0000-0003-1379-2986; SPIN 8301-7158
E-mail: oulemnova@mail.ru

Abstract. *A characteristic feature of the artistic life of Russia at the turn of the 19th–20th centuries was the growth in the number of private art collections and the expansion of the social composition of collectors due to the addition of industrialists, merchants and intellectuals. After the Russian Revolution of 1917, these collections became one of the important sources in the formation of art collections of metropolitan and provincial museums of Russia. The article is devoted to one of the most interesting private collections of the Kazan province — the collection of A.F. Mantel, formed at the beginning of the 20th century from paintings and graphics by the leading masters of the World of Art association: A.N. Benois, I.Ya. Bilibin, A.F. Gaush, B.M. Kustodiev, D.I. Mitrokhin, G.I. Narbut, N.K. Roerich and others. The article reveals the fates of once famous works of the artists from the World of Art association, which were shown at the association's exhibitions and published in well-known books, magazines and almanacs such as Apollo, Libra, Rosehip, At Dawn and others. A.F. Mantel's collection played an important role in the formation of museums in several cities of the Volga region — Kazan, Tetyushi, Kozmodemyansk — becoming one of the sources of contemporary national art collections. Due to various reasons, the most of the collection, including the part received by museums, was lost in the late 1910s — 1930s. Relying on archival and literary sources and museum collections, the author, for the first time, managed to restore, with a high degree of accuracy, the composition of the part of A.F. Mantel's collection that was purchased for museums of Tetyushi and Kozmodemyansk, and to clarify the composition of the Kazan Museum's collection.*

Key words: painting, graphics, World of Art association, museum collection, museology, private

collection, reconstruction, Kazan, Tetyushi, Kozmodemyansk.

Citation: Ulemnova O.L. A.F. Mantel's Art Collection in Museums of the Volga Region: Reconstruction Experience, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 386–405. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-386-405.

Acknowledgements.

This study was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research and the Government of the Republic of Tatarstan, project № 17-14-16022.

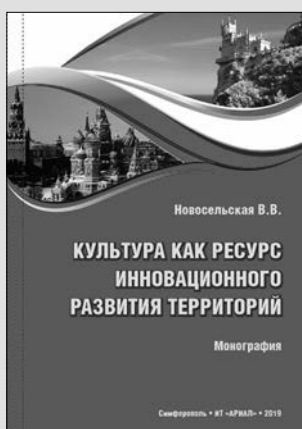
References

1. Mogilnikova G.A. *Russkoe iskusstvo XVII — nachala XX veka. Zhivopis': katalog* [Russian Art of the 17th — Early 20th Centuries. Painting: catalog]. Kazan, Kazan-Kazan' Publ., 2005, 286 p.
2. Verbina O.G., Lobasheva I.F., Novikova S.E., Ulemnova O.L., Amerkhanova E.I. (eds). *"Mir iskusstva". Zhivopis'. Risunok. Gravyura. Skul'ptura. Izdaniya. K 115-letiyu ob'edineniya: katalog vystavki* ["World of Art". Painting. Picture. Engraving. Sculpture. Publications. To the 115th Anniversary of the Association: exhibition catalog]. Kazan, Zaman Publ., 2013, 120 p.
3. Verbina O.G. On the History of Formation of the Graphics Collection of the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan in the 1920s, *Pervye kazanskije iskusstvovedcheskie chteniya: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii (10–12 sentyabrya 2009 g.)* [Proceedings of the Scientific-Practical Conference "First Kazan Art History Readings" (September 10–12, 2009)]. Kazan, Mir Dizaina Publ., 2011, pp. 10–18 (in Russ.).
4. Verbina O.G., Mogilnikov G.A., Novikova S.E., Ramazanov G.A., Ulemnova O.L. (eds). *Kazanskije kollektsii i kollektsionery* [Kazan Collections and Collectors]. Kazan, Zaman Publ., 2013, 152 p.
5. Gerasimova N.V. The Interaction of the State Museum Fund and Museums of the Tatar ASSR in the 1920s, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 6, pp. 754–763 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-6-754-763.
6. Mironov A.M., Dul'sky P.M. (eds). *Katalog vystavki kartin "Khudozhestvennye sokrovishcha Kazani"* [Catalog of the Exhibition of Paintings "Art Treasures of Kazan"]. Kazan, Tsentral'naya Publ., 1916, 32 p.

7. Shekhurina L.D. *A. Mantel': izdatel', literator, khudozhnik, kollektzioner i muzeinyi deyatel'* [A. Mantel: Publisher, Writer, Artist, Collector and Museum Worker]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2014, 426 p.
8. *Pervaya koz'modem'yanskaya vystavka kartin, etyudov, eskizov, risunkov i proch.* [The First Kozmodemyansk Exhibition of Paintings, Etudes, Sketches, Drawings, etc.]. Kozmodemyansk, Gosudarstvennaya Publ., 1920, 31 p.
9. Chronicle, *Kazanskii muzeinyi vestnik* [Kazan Museum Bulletin], 1920, no. 1–2, pp. 52–57 (in Russ.).
10. Kornilov P.E. Art Collection of the Tetyushi Museum (Overview), *Zapiski Tetyushskogo muzeya* [Notes of the Tetyushi Museum], 1927, no. 1, pp. 19–20 (in Russ.).
11. Dul'sky P.M. New Acquisitions of the Art Department of the Kazan Provincial Museum, *Kazanskii muzeinyi vestnik* [Kazan Museum Bulletin], 1920, no. 1–2, pp. 35–46 (in Russ.).
12. Klyuchevskaya E.P. A.F. Mantel and his Collection (Forgotten Pages of the History of the Artistic Life of Kazan at the Beginning of the 20th Century), *Muzei v sisteme tsennosti evraziiskoi kul'tury: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (25–28 sentyabrya 2000)* [Proceedings of the All-Russian Scientific-Practical Conference "Museum in the System of Values of Eurasian Culture (September 25–28, 2000)]. Kazan, Shkola Publ., 2000, pp. 123–126 (in Russ.).
13. Zakamennaya E.N. *Ples XX veka. Sobytiya i lyudi* [Plyos of the 20th Century. Events and People]. Ivanovo, Referent Publ., 2007, 244 p.
14. Ulemnova O.L. Aleksandr Mantel Is an "Unselfish Propagandist of Pure Art", *"Mir iskusstva". Zhivopis'. Risunok. Gravyura. Skulptura. Izdaniya. K 115-letiyu ob'edineniya. Katalog vystavki* ["World of Art". Painting. Picture. Engraving. Sculpture. Publications. To the 115th Anniversary of the Association. Exhibition Catalog]. Kazan, Zaman Publ., 2013, pp. 30–49 (in Russ.).
15. Brief Report for the Period from February 1, 1919 to January 1, 1920 on the Department of Painting and Applied Art of the Kazan Provincial Museum, *Gosudarstvennyi arkhiv Respubliki Tatarstan* [State Archive of the Republic of Tatarstan], coll. R-2021, aids 1, fol. 7, pp. 13–14 (in Russ.).
16. Inventory List of the Objects and Paintings Received by the Central Kazan Museum since 1919, *Gosudarstvennyi arkhiv Respubliki Tatarstan* [State Archive of the Republic of Tatarstan], coll. R-2021, aids 1, fol. 14, pp. 4–8 (in Russ.).
17. Report to Comrade Bashkirev to the People's Commissariat of Education (May 28, 1935), *Gosudarstvennyi arkhiv Respubliki Tatarstan* [State Archive of the Republic of Tatarstan], coll. R-3682, aids 1, fol. 2078, p. 8 (in Russ.).
18. Vishnevsky B.N. Around the Museums of the Kazan Region, *Kazanskii muzeinyi vestnik* [Kazan Museum Bulletin], 1920, no. 7–8, pp. 67–82 (in Russ.).
19. A List of Exhibits of the Tetyushi Museum of Local Region (1923), *Gosudarstvennyi arkhiv Respubliki Tatarstan* [State Archive of the Republic of Tatarstan], coll. R-3682, aids 1, fol. 491, pp. 94–98 (in Russ.).
20. A List of Most Significant Art Exhibits of the Museum of the Tetyushi Pedagogical College (1926), *Gosudarstvennyi arkhiv Respubliki Tatarstan* [State Archive of the Republic of Tatarstan], coll. R-3682, aids 1, fol. 1178, pp. 67–68 (in Russ.).
21. Kornilov P.E. B.M. Kustodiev (1878–1927). (From the Collection of the Tetyushi Museum), *Zapiski Tetyushskogo muzeya* [Notes of the Tetyushi Museum], 1928, no. 4, pp. 18–21 (in Russ.).
22. Folder of the Grygoryev Kozmodemyansk Provincial Museum, *Dokumental'nyi fond MU "Koz'modem'yanskii kul'turno-istoricheskii muzeinyi kompleks"* [The Document Collection of the Municipal Institution "Kozmodemyansk Cultural and Historical Museum Complex"] (in Russ.).
23. *Desyatiletie sluzheniya iskusstvu A.F. Mantel'. Pozdrav. adresa i pis'ma i drugie materialy* [Ten Years of Service to Art A.F. Mantel. Congratulatory Addresses, Letters, and Other Materials]. Kazan, V.V. Varaksina Publ., 1912, 54 p.
24. Inventory of the Art Collection of the Kozmodemyansk Museum on 1/X–1926, *Dokumental'nyi fond MU "Koz'modem'yanskii kul'turno-istoricheskii muzeinyi kompleks"* [The Document Collection of the Municipal Institution "Kozmodemyansk Cultural and Historical Museum Complex"] (in Russ.).
25. *Katalog vystavki kartin "Mir iskusstva"* [Catalog of the Exhibition "World of Art"]. Moscow, A.I. Mamontova Publ., 1911, 24 p.
26. Baltrushaitis Yu.K., Benios A.N., Gidoni A.I., Remizov A.M., Yaremich S.P. (eds). *Roerich*. Petrograd, Svobodnoe Iskusstvo Publ., 1916, 232 p. (in Russ.).
27. Mantel A.F. N. *Roerich*. Kazan, Knigi po Iskusstvu pod red. N.N. Andreeva Publ., 1912, 68 p., 12 p. ill. (in Russ.).

28. *Literaturno-khudozhestvennye al'manakhi izdatel'stva "Shipovnik"* [Literary and Artistic Almanacs of the Publishing House "Rosehip"], book 2. St. Petersburg, Shipovnik Publ., 1907, 283 p.
29. Mantel A.F. (ed.) *Na rassvete. Khudozhestvennyi sbornik* [At Dawn. Art Collection], book 1, 52 p., 28 p. ill.
30. *Vystavka eskizov, etyudov, risunkov, organizovannaya Redaktsiei periodicheskogo sbornika iskusstv "Na rassvete"* [Exhibition of Sketches, Etudes, Drawings, Organized by the Editorial Office of the Collected Art Periodical "At Dawn"]. Kazan, 1910, 8 p.
31. Rostislavov A. A.F. Gaush, *Apollon* [Apollo], 1913, no. 8, pp. 16–24 (in Russ.).
32. Lingenauber E., Sugrobova-Roth O. (eds). *Boris Anisfel'd. Nauchnyi katalog* [Boris Anisfeld. Scientific Catalogue]. Düsseldorf, Libertars Publ., 2011, 303 p. (in Russ. and Eng.).
33. Mantel A.F. *D. Mitrokhin*. Kazan, Na Rassvete Publ., 1912, 20 p., 21 p. ill. (in Russ.).
34. Chaga L.V. (ed.) *Kniga o Mitrokhine. Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya: sbornik* [A Book about Mitrokhin. Articles. Letters. Memories: collection]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1986, 503 p., 14 p. ill.

НОВИНКА



Новосельская В.В. Культура как ресурс инновационного развития территорий. Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2019. 152 с. ISBN: 978-5-907162-17-4

Монография посвящена исследованию потенциала культуры и выявлению возможностей включения ее ресурсов в процессы развития территории в условиях глобальных изменений. Центральной темой являются вопросы культурной политики, которые рассматриваются автором с точки зрения разных субъектов, что позволяет раскрыть основные стратегические направления и тенденции как государственной, так и региональной культурной политики Российской Федерации на современном этапе. С позиций междисциплинарности раскрываются особенности процесса привлечения культурного наследия для регионального развития. Ставится проблема согласованности федеральных и региональных программ, разработки нормативных правовых документов в области культуры. Выявлена специфика креативных индустрий в инновационном развитии регионов и перспективы организации территориальных культурных кластеров.

Издание адресовано специалистам по теории и истории культуры, культурологии, философии культуры, государственному и муниципальному управлению, социологии, политологии, а также студентам и аспирантам социально-гуманитарного профиля.

Монография представляет интерес для управленцев-практиков, менеджеров, осуществляющих деятельность в социокультурной сфере.

УДК 7.034.8(4Фра)"17"(092)Фрагонар Ж.-О.
ББК 85.143-022.12(4Фра)51-8 Фрагонар Ж.-О.,44
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-4-406-417

Е.Е. АГРАТИНА

ТВОРЧЕСТВО ЖАНА-ОНОРЕ ФРАГОНАРА И ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

Елена Евгеньевна Агратина,

Московская государственная академия
хореографии,
кафедра хореографии и балетоведения,
доцент
2-я Фрунзенская ул., д. 5, Москва, 119146, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0001-9842-0967; SPIN 6691-3631
E-mail: agratina_elena@mail.ru

Реферат. В статье впервые рассматривается творчество мастера XVIII в. Жана-Оноре Фрагонара (1732–1806) в контексте театральной культуры того времени. Будучи учеником Франсуа Буше (1703–1770), долгое время работавшего в качестве театрального декоратора, Фрагонар с юности имел возможность приобщиться к миру театра. Увлечение живописца сценой значительно повлияло на тематический и образный состав его произведений. Ранние исторические полотна Фрагонара, такие как

«Иероваам, приносящий жертву идолам» (1752, Школа изящных искусств, Париж), созданы под воздействием барочного театрально-декорационного искусства и непосредственно оперных постановок. Несомненно, более близкому знакомству Фрагонара с театром способствовало длительное пребывание в Италии, где работали в то время знаменитые семейства театральных декораторов Бибиена и Галлиари. Особое внимание в статье уделено замыслу и исполнению картины «Жрец Корез жертвует собой во имя спасения Каллирои» (1765, Лувр), выполненной не без оглядки на оперу «Каллироя», популярную в Париже XVIII века. Театр вдохновил мастера и на создание знаменитой костюмированной серии «Фантазийных портретов», один из которых изображает Мари-Мадлен Гимар (1743–1816), не только позировавшую художнику, но и заказавшую ему оформление собственного особняка, задуманного как храм музыки танца Терпсихоры. Также Фрагонар стал автором нескольких панорамных жанровых полотен, передающих атмосферу столь попу-

лярного тогда уличного театра. На примере творчества этого яркого мастера становится очевидной взаимосвязь искусств, определившая характер культурной среды той эпохи и требующая неизменного внимания со стороны современных исследователей.

Ключевые слова: искусство XVIII века, рококо, живопись, театр, театральное искусство.

Для цитирования: Агратина Е.Е. Творчество Жана-Оноре Фрагонара и театральная культура XVIII века // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 406–417. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-406-417.

Ф

ранцузские художники эпохи рококо имели естественную и неоспоримую predisposition к театру. Этому можно найти множество объяснений, одинаково убедительных и справедливых. Во-первых, театр во Франции этого времени переживал расцвет, пусть и не столь пышный, как в предшествующее столетие. Известно, что в середине XVIII в. в Париже действовало двадцать семь театров [1, р. 55] (здесь и далее перевод наш. — Е. А.). Среди них наибольшим влиянием пользовались Театр Пале-Рояль, Комеди Франсез и Театр итальянской комедии. Постановки, отличающиеся продолжительностью, торжественностью и роскошным оформлением, привлекали публику самого разного социального положения и активно обсуждались в прессе. Художник был фигурой, совершенно необходимой для создания спектакля, а потому видных мастеров постоянно пытались подключить к изготовлению театральных декораций. Итальянские сценографы, в частности представители семейства Бибиена, задали чрезвычайно высокую планку в этой области, и удовлетвориться работой ремесленников и второразрядных живописцев было уже невозможно, даже когда речь шла не о придворных постановках. Если художник и не оказывался в театре в качестве оформителя, он обязательно бывал там в качестве зрителя, причем постоянно — театр составлял столь значительную часть культуры того времени,

что не приобщиться к его миру было совершенно невыносимо. Из театра художник выносил массу впечатлений, которые имел возможность отразить в своем творчестве. Учитывая, что на вершине иерархии, утвержденной Королевской академией живописи и скульптуры, находился в то время исторический жанр, обращение мастеров кисти к театру оказывалось особенно актуальным. Театр и историческая живопись эксплуатировали зачастую одни и те же сюжеты, использовали один и тот же, всем тогда понятный язык жестов.

Разумеется, увлечение театром могло проявить себя и в творчестве мастеров портретного и бытового жанров. Создатели галантных сцен постоянно оглядывались на театральные подмостки, выводя в своих композициях любимых героев. Таков пример Антуана Ватто (1684—1721), на полотнах которого действуют персонажи комедии дель арте, весьма популярной во Франции XVIII века. Любимый заказчикам костюмированный портрет также был во многом вдохновлен сценой, ибо где еще можно было увидеть преображение очаровательной дамы в Гебу или Венеру.

Представители театрального сообщества нередко выступали и в роли заказчиков, приглашая живописцев для создания портретов или украшения особняков и укрепляя, таким образом, связи между театральной и художественной средой. Как считает Г. Кан, играл свою роль и тот факт, что художники и артисты имели одних и тех же покровителей, которые способствовали обмену заказами между ними [2, р. 16].

Героем нашего очерка является мастер, имя которого не нуждается в представлении, — Жан-Оноре Фрагонар (1732—1806). Уроженец Грасса, он оказался в Париже в ранней юности. Получив начальные знания в мастерской Ж.-Б.-С. Шардена (1699—1779), Фрагонар перешел от него к Ф. Буше (1703—1770), самому популярному тогда мастеру, любимцу маркизы де Помпадур, плодовитому и деятельному художнику, занимавшемуся всем: от росписи вееров до создания плафонов. Надо думать, что именно во времена ученичества у Буше Фрагонар впервые знакомится с театром и даже получает некоторое представление о том, в чем состоит работа театрального декоратора.



Рис. 1. Ж.-О. Фрагонар.
Иеровоам, приносящий жертву идолам.
1752. Масло, холст. 145 × 115.
Школа изящных искусств, Париж

Дело в том, что, являясь истинным сыном XVIII века, Буше пробовал силы и в области сценографии. Эта сторона творчества мастера малоизвестна и редко попадает в поле зрения исследователей, в чем повинна плохая сохранность произведений. Тем не менее театр занимал значительное место в жизни Буше. С 1730-х гг. художник трудился для Парижской оперы, а в 1760–1766 гг. официально занимал должность ее директора.

Французский исследователь М. Фенай отмечает: «Среди всех прочих работ Буше находил время писать театральные декорации, которыми он регулярно занимался с 1737 года. От этих декораций осталось несколько рисунков к “Деревушке Иссы”, “Сильвии”, “Ринальдо и Армиде”, “Кастору и Поллуксу”, но ни одна из этих масштабных декораций не дошла до наших дней. Мы можем судить о них лишь по свидетельствам современников и по гобеленам, которые дают представление о том, на что Буше был способен в области театра» [3, р. 53]. Упомянутые гобелены, созданные в 1751–1757 гг., в самом деле перекликаются с названными постановками. Серия носит наименование «Фрагменты оперы» и включает в себя четыре произведения: «Уснувший Ринальдо», «Вертумн и Помона», «Сон Иссе» и «Венера с амурами». Разумеется, гобелены не могли являть собой точного повторения декора определенных постановок, однако

очевидно, что они были вдохновлены театраль-но-декорационным искусством.

Также в Салоне 1742 г. Буше выставил картину «Деревушка Иссы» (Музей Пикардии, Амьен). Эта композиция должна была быть повторена в качестве декорации для оперы [3, р. 91], а потому строится по законам сценической декорации¹. Роль кулис исполняют стоящие справа и слева живописные деревенские домики. «Задник» занят изображением пейзажа, в центре возвышается раскидистое дерево, под которым устроен навес, стоит стол, стул и скамья.

Театральные впечатления и некоторые знания в области сценографии, полученные в ателье Буше, были важны для юного Фрагонара. Чрезвычайно одаренный, способный успешно работать практически в любом жанре, он изначально мечтал о карьере исторического живописца. Очевидно, к этому подталкивал его и учитель. Как человек, не имеющий официального статуса в Академии, Фрагонар не мог участвовать в конкурсе на Римскую премию. Это была очень престижная награда. Удостоившиеся ее мастера получали стипендию и возможность несколько лет продолжать обучение в Италии, где их принимала Французская академия в Риме. Это учреждение было своеобразным итальянским филиалом Королевской академии живописи и скульптуры и одновременно являлось высшей ступенью академического образования. Изначально Фрагонар и не помышлял об участии в конкурсе, который полагал для себя недоступным. Тем не менее Буше использовал свой весомый авторитет, чтобы Фрагонара допустили к участию как его ученика. На конкурс молодой художник представил свою первую историческую картину «Иеровоам, приносящий жертву идолам» (1752, Школа изящных искусств, Париж) (рис. 1). Неожиданно полотну удостоилось первой премии.

Предложенный Академией сюжет полотна был заимствован из Ветхого Завета. Иеровоам — старый слуга Соломона, избранный царем над половиной разделенного после смер-

¹ Опера «Исса» на слова А.-У. Деламотта и музыку А.-К. Детуша впервые была поставлена в Фонтенбло в 1697 году. Спектакль был повторен в 1708 и 1749 годах. Последняя постановка шла в декорациях Буше.

ти Соломона Израиля, стремился удержать народ подальше от Иерусалима, дабы не пробудить в нем желание вновь воссоединиться с Иудеей. Также Иеровоам решил, что религиозный культ, где боги представляли бы в виде зримых изображений, окажется ближе людям, чем культ незримого и вездесущего Бога. Поэтому Иеровоам основал два новых святилища: одно в Вефиле, другое в Дане и установил там изображения золотых тельцов. Во время освящения жертвенника в Вефиле, в тот момент, когда Иеровоам совершал воскурения фимиама, в храм явился Пророк, который «произнес к жертвеннику слово Господне, и сказал: жертвенник, жертвенник! так говорит Господь: вот, родится сын дому Давидову, имя ему Иосия, и принесет на тебе в жертву священников высот, совершающих на тебе курение, и человеческие кости сожжет на тебе <...>. И дал в этот день знамение, сказав: вот знамение того, что это изрек Господь: вот, этот жертвенник распадется, и пепел, который на нем, рассыплется <...> жертвенник распался, и пепел с жертвенника рассыпался, по знамению, которое дал человек Божий словом Господним» (3 Цар. 13:2, 3, 5). Иеровоам велел схватить пророка и простер над ним руку, которая немедленно онемела. Испуганный царь стал просить пророка вступить за него перед Богом. «И умилился человек Божий лице Господа, и рука царя поворотилась к нему, и стала как прежде» (3 Цар. 13:4, 6). Иеровоам, однако, не вернулся на праведный путь, до конца жизни оставшись язычником.

Фрагонар решил совместить на своем полотне два самых драматичных момента этой библейской истории: момент падения жертвенника и наказания Иеровоама. Сразу обращает на себя внимание величественная архитектура храма, в котором разворачивается действие. Интерьер, представленный в угловом ракурсе, кажется лабиринтом из арок, сводов и целого леса канеллированных колонн. Несомненно, эта архитектура имеет отсылку к театально-декорационному искусству того времени, где господствует итальянский барочный вкус. Изобретенная представителями клана театральных декораторов Бибиена «угловая перспектива» (*veduta per angolo*) позволила в значительной степени усложнить иллюзор-

ную архитектуру, превратить ее к «какую-то странную каменную утопию, <...> где громоздятся одни только прекрасные, тонкие, ненужные и чистые формы, где без усталости гуляешь по прохладным и огромным, полным воздуха и света галереям и террасам» [4, с. 40]. Во Франции середины XVIII в. итальянские театральные декораторы уже успели побывать, к тому же их произведения могли быть известны Фрагонару по гравюрам и зарисовкам.

Основное действие происходит в центре композиции, где возвышается жертвенник с изваянием золотого тельца. По слову Пророка камень жертвенника рушится, а в воздух поднимаются клубы пепла. Иеровоам, поднявший руку на Пророка и пораженный господней карой, в ужасе отшатывается. Его подхватывают два бородатых жреца. Пророк со сложенными руками молит Бога о прощении Иеровоама. Остальные свидетели происшествия — мужчины и женщины, одна из которых с ребенком, — застыли в позах, выражающих изумление и благоговение. Работая над фигурами, Фрагонар применяет любопытный прием, который также дает определенную отсылку к театру: фигуры на первом плане почти полностью погружены в тень и даны чуть ли не контржуром. Свет выхватывает лишь их плечи и головы. Зато центральная часть композиции, где происходят главные события, прекрасно освещена, причем акцент сделан на двух основных фигурах: Иеровоама и Пророка. Даже современный зритель способен ощутить драматичность представленного момента и проникнуться духом хорошо срежиссированной сцены.

Для Фрагонара победа в конкурсе на Римскую премию стала большим триумфом, который, однако, не вскружил голову молодому художнику. Он прекрасно представлял себе, сколько всего ему еще предстоит изучить, чтобы из подающего большие надежды новичка превратиться в зрелого мастера. Поездке в Италию предшествовало длительное обучение в Школе покровительствуемых художников².

² Школа покровительствуемых художников (*Ecole royale des élèves protégés*). Организованная по приказу короля Людовика XV школа открылась в 1748 г., всего за пять лет до поступления в нее Фрагонара. Первым директором был назначен Ш.-А. Куапель (1694–1752). Надзирать за работами молодых людей был поставлен



Рис. 2. Ж.-О. Фрагонар. Жрец Корез жертвует собой во имя спасения Каллирои.
1765. Масло, холст. 400 × 309. Лувр, Париж

С 1756 по 1762 г. Фрагонар провел в Италии. Следует сказать, что это пребывание, несомненно, было очень плодотворным и полезным для молодого мастера. Он посетил не только Рим и его окрестности, но также и другие города и важные исторические места: Неаполь, Помпеи и Геркуланум, Сиену, Флоренцию, Пизу, Венецию, Падую, Виченцу, Верону, Мантую, Реджо, Модену, Болонью, Парму и Колорно, Пьяченцу, Геную и Сан-Ремо [6, р. 118–119]. Вопрос знакомства Фрагонара с итальянским театром до сих пор остается совершенно неисследованным. Тем не менее не состояться это знакомство не могло. Италия — родина барочной оперы, подарившая миру целую плеяду театральных декораторов, рассеявшихся по всей Европе. Наиболее значительным, естественно, следует считать семейство Бибиена, происходившее из Болоньи³. Определенной известностью пользовалась

и династия Галлиари⁴. Трудно представить себе, что, прожив в Италии шесть лет и посетив такое количество городов, Фрагонар не бывал в театрах и не интересовался трудами театральных декораторов. П. де Ноляк свидетельствует, что Фрагонар, во всяком случае, зарисовывал руины античных театров [7, р. 69]. Документы, к сожалению, не зафиксировали эти посещения, однако последующие произведения Фрагонара показали, что театр по-прежнему занимает не последнее место в культурном окружении мастера. Любопытно, что привезенные Фрагонаром из Италии рисунки с изображениями итальянской природы и архитектурных памятников впоследствии стали использовать такие сценографы, как П.-А. Пари для изготовления театральных декораций, которые получили название «фрагонардесок» [8, р. 172].

По возвращении в Париж Фрагонар начал длительную работу над полотном, чтобы получить звание назначенного. Речь идет о картине «Жрец Корез жертвует собой во имя спасения Каллирои» (1765, Лувр) — произведении, которое не только обеспечило молодому художнику искомое звание, но и заслужило многие благосклонные отзывы современников (рис. 2). Сюжет был позаимствован из произведения Павсания (II в. н. э.), который описывает историю любви жреца бога Диониса Кореза к девушке Каллирое. Не добившись взаимности, жрец Корез обратился за помощью к божеству, которому служил. В отместку за сердечные муки Кореза Дионис наслал на жителей всего города безумие. Бедствие должно было прекратиться, только если Каллироя, либо кто-то другой, согласившийся занять ее место, будет принесен в жертву. Корез, однако, не смог нанести смертельного удара

Ж. Дюмон (1701–1781), которого очень быстро сменил К. Ванлоо (1705–1765). Школа была создана только для лауреатов Римской премии, чтобы они с пользой провели время до отправления в Италию — ожидать свободных мест приходилось по несколько лет. Помимо возможности далеко продвинуться в мастерстве, ученики получали кров, питание, дрова и годовую стипендию в триста ливров. Для школы было отведено здание рядом с Лувром — между площадью Старого Лувра и улицей Фроманто [5].

³ Родоначальником семьи был Джованни Мария Старший (1618–1665). В театре начали работать его сыновья Фердинандо (1657–1743) и Франческо (1659–1739). Наследовало им три следующих поколения,

среди представителей которых необходимо отметить Алессандро (1686–1748), Джованни Марию Младшего (1693–1777), Джузеппе (1695–1757), Антонио (1697–1774), Джованни Карло Сичинио (1717–1760), Карло Бернардо (1721–1787), Фердинандо Антонио (1727–1788) и Филиппо (1765–1842). Как можно понять, взглянув на даты жизни, во время пребывания Фрагонара в Италии трое представителей знаменитого семейства были в состоянии творческой активности. Кроме того, в различных итальянских городах трудилось множество учеников Бибиена.

⁴ Джованни Галлиари (1672–1722) и его сыновья — Бернардино (1707–1794) и Фабрицио (1709–1790).

своей возлюбленной и предпочел пожертвовать собственной жизнью. Этот сюжет Фрагонар воплотил с торжественностью и размахом театральной постановки. Действие происходит в храме, под сенью мощных и тяжелых колонн. Смысловый центр композиции немного сдвинут вправо и выделен светом. Здесь, на возвышении, застеленном алым покровом с золотой бахромой, разворачивается драма. Юная Каллироя в венке из роз, с обнаженной для удара грудью без чувств опускается на руки молодого жреца. Рядом Корез, облаченный в длинные жреческие одежды, вонзает себе в сердце кинжал. Второй рукой он будто бы пытается нащупать опору, однако встречает лишь бесплотный дым, исходящий от благовонных курильниц. Лицо Кореза, бледное, молодое, лишенное растительности, запрокинуто, глаза закрыты. На эту величественную и трагическую фигуру обращены взоры всех присутствующих. Три молодых прислужника с венками из листьев в пышных волосах смотрят на него с тревогой и испугом. Молодая женщина на первом плане закрывает лицо краем одежды, к ее коленям прижимается ребенок. Старые бородатые жрецы на заднем плане демонстрируют великий страх и изумление. Не сразу можно заметить погруженную в тень зловещую фигуру гения мести, парящую над головой Кореза. Колорит полотна построен на сочетании красного, белого, зеленого и золотистого цветов, однако не становится при этом слишком теплым, так как это снизило бы градус драматизма.

Законченная картина была выставлена в Салоне 1765 г. и вызвала благосклонные отклики со стороны большинства критиков. В первую очередь следует вспомнить Д. Дидро (1713–1784). Философ посвящает картине довольно длинное эссе в форме диалога со своим издателем Ф.-М. Гриммом (1723–1807). Дидро излагает якобы приснившийся ему сон, похожий на описание театральной постановки и совпадающий со сценой, представленной Фрагонаром. Указав в ходе увлекательной беседы на несколько недостатков, таких как невыразительность главной героини, написанной слишком блеклыми красками, собеседники делают вполне благоприятный для художника вывод: «Фрагонар написал прекрасную карти-

ну. В ней — всё чародейство, все тонкие ухищрения, на какие способна палитра. Замыслы этого художника как нельзя более величественны; ему не хватает лишь правдоподобия красок и технического совершенства, которые со временем у него появятся, когда он наберется опыта» [9, с. 182].

Картина Фрагонара была представлена в Салоне под номером 176. В официальной брошюре, посвященной Салону, отмечалось, что это произведение принадлежит королю и с него будут сделаны воспроизведения на мануфактуре гобеленов [10, р. 30]. Притом, что Салон 1765 г. всегда упоминается исследователями как наименее богатый на критические сочинения и отзывы, Ш.-Ж. Матон де Лакур (1738–1793) оставил несколько писем, достаточно подробно характеризующих каждого из экспонентов. О Фрагонаре он пишет следующее: «Господин Фрагонар представил большую картину, которая предназначена к воспроизведению на мануфактуре гобеленов. Она изображает великого жреца Кореза, который жертвует собой для спасения Каллирои. Освещение передано весьма удачно. Головы хорошо подобраны. В той, что принадлежит Корезу, прекрасно сочетаются гордость и воодушевление. Кажется, зрители удивлены. Это произведение делает много чести своему создателю и является одним из самых прекрасных в Салоне» [11, р. 21]. Судя по этому отзыву, произведение имело полный успех. Фрагонар, чье имя было практически неизвестно французской публике, оказался в центре всеобщего внимания.

Возникает вопрос, почему полотно молодого мастера вызвало такой бурный отклик со стороны публики и критики? Как удавалось зрителям разобраться в перипетиях сюжета? Ответ следует искать также в области театра. На тот момент существовала и была хорошо известна публике опера «Каллироя» на музыку А.-К. Детуша (1672–1749) и либретто П.-Ш. Руа (1683–1764), впервые поставленная в Париже в 1712 г. и впоследствии многократно повторенная. В пятом действии герои оказываются в храме жестокого божества. Перед глазами зрителей должна была разыгаться та самая сцена, которая представлена на полотне Фрагонара. Либретто сообщает,

что в первой сцене пятого акта «Театр представляет храм Бахуса, украшенный для жертвоприношения» [12, р. 57].

На сцене между героями должен был произойти следующий диалог:

Каллироя: Я дрожу. Заканчивай, пора.

Корез: Остановитесь. Я сам выбираю жертву.

Закалывает себя.

Каллироя: Вы умираете [12, р. 62].

Перед смертью Корез произносит (поет) еще один монолог и протягивает руку возлюбленной. Таким образом, то, что теперь нам кажется малоизвестным и запутанным, было хорошо знакомо французскому зрителю, а потому его интерес к полотну Фрагонара представляется вполне закономерным, также как и внимание со стороны критики.

Хотя вышеописанное полотно явилось последним историческим произведением Фрагонара, отношения художника с театром и представителями театрального мира на этом не окончились. Одним из самых значимых циклов произведений в творчестве Фрагонара являются так называемые «Фантазийные фигуры» (*Les figures de fantaisie*). Строго говоря, речь идет о серии портретов вполне реальных людей, однако очевидная костюмированность, театрализованность этих портретных изображений вкупе с необычной свободой исполнения заставили воспринимать эти произведения как некие «фантазии». П. Кюзен проводит прямую параллель между миром театра и этими изображениями, называя их «масками» и «актерами», хотя модели многих из них известны [13, S. 123]. В серию входят пятнадцать произведений, имеющих одинаковый размер и сходную композицию: показанные примерно до пояса фигуры отделены от зрителя каменным парапетом. Облаченные в пышные одежды они, как правило, не смотрят на зрителя и погружены в размышления или заняты какой-либо творческой деятельностью. Один из женских портретов серии традиционно считается изображением танцовщицы Мари-Мадлен Гимар (1743–1816) (Лувр). Изящная женская фигурка опирается на каменный парапет. Под руками у нее лежат письма и рисунки, рядом — раскрытый медальон.

Облегающее платье переливается от красного к зеленому. Пышный белый воротник обрамляет тонкую длинную шею, собранные на макушке волосы украшены лентами и перьями. Видимо, поскольку перед нами именно танцовщица, Фрагонар отходит от обычного поясного среза и показывает фигуру до уровня бедер. Это позволяет продемонстрировать ее изящество и изысканность почти танцевального движения.

На полотне Фрагонара Гимар еще совсем молода — ей около двадцати пяти лет. Заметим, что это была одна из самых успешных танцовщиц своего времени, сделавшая блистательную карьеру. Искусство балета активно развивалось в эту эпоху. Среди современных Фрагонуару имен можно также назвать Мари-Анн Камарго (1710–1770), Гаэтано Вестриса (1729–1808), Жана-Жоржа Новерра (1727–1810). Мир танцовщиков и актеров вдохновлял мастеров кисти разнообразием движений и костюмов, которое они переносили и в портреты людей, не связанных со сценой, но желающих предстать в той или иной «роли».

Отношения Гимар с Фрагонаром имеют долгую историю. Известно, что в 1770–1773 гг. Гимар была занята обустройством дворца, подаренного ей Шарлем де Роганом, принцем де Субиз и построенного по проекту еще молодого тогда архитектора К.-Н. Леду (1736–1806).

Как раз в это время Фрагонар пробовал свои силы в области архитектурной декорации и имел немалый успех. Как пишут братья Гонкур, «этот волшебник, который так быстро творил из солнечных лучей, света и сияния, был создан для того, чтобы расписывать стены, которые тот век не хотел оставить в их нетронутой белизне, чтобы творить ложные небеса плафонов, под которыми финансисты и куртизанки того времени спасались от серого парижского неба. Фрагонар скоро стал модным декоратором, которого искали, звали и благословляли в застраиваемом Шоссе д'Антен⁵, целом районе дворцов в девятом квартале» [14, р. 345]. Гимар не преминула

⁵ Шоссе д'Антен — улица в девятом округе Парижа. Здесь находился особняк Луи Антуана де Пардайдана де Гондрена, герцога д'Анте́на (1665–1736), по имени которого улица и была названа.

сделать мастеру заказ, тем более, что их доброму знакомству уже было положено начало вышеописанным портретом. На стене парадного салона должна была быть изображена сама Гимар в образе музы танца Терпсихоры. Когда работа уже близилась к завершению, между художником и заказчицей произошла бурная ссора, причины которой нам неизвестны. Тем не менее она привела к тому, что Фрагонар был уволен. Мастер, обладавший находчивостью южанина и не слишком покладистым характером, «ловко отомстил за себя, создав шарж, в котором проявились весь его ум и вся злость. Однажды художник незаметно проник в салон. Используя палитру и кисть своего отсутствующего преемника, Фрагонар очень быстро переписал улыбку Терпсихоры, переменив ее на гримасу ярости и придав богине черты Тисифоны⁶, которая оказалась очень похожа на мадемуазель Гимар. А когда заказчица явилась с друзьями, чтобы продемонстрировать им декорацию своего салона, то пришла в бешенство, обнаружив месть художника» [14, р. 346]. Заметим, что преемником Фрагонара в этой работе стал Жан-Луи Давид (1748–1825), у которого впоследствии будет учиться сын Фрагонара и который немало сделает для стареющего мастера в годы Великой французской революции.

Особняк Гимар называли в Париже «Храмом Терпсихоры». На фасаде этого дворца располагалась скульптурная группа, изображавшая Аполлона, коронуемого Терпсихорой работы скульптора Феликса Леконта (1737–1817). За колоннами портика шел длинный скульптурный фриз. Украшавший его барельеф изображал также «Музу танца на колеснице, влекомой амурами, в окружении пляшущих вакханок и фавнов» [15, р. 89]. Дворец имел любопытный план в виде сильно вытянутой по горизонтали трапеции, причем фасад находился на скошенной стороне. На втором этаже прямо над входом располагался домашний театр Гимар. Этот дворец на Шоссе д'Антен был разрушен при перестройке Парижа по плану Османа. О композициях работы Фрагонара известно только, что их было четыре, две 260 × 309 см и две 245 × 300 см. Продан-

ные в 1844 г. и с того времени навсегда исчезнувшие, эти произведения представляли собой «Идеальные мифологические сцены, украшенные всем, на что воображение мастера было способно» [6, р. 365]. К. Моклер утверждает, что произведения были «очень светлыми по колориту» [16, р. 37], однако не уточняет источник этой информации.

Известно, что в Париже середины — второй половины XVIII в. проходило большое количество разнообразных ярмарок. В течение года они сменяли друг друга. Одной из самых любимых была ярмарка Св. Лорана, длившаяся с 9 августа по 29 сентября. Посетители могли провести время в уличных кафе, сделать покупки в бесчисленных лавках, поиграть в бильярд и шары, а также насладиться представлениями, которые давала как Опера-Комик, так и менее значительные, но великие числом бульварные театрики, в том числе марионеточные. С 3 февраля и до Страстной пятницы (на какой бы день она ни пришлась) проходила ярмарка Сен-Жермен. Она считалась наиболее значительной и также предполагала большое количество спектаклей. Были и другие ярмарки, такие как ярмарка Св. Лазаря и Св. Овидия, знаменитая своими ночными иллюминациями, от чего увеселения, в том числе и спектакли, могли продолжаться здесь далеко за полночь.

Труппы, развлекающие публику своими представлениями, выступали в различных жанрах. Наиболее распространена была комедия, как французская, так и итальянская. После закрытия Театра итальянской комедии в 1697 г.⁷ во Франции организовывались маленькие театрики, где действовали все те же герои комедии дель арте, адаптировавшиеся, впрочем, к окружающей среде. Как пишет М. Герман, «от спектакля к спектаклю он делался все менее итальянским — он становился французским итальянским театром. Маски и амплуа смешивались, как смешивался язык: все чаще актеры играли пусть с акцентом, но по-французски <...> все больше шло французских — и первоклассных — пьес <...>. Опера согласилась, наконец, дать право петь ярмарочным комедиан-

⁶ Тисифона — одна из эриний, богинь мести.

⁷ Людовик XIV изгнал итальянскую труппу из Парижа за сатиру на госпожу де Ментенон.



Рис. 3. Ж.-О. Фрагонар. Праздник в Сен-Клу.
1770—1772. Масло, холст. 216 × 335. Отель де Тулуз, Париж

там, которые пользовались, как был уже случай упомянуть, до той поры лишь условными символическими мелодиями» [17, с. 109]. Чрезвычайно распространены оказались и цирковые представления. Публика могла подивиться ловкости акробатов и канатоходцев, пообщаться с «живой головой», помериться ростом с карликами и великанами.

К 1770-м гг. Фрагонар создает несколько жанровых полотен, которые нам хочется назвать «панорамными», поскольку на них в масштабном природном окружении происходит действо с большим количеством персонажей, которых можно было бы назвать стаффажем, если бы не сугубый интерес, который представляют для зрителя их занятия. Интересующее нас полотно (рис. 3) носит название «Праздник в Сен-Клу» (1770—1772, Отель де Тулуз, Париж). Название относится к 1885 г. и не является оригинальным, хотя и отражает реалии парижской жизни XVIII века. В самом деле, в сентябре в садах Сен-Клу традиционно проходили народные гуляния.

Картина имеет вытянутый горизонтальный формат. С левой стороны изображена

высокая сцена, на которой происходит какое-то захватывающее действие. Изящная актриса в пышном платье картинно наклоняется к собравшейся внизу публике. Справа расположились торговцы, вокруг которых толпятся женщины с детьми. В нижнем правом углу юноши и девушки смотрят кукольное представление, что-то вроде марионеточной комедии дель арте. Исполненные изящества сценки происходят в поистине величественном окружении. Деревья, повторяющие форму облаков, возносят в небеса свои мощные кроны. Справа, отделенный парапетом от террасы с гуляющей публикой, бурлит фонтан. Гигантский столб воды, десятикратно превосходящий человеческий рост, взмывает вверх, больше напоминая величественный горный водопад, чем творение рук человеческих. Для всей этой панорамы Фрагонар выбирает приглушенный пастельный колорит, варьируя зеленые, бежевые, розовые и голубые оттенки. Сцена кажется слегка подернутой дымкой, словно воспоминание, на миг явившееся перед глазами зрителей. Дух парижской ярмарки не становится менее выраженным оттого, что Фрагонар, прекрасный пейзажист и боль-

шой ценитель садов и парков, поместил сценки в природное окружение.

Дальнейшее изучение творчества Фрагонара может выявить и другие случаи соприкосновения мастера с театральной культурой своего времени. Однако и приведенных примеров достаточно, чтобы ощутить, насколько сильным было влияние сцены даже на художника, который никогда не работал в качестве театрального декоратора и оказывался в театре не иначе, как зрителем. Театр пропитывал художественную среду Парижа XVIII века. Он проникал в мастерские живописцев, в интеллектуальные салоны и будуары дам, заставляя как художников, так и заказчиков мыслить в театральных категориях. Большие исторические полотна превращались в тонко срежиссированные сцены, где герои действовали в окружении архитектуры, повторяющей театральные декорации, а модели портретов выбирали для себя самые причудливые роли, в которых «выступали» на полотнах⁸. Ярмарочный театр, наиболее демократичный, представлял живые и запоминающиеся образы, привлекающие мастеров кисти своей непосредственностью. Фрагонар сумел отразить в своем творчестве различные аспекты театральной культуры, и произведения его могут служить показателем того, насколько восприимчиво оказалось искусство рококо ко всему, что связано со сценой.

Список источников

1. Leroy A. Quentin de La Tour et la société française du XVIIIe siècle. Paris : Edition Albin Michel, 1953. 350 p.
2. Kahn G. Fragonard // L'art et le Beau. № 3, 1907. 36 p.
3. Fenaille M. François Boucher. Paris : Nilsson, 1925. 140 p.
4. Бенуа А. Фердинандо Библиена Галли // Художественные сокровища России. 1901, № 3. С. 40–56.
5. Courajod L. Histoire de l'Ecole des Beaux-Arts au XVIIIe siècle. L'école royale des élèves protégés. Paris : J. Rouam, éditeur ; London : Gilbert Wood & Co, 1850. 264 p.
6. Rosenberg P. Fragonard. Paris : Edition de la Réunion des musées nationaux, 1987. 638 p.
7. Nolhac P. de. Fragonard. Paris : Goupil & Cie Manzi, Joyant & Cie, 1918. 224 p.
8. Théâtre de Cour : Les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle. Paris : Edition de la Réunion des musées nationaux, 2005. 199 p.
9. Дидро Д. Салоны. Т. 1. Москва : Искусство, 1989. 270 с.
10. Explication des peintures, sculptures, et gravures de messieurs de l'Académie royale Dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Marquis de Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce & d'Orléans, Directeur Général des Batimens de sa Majesté, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales. Paris : De l'Imprimerie de Jean-Th. Herissant, 1765. 48 p.
11. Mathon de La Cour Ch.-J. Troisième lettres à Monsieur **, sur les Peintures, les Sculptures & Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765. Paris, 1765. 99 p.
12. Callirhoé, tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi vingt-septième décembre 1712. Paris : C. Ballard, 1712. 63 p.
13. Cuzin J.-P. Fragonard. Leben und Werk. München : Klinghardt u. Biermann, 1988. 386 S.
14. Goncourt Ed. et J. L'art du dix-huitième siècle. Gravelot. Cochin. Eisen. Moreau. Debucourt. Fragonard. Prudhon. Vol. 2. Paris : Rapilly, 1874. 555 p.
15. Goncourt Ed. La Guimard d'après les registres des menus-plaisirs de la Bibliothèque de l'Opéra ect. Paris : G. Charpentier & E. Fasquelle, 1893. 331 p.
16. Mauclair C. Fragonard. Biographie critique. Paris : Henri Laurens, 1904. 128 p.
17. Герман М. Антуан Ватто. Ленинград : Искусство, 1984. 208 с.
18. Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris : PUF, 1998. 296 p.

⁸ Существовала и обратная связь. Самым известным примером может считаться картина Ж.-Б. Греза «Деревенская помолвка», практически точно воспроизведенная на сцене в конце последнего акта спектакля «Свадьба Арлекина», поставленного Итальянским театром в 1761 году. См.: [18, p. 178].

Jean-Honoré Fragonard's Work and the Theatre Culture of the 18th Century

Elena E. Agratina

Moscow State Academy of Choreography, 5,
2nd Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia
ORCID 0000-0001-9842-0967; SPIN 6691-3631
E-mail: agratina_elena@mail.ru

Abstract. *The article, for the first time, examines the work of the master of the 18th century Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) within the context of the theatre culture of that time. Being a student of François Boucher (1703–1770), who was working as a theater decorator for a long time, Fragonard from his youth had the opportunity to join the world of theater. The painter's passion for the stage greatly influenced the thematic and figurative composition of his works. Early historical paintings of Fragonard, such as "Jeroboam Sacrificing to Idols" (1752, School of Fine Arts, Paris), were created under the influence of Baroque theater and decorative art and opera productions. Undoubtedly, Fragonard's familiarity with theatre was promoted by his long stay in Italy, where the famous families of theater decorators Bibiena and Galliari was working at that time. The article pays special attention to the process of planning and execution of the painting "The High Priest Coresus Sacrificing Himself to Save Callirhoe" (1765, Louvre), made not without regard to the opera "Callirhoe", popular in Paris in the 18th century. It was theater that inspired the master to create his famous costume series of "Fantasy Portraits", one of which depicted Marie-Madeleine Guimard (1743–1816), who not only had posed for the artist, but also ordered him to design her own mansion conceived as a temple of Terpsichore, the Muse of dance. In addition, Fragonard was the author of several panoramic genre paintings conveying the atmosphere of the then popular street theater. Works of this brilliant master exemplify the relationship of arts that determined the nature of the cultural environment of that era and requires constant attention from modern researchers.*

Key words: 18th century art, Rococo, painting, theatre, theatrical art.

Citation: Agratina E.E. Jean-Honoré Fragonard's Work and the Theatre Culture of the 18th Century, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 406–417. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-406-417.

References

1. Leroy A. *Quentin de La Tour et la société française du XVIIIe siècle*. Paris, Edition Albin Michel, 1953, 350 p.
2. Kahn G. Fragonard, *L'art et le Beau*, no. 3, 1907, 36 p.
3. Fenaille M. *François Boucher*. Paris, Nilsson Publ., 1925, 140 p.
4. Benois A. Ferdinando Bibbiena Galli, *Khudozhestvennye sokrovishcha Rossii* [Art Treasures of Russia], 1901, no. 3, pp. 40–56 (in Russ.).
5. Courajod L. *Histoire de l'Ecole des Beaux-Arts au XVIIIe siècle. L'école royale des élèves protégés*. Paris, J. Rouam Publ., London, Gilbert Wood & Co Publ., 1850, 264 p.
6. Rosenberg P. *Fragonard*. Paris, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, 1987, 638 p.
7. Nolhac P. de. *Fragonard*. Paris, Goupil & Cie Manzi, Joyant & Cie Publ., 1918, 224 p.
8. *Théâtre de Cour: Les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle*. Paris, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, 2005, 199 p.
9. Diderot D. *Salony* [Salons], vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, 270 p.
10. *Explication des peintures, sculptures, et gravures de messieurs de l'Académie royale Dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Marquis de Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce & d'Orléanois, Directeur Général des Batimens de sa Majesté, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales*. Paris, De l'Imprimerie de Jean-Th. Herissant Publ., 1765, 48 p.
11. Mathon de La Cour Ch.-J. *Troisième lettres à Monsieur ** , sur les Peintures, les Sculptures & Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765*. Paris, 1765, 99 p.
12. *Callirhoé, tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi vingt-septième décembre 1712*. Paris, C. Ballard Publ., 1712, 63 p.
13. Cuzin J.-P. *Fragonard. Leben und Werk*. Munich, Klinkhardt u. Biermann Publ., 1988, 386 p.

14. Goncourt Ed. et J. *L'art du dix-huitième siècle. Gravelot. Cochin. Eisen. Moreau. Debu-court. Fragonard. Prudhon*, vol. 2. Paris, Rapilly Publ., 1874, 555 p.
15. Goncourt Ed. *La Guimard d'après les registres des menus-plaisirs de la Bibloithèque de l'Opéra ect.* Paris, G. Charpentier & E. Fasquelle Publ., 1893, 331 p.
16. Maclair C. *Fragonard. Biographie critique*. Paris, Henri Laurens Publ., 1904, 128 p.
17. German M. *Antoine Watteau*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1984, 208 p. (in Russ.).
18. Frantz P. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris, PUF Publ., 1998, 296 p.

Всероссийская научно-практическая конференция

**«ИНФОРМАЦИОННЫЙ КОНТЕКСТ КУЛЬТУРЫ:
РЕСУРСЫ, ТЕХНОЛОГИИ, СЕРВИС»**

24—25 сентября 2019 г.,
Российская государственная библиотека, Москва

Российская государственная библиотека, Российская государственная библиотека искусств и Санкт-Петербургский государственный институт культуры приглашают вас принять участие во Всероссийской научно-практической конференции **«Информационный контекст культуры: ресурсы, технологии, сервис»**.

Цель конференции — обобщение научных исследований и практического опыта по вопросам информационного обеспечения сферы культуры и искусства в цифровую эпоху, демонстрация лучших достижений, выявление проблем и путей их преодоления.

Основные тематические направления конференции:

- ◆ информационные ресурсы по культуре и искусству: виды, темы, формы, технологии ведения, условия доступа, оценка качества и стратегии развития;
- ◆ современная практика продвижения информационных ресурсов, продуктов и услуг в цифровой среде;
- ◆ Год театра в России: информационные ресурсы, посвященные театральному искусству;
- ◆ роль и возможности библиотек в информационном обеспечении реализации национального проекта «Культура»;
- ◆ сотрудничество библиотек, музеев, архивов и сетевых медиа в области формирования и развития доступа к информационным ресурсам по культуре и искусству;
- ◆ основные тенденции и проблемы цифровизации информационной деятельности в сфере культуры;
- ◆ современные технологии и формы библиотечно-информационного обслуживания руководителей и специалистов сферы культуры, представителей творческих профессий.

В рамках конференции состоится XI конференция (совещание) руководителей и специалистов служб информации по культуре и искусству и заседание Совета Росинформкультуры.

Контакты:

Васильева Ирина Владимировна, заместитель заведующего Центром по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе
тел.: +7 (495) 695-78-63, e-mail: VasilevalV@rsl.ru

Регистрация и подробная информация:

<https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/info-kontekst-kultury>

УДК [7.01:001](047.53)
ББК 85в04
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-4-418-433

Г.Р. КОНСОН

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК: ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННОСТИ

Григорий Рафаэльевич Консон,
Институт современного искусства,
кафедра общегуманитарных
и социальных дисциплин,
заведующий
Новозаводская ул., д. 27а, Москва, 121309, Россия
Институт кино и телевидения (ГИТР),
главный научный сотрудник
Хорошевское шоссе, д. 32а, Москва, 123007, Россия
доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0001-7400-5072; SPIN 6493-0776
E-mail: gkonson@yandex.ru

Реферат. В интервью раскрываются основные тренды современного искусствоведения, выявленные в рамках конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире. Параллели и взаимодействия». Партнерами по организации конференции в 2019 г. выступили Российская государственная библиотека и научный журнал «Обсерватория культуры». Метод академического интервью, использованный в настоящей публикации, дает возможность раскрыть собственное видение

автора проекта конференции и сопредседателя Организационного комитета, председателя Программного комитета, заведующего кафедрой общегуманитарных и социальных дисциплин Института современного искусства, главного научного сотрудника Института кино и телевидения (ГИТР), эксперта Times Higher Education World University Rankings, члена Российского экспертного совета (АНРИ/Scopus), доктора искусствоведения, профессора Г.Р. Консона. По сути, интервью представляет собой квинтэссенцию авторского программного документа о развитии культуры, науки и образования в современном обществе.

Научный форум явился социально значимым событием международного масштаба, который охарактеризовали новейшие научно-образовательные тенденции России и зарубежных стран, а также внедрение собственно искусствоведческих штудий в контекст междисциплинарного исследования, находящегося на стыке искусствоведения, филологии, лингвистики, философии, культурологии и психологии. Вследствие этого возникают перспективы выхода на уровень междотраслевой концептуализации исследовательских обобщений. В интервью выявлены наи-

более актуальные проблемы функционирования науки в современном международном социуме. Делается заключение, что научная интеграция, характеризующая конференцию «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия», является прогрессивным методом в познании сущности искусства, пронизанного разноректорными тенденциями в мировом гуманитарном процессе. Поэтому совместные усилия ученых здесь способствуют выработке противоядия деструктивным тенденциям в социально-культурной жизни современного общества.

Ключевые слова: философия культуры, искусствоведение, конференция, автор, журнал, статья, международный, междисциплинарный, гуманитарные науки, цифровые гуманитарные науки, проект, контекст, академический, университет, институт, экспертиза.

Для цитирования: Консон Г.Р. Искусствоведение в контексте других наук: вызовы современности / беседовала Е.В. Никонорова // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 418–433. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-418-433.

Российская государственная библиотека в 2019 г. выступила партнером в организации конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире. Параллели и взаимодействия». Конференция, прошедшая 21–26 апреля 2019 года, вызвала резонанс в профессиональных кругах и высветила наиболее яркие тренды в современном искусствоведении и культурологии. Главный редактор журнала «Обсерватория культуры» Е.В. Никонорова (Е. Н.) пригласила автора проекта конференции, сопредседателя Организационного комитета, председателя Программного комитета, заведующего кафедрой общегуманитарных и социальных дисциплин Института современного искусства, главного научного сотрудника Института кино и телевидения (ГИТРа), эксперта Times Higher Education World University Rankings, члена Российского экспертного совета (АНРИ/Scopus), доктора искусствоведения, профессора Г.Р. Консона (Г. К.)

выступить на страницах журнала в формате академического интервью с целью наиболее ярко представить вызовы, стоящие перед современными науками о культуре и искусстве.

Екатерина Никонорова: Григорий Рафаэлевич, как появилась идея посвятить междисциплинарным исследованиям в искусствоведении целую серию конференций?

Григорий Консон: Идея конференции возникла в конце 2008 г., когда я обратил внимание на то, что в России, как нигде, существует автономизация, казалось бы, очень близких сфер научного познания, даже внутри одного большого исследовательского направления, каким является музыковедение. Например, исполнительское искусство, как это ни удивительно, изучалось в отрыве от основных линий музыковедческой проблематики, т. е. генеральных вопросов истории и теории музыки, что, образно говоря, и составляло «тело» большой науки. Подобная герметичность в связанных между собой штудиях казалась мне уязвимой. Поэтому, начав заведовать кафедрой истории и теории исполнительского искусства одного из столичных вузов, я предложил коллегам провести такую конференцию. Декану факультета идея показалась интересной, и к февралю 2009 г. я получил согласие. Конференцию удалось организовать уже в апреле, т. е. в максимально сжатые сроки — за 2 месяца, что было необычно как само по себе, так и в связи с высоким качеством представленных докладов и принципиальной новизной большинства тем. Авторами выступили узнаваемые в России и за рубежом ученые — члены профессорско-преподавательского корпуса и заведующие кафедрами ведущих вузов — Московской и Санкт-Петербургской государственных консерваторий, Российской академии музыки им. Гнесиных, Государственного института искусствознания и ряда других (как российских, так и зарубежных).

В 2009–2014 гг. конференция проходила ежегодно, далее, в связи с существенным масштабированием проекта, — раз в два года. Впоследствии проект приобрел столь значительный академический вес, что гарантировался Российским гуманитарным научным фондом (РГНФ) и Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ). А сборник тру-



А.Р. Хохлов, вице-президент Российской академии наук, член Совета по науке и образованию при Президенте Российской Федерации (справа) и Г.Р. Консон, автор проекта конференции и председатель ее Программного комитета. Фото из архива автора проекта конференции

дов конференции 2017 г. [1] впервые в истории междисциплинарного русскоязычного искусствovedения был индексируется в Web of Science Core Collection (подробнее см. [2]).

Интерес к проекту во многом характеризуется тем, что здесь изучаются новейшие научно-образовательные тенденции в России, и зарубежных стран, а собственно искусствovedческие явления встраиваются в контекст междисциплинарного ракурса исследования на стыке искусствovedения, филологии, лингвистики, философии, культурологии и психологии, вследствие чего возникают перспективы выхода на уровень межотраслевой концептуализации исследовательских обобщений. Благодаря этому возможно формирование весьма перспективных межпредметных исследовательских моделей, что способствует открытию новых научных направлений в области гуманитарных и отчасти общественных наук.

Е. Н.: Как Вы полагаете, насколько корректно призывать к широким междисциплинарным исследованиям, если в самой среде гуманитарных наук часто царит многообразие научных школ, не вступающих в научный диалог друг с другом?

Г. К.: Тотальная герметичность отдельных отраслей науки вряд ли может быть оправдана

в процессе, образно говоря, ускорения знания в современном мире. Лидерами исследовательской кооперации здесь выступили технические и естественные науки, что вполне закономерно. В меньшей степени интеграция затронула общественные, а уж гуманитарное крыло на сегодняшний день явилось аутсайдером. Такое положение особенно характерно для российского сегмента мирового научного знания, так как у нас на создавшуюся ситуацию дополнительное влияние оказывают довольно архаичные управленческие модели, невысокая встроенность мышления многих исследователей в контекст современной международной науки, их низкая техническая подготовленность и почти полное отсутствие навыков успешной, я бы сказал, самосоциализации ученых.

Проект «Искусствovedение в контексте других наук ...» как раз и дает возможность институционально «навести на резкость» весьма туманные на сегодняшний день представления российских гуманитариев и общественников о возможных преобразованиях в их сферах. Имею в виду академическую кооперацию с наиболее узнаваемыми учеными в интересующих нас исследовательских областях, благодаря чему, в свою очередь, сближаются подходы разных отраслей. В результате научное знание в целом обогащается и переходит на качественно новый уровень:

- ♦ новые тенденции в научной работе и образовании России изучаются в сравнении с зарубежным опытом;

- ♦ феномен художественного образа в классическом и современном искусстве рассматривается в контексте междисциплинарного ракурса исследования, что дает возможность фундировать интерпретологические штудии;

- ♦ попытка системно рассмотреть достижения в различных сферах науки осуществляется в осмыслении сущностных основ искусствovedения, филологии и лингвистики;

- ♦ предлагается новый взгляд на возможность использования современных исследовательских подходов, представленных в психологии, в науке об искусстве;

- ♦ в связи с избранным в проекте фокусом перекрестного рассмотрения явлений концепта и контекста предложена возможность выявления новых смыслов в интерпретации

художественных произведений и их широкомасштабной культурно-исторической взаимосвязи;

♦ существенное внимание уделяется источниковедению и текстологии, фундирующим основы более широкого исследовательского подхода — анализа художественных произведений в контексте других гуманитарных наук;

♦ отдельно освещаются возможности расширения видения исследовательских возможностей, позволяющих вывести анализ перспективных для познания современного общества явлений массмедиа и кинематографа на уровень философско-культурологического обобщения;

♦ насыщение искусствоведения явлениями «извне»: наукометрией как инструментом его совершенствования либо, что не менее ценно, рассмотрением феноменов искусства и культуры в контексте правового пространства или создания перспективной модели оздоровления нации.

В целом в рамках проекта отбираются наиболее проблемные темы и подходы к их освещению, что представляет несомненный интерес для международного академического сообщества, оказывая значительное влияние на развитие российской науки как части общемирового наследия человечества.

Е. Н.: *Расскажите об участниках конференции, их географическом и культурном разнообразии и кратко — об итогах конференции.*

Г. К. В проекте участвовало более 100 человек, представлявших 12 стран (Азербайджан, Белоруссия, Бельгия, Великобритания, Израиль, Италия, Канада, Македония, Польша, Россия, США, Чехия). Соответственно были репрезентированы такие университеты, как Принстон, Огайо, Бостон, Кембридж, Дарем, Саутгемптон, Бирмингем, Бар Илан, Тель-Авив, Ягеллон, Тор Вергата, Палацкий в Оломоуце, СПбГУ, МГУ им. М.В. Ломоносова, РУДН, а также РАН, РАНХиГС, Clarivate Analytics, Elsevier и др.

Среди участников — крупные деятели науки, образования и культуры: О.Н. Астафьева, Е.М. Базанова, О.М. Базанова, В.Г. Богоров, М.А. Бурганова, А.Н. Верракса, Д.П. Гавра, А.Ю. Гаспарян, И.А. Гера-



К.Э. Разлогов,
президент Гильдии киноведов и кинокритиков России.
Фото Г. Консона

симова, Н.П. Гринцер, В.В. Дуда, В.К. Егоров, А.В. Заякин, Б. Зон, Ф. Иццо, Т.А. Касаткина, А.П. Локтев, М.Л. Мазо, Д.Я. Малешин, С. Моррисон, К.В. Мошков, Т.Н. Науменко, Е.В. Никонорова, А.Р. Оганов, Н.Н. Подсокорский, О.В. Попова, К.Э. Разлогов, А.А. Ростовцев, Б.Н. Рыжов, М.Г. Рыцарева, М.А. Сапонов, А.В. Сиренов, Е.Г. Соколов, Б.Б. Струлев, А.И. Филюшкин, М. Фролова-Уокер, А.Р. Хохлов, О.В. Шлыкова, Н.П. Шок, М.А. Юсим, Г.П. Якшонок и др.

Помимо фундаментальной академической части, конференция имеет и мощный прикладной выход — мероприятие увенчали мастер-классы музыкантов, имеющих широкую международную известность: народного артиста России Даниила Крамера и главного приглашенного дирижера Московского театра «Новая Опера» и Симфонического оркестра Фландрии (г. Брюгге, Бельгия) Яна Латам-Кёнига. Оба мастер-класса состоялись в Российской государственной библиотеке (Дом Пашкова) в рамках одной из секций конференции.

К реализации проекта впервые удалось привлечь сразу нескольких академических партнеров. Организатором выступил Институт современного искусства при поддержке Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, а также Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей, Российской

государственной библиотеки и др. В результате конференция получила дополнительный академический вес и особый общественный резонанс, чему в немалой степени способствовала информационная поддержка и организаторов, и средств массовой информации, прежде всего телеканала «Просвещение» [3], который поддерживал проект и раньше [4], радио «Орфей» [5] и др.

В целом проект в значительной мере способствовал сближению аналитических подходов различных областей научного знания в области гуманитарных и общественных наук, выполняя, таким образом, существенную просветительскую функцию. По итогам конференции в настоящее время к изданию готовится сборник научных трудов.

Е. Н.: *Какие существуют сегодня проблемы в научной работе и образовании в гуманитарной сфере? Есть ли отличие от тенденций прошлых лет?*

Г. К.: Помимо уже затронутых, остановлюсь на нескольких, наиболее характерных.

Во-первых, влияние вненаучных факторов на исследовательскую работу. Историческая наука в России сейчас в определенной степени подвергается давлению. Достаточно вспомнить ситуацию с блестящей «власовской» докторской диссертацией историка К.М. Александрова, которого ВАК, включившись в развязанную против него кампанию, лишила ученой степени, невзирая на заведомую ангажированность такого решения (см., например, [6]). Отнесем сюда и еще более негативные последствия не только для развития исторической науки, но и шире — для сохранения памяти нации. Так, историк Ю.А. Дмитриев, которому удалось обнаружить места массовых казней жертв политических репрессий в Сандармохе и Красном Бору, в течение уже нескольких лет преследуется по умышленно ложному обвинению. Оно основано на анонимном доносе и впоследствии — на серии экспертиз с заблаговременно предрешенными выводами [7; 8] (о проблемах с институтом экспертизы в России см. далее).

Во-вторых, значительный прессинг происходит в отношении независимой социологии по принципу «хороший социолог — верный социолог». Сейчас он коррелирует с ангажирован-

ной предсказуемостью результатов или/и их креном в сторону, нужную заказчику (тем или иным группам в различных управленческих структурах). В данных условиях, когда решением проблемы является неаргументированный в процессе исследовательской работы результат, а подбор доказательств делается с целью обеспечить некую достоверность заранее заготовленному выводу, наука и заканчивается. (Сказанное, кстати, касается и культурологии в чувствительных для национального сознания триггерных точках.)

То же явление — и это третья проблема, только более глобального характера, угрожающая уже всей российской государственности, относится к институту экспертизы. Один из наиболее цитируемых в Рунете блогеров, заведующий кафедрой новых медиа и связей с общественностью в Новгородском государственном университете им. Ярослава Мудрого Н.Н. Подосокорский в беседах со мной отмечал, что обыватель обычно не понимает независимых экспертов, а властные структуры их боятся, потому что принципиальный эксперт редко поддается чужому влиянию и своего мнения из-за конъюнктурных соображений не меняет. К его оценке добавлю, что, конечно, так бывает не всегда и не все институции в этом замешаны. Однако масштаб проблем очень серьезен. Поэтому нередким является даже уголовно-правовой, точнее, quasi-правовой прессинг экспертов, имеющих собственную профессиональную позицию, которая выдерживает фактчекинг любого уровня, почему и не устраивает противоположную сторону. Одним из примеров здесь служит многолетнее преследование О.Н. Зелениной [9].

Усугубляющий ситуацию фактор — деятельность ВАК Минобрнауки РФ, которая, в особенности после состоявшегося в нарушение российского законодательства переизбрания руководства ВАК на третий срок, упорно отказывается проводить политику очищения пространства научно-квалификационных исследований, как и связанной с ними академической периодики [10]. Согласно анализу Вольного сетевого сообщества «Диссернет», — пожалуй, единственного эффективного инструмента в области контроля качества академических текстов и репутации исследователей, — сегодня более 9 тыс. защищенных диссертаций со-

держат плагиат или/и научный подлог, а также иные нарушения профессиональной этики. Такая ситуация нормальной не является (анализ данных проблем см.: [11; 12]). Когда ВАК под разными предлогами блокирует пересмотр неправомερных решений диссертационных советов о присуждении ученых степеней (что, в свою очередь, обеспечивает утверждение отчетности по государственным НИР и грантам, таким образом фактически оправдывая нецелевое расходование бюджетных средств), тогда оказывается, что едва ли не самый главный институт государственной экспертизы работает неэффективно.

Подобное явление влечет за собой занятие ответственных постов такими управленцами, которые не обладают ни необходимыми для успешного выполнения обязанностей навыками, ни принципиальностью. В результате формируется порочная система неприемлемых общественных практик, прежде всего в области правоприменения, где используются экспертизы изначально некомпетентных и недобросовестных авторов, которые, как правило, нацелены на достижение заранее прогнозируемого результата [13; 14].

Такие проблемы сказываются на деятельности исследователей даже в области технических наук. Так, в 2018–2019 гг. по заведомо ложным обвинениям были неправомерно арестованы и подвергнуты пыткам (или содержались в условиях, которые по сумме обстоятельств приравнивались к пыточным) сразу несколько представителей состоявшейся/потенциальной интеллектуальной элиты России. Имею в виду уголовные дела в отношении В. Кудрявцева [15] и его коллег, а также А. Мифтахова [16].

В контексте сказанного вполне естественно, что многие перспективные молодые люди, в том числе занимавшиеся научной работой, наталкиваясь вместо государственной поддержки на неоправданный прессинг, предпочи-



Слева направо: А.В. Стеценко, PhD – Римский университет Тор Вергата; М.А. Сапонов, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; Г.Р. Консон; Б. Зон, директор центра по изучению XIX века Даремского университета.
Фото из архива автора проекта конференции

тают уезжать за границу. Один из примеров — драматичная судьба Д. Лопатина, который вследствие действий против него региональных властных структур живет и работает теперь за границей [17]. Поэтому создание во всех сферах общественной жизни России эффективного института независимой экспертизы, авторы которой работали бы в конкурентном поле, является, по моему убеждению, приоритетом государства. Вместе с тем появление такого института вряд ли возможно без консолидации значительной части научного сообщества.

Справедливости ради хотелось бы отметить, что и у наших зарубежных партнеров с quasi-научными факторами тоже не все гладко. Даже в странах с очень развитыми демократическими институтами на науку и образование влияют, например, феминизм и гендер, национальность и раса, религия/конфессии и, наконец, геополитика [18; 19]. Есть и неформальное злоупотребление правом, точнее, правом на свободу и достоинство, что нередко девальвирует сами эти понятия. Недавний пример — отставка декана Уинтроп-хауса (одного из 12 колледжей Гарвардского университета) и заведующего кафедрой уголовного права Гарвардской школы права Р. Салливена, а также его супруги, эксперта по правам чело-

века и расовым проблемам С. Робинсон. А все потому, что он взялся защищать обвиняемого в сексуальных домогательствах голливудского продюсера Х. Вайнштейна, причем позицию свою Р. Салливан предварительно аргументировал [20]. Случай, разумеется, вопиющий.

Что касается заказных преследований в США, приведу трагический пример выдающегося ученого современности Чжана Шочуна, которого, вероятно, довели до самоубийства, вследствие вновь открывающейся (по аналогии с периодом маккартизма) охоты на ведьм в контексте глобальной конкуренции США и Китая [21]. Данное явление постепенно приобретает системный характер как в отношении персонального прессинга ряда иностранных ученых [22], так и в контексте более общих, определяющих магистральные линии развития науки политических решений, вводящих разные ограничения на сотрудничество со специалистами, взаимодействующими с Китаем, Россией и другими странами [23].

Кроме того, если рассматривать более общие для России и зарубежья проблемы, касающиеся работы с образовательным цензом потребителя информации, здесь наблюдаются и другие явления, в частности, сознательное понижение критической рецепции зрителя/слушателя/читателя/избирателя/покупателя, нацеленное на беспроблемное усвоение предлагаемого ему продукта¹. Явление это характерно для многих стран. Однако в государствах с развитыми демократическими институтами зритель/слушатель/читатель/избиратель/покупатель, считая себя свободным, нередко с большей готовностью усваивает или, точнее, присваивает предлагаемые менеджментом массмедиа эрзац-ценности уже как свои собственные.

Тем не менее, возвращаясь к институту экспертизы и научной этике, хотелось бы отметить, что за рубежом созданы фундаментальные традиции, которые во многом позволяют отделять зерна от плевел. Главное здесь — осознание неотвратимости наказания за преступление. А кражу текста (методом копипаста или

некорректным заимствованием чужих идей), научный подлог, множественное и так называемое загадочное авторство публикаций, накрутку цитирования необходимо квалифицировать именно как правонарушения, особо если речь идет об умышленном характере подобных деяний. Злоумышленник должен нести ответственность — общественно-этическую, материально-карьерную, а в ряде случаев — и гражданско-правовую, как это и происходит в социумах с надлежащим уровнем гражданского и правового сознания (т. е. пока в основном не в России).

Е. Н.: *Существует версия, что статьи с большим международным авторским коллективом имеют больший потенциал для цитирования, чем статьи одного автора. Как Вы полагаете, насколько формирование таких авторских коллективов возможно/целесообразно для исследователей в сфере наук о культуре и искусстве?*

Г. К.: Мне кажется, — это заблуждение. Самое существенное в публикации — ее качество, где принципиальными являются научная новизна исследования и общая его ценность для развития науки или/и практической деятельности. Конечно, имеет значение и академический бэкграунд автора. Однако в недетерминированном исследовательском сообществе, когда для успешного продвижения текста нет необходимости выставлять в нем ссылки на идеи признанного или «признанного» мэтра и привязывать собственные научные озарения к его нередко устаревшей/ошибочной фактологии, академический вес автора и его административный ресурс в лучшем случае могут рассматриваться в качестве дополняющего фактора.

Если говорить об исследовательских коллективах, то в применении к авторству научных публикаций таковые должны коррелировать с конкретным вкладом каждого ученого. Поэтому групповое авторство имеет смысл при освещении результатов, достигнутых в технических науках, — в лабораториях или специализированных национальных/международных проектах, наподобие Большого адронного коллайдера. В меньшей степени коллективное авторство возможно в естественных науках, еще в меньшей — в общественных. Наконец, в гуманитарных — это, скорее, исключение, неже-

¹ Подробнее об этом феномене см. выступление Г.Р. Консона в качестве эксперта в передаче «Вечернее шоу Аллы Довлатовой» от 18 апреля 2019 г.: 1 час 23 мин. 25 сек. — 1 час 27 мин. 40 сек. (<https://streams.su/live/aleksy-panin-v-vechernem-shou-ally-dovlatovoy>).

ли практика. Хотя, если речь идет о междисциплинарном научном знании, 2–3 автора могут быть. Вместе с тем увеличение числа авторов статьи пропорционального влияния на рост ее цитируемости обычно не оказывает.

Что касается отмеченного вами интернационального аспекта в соавторстве, сам по себе он может быть интересен, однако только в том случае, если текст действительно является стоящим, а его авторы имеют академическую репутацию. Тогда дополнительному привлечению читателя это в некоторой степени может способствовать. Но опять же, скорее, в арифметической прогрессии, а не в геометрической.

Е. Н.: *В настоящее время в гуманитарной сфере большой интерес вызывает тематика Digital Humanities. Как Вы полагаете, насколько актуальны аналогичные исследовательские тенденции в искусствоведении? Существует ли потенциал в осмыслении Digital Arts?*

Г. К.: Я бы ответил так: Digital Humanities (цифровые гуманитарные науки), безусловно, актуальны, но здесь российские гуманитарные исследования во многом идут в хвосте интеллектуальных штудий зарубежных коллег. Это можно увидеть, сравнив количество защищенных по данному направлению диссертаций, опубликованных статей и изданных монографий, причем как в ведущих университетах/издательствах, так и в менее престижных. Причиной этого является весьма консервативное мышление значительной части отечественных исследователей, которые во многом пока определяют развитие российской науки (хотя и чуть в меньшей степени, чем это было, например, лет 10 назад).

Е. Н.: *Можно ли, на Ваш взгляд, применять к наукам о культуре и искусстве современные наукометрические показатели? Не убьет ли это гуманитарную науку в целом?*

Г. К.: Наукометрия — интересна сама по себе и в приложении к гуманитарным сферам довольно новая вещь. Считаю ее весьма перспективной. Однако все зависит от того, как ее использовать. Проблемы с наукометрией у гуманитариев в большой степени возникают от неумения с ней работать. Поэтому, естественно, она вызывает определенное отторжение. Знаете, когда в XIX в. во Франции появлялись



А.П. Милка, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.
Фото М. Говтвань

газовые фонари, их сначала нередко били, причем едва ли не столь же усердно, как гугенотов в Варфоломеевскую ночь. А потом как-то и тех, и других приняли (хронологически, разумеется, сначала вторых, затем первых). То же и с наукометрией. Это вполне объективный и удобный показатель. Наряду с экспертной



Е.Г. Соколов, заведующий кафедрой русской философии и культуры Санкт-Петербургского государственного университета.
Фото М. Говтвань



М.В. Невская, советник при ректорате
Российского государственного социального университета.
Фото пресс-службы Института современного искусства

Попутно отмечу, что из-за повышенного внимания к наукометрии на публикации в индексируемой периодике появился значительный спрос. Результатом этого немедленно стал коммерческий отклик, т. е. недобросовестные издания по сходной цене предлагают без каких бы то ни было ограничений, в том числе и такого «ненужного» элемента, как рецензирование, в сжатые сроки опубликовать едва ли не любой текст. Разумеется, печать подобного рода опусов напоминает станок, что не может самым печальным образом не сказаться на качестве научной деятель-

оценкой, за которой все равно должно оставаться, так сказать, «право первой ночи», он с успехом может применяться и в нашей сфере.

Другое дело, что в сегодняшней России управленческие решения в науке во многом сводятся к использованию наукометрии как единственного «локуса контроля» исследовательской работы, что, конечно, как и любая абсолютизация, неверно. Однако проблема всегда заключается в поваре или хирурге, которые используют нож или скальпель. При неумении работать с холодным оружием и тот, и другой могут стать убийцами. К сожалению, в нашей стране пока, если рассматривать данную проблему в контексте развития гуманитарного знания в целом, как и проблематику общественных наук, крен идет в «киллерскую» область. Но, полагаю, подробный перекося является все же ситуативной вещью. Наши зарубежные партнеры, например в Великобритании, только сейчас, с 2021 г., планируют вводить наукометрию как дополнительный инструмент в оценке качества деятельности университетских сотрудников исследовательского крыла. Думаю, что в будущем Россия тоже придет к похожей модели, которая могла бы быть нами усовершенствована таким образом, чтобы стать, как было сказано выше, вторым обязательным элементом контроля [24].

Дело дошло до того, что один и тот же автор публиковал сотни статей в год в одном и том же журнале (!). А международные научные базы данных, в течение многих лет работая в высокорепутационном научном фокусе элитных университетов Европы, США, а также Японии, Австралии и Новой Зеландии, к данному повороту событий оказались не готовы [25]. Причиной массового распространения так называемых хищнических практик в области академической периодики явилась деятельность ученых в основном из стран БРИКС, откликающихся на запросы тех или иных кураторов науки или кураторов от науки. Вплоть до последних лет предполагалось, что журналы отслеживали качество публикаций, и если это им удавалось, то из индексации работы исключались. Однако сейчас борьба с такими изданиями стала походять на попытки противодействия гидре. Поэтому техника срубания одной головы себя уже не оправдывает. Необходима ликвидация самого «тела хищника», серьезно отвлекающего читателя от качественного академического контента и таким образом тормозящего развитие науки в целом.

В связи с этими обстоятельствами в отмеченном публикационном явлении я ввел в академический оборот понятие *пакетной ретракции* статей, т. е. почти автоматическое (с некоторыми оговорками) их исключение

международными научными базами данных из индексации. Такая процедура должна применяться в случае обнаружения значительного числа публикаций одних и тех же авторов в одном и том же издании за короткий период его деятельности. Данный вопрос пока рассматривается, так как ситуация и для Web of Science, и для Scopus совершенно новая. Однако определенные подвижки уже появились.

Е. Н.: *Почему, на Ваш взгляд, лишь небольшое число российских журналов (тематики культуры и искусства) представлено в международных базах научного цитирования?*

Г. К.: Во-первых, данный сегмент российской академической периодики, если рассматривать публикуемые тексты в русле современного международного знания и аналогичных требований к их качеству, в целом является достаточно консервативным и инертным. Рассмотрим это положение подробнее. Во многих отечественных изданиях существуют проблемы с добросовестным и грамотным цитированием, отбором надежных, а также современных российских и зарубежных источников, наконец, проблема корректного и репрезентативного представления метаданных. Многие российские авторы вообще не задумываются о конечном потребителе их интеллектуального продукта — читателе (прежде всего зарубежном). А международные научные базы данных ориентированы именно на него, так как именно он приобретает доступ к контенту. И если в научных материалах из-за отсутствия проработки современных источников по теме или низкого качества работы со справочным аппаратом пользователю международных научных баз данных будут предлагать «изобретение велосипеда», такого рода тексты вряд ли привлекут его внимание. Тем более, когда авторы фактически игнорируют необходимость качественной репрезентации метаданных текстов — аннотации, ключевых слов, списка литературы и References, не говоря уже о названии статьи и аффилиации авторов, т. е. всего того, что и индексируется. Здесь еще, к сожалению, часто приходится наблюдать низкое качество международного языка общения, прежде всего научного — английского. Многие авторы до сих пор используют ав-

томатические переводчики, чего делать, разумеется, нельзя [26].

Во-вторых, сама манера изложения у гуманитариев, родным языком которых оказывается русский, либо и русский тоже (имею в виду страны бывшего СССР, за исключением, пожалуй, Прибалтики), является недостаточно сфокусированной на научной проблеме и малоаргументированной. Все это существенно деформализирует основной объект исследования, снижая/растворяя его научную ценность.

В-третьих, не вся собственно российская проблематика может быть интересна зарубежному читателю, тем более при невыгодном ракурсе репрезентации ее в тексте. Особенно, если какие-то идеи/факты идут вразрез с устоявшимися о них представлениями, и это — в-четвертых. Последняя проблема имеет международный характер. К тому же, как говорилось выше, у зарубежных академических партнеров околонуточных ограничений едва ли не больше, чем в России. Совсем недавно беседовал с коллегой из Принстона — известным музыковедом, который в течение ряда лет не только является профессором университета, но и руководит одним из его крупных научно-образовательных подразделений. Я задал прямой вопрос, может ли быть представлена к защите диссертация, где под критическим углом зрения рассматривалась бы, например, деятельность определенных меньшинств (сексуальных, религиозных, национальных, расовых и т. п.)? Он ответил, что ни при каких условиях (причем сказал об этом без восторга).

В целом продвигаться в международные научные базы данных можно и нужно, просто это требует системного и сбалансированного подхода, для чего, в свою очередь, в подготовке академического менеджмента необходимы системные изменения.

Е. Н.: *Как, на Ваш взгляд, можно обеспечить цитируемость журналов, входящих в международные наукометрические базы данных, статьям из журнала, который только стоит на этом пути? Какие перспективы могут быть у российской академической периодики?*

Г. К.: Только при наличии высокого качества статей, их новизны, актуальности и доказательности. Научное знание сегодня стремительно обновляется даже в самых консервативных об-



Д.Я. Малешин, профессор Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, главный редактор BRICS Law Journal.
Фото Г. Консона

ластях, поэтому стоящий материал будет востребован. Кроме того, я бы рекомендовал улучшать академический бэкграунд авторов, что достигается просто: публикацией хороших статей в качественных изданиях и отказом от печатания плохих — в некачественных. Ну и тексты должны быть представлены на выверенном академическом английском с учетом профессиональной адаптации перевода, сделанного, по возможности, носителем языка.

Е. Н.: Кажется, что тематика секции «Методы психологии в науке об искусстве: перспективные исследовательские модели» особенно близка Вам, ведь в серии своих публикаций за минувшие пять лет Вы активно исследовали психологию личности в ощущениях нависшей над ней катастрофы [27]. Насколько выступающие коллеги поддерживали Ваши выводы?

Г. К.: В последние годы действительно занимаюсь очень интересным явлением, которое мне удалось открыть на стыке изучения узловых проблем психологии, искусствоведения, философии, филологии и культурологии. Назвал я это феноменом «Не-я-концепция». Изучаю его на материале европейских художественных практик XV–XX веков. Научным контекстом стали катастрофические тенденции в жизни

общества, переживание которых определяется мною как мегатенденция цивилизационного функционирования социума. В ней акцентирую свое внимание на проблеме личностного катастрофизма — такого поведения человека, который преступил законы нравственности и испытывает страх неминуемой расплаты. Страх этот может проявляться по-разному: конкретизироваться в видениях, которые для человека становятся навязчивым неврозом, галлюцинационными явлениями, наваждением в виде inferнальных образов. Кажется, что они пришли как бы извне, но в действительности — подобно движению человеческого духа, по Гегелю (подробнее об этом см. [28, с. 84–85]), вычлениваются из самоидентификации индивида в иное бытие, и тогда его сознание начинает существовать в двух мирах — реальном, своем собственном, и ирреальном, чужом, который, тем не менее, тоже принадлежит ему.

Более того, такой индивид живет в разных ощущениях бытия не изолированно, а в виртуальном общении. Его «Я» периодически беседует со своим партнером «Не-Я». Специфическим здесь является пребывание индивида в состоянии деперсонализации, где возникает явление двойника и связанного с ним понятия двойничества, в котором содержится его инвариантная основа и неожиданные сдвиги в сопоставлении «Я» – «Не-Я». Такой бинарный архетип личности в культурном социуме определяется конфликтом этико-религиозных сущностей, где творческая личность, осваивая сферу «Не-Я», возводит его в полноценную философско-культурологическую психологию.

Мои выводы вызвали живой отклик и обсуждение коллег, что стало особенно ценным в контексте предстоящей защиты изложенной концепции в рамках моей второй докторской диссертации, которая планируется в конце года. В этой связи я апробировал свои идеи в МГУ им. М.В. Ломоносова, где в начале июля 2019 г. состоялось научное событие мирового значения — XVI Европейский психологический конгресс, куда меня любезно пригласил один из его организаторов, до этого выступавший в одном из пленарных заседаний моей конференции, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова и глава его издательства, член-корреспондент РАО А.Н. Веракса.

Е. Н.: *Какие науки Вам не удалось привлечь к диалогу с искусствоведением, но вы надеетесь сделать это в будущем?*

Г. К.: По возможности постарался охватить наиболее интересные узловые точки взаимодействия науки об искусстве с другими отраслями научного знания. Каждый свой проект стремлюсь сделать уникальным, акцентируя триггерные области, наиболее перспективные для изучения в конкретный период времени. Если брать историю конференции за все время ее существования, то в той или иной степени в ней были освещены едва ли не все возможные исследовательские ракурсы. Однако в будущем, благодаря новым интеллектуальным поворотам и развитию науки в целом, уверен, что в рамках планируемых мною научных мероприятий нас ожидает еще немало интересных тем. Пусть пока это останется небольшим секретом. Но уже сейчас ясно, что научная интеграция, характеризующая прошедшую конференцию, свидетельствует о плодотворности изучения явлений искусства в жизни социума. Усилия ученых в этой совместной междотраслевой работе являются мощным инструментом познания сущности искусства, тесно связанного с разнонаправленными тенденциями в мировом гуманитарном процессе. Эти усилия способствуют выработке противоядия деструктивным тенденциям в социально-культурной жизни современного общества.

Список источников

1. Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : Параллели и взаимодействия : сб. тр. Международной научной конференции 23–28 апреля 2017 г. / под общ. науч. ред. Г.Р. Консона. Москва : Согласие, 2017. 870 с.
2. Научные статьи ученых РГСУ получили мировое признание [Электронный ресурс] // Российский государственный социальный университет. URL: https://rgsu.net/press-centre/news/news_6164.html (дата обращения: 20.07.2019).
3. Подведены итоги Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире. Параллели и взаимодействия» [Электронный ресурс] // Телеканал «Просвещение». 2019. 25 июня. 15:17. URL: <http://prosveshenie.tv/news/podvedeny-itogi-mezhdunarodnoj-nauchnoj-konferencii-iskusstvovedenie-v-kontekste-drugih-nauk-v-sovremennom-mire-paralleli-i-vzaimodejstvija/> (дата обращения: 20.07.2019).
4. Ведущие искусствоведы мира собрались в Институте Шнитке [Электронный ресурс] // Телеканал «Просвещение». 2017. 3 мая. 20:49. URL: <http://prosveshenie.tv/news/ведущие-искусствоведы-мира-собрались/> (дата обращения: 21.07.2019).
5. Научный подход к искусству [Электронный ресурс] // Радио «Орфей». 2019, 16 апреля. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/33697-nauchnyj-podkhod-k-iskusstvu> (дата обращения: 22.07.2019).
6. Шенкман Я. Доктора! : Минобрнауки лишил докторского звания историка Кирилла Александрова за диссертацию о генерале Власове [Электронный ресурс] // Новая газета. 2017. 9 октября. № 112. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/10/07/74105-doktora> (дата обращения: 19.07.2019).
7. Фомина Е. «Папа сказал, что со всем разберется» : Карельского историка Юрия Дмитриева обвиняют в изготовлении порнографии с собственной дочерью. Друзья и коллеги считают это местью за его упорную деятельность по сбору имен репрессированных и их палачей [Электронный ресурс] // Новая газета. 2016. 21 декабря. № 143. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/12/21/70964-papa-skazal-cto-so-vsem-razberetsya> (дата обращения: 18.07.2019).
8. Яровая А. «Это почти юмористический документ» : Профессор Лев Щеглов дал оценку экспертизе, лежащей в основе дела карельского историка Дмитриева [Электронный ресурс] // 7x7 : Республика Карелия. 2017. 22 июня. 18:39. URL: <https://7x7-journal.ru/articles/2017/06/22/eto-pochti-yumoristicheskij-dokument-professor-lev-sheglov-dal-ocenku-ekspertize-lezhashej-v-osnove-dela-karelskogo-istorika-dmitrieva> (дата обращения: 18.07.2019).
9. Боброва О. Оправдательный вердикт по «маковому делу» : У государства не хватило духу похоронить пустую работу сотен кровожадных бездельников. А у присяжных — хватило [Электронный ресурс] // Новая газета. 2018. 21 декабря. № 142. URL: <https://www.novayagazeta.ru/>

- articles/2018/12/20/79001-opravdatelnyy-verdikt-ro-makovomu-delu (дата обращения: 22.07.2019).
10. ВАК не стала слушать мнение академиков о плагиате в диссертациях [Электронный ресурс] // Радио Свобода. 2019. 1 июля. URL: <https://www.svoboda.org/a/30029782.html> (дата обращения: 23.07.2019).
11. Вольное сетевое сообщество Диссернет [Электронный ресурс]. URL: http://thallophyta59.rssing.com/chan-39100210/all_p41.html (дата обращения: 17.07.2019).
12. Вольное сетевое сообщество экспертов, исследователей и репортеров, посвящающих свой труд разоблачениям мошенников, фальсификаторов и лжецов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissernet.org/> (дата обращения: 24.07.2019).
13. Дубровский Д. Гуманитарная экспертиза на экстремизм : Социальный исследователь Дмитрий Дубровский о целях и методах гуманитарной экспертизы, истории ее появления и тесте Дубера [Электронный ресурс] // Постнаука. 2019. 1 февраля. URL: <https://postnauka.ru/video/91976> (дата обращения: 25.07.2019).
14. Дубровский Д. Как лояльные суду эксперты сажают россиян? : Интервью / провела О. Журавлева [Электронный ресурс] // Эхо Москвы. 2019. 30 мая. URL: <https://echo.msk.ru/programs/rikoshet/2435795-echo/> (дата обращения: 18.07.2019).
15. Дело ученого Виктора Кудрявцева [Электронный ресурс] // Команда 29. 2019.13 июня. URL: <https://team29.org/court/delokudryavtseva/> (дата обращения: 20.07.2019).
16. Козкина А. Выразительные брови : Хроника преследования аспиранта МГУ Азата Мифтахова [Электронный ресурс] // Медиазона. 2019. 12 февраля. 16:35. URL: <https://zona.media/article/2019/02/12/miftahov-hronika> (дата обращения: 20.07.2019).
17. От «родной» тюрьмы до мирового признания: какой путь прошел Дмитрий Лопатин : интервью [Электронный ресурс] // Новые Известия. 2019. 6 мая. URL: <https://newizv.ru/interview/06-05-2019/ot-rodnoy-tyurmy-do-mirovogo-priznaniya-kakoy-put-proshel-dmitriy-lopatin> (дата обращения: 21.07.2019).
18. Консон Г. Время изменения трендов : интервью / провел А. Иванов [Электронный ресурс] // Музыкальный клондайк. 2019. 4 июля. URL: <https://www.muzklondike.ru/announc/384> (дата обращения: 22.07.2019).
19. Оганов А. Война по науке : США открывают новый санкционный фронт [Электронный ресурс] // Коммерсант/Огонек. 2019. 18 марта. № 10. URL: <https://www.kommersant.ru/ogoniok/119235> (дата обращения: 23.07.2019).
20. Joseph E., Hanna J. The Harvard Law Professor Representing Harvey Weinstein is Being Removed as a Faculty Dean [Электронный ресурс] // CNN. 2019. May 13. URL: <https://edition.cnn.com/2019/05/11/us/harvard-law-professor-ronald-sullivan-loses-deanship-harvey-weinstein/index.html> (дата обращения: 19.07.2019).
21. A Death in Silicon Valley “With Chinese Characteristics” [Электронный ресурс] // Forbes. 2018. Dec. 13. URL: <https://www.forbes.com/sites/arthurherman/2018/12/13/a-death-in-silicon-valley-with-chinese-characteristics/#2d60a64c4768> (дата обращения: 24.07.2019).
22. Waldman P. U.S. Targeting of Chinese Scientists Fuels a Brain Drain : A Chinese Scientist’s Startup Fled the U.S. After a Federal Investigation that Included a Failed Sting, Airport Stops and an Unfounded Child-Porn Search [Электронный ресурс] // Bloomberg. 2019. July 18. URL: <https://www.bloomberg.com/news/features/2019-07-18/u-s-targeting-of-chinese-scientists-fuels-a-brain-drain> (дата обращения: 24.07.2019).
23. Puko T., O’Keeffe K. Energy Department to Ban Foreign Talent-Recruitment Programs : U.S. Takes Aim at Programs Run by China and Others it Says Can Threaten National Security [Электронный ресурс] // The Wall Street Journal. 2019. Feb. 1. URL: <https://www.wsj.com/articles/energy-department-to-ban-foreign-talent-recruitment-programs-11549052674> (дата обращения: 25.07.2019).
24. Консон Г. Наукометрия vs академический лейбл: современная российская модель и опыт зарубежных стран — гуманитарные и общественные науки : (на примере изучения исследовательской деятельности некоторых университетов России, Великобритании и США) [Электронный ресурс] // Ремесло историка : семинар / Институт всеобщей истории РАН. URL: <http://igh.ru/events/remeslo-istorika?locale=ru> (дата обращения: 15.07.2019).

25. Наукометрия в искусствоведении и других областях гуманитарного знания : Международная научная конференция «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире : Параллели и взаимодействия» [Электронный ресурс] // Периодика Ленинки : youtube канал. 2019. 11 июня. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OPHuv0n1MU&t=6428s> (дата обращения: 13.07.2019).
26. Семинар по рецензированию в научных журналах прошел в РГБ [Электронный ресурс] // Обсерватория культуры. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/announcement/view/10> (дата обращения: 14.07.2019).
27. Консон Г. Феномен интеллектуала-убийцы в литературе XIX–XX вв. как проявление катастрофизма в сознании личности. Москва : Нобель-Пресс ; Edinburgh : Lennex Corporation, 2014. 375 с.
28. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / отв. ред., пер. примеч. и автор послесл. М.Ф. Быкова ; пер. с нем. Г.Г. Шпета. Москва : Наука, 2000. 495 с. [Серия «Памятники философской мысли».]

Art History in the Context of Other Sciences: Challenges of Modernity

Grigoriy R. Konson

Institute of Contemporary Art, 27a,
Novozavodskaya Str., Moscow, 121309, Russia
GTR Film & Television School, 32a,
Khoroshevskoe Rd., Moscow, 123007, Russia
ORCID 0000-0001-7400-5072; SPIN 6493-0776
E-mail: gkonson@yandex.ru

Abstract. *The interview reveals modern art history's main trends identified within the framework of the conference "Art History in the Context of Other Sciences in the Modern World. Parallels and Interactions". The Russian State Library and the scientific journal "Observatory of Culture" were partners in organizing the conference in 2019. The method of academic interviewing used in this publication provides an opportunity to reveal the personal vision of the conference project's author and co-chairman of the Organizing Committee, chairman of the Program Committee, head of the Department of Humanities and Social Sciences of the Institute of Contemporary Art, chief researcher of the GTR Film & Television School, expert of the Times Higher Education World University Rankings, member of the Russian Expert Council (ASEP/Scopus), D.Sc. (Art History), Professor Grigoriy R. Konson. In fact, the interview is a quintessence of the author's policy document on the development of culture, science and education in modern society.*

The academic forum was a socially significant event of international scale, characterized by the latest scientific and educational trends in Russia and foreign countries, as well as by art studies integration into the context of interdisciplinary research located at the intersection of art history, philology, linguistics, philosophy, cultural studies and psychology. As a result, there are prospects for reaching the level of cross-sectoral conceptualization of research generalizations. The interview reveals the topical issues of science functioning in the modern international society. There is concluded that the scientific integration characterizing the conference "Art History in the Context of Other Sciences in the Modern World. Parallels and Interactions" is a progressive method in understanding the essence of art, permeated by multi-vector trends in the global humanitarian process. Therefore, the joint efforts of scientists here contribute to the development of an antidote to destructive trends in the socio-cultural life of modern society.

Key words: philosophy of culture, art history, conference, author, journal, article, international, interdisciplinary, humanities, digital humanities, project, context, academic, university, institute, expertise.

Citation: Konson G.R. ; Nikonorova E.V. (ed.) Art History in the Context of Other Sciences: Challenges of Modernity, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 418–433. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-418-433.

References

1. Konson G.R. (ed.) *Iskusstvovedenie v kontekste drugih nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodeist-*

- viya: sb. tr. *Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 23–28 aprelya 2017 g.* [Proceedings of the International Sci. Conf. “Art History in the Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions” (April 23–28, 2017)]. Moscow, Soglasie Publ., 2017, 870 p.
2. Scientific Articles of Scientists of the Russian State Social University Received Worldwide Recognition, *Rossiiskii gosudarstvennyi sotsial’nyi universitet* [Russian State Social University]. Available at: https://rgsu.net/press-centre/news/news_6164.html (accessed 20.07.2019) (in Russ.).
3. Results of the International Scientific Conference “Art History in the Context of Other Sciences in the Modern World. Parallels and Interactions”, *Telekanal “Prosveshchenie”* [TV Channel “Education”], 2019, June 25, 15:17. Available at: <http://prosveshenie.tv/news/podvedeny-itogi-mezhdunarodnoj-nauchnoj-konferencii-iskusstvovedenie-v-kontekste-drugih-nauk-v-sovremennom-mire-paralleli-i-vzaimodejstvija/> (accessed 20.07.2019) (in Russ.).
4. Leading Art Specialists of the World Gathered at the Schnittke Institute, *Telekanal “Prosveshchenie”* [TV Channel “Education”], 2017, May 3, 20:49. Available at: <http://prosveshenie.tv/news/vedushchie-iskusstvovedy-mira-sobralis/> (accessed 21.07.2019) (in Russ.).
5. Scientific Approach to Art, *Radio “Orfei”*, 2019, April 16. Available at: <http://www.muzcentrum.ru/news/33697-nauchnyj-podkhod-k-iskusstvu> (accessed 22.07.2019) (in Russ.).
6. Shenkman Ya. Doctors!: The Ministry of Education and Science Deprived Historian Kirill Aleksandrov of his Doctorate for his Thesis on General Vlasov, *Novaya gazeta* [New Gazette], 2017, October 9, no. 112. Available at: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/10/07/74105-doktora> (accessed 19.07.2019) (in Russ.).
7. Fomina E. “Dad Said He Would Deal with Everything”: Karelian Historian Yury Dmitriev Is Accused of Making Pornography with His Own Daughter. His Friends and Colleagues Consider This Revenge for his Persistent Work to Collect Names of the Repressed People and their Executioners, *Novaya gazeta* [New Gazette], 2016, December 21, no. 143. Available at: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/12/21/70964-papa-skazal-chto-so-vsem-razberetsya> (accessed 18.07.2019) (in Russ.).
8. Yarovaya A. “This Is Almost a Comic Document”: Professor Lev Shcheglov Assessed the Expertise Underlying the Case of Karelian Historian Dmitriev, *7x7: Respublika Kareliya* [7x7: Republic of Karelia], 2017, June 22, 18:39. Available at: <https://7x7-journal.ru/articles/2017/06/22/eto-pochti-yumoristicheskij-dokument-professor-lev-sheglov-dal-ocenku-ekspertize-lezhashej-v-osnove-dela-karelskogo-istorika-dmitrieva> (accessed 18.07.2019) (in Russ.).
9. Bobrova O. Verdict of Acquittal on the “Poppy Case”: The State Had Not Got Enough Courage to Bury the Empty Work of Hundreds of Bloodthirsty Idlers. However, the Jury Had, *Novaya gazeta* [New Gazette], 2018, December 21, no. 142. Available at: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/12/20/79001-opravdatelnyy-verdikt-po-makovomu-delu> (accessed 22.07.2019) (in Russ.).
10. The Higher Attestation Commission Did Not Want to Listen to the Opinion of Academics on the Plagiarism in Dissertations, *Radio Svoboda* [Radio Liberty], 2019, July 1. Available at: <https://www.svoboda.org/a/30029782.html> (accessed 23.07.2019) (in Russ.).
11. *Vol’noe setevoe soobshchestvo Dissernet* [Free Online Community “Dissernet”]. Available at: http://thallophyta59.rssing.com/chan-39100210/all_p41.html (accessed 17.07.2019).
12. *Vol’noe setevoe soobshchestvo ekspertov, issledovatelei i reporterov, posvyashchayushchikh svoi trud razoblacheniyam moshennikov, fal’sifikatorov i lzhetsov* [Free Online Community of Experts, Researchers and Reporters Dedicated to Exposing Fraudsters, Forgers and Liars]. Available at: <https://www.dissernet.org/> (accessed 24.07.2019).
13. Dubrovsky D. Humanitarian Expertise on Extremism: Social Researcher Dmitry Dubrovsky about the Purposes and Methods of Humanitarian Expertise, the History of its Appearance, and the Doober Test, *Postnauka* [Post-Science], 2019, February 1. Available at: <https://postnauka.ru/video/91976> (accessed 25.07.2019) (in Russ.).
14. Dubrovsky D. How do the Court-Loyal Experts Imprison the Russians?: interview, *Ekho Moskvy* [Echo of Moscow], 2019, May 30. Available at: <https://echo.msk.ru/programs/rikoshet/2435795-echo/> (accessed 18.07.2019) (in Russ.).
15. Scientist Viktor Kudryavtsev’s Case, *Komanda 29* [Team 29], 2019, June 13. Available at: <https://>

- team29.org/court/delokudryavtseva/ (accessed 20.07.2019) (in Russ.).
16. Kozkina A. The Impressive Brows: A Chronicle of Persecution of the MSU Post-Graduate Student Azat Miftakhov, *Mediazona* [Media-Zone], 2019, February 12, 16:35. Available at: <https://zona.media/article/2019/02/12/miftahov-hronika> (accessed 20.07.2019) (in Russ.).
 17. From “Home” Jail to World Recognition: What Path Dmitry Lopatin Took: interview, *Novye Izvestiya* [New News], 2019, May 6. Available at: <https://newizv.ru/interview/06-05-2019/ot-rodnoy-tyurmy-do-mirovogo-priznaniya-kakoy-put-proshel-dmitriy-lopatin> (accessed 21.07.2019) (in Russ.).
 18. Konson G. Trend Change Time: interview, *Muzykal'nyi klondaik* [Musical Klondike], 2019, July 4. Available at: <https://www.muzklondike.ru/announc/384> (accessed 22.07.2019) (in Russ.).
 19. Oganov A. Competent War: The US Opens a New Sanctions Front, *Kommersant/Ogonek* [Businessman/Spark], 2019, March 18, no. 10. Available at: <https://www.kommersant.ru/ogoniok/119235> (accessed 23.07.2019) (in Russ.).
 20. Joseph E., Hanna J. The Harvard Law Professor Representing Harvey Weinstein is Being Removed as a Faculty Dean, *CNN*, 2019, May 13. Available at: <https://edition.cnn.com/2019/05/11/us/harvard-law-professor-ronald-sullivan-loses-deanship-harvey-weinstein/index.html> (accessed 19.07.2019).
 21. A Death in Silicon Valley “With Chinese Characteristics”, *Forbes*, 2018, Dec. 13. Available at: <https://www.forbes.com/sites/arthurherman/2018/12/13/a-death-in-silicon-valley-with-chinese-characteristics/#-2d60a64c4768> (accessed 24.07.2019).
 22. Waldman P. U.S. Targeting of Chinese Scientists Fuels a Brain Drain: A Chinese Scientist’s Start-up Fled the U.S. After a Federal Investigation that Included a Failed Sting, Airport Stops and an Unfounded Child-Porn Search, *Bloomberg*, 2019, July 18. Available at: <https://www.bloomberg.com/news/features/2019-07-18/u-s-targeting-of-chinese-scientists-fuels-a-brain-drain> (accessed 24.07.2019).
 23. Puko T., O’Keeffe K. Energy Department to Ban Foreign Talent-Recruitment Programs: U.S. Takes Aim at Programs Run by China and Others it Says Can Threaten National Security, *The Wall Street Journal*, 2019, Feb. 1. Available at: <https://www.wsj.com/articles/energy-department-to-ban-foreign-talent-recruitment-programs-11549052674> (accessed 25.07.2019).
 24. Konson G. Scientometrics vs Academic Label: Contemporary Russian Model and Foreign Countries’ Experience — Humanities and Social Sciences: (By the Example of Studying the Research Activities of Some Universities in Russia, the UK and the USA), *Remeslo istorika: seminar* [Historian’s Craft: seminar]. Available at: <http://igh.ru/events/remeslo-istorika?locale=ru> (accessed 15.07.2019) (in Russ.).
 25. Scientometrics in Art History and Other Fields of Humanities: International Scientific Conference “Art History in the Context of Other Sciences in the Modern World: Parallels and Interactions”, *Periodika Leninki: youtube kanal* [Leninka’s Periodicals: YouTube channel], 2019, June 11. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3OPHuv0n1MU&t=6428s> (accessed 13.07.2019) (in Russ.).
 26. A Seminar on Peer Reviewing in Scientific Journals Was Held in the Russian State Library, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. Available at: <https://observatoria.rsl.ru/jour/announcement/view/10> (accessed 14.07.2019) (in Russ.).
 27. Konson G. *Fenomen intellektuala-ubiitsy v literature XIX–XX vv. kak proyavlenie katastrofizma v soznanii lichnosti* [The Phenomenon of Intellectual-Murderer in the Literature of the 19th–20th Centuries as a Manifestation of Catastrophism in the Consciousness of Personality]. Moscow, Nobel’-Press Publ., Edinburgh, Lennex Corporation Publ., 2014, 375 p.
 28. Hegel G.W.F. *Fenomenologiya dukha* [The Phenomenology of Spirit]. Moscow, Nauka Publ., 2000, 495 p.

УДК 7.046.3(47)"11"
ББК 85.143(2=411.2)4-033.6-009
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-4-434-446

Н.А. КИСЕЛЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ДРЕВНЕРУССКИХ ФРЕСОК ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА МИРОЖСКОГО МОНАСТЫРЯ

Надежда Анатольевна Киселева,

Псковский государственный университет,
кафедра психологии,
доцент

Ленина пл., д. 2, Псков,
Псковская область, 180000, Россия

кандидат психологических наук, доцент
ORCID 0000-0002-4343-3530; SPIN 7659-5519
E-mail: kiselevana@yandex.ru

Реферат. В статье раскрыты художественные особенности древнерусских фресок протоевангельского цикла Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря города Пскова, посвященного жизни родителей Пресвятой Девы Марии, а также ее детству и юности. Рассмотрена краткая история возникновения первых художественных изображений Богоро-

дицы, житийных богородичных и протоевангельских циклов в истории мирового искусства и в монументальной живописи в период II — XII веков. В предшествующих научных публикациях внимание уделялось истории создания монастыря, раскрытию древнерусской фресковой техники и технологии, условиям сохранности фресок, а также главным персонажам и содержанию сцен. Новизна данного исследования заключается в анализе художественных особенностей композиций протоевангельского цикла Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря и в раскрытии более узкой темы, которая недостаточно полно освещена в специальной литературе и требует дальнейших углубленных исследований: современного восприятия древнерусских фресок. Анализируются художественные особенности дополнительных, второстепенных деталей фона фресок, являющихся уникальными по своей подробности для

средневекового периода становления христианства на Русских землях. Автор делает акцент на восприятии нашими современниками особенностей композиции и колорита фона фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря в сопоставлении с аналогичными сценами средневековой стенописи в храмах Киева, Великого Новгорода, Полоцка и других городов. Художественные композиции Спасо-Преображенского собора были разработаны по инициативе одного из образованнейших людей своего времени — архиепископа Нифонта и выполнены приглашенными в Псков для росписи стен византийскими мастерами в первой половине XII столетия. Фрески протоевангельского цикла расположены в отдельном юго-западном компартименте под хорами. Статья органично дополняет публикации, посвященные анализу евангельских сцен, Деяний апостолов, пророков и мучеников, житийного цикла Климента папы Римского, изображенных в росписях Мирожского монастыря.

Ключевые слова: Мирожский монастырь, монументальная средневековая живопись, протоевангельский цикл, фон фресок, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура.

Для цитирования: Киселева Н.А. Художественное восприятие древнерусских фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 434–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-434-446.

Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове (рис. 1) — уникальный памятник XII столетия, получивший мировую известность благодаря своей древней фресковой росписи, поражающей зрителя «как полнотой сохранности, так и качеством исполнения и догматической насыщенностью программы» [1, с. 5].

Мирожский монастырь построен по инициативе одного из выдающихся предстоятелей русской церкви — новгородского архиепископа Нифонта, а знаменитые фрески выполнены приглашенными византийскими мастерами. Как



Рис. 1. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове

отмечал В.Н. Лазарев, изобразительное искусство Византии выполняло дидактическую задачу: оно давало общедоступное для населения изложение религиозных фактов, чтобы помочь памяти и активизировать воображение [2]. Фресковая роспись в храме являлась важным связующим звеном между миром горним и миром дольным, вознося восприятие, мысли и воображение верующих от материального и земного к высшему, идеальному и духовному. В росписях Спасо-Преображенского собора впервые на Руси подробнейшим образом был раскрыт догмат о Богочеловечестве Иисуса Христа.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА В РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ II—XII ВВ.

История монументальной живописи, особенности декоративных программ и иконографических изводов, а также живописная техника фресок изложены в работах Г.И. Вздорнова, Л.А. Дурново, В.Н. Лазарева, Н.В. Покровского, О. Демуса (O. Demus),

Дж. Лоудена (J. Lowden), С. Тер-Нерсисян (S. Der Nersessian) и других исследователей. Изучению псковских средневековых фресок посвящены труды И.И. Лагунина, Л.И. Лифшица, Н.Ф. Окулич-Казарина, В.В. Сарабьянова, Е.С. Семеновой, М.Н. Соболевой, Ю.П. Спегальского, В.В. Филатова, О.Е. Этингер. В научных публикациях освещены темы евангельских сцен, Деяний апостолов, пророков и мучеников, житийного цикла Климента папы Римского в росписях Мирожского монастыря, однако подробного описания фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря нам не встретилось.

Новизна данной статьи заключается в анализе художественных особенностей композиций протоевангельского цикла Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, а также в раскрытии более узкой темы восприятия деталей фона древнерусских фресок зрителями начала XXI в., которая недостаточно полно освещена в специальной литературе и требует дальнейших углубленных исследований. Под фоном понимается не только основной тон и цвет неба и позема, но и задний план композиции фресок, внешняя обстановка, в которой размещаются главные действующие лица.

Программа декорации Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря направлена на распространение идей христианства в средневековой Руси и отличается многообразием и подробностью циклов и сюжетов. Стены юго-западного компартимента целиком отведены под сцены протоевангельского цикла, который объединяет композиции, рассказывающие об истории жизни родителей Пресвятой Девы Марии, матери Иисуса Христа, о ее детстве и юности (рис. 2).

Следует отметить, что изображения Богородицы занимают очень важное место в христианской иконографии, что связано с ее исключительным значением в жизни Церкви. Первые изображения Девы Марии появляются во II – IV столетиях в катакомбах Присциллы в Риме в сценах «Рождество Христово» и «Поклонение волхвов» [3–5]. В составе Богородичного цикла история жизни Иоакима и Анны достаточно подробно иллюстрировалась уже в VI в. на колонках кивория в церкви Сан-Марко в Венеции [6]. Особое почитание родителей Девы Марии проявилось в послеиконоборче-

скую эпоху, когда их изображения стали включать в композиции, раскрывающие тему Богочеловечества Иисуса Христа.

В монументальной живописи наиболее ранние фрески протоевангельского цикла известны в церкви Санта-Мария Антиква в Риме (VIII в.), в каппадокийском пещерном храме в Кызылчукуре (IX в.). В XI–XII вв. протоевангельские циклы становятся одной из ведущих тем церковных росписей в Византии, на Балканах и на Руси. Подробный житийный Богородичный цикл из 10 сцен впервые появился в Софийском соборе в Киеве (1043–1046); в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове (1130–1140), включающем, предположительно, 24 сцены [7]; в росписях новгородской церкви Благовещения в Аркажах (1189), состоящих из 20 сцен; в росписи новгородского храма Спаса на Нередице (1199), включающей 5 богородичных сцен, в том числе наиболее редких («Иоаким читает книгу 12 колен Израилевых» и «Возвращение Иоакима») [8]. Столь значительное количество композиций протоевангельского цикла в Мирожском монастыре уникально для монументальной византийской живописи и сравнимо лишь с некоторыми иллюминированными рукописями этих лет [1].

Некоторые исследователи считают, что псковская школа иконописи начинает зарождаться с XII в., а именно с того времени, когда местные изографы трудились в соборе Мирожского монастыря под руководством опытных приглашенных византийских мастеров [9]. Как можно заметить, число сцен в протоевангельских циклах значительно варьировалось, что было обусловлено необходимостью и отразить литургико-богословскую значимость композиций, и проиллюстрировать апокрифический текст. Литургической значимости цикла подчинено размещение фресковых росписей в древнерусских храмах: в церкви великомученика Георгия в Старой Ладобе (около 1167), в соборах Рождества Пресвятой Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (около 1125) и Снетогорского монастыря в Пскове (1313), в церкви Успения на Волотовом поле в Великом Новгороде (1363) и других сооружениях [10; 11].

Локализация протоевангельских циклов в храмах в зависимости от их значимости тоже различна: отдельные сцены или целый цикл

могут помещаться на стенах нартекса, наоса, жертвенника, диаконника, алтаря, параклиса, в рукавах трансепта, а также в помещениях, изолированных от центрального объема храма, символически указывая на предысторию Воплощения. Один из выразительных примеров изолированного размещения — фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове: для протоевангельского цикла отведено отдельное помещение юго-западного компартимента под хорами (рис. 2). За многие столетия своего существования фрески были сильно повреждены и частично утрачены. К настоящему времени здесь раскрыто, по данным разных исследователей, 15 (18) композиций, расположенных в 2–3 яруса, основные сцены росписи атрибутированы и опубликована картограмма протоевангельского цикла [1, с. 71].

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Большой интерес представляют технико-технологические аспекты древнерусской стенописи, позволяющие нашим современникам воспринимать сохранившуюся монументальную живопись православного храма через восемь с лишним столетий после ее создания. Изучению свойств художественных красок, техники живописи и реставрации посвящены работы А.В. Виннера, Д.И. Киплика, Т.А. Лукьяновой, Н.М. Чернышева, В.А. Щавинского, Ю.В. Алексеева-Алюрви, Д. Винфилд (D. Winfield) и других авторов. Живопись в Спасо-Преображенском соборе выполнена в технике фрески по сырой штукатурке на светло-кремовом грунте, приготовленном из местного известняка с примесью толченого кирпича. Колорит мирожских фресок в целом соответствовал нормам, которые были характерны для монументальной живописи Византии XII века.

Средневековыми художниками использовался ограниченный набор природных (земляных) пигментов, смесь которых позволяла



Рис. 2. Юго-западный компартимент Спасо-Преображенского собора под хорами

получать самые разнообразные оттенки. По данным В.Д. Сарабьянова, исследования показали наличие всего девяти исходных красок в мирожских фресках: это два варианта синей краски — лазурит и рефть, два варианта зеленой краски — малахит и глауконит, три разновидности охры (желтая, красная и коричневая), красная киноварь и известковые белила [1]. Однако некоторые художники-иконописцы отрицают возможность использования киновари в стенописи.

Известно, что в стенописи XII в. полоцкой Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря присутствуют те же самые пигменты, что и в Мирожье, а также дополнительные краски: азурит и золотистая охра [12]. В обоих храмах применялась традиционная двухэтапная техника раскраски фона, когда нижний слой рефти наносился непосредственно по сырой штукатурке, а верхний слой лазурита клался уже по подсохшему грунту. При этом колорит фона мирожских фресок отличается от евфросиниевских более светлыми, сияющими голубыми оттенками.

Вся палитра фресок Мирожского монастыря — результат применения сложных смесевых красок. Особенностью мирожской живописи является широкое использование мастерами дорогостоящих привозных пигментов мине-

рального происхождения — лазурита и малахита, обладающих кристаллической структурой, хорошей светостойкостью и яркостью, которые создают потрясающий эффект свечения в интерьере храма [13; 14].

Вполне очевидно, что за многие столетия, прошедшие со времени создания мирожских фресок, первоначальный колорит росписей, имеющих довольно сложную историю, изменился. «Это связано с различными факторами: физико-химическими, микробиологическими, географическими (затопление собора водами реки Великой), антропогенными (закрашивание фресок слоями штукатурки, поновления росписей и реставрационные работы) и т. д. Так, сегодня нашему взору предстоит довольно сдержанный колорит фресок с преобладанием холодных тонов» [15, с. 137].

По мнению В.Н. Лазарева, В.В. Филатова, В.В. Сарабьянова и других исследователей, раньше краски стенописи были более свежими, яркими, интенсивными, насыщенными. «Особенно это относится к синему цвету фонов. В подавляющем большинстве случаев лазурь сходит вместе с удаляемой реставраторами записью, и тогда фон принимает темно-индиговый оттенок. Обычно изменяются от времени и некогда ярко-красные и розовые тона, приобретающие коричневый и серый оттенки» [16, с. 22–23].

В позднесредневековое время фрески были варварски забелены и вновь открыты лишь во второй половине XIX в., после чего периодически проводились работы по раскрытию живописи, реставрации и укреплению красочного слоя. На сегодняшний день мирожские фрески являются наиболее хорошо сохранившимися древнейшими росписями византийского типа на Руси. По данным Псковского государственного музея-заповедника, раскрыто не менее 87% первоначальной росписи [17], хотя некоторые фрагменты являются частично утраченными, особенно в нижней части стен храма, периодически затапливаемых талой водой.

Ныне Спасо-Преображенский собор действующего мужского Мирожского монастыря является объектом культурного наследия России, охраняемым государством и включенным ЮНЕСКО в списки выдающихся мировых творений. Богослужения в храме проводятся братией монастыря крайне редко. Собор представля-

ет собой музей, открытый для всех посетителей только в ясную погоду, так как для сохранения уникальных древних фресок требуется строгий температурно-влажностный режим.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ФОНА ФРЕСОК ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА

Протоевангельский фресковый цикл, расположенный в отдельном юго-западном компартименте Спасо-Преображенского собора под хорами, включает сюжеты, иллюстрирующие историю жизни Иоакима, Анны и их дочери Марии. Цикл начинается со сцены «Отвержение даров» и заканчивается «Благовещением у колодца». Мастера мирожских фресок, хорошо знакомые с апокрифической литературой, посвященной Богородице, наглядными изобразительными средствами рассказали о жизни ее родителей, а также о детстве и юности самой Марии. Столь подробное художественное оформление протоевангельского цикла является уникальным для древнерусской монументальной живописи византийского типа.

При входе в юго-западный компартимент посетители собора видят расположенные в 2 или 3 яруса фрески, связанные воедино насыщенным лазурно-синим фоном неба, на котором отчетливо выделяются фигуры персонажей и стилизованных объектов композиции, очерченные по контуру обводкой (описью). Взгляды останавливаются на контрастном желтом цвете нимбов.

Мирожские мастера применили фризовое построение композиции с последовательным переходом живописных сцен, разделенных широкой красно-коричневой огранкой и узкой белой филенкой. Особое место в протоевангельском цикле стенописи Спасо-Преображенского собора отводится самому крупному в этом приделе сюжету «Рождество Богородицы» (рис. 2), который сразу привлекает к себе

внимание зрителя. Композиция мастерски вписана в полукружие люнета западной стены юго-западного компартимента. Она, в отличие от других фресок придела, многосценична и включает в себя сразу три сюжета. В центре крупным планом изображена сидящая на белоснежном ложе роженица Анна, нижняя часть тела ее прикрыта бирюзовым с белой каймой покрывалом, поверх которого свободно лежат руки. Намеренное нарушение масштабов облегчает восприятие сюжета, в котором главная фигура композиции писалась значительно крупнее других. Этот прием служит ярким выражением христианских ценностей. Рядом с ложем Анны с дарами, с опахалом в руках стоят три склонившиеся к ней темноволосые девы в бордовом, красном и сине-фиолетовом праздничных платьях, украшенных по круглой горловине охристо-коричневым узором. За спиной Анны изображено голубое куполообразное строение с оливково-зеленой крышей, колоннами и фрагментом красной стены, которое ограничивает композицию с левой стороны. С правой же стороны эту функцию выполняет светло-салатовое здание с башнеобразной крышей, украшенной орнаментом в виде чешуи.

Ложе Анны расположено над сводом храмового окна с овальным верхом, отделяющего эту сцену от двух нижележащих и одновременно гармонично объединяющего их все. Солнечный свет, льющийся из окна, воспринимается как символический образ грядущего света Христа, происходящий из одра Анны, матери Марии, которая родит Иисуса. Так в мастерском соединении сюжета живописи, архитектуры окна и источника света достигается смысловая выразительность [18].

Далее взгляд зрителя скользит к сцене, размещенной ниже ложа Анны, где с левой стороны изображены две служанки, купающие новорожденную Марию в золотисто-желтой купели, стоящей на расширяющейся книзу ножке. Одна из них (в синей одежде) сидит на желтом сиденье с красной подушечкой и держит младенца на правой руке, омывая его левой. Другая служанка (в красной одежде) в склоненной почтиительной позе стоит напротив купели с полотенцем и сосудом в руках.

В правой части композиции представлена сцена пеленания Марии. Служанка в красных

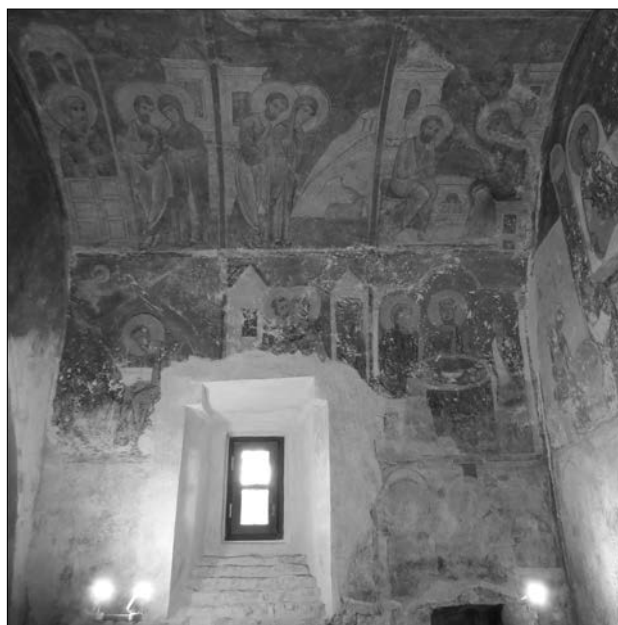


Рис. 3. Южный свод юго-западного компартимента Спасо-Преображенского собора

одеждах склонилась над белым пеленальным столиком на четырех ножках, как бы повисшем в воздухе. На столике лежит младенец, запеленутый в синюю пелену, головка его приподнята на синей подушечке. Праведная Анна и ее новорожденная дочь Мария изображены на выделяющемся белоснежном фоне, акцентирующем внимание на главных героях композиции. Белый цвет здесь является символом рая и Божественной гармонии. Связывает же три части композиции в единое целое общий лазурно-синий фон с элементами архитектуры (желтыми строениями с продолговатыми оконцами с округлым верхом, украшенными двумя полосами ленточного монохромного коричневого орнамента с волнообразными и растительными элементами). Известно, что в киевском соборе Святой Софии в приделе Иоакима и Анны фоном фрески «Рождество Богоматери» является насыщенный темный цвет индиго, который определенным образом влияет на эмоциональное восприятие композиции.

Начальные сцены протоевангельского цикла в Мироже — традиционный сюжет «Отвержение даров» и очень редко встречающаяся композиция «Иоаким и Анна отпускают жертвенных агнцев», помещенная на южном своде придела (рис. 3).

На первой фреске можно видеть огорченных отвержением их даров Иоакима и Анну, изображенных в полный рост, со склоненными друг к другу головами, на фоне синего неба и зеленого позема. Справа за Марией высится светло-зеленая постройка с прорисованными белым и темно-зеленым цветом деталями. По контуру очерчены темной окантовкой красно-коричневая башнеобразная крыша и такого же цвета продолговатое окно с белой решеткой. Слева, внутри храма, увенчанного четырехстолпной светло-желтой сенью, за закрытой охристой дверью с воротами, разделенными на сегменты белыми и коричневыми линиями, стоит первосвященник, отвергающий их жертву. Крайний справа столб сени разделяет плоскость фрески на две части, как бы закрывая вход в храм негодным Богу супругам — левую часть с первосвященником на символическом фоне четырех столпов церкви и правую часть с Иоакимом и Анной. Применение художником противоположных цветов (синий-желтый и красный-зеленый) подчеркивает драматизм ситуации и усиливает ощущение скорби бездетных супругов.

В композиции «Иоаким и Анна отпускают жертвенных агнцев» встречается изображение холмообразных оливково-голубоватых гор нелещадного типа. По характеру абриса горные вершины — несимметричные, со сдвигом в правую сторону, они образованы группой вертикальных долей. Особенностью передачи гор является диагональная прорисовка боковых склонов контрастными сине-зелеными и белыми штрихами. В целом особенности изображения горок сближают мирожские фрески с типично комниновскими памятниками, имеющими точки соприкосновения как со столичным, так и с провинциальным византийским искусством [19]. В этой же сцене, а также в сцене «Отвержение даров» можно увидеть двух жертвенных овнов светло-охристого цвета с контрастной коричневой обводкой. Фланкирующие композицию с двух сторон постройки и горки как бы «раступаются», освобождая место в центре сцены для главных персонажей.

В сцене «Скорбь Иоакима и Анны» изображены сидящие с опущенными головами супруги с протянутыми друг к другу руками. За спиной Иоакима в левой части фрески стоит

здание, в общих чертах и оттенках напоминающее постройку из предыдущей композиции, за исключением некоторых деталей: окно здесь не прямоугольное, а с овальным верхом, на крыше не прорисована черепица, а орнамент на верхней части стены несколько изменен и состоит из простых завитков, ромбов и других мелких деталей. Так от сюжета к сюжету меняются архитектурные особенности зданий, их орнамент и цветовое решение, выполняя функцию фона для размещения сценических групп.

На северном своде придела в верхнем ярусе находятся сцены «Моление Анны», «Иоаким и Анна читают книгу пророка Исайи», «Благовещение Анне» (рис. 4). На фреске «Моление Анны» героиня изображена сидящей на скамье с поднятой вверх головой и воздетыми к небу руками. Под ногами у нее — желтое подножие, за спиной слева — светло-оливковое строение, а справа — два высоких стилизованных зеленых дерева с крупными бутонами, выполненными чередующимися светлыми и темно-зелеными линиями. Набухшие бутоны вот-вот готовы расцвести, символизируя готовность Анны к беременности. На самой вершине правого дерева расположено гнездо с птенцами, к которым летит птица, что метафорически выражает долгожданное желание Анны иметь детей.

Несколько композиций протоевангельского цикла («Моление Анны», «Явление ангела Анне», «Явление ангела Иоакиму») включают в содержание фона стилизованные элементы флоры: оливково-зеленые растения с заключенными в сферу мелкими светло-охристыми листьями или бутонами, обведенными густой темно-зеленой обводкой, а также шалаш Иакова, построенный из перекрещивающихся сверху зеленых ветвей, отграниченных по контуру густой темной обводкой. Распустившиеся бутоны и приоткрытая завеса на двери архитектурного строения символизируют исполнение мечтания Анны. По-иному представлена эта сцена в соборе киевской Софии, где воркующие голубки в водоеме напоминают Анне о бездетности.

В нижнем ярусе южного свода располагаются сцены «Благовещение Иоакиму», «Встреча у Золотых ворот», «Пир Иоакима и Анны» (рис. 3). На первой Иоаким изображен сидя-

щим с раскрытой книгой в шалаше из перекрещивающихся над его головой зеленых ветвей с четко прорисованными мелкими светлыми оливково-желтыми веточками и листочками. В левом верхнем углу на фоне синего неба размещен поясной образ ангела, спустившегося к Иоакиму с благой вестью.

В мозаике церкви Успения Богородицы в Дафни «Благовестие праведным Иоакиму и Анне» (около 1100) оба сюжета с Иоакимом и Анной совмещены в одной композиции, отдельные детали которой в более лаконичной манере повторяются на соответствующих мирожских фресках (например, в колорите одежд и чертах ликов святых, в размещении главных фигур и других объектов композиции, в форме шалаша Иоакима и деревьев в саду). Особенностью мирожских фресок является меньшая детализация прорисовки фона и замена охристо-золотистого колорита фона на лазурно-голубой.

Далее протоевангельский фресковый цикл переходит на смежный северный свод, где слева направо размещены сцены «Ласкание Марии», «Первые шаги Богоматери» и «Благословение Марии иереями», под которыми находится круглая арка, обрезающая часть сцен (рис. 4). Существует несколько иконографических схем композиции Ласкания Марии. «Включение Ласкания Марии в подробные повествовательные циклы было особенно распространенным в палеологовское время с его вкусом к эмоционально выразительным эпизодам. Иконографической особенностью фрески является то, что в данной композиции изображена сцена Ласкания Марии Анной и Иоакимом. На ферапонтовской иконе вместо этой сцены представлена одинокая фигура Иоакима» [8].

Представленный в Мирожском монастыре вариант встречается во фресковых росписях впервые, впоследствии он повторялся в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря. Здесь мы видим в правой части сцены на фоне синего неба и светло-зеленой постройки Иоакима, обнимающего прильнувшую к нему Марию, слева в полный рост стоит Анна, за спиной которой проглядывает желто-охристая постройка с округлой крышей. Оба строения украшены узорами и соединены между собой простенком. Сцена родительской любви к до-

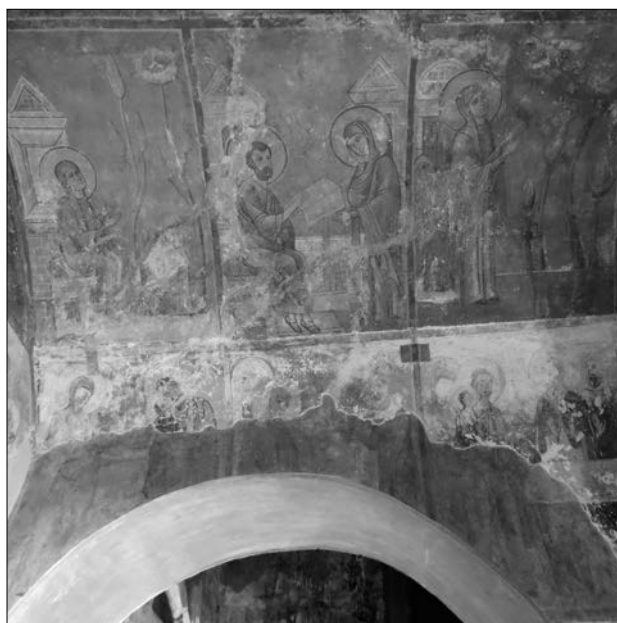


Рис. 4. Северный свод юго-западного компартимента Спасо-Преображенского собора

чи вызывает чувства умиления, нежности, душевной чистоты и гармонии.

На близком по содержанию и колористике фоне происходит следующее действие — «Первые шаги Богоматери». Праведная Анна и одна из дев стоят в трехчетвертном развороте друг к другу и, как можно предположить, смотрят на делающие свои первые шаги Марию, которую мы, к сожалению, не видим, так как росписи юго-западного компартимента собора пострадали из-за растески арок, и нижняя половина фрески обрезана аркой.

Под большой композицией Рождества Марии в нижнем ярусе расположены две меньшие по размеру сцены — «Обручение Марии и Иосифа» и «Благовещение у колодца», гармонично объединенные в центре арочным окном и подготавливающие зрителя к восприятию событий Нового Завета (рис. 2). Такое продуманное соединение архитектуры и живописи явилось дополнительным усилением символического значения сюжетов фресок.

В сцене «Обручения Марии и Иосифа» главный персонаж Иосиф показывает руками на свой дом, как бы приглашая Марию войти в него. «Естественный свет, входящий через окно над домом Иосифа, становится символическим образом грядущего Света Христа: этот

символический свет зримо (очертанием окна) покоится на строении ветхозаветной праведности и происходит из недр события «Рождества Богородицы» (из одра роженицы Анны). Смысловая выразительность достигается включением источника освещения, окна и естественного дневного света в живописную ткань, в контекст живописного содержания» [18, с. 71].

«Тема Обручения Марии являлась обязательной частью развернутых богородичных циклов как комниновской, так и палеологовской эпох, но почти не встречается в восточных памятниках (исключение — цикл росписей в Бербутани, начало XIII в.). Наиболее раннее из сохранившихся изображений Обручения представлено фреской киевской Софии... В иконографии Обручения известны два варианта. Один представляет вручение посоха Иосифу, при этом Мария в композиции не изображается (Мирожская фреска). Во втором варианте вручение посоха сопровождается передачей Марии Иосифу на поруки (мозаики Сан-Марко, Снетогорский собор, церковь Успения на Волотовом поле в Новгороде, церковь Благовещения в Аркажах и др.)» [8]. Фланкируют данную сцену в Мирже изображенные на синем небе палаты, слегка возвышающиеся над головами святых.

Заканчивается протоевангельский фресковый цикл сценой «Благовещение у колодца» (рис. 2). Иконография этого сюжета является одной из самых древних, известных с ранневизантийского периода. На изображениях Благовещения Марии в III—IV вв. художники представляли Архангела Гавриила в белоснежных одеждах, без крыльев. В верхней части композиции в сиянии золотых лучей помещался голубь как символ Святого духа, нисходящего к Деве Марии. Толкователи священных текстов предполагают, что непорочное зачатие от Духа Святого произошло именно в этот момент [3]. В русских памятниках впервые эта сцена появляется в протоевангельских циклах киевского Софийского собора (XI в.), в Мирже (XII в.), а также в Спасо-Преображенской церкви полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря (XII в.).

К великому сожалению, самый нижний третий регистр фресок протоевангельского цикла Мирожского монастыря серьезно пострадал, и в

настоящее время точная идентификация утраченных композиций затруднена из-за слабой сохранности живописи. Тем не менее восстановленные сцены производят на зрителей незабываемое впечатление и позволяют получить яркое образное представление об истории прародителей.

ВЫВОДЫ

Композиции заполняют всю плоскость предоставленных для фресок участков стен собора снизу доверху, они ритмически размерены и легко читаются. В центре композиций располагаются выделенные описью главные персонажи в одеждах насыщенных тонов, контрастирующих с оттенками фона и второстепенных деталей, что визуальное притягивает внимание зрителя. Типичная сцена представляет собой фланкирующий композицию, украшенный орнаментом архитектурный стаффаж на фоне лазурно-синего неба и оливково-зеленого позема, к которому могут добавляться дополнительные элементы, подводящие посетителя к восприятию главного действия сюжета.

К особенностям фона фресок Спасо-Преображенского собора можно отнести широкое использование архитектурного стаффаж: стилизованных разноцветных построек разбеленных тонов (зеленых, оливковых, салатных, голубых, желтых, охряных), фланкирующих композиции с одной или с двух сторон, иногда с объединяющей их перегородкой. Верхнюю часть зданий венчают башнеобразные, куполообразные или плоские крыши, украшенные ромбовидным, сетчатым или чешуйчатым орнаментом.

При внимательном рассматривании композиций фресок взору зрителя открываются характерные детали: верхняя и средняя часть зданий отделаны ленточным одноцветным орнаментом с геометрическим или растительным узором, в том числе с меандром из спиральных завитков; нижняя часть стен изображена в виде кирпичной кладки. Геометрический орнамент варьируется, включая мелкие круги, треугольники, ромбы, галочки, дуги, точки, которые лаконично украшают архитектурный стаффаж сюжетов, не отвлекая внимания от главных персонажей. Окна зданий затемнен-

ные, вытянутые в высоту, прямоугольные или с овальным верхом, со светлыми прямоугольными или ромбовидными решетками.

В композициях протоевангельского цикла встречаются немногочисленные изображения предметов мебели и посуды (ложе Анны, столик для пеленания младенца, купель, сиденья, аналой, сосуд для воды, стол с чашей), которые выполнены охристыми красками разных оттенков с контрастной коричневатой обводкой контуров и деталей. В изображении тканей как деталей фона (велум, одеяло на ложе Анны, пелена новорожденной Марии, скатерти, завеса на дверном проеме, подушечки на сиденьях) предпочтение отдается насыщенным красно-коричневым или синим краскам с прописанными по ним более темными оттенками складками.

Таким образом, лаконичность, суровость и простота деталей фона является художественным приемом, позволяющим отвлечь внимание зрителей от бытовых земных вещей и мыслей и направить их восприятие на центральные сакральные образы композиций. Такой стиль фресок, по определению специалистов, является иератическим (священным), когда религиозная идея преобладает над свободным творчеством художников.

Оценка восприятия средневекового религиозного монументального искусства нашими современниками — довольно сложная задача, требующая специальной подготовки и разносторонних знаний в области истории, религиоведения, искусства. Глубина понимания и проникновения в замысел сюжетов, а также степень их воздействия на зрителя зависит от цели посещения храма, от уровня культурного и духовно-нравственного развития человека, его мировоззрения, отношения к Богу и Церкви, от мастерства экскурсовода и от множества иных внутренних и внешних факторов. Восприятие фресок будет отличаться у посетителей разного возраста, вероисповедания, профессий и интересов, например, у православных верующих во время церковной службы и у экскурсионной группы школьников или студентов, у специалистов-исследователей и у не имеющих художественного образования людей. Более детальное изучение этих социально-психологических аспектов выходит за рамки данной

статьи, но может быть предметом дальнейших исследований.

Мастерство приглашенных для росписи храма византийских художников внесло вклад в зарождение псковской школы живописи и оказало существенное влияние на развитие культурных традиций на Псковщине и на Руси. Мирожский монастырь — один из самых древних русских монастырей, внесенный в 2019 г. в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Знаменитые фрески Спасо-Преображенского собора явились своего рода образцом, на который ориентировались создатели стенных росписей при составлении иконографических программ в период становления христианства на Русских землях. Чудесная возможность созерцания и восприятия хорошо сохранившихся великолепных фресок позволяет нашим современникам заглянуть вглубь веков и испытать чувство восхищения и благодарности к средневековым мастерам.

Список источников

1. *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. Москва : Северный паломник, 2002. 80 с. (Памятники художественной культуры Древней Руси).
2. *Лазарев В.Н.* История византийского искусства : в 2 т. Т. 1. Москва : Искусство, 1986. 194 с.
3. *Власов В.Г.* Образы и композиции Богородичного цикла [Электронный ресурс] // Идеи христианства в искусстве Востока и Запада (опыт сравнительной иконографии). URL: http://encikmaster.com/page,10,east_and_west.html (дата обращения: 20.05.2019).
4. Богородица // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 5 : Бессонов — Бонвеч. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2002. С. 486—504. URL: <http://www.pravenc.ru/text/149527.html> (дата обращения: 20.05.2019).
5. *Lafontaine-Dosogne J.* Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l' Empire Byzantin et en Occident. Bruxelles, 1964. Vol. I. P. 89—121.
6. Иакова Протоевангелие. Иконография // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 20 : Зверин в честь Покрова Пресвятой Бо-

- городицы женский монастырь — Иверия. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2009. С. 567—576. URL: <http://www.pravenc.ru/text/200365.html> (дата обращения: 20.05.2019).
7. Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. Москва : Искусство, 2000. 304 с.
8. Смирнова С.Н. Протоевангельский цикл Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Кириллов : краеведческий альманах. Вып. 6. Вологда : Русь, 2005. С. 202—216. URL: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2449> (дата обращения: 20.05.2019).
9. Rozycka-Bryzek A. Bizantynsko-ruskie malowidla scienne w kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa : Panstw. wyd-wo naukowe, 1983. 212 p.
10. Лифшиц Л.И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII — начало XV века : становление местной художественной традиции : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04. Москва : Северный паломник, 2004. 471 с.
11. Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород : Дмитрий Буланин, 1999. 196 с.
12. Сарабянов В.Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески : 2-е изд. Москва : Северный паломник, 2009. 228 с.
13. Киселева Н.А., Киселева С.К. О свойствах пигментов древнерусских фресок // Сборник материалов международных научно-практических конференций (июнь 2018) / под ред. А.А. Коротких. Москва : Центр научного развития «Большая книга», 2018. С. 175—181.
14. Киселева Н.А., Киселева С.К. Состав и свойства красок средневековых фресок // Материалы международной научной конференции «Высокие технологии и инновации в науке» : сборник избранных статей. Санкт-Петербург : ГНИИ «Нацразвитие», 2018. С. 165—170.
15. Киселева Н.А. Художественные особенности фона фресок Мирожского монастыря // Псков : Научно-практический, историко-краеведческий журнал. 2018. № 49. С. 135—142.
16. Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. Москва : Искусство, 1973. 456 с. (Из истории мирового искусства).
17. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря [Электронный ресурс] // Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник : официальный сайт. URL: <http://museum.pskov.ru/virtual/museum/mirojskata> (дата обращения: 20.05.2019).
18. Рожнятовский В.М. Рукотворенный свет : световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма. Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та, 2012. 480 с.
19. Балабаев Н.В. Изображения гор в росписи Мирожского монастыря // Земля псковская, древняя и социалистическая : краткие тез. докладов. Псков : б. и., 1987. С. 84—86.

Contemporary Perception of the Protoevangelium Ancient Frescoes of the Mirozhsky Monastery

Nadezhda A. Kiseleva

Pskov state University, 2, Lenina Sq., Pskov,
180000, Russia
ORCID 0000-0002-4343-3530; SPIN 7659-5519
E-mail: kiselevana@yandex.ru

Abstract. *The article reveals artistic features of the unique ancient frescoes of the Protoevangelium cycle of the Spaso-Preobrazhensky Cathed-*

ral of the Mirozhsky Monastery in Pskov, dedicated to the life of the parents of the Blessed Virgin Mary, as well as her childhood and youth. The article considers a brief history of the first artistic images of the Virgin, her life and the Protoevangelium cycles in the history of world art and the monumental painting in the period from 2nd to the 12th century. In previous scientific publications, the attention was paid to the history of the monastery, the disclosure of ancient fresco technique and technology, the conditions of frescoes preservation, as well as the main characters and the content of the scenes. The novelty of this study lies in the analysis of artistic features of the Protoevangelium compositions of the Spaso-Preobrazhensky Cathedral of the Mirozhsky

Monastery and in the disclosure of a narrower topic insufficiently covered in the specific literature and requiring further in-depth research: the perception of the ancient frescoes' background details by viewers of the 21st century. The article analyzes the artistic features of additional, secondary background details of the frescoes, whose thoroughness is unique for the medieval period of Christianity formation in Russia. The author focuses on our contemporaries' perception of the features of the composition and color of the Mirozhsky Monastery's Protoevangelium frescoes' background in comparison with similar scenes of medieval murals in temples of Kiev, Veliky Novgorod, Polotsk and other cities. The artistic compositions of the Spaso-Preobrazhensky Cathedral were developed on the initiative of Archbishop Nifont, one of the most educated people of his time, and made by Byzantine masters invited to Pskov to paint the walls in the first half of the 12th century. The frescoes of the Protoevangelium cycle are located in a separate South-Western compartment under the choirs. This article organically complements the scientific publications devoted to the analysis of gospel scenes, acts of the apostles, the life cycle of the Pope Clement, prophets and martyrs depicted in the paintings of the Mirozhsky Monastery.

Key words: Mirozhsky Monastery, monumental medieval painting, Protoevangelium cycle, background of frescoes, fine and decorative arts, architecture.

Citation: Kiseleva N.A. Contemporary Perception of the Protoevangelium Ancient Frescoes of the Mirozhsky Monastery, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 4, pp. 434–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-434-446.

References

1. Sarabyanov V.D. *Spaso-Preobrazhenskii sobor Mirozhskogo monastyrya* [Spaso-Preobrazhensky Cathedral of the Mirozhsky Monastery]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2002, 80 p. (Pamyatniki khudozhestvennoi kul'tury Drevnei Rusi [Monuments of Artistic Culture of Ancient Russia]).
2. Lazarev V.N. *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi* [History of Byzantine Art], vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 454 p.
3. Vlasov V.G. Images and Compositions of the Blessed Virgin Mary Cycle, *Idei khristianstva v iskusstve Vostoka i Zapada (opyt sravnitel'noi ikonografii)* [Ideas of Christianity in the Art of East and West (An Experience of Comparative Iconography)]. Available at: http://encikmaster.com/page,10,east_and_west.html (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
4. Patriarch Alexy II (ed.) *Blessed Virgin Mary, Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], vol. 5. Moscow, Tserkovno-Nauchnyi Tsentr "Pravoslavnaya Entsiklopediya" Publ., 2002, pp. 486–504. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/149527.html> (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
5. Lafontaine-Dosogne J. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*. Bruxelles, 1964, vol. I, pp. 89–121.
6. Patriarch Alexy II (ed.) *Jacob's Protevangelium. Iconography, Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], vol. 20. Moscow, Tserkovno-Nauchnyi Tsentr "Pravoslavnaya Entsiklopediya" Publ., 2009, pp. 567–576. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/200365.html> (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
7. Lazarev V.N. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Mozaiki i freski* [Art of Ancient Russia. Mosaics and Murals]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000, 304 p.
8. Smirnova S.N. Protoevangelium Cycle of the Uspensky Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery, *Kirillov: kraevedcheskii al'manakh* [Kirillov: local history almanac], issue 6. Vologda, Rus' Publ., 2005, pp. 202–216. Available at: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2449> (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
9. Rozycka-Bryzek A. *Bizantyńsko-ruskie malowidła sciennie w kaplicy zamku lubelskiego*. Warsaw, Panstw. Wyd-wo Naukowe Publ., 1983, 212 p. (in Pol.).
10. Lifshits L.I. *Ocherki istorii zhivopisi drevnego Pskova. Seredina XIII—nachalo XV veka: stanovlenie mestnoi khudozhestvennoi traditsii* [Essays on the History of Painting of Ancient Pskov. The Middle of the 13th — Beginning of the 15th Century: Formation of the Local Artistic Tradition], dr. arts diss.: 17.00.04. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2004, 471 p.
11. Tsarevskaya T.Yu. *Freski tserkvi Blagoveshcheniya na Myachine ("v Arkazhakh")* [Frescoes of the Annunciation Church on Myachin ("In Arkazhi")]. Novgorod, Dmitrii Bulanin Publ., 1999, 196 p.
12. Sarabyanov V.D. *Spaso-Preobrazhenskaya tserkov' Evfrosin'eva monastyrya i ee freski* [The Spaso-Preobrazhenskaya Church of the Evfrosinyev Monas-

- tery and its Frescoes]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2009, 228 p.
13. Kiseleva N.A., Kiseleva S.K. On the Properties of Pigments of Old Russian Frescoes, *Sbornik materialov mezhdunarodnykh nauchno-prakticheskikh konferentsii (iyun' 2018)* [Collected Proceedings of International Scientific and Practical Conferences (June 2018)]. Moscow, Tsentr Nauchnogo Razvitiya "Bol'shaya Kniga" Publ., 2018, pp. 175–181 (in Russ.).
 14. Kiseleva N.A., Kiseleva S.K. The Composition and Properties of Medieval Frescoes' Colors, *Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Vysokie tekhnologii i innovatsii v nauke": sbornik izbrannykh statei* [Proceedings of the International Scientific Conference "High Technologies and Innovations in Science": collection of selected articles]. St. Petersburg, GNII "Natsrazvitie" Publ., 2018, pp. 165–170 (in Russ.).
 15. Kiseleva N.A. Artistic Features of the Background of Frescoes of the Mirozhsky Monastery, *Pskov: Nauchno-prakticheskii, istoriko-kraevedcheskii zhurnal* [Pskov: Scientific-Practical, Historical and Local History Journal], 2018, no. 49, pp. 135–142 (in Russ.).
 16. Lazarev V.N. *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv.* [Ancient Mosaics and Frescoes of the 11th–15th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, 472 p. (Iz istorii mirovogo iskusstva [From the History of World Art]).
 17. Spaso-Preobrazhensky Cathedral of the Mirozhsky Monastery, *Pskovskii gosudarstvennyi ob'edinennyi istoriko-arkhitekturnyi i khudozhestvennyi muzei-zapovednik: ofitsial'nyi sait* [Pskov State Joint Historical-Architectural and Art Museum-Reserve]. Available at: <http://museum.pskov.ru/virtual/museum/mirojsk%D0%B0%D1%82%D0%B0> (accessed 20.05.2019) (in Russ.).
 18. Rozhnyatovsky V.M. *Rukotvorenniy svet: svetovye efekty kak samostoyatel'nyi element dekoratsii vostochnokhristianskogo khrama* [The Wrought-by-Hand Light: Lighting Effects as an Independent Element of the Eastern Christian Church Decoration]. St. Petersburg, Evropeiskogo Universiteta Publ., 2012, 480 p.
 19. Balabaev N.V. Images of Mountains in the Mirozhsky Monastery's Paintings, *Zemlya pskovskaya, drevnyaya i sotsialisticheskaya: kratkie tez. dokladov* [The Ancient and Socialist Land of Pskov: abstracts]. Pskov, 1987, pp. 84–86 (in Russ.).

НОВИНКА



Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : монография / О.Н. Астафьева, Л.Б. Зубанова, Н.Б. Кириллова, Е.В. Никонорова, О.В. Шлыкова и др. ; отв. ред. Н.Б. Кириллова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 292 с.
ISBN 978-5-7996-2527-6

В основе монографии анализ концептуальных положений современной гуманитарной науки, таких как «информационная эпоха», «новые парадигмы культуры», «глобальные трансформации», «медиакультура», «виртуализация культуры», «цифровая революция», «диалог и полилог культур», «образование как информационная система» и др., что доказывает ее междисциплинарный характер.

Книга приурочена к 40-летию научной деятельности известного теоретика медиакультуры Н.Б. Кирилловой.

Адресована специалистам разных гуманитарных наук: культурологам и историкам, искусствоведам и педагогам, социологам и философам.



Международная научно-практическая конференция

«ОБНАРУЖЕНИЕ ЗАИМСТВОВАНИЙ — 2019»

24—25 октября 2019 г., Москва

Организаторы: Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Российская ассоциация электронных библиотек, Московский государственный институт стали и сплавов, Липецкий государственный технический университет, Ассоциация научных редакторов и издателей, Компания «Антиплагиат».

Цель конференции: формирование экспертной среды по обсуждению вопросов, обмену мнениями и выработке решений в области обнаружения текстовых заимствований в образовательной, научной и издательской сферах деятельности. Это площадка для руководителей, преподавателей, методистов, экспертов, ученых и специалистов по информационным технологиям, неравнодушных к проблеме повышения качества образования и развития научного потенциала общества.

Основные темы конференции:

- ◆ Правовые основы использования систем обнаружения заимствований для контроля оригинальности текстов учебных, квалификационных и научных работ.
- ◆ Методология внедрения и использования технических средств обнаружения заимствований в образовательных организациях высшего и среднего профессионального образования, НИИ, СМИ, издательском деле, госорганах, коммерческих компаниях.
- ◆ Экспертиза правомерности и корректности текстовых заимствований, технология принятия решения о соответствии представленных работ существующим требованиям.
- ◆ Этические и социологические проблемы заимствований в научных исследованиях, в квалификационных и учебных работах.
- ◆ Алгоритмы и технологии обнаружения заимствований, обработки и анализа текстов.
- ◆ Средства и системы информационной поддержки обнаружения заимствований, электронно-библиотечные системы, системы открытого доступа.
- ◆ Интеграция систем обнаружения заимствований с внутренними информационными системами организаций.

Предварительная регистрация обязательна:

<https://ozconf.ru/oz-2019/requirements>

Место проведения:

Московский государственный институт стали и сплавов,
здание Горного института,
Москва, Ленинский проспект, д. 6, этаж 2, конференц-зал.

Контакты оргкомитета:

Чернышова Анастасия Сергеевна
Тел.: +7 (495) 223-23-84, доб. 309; E-mail: orgkomitet@ozconf.ru

Подробная информация: ozconf.ru/oz-2019

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (без учета реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ORCID, SPIN, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 200–250 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи

(8–10 слов) размещаются после реферата.

Основной текст статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

Список источников (не менее 20 наименований) оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РФНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле Microsoft Word через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Журнал также публикует список источников на английском языке в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/>

Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

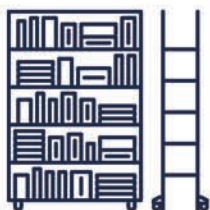
Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА
КООРДИНАТОР ВЕДОМСТВЕННОГО ПРОЕКТА

СОЗДАНИЕ МОДЕЛЬНЫХ МУНИЦИПАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК

НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА «КУЛЬТУРА»

660 муниципальных модельных библиотек будет создано для повышения качества библиотечного обслуживания



современное библиотечное пространство

функциональное зонирование пространства и возможность его трансформации, исходя из потребностей местного сообщества



пространство свободного общения

дискуссионные клубы, консультационные пункты и лектории для всех возрастных групп



открытый доступ

к фонду внутри библиотеки и организация удаленного доступа к ресурсам библиотеки



централизованный доступ

к цифровым сетевым ресурсам (НЭБ, виртуальные концертные залы, культура.рф и другие)



БИБЛИОТЕКИ
НОВОГО
ПОКОЛЕНИЯ

<http://новаябиблиотека.рф/>
model-library@rsl.ru
+7 (499) 557-04-70, доб. 24-10
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019

Мероприятия журнала КНИЖНАЯ ИНДУСТРИЯ на 32 ММКВЯ



4 сентября, 13.00-14.00

75 павильон, 1 этаж, площадка «Фикшен»

Круглый стол: «Самиздат. Общемировые тенденции и ситуация в России».

Журнал «Книжная индустрия» и ГК «ЛитРес» обсудят актуальные вопросы современного самиздата. После дискуссии состоится объявление длинного списка премии для авторов самиздата «Электронная буква».

5 сентября 10.00-13.00

75 павильон, 2 этаж, конференц-зал №215

Круглый стол: «Инфраструктура детского и юношеского чтения в России»

Сессия №1 «Новое поколение – новые технологии»

Сессия №2 «Современные тренды полиграфии детской книги в России»

Задачи круглого стола – обсудить актуальные и эффективные инструменты развития детского и юношеского чтения, возможности новых технологий по привлечению подрастающего поколения к чтению.

2 сессия круглого стола будет посвящена производству сложных книжных продуктов для детского сегмента, современным технологическим возможностям российских полиграфистов.

6 сентября 15.00-17.00

75 павильон, 2 этаж, конференц-зал №215

Отраслевая дискуссия на тему: «Проблемы ценообразования и доступности книг»

Вопросы для обсуждения:

Демпинг интернет-площадок и FMCG-сетей: к чему это ведёт?

Маркетплейс и как с этим правильно работать?

Где и по какой цене продавать книги?

Как грамотно регулировать и контролировать ценообразование в различных каналах?

Проблемы взаимоотношения субъектов книжного рынка и механизмы регулирования цен на книги.

Возможно ли сформировать единые программы лояльности и системы скидок для различных каналов сбыта?

Партнеры мероприятий:

Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, Российская библиотечная ассоциация, издательство «ЭКСМО», «Первая образцовая типография».



ЛитРес: Самиздат





Государственная публичная
историческая библиотека России
приглашает на мероприятие
в зал «Под сводами»

«Издательский клуб ГПИБ РОССИИ»

Ведущий – директор ГПИБ России М.Д.Афанасьев

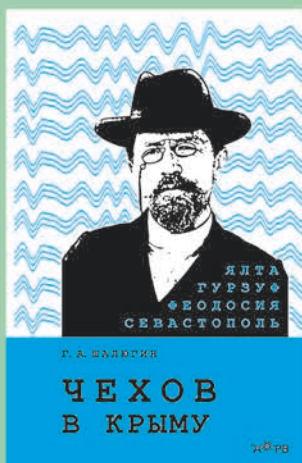
23 октября 2019 г. в 17.30

Встреча с издательством «Гелиос-АРВ»

Презентация новых книг:

Шалюгин Г.А. «Ялта. В гостях у Чехова»; «Чехов в Крыму»;

книга-альбом Ю.А. Королевой
«Левитан в Крыму»



ГПИБ России продолжает
серию путешествий:

Сидоров В. «По России. Волга.
Путевые заметки и впечатления.
От Валдая до Каспия»



Встреча с автором

Презентация книги М.В.Степашкина
«Исады - рождённые в плеске волн»



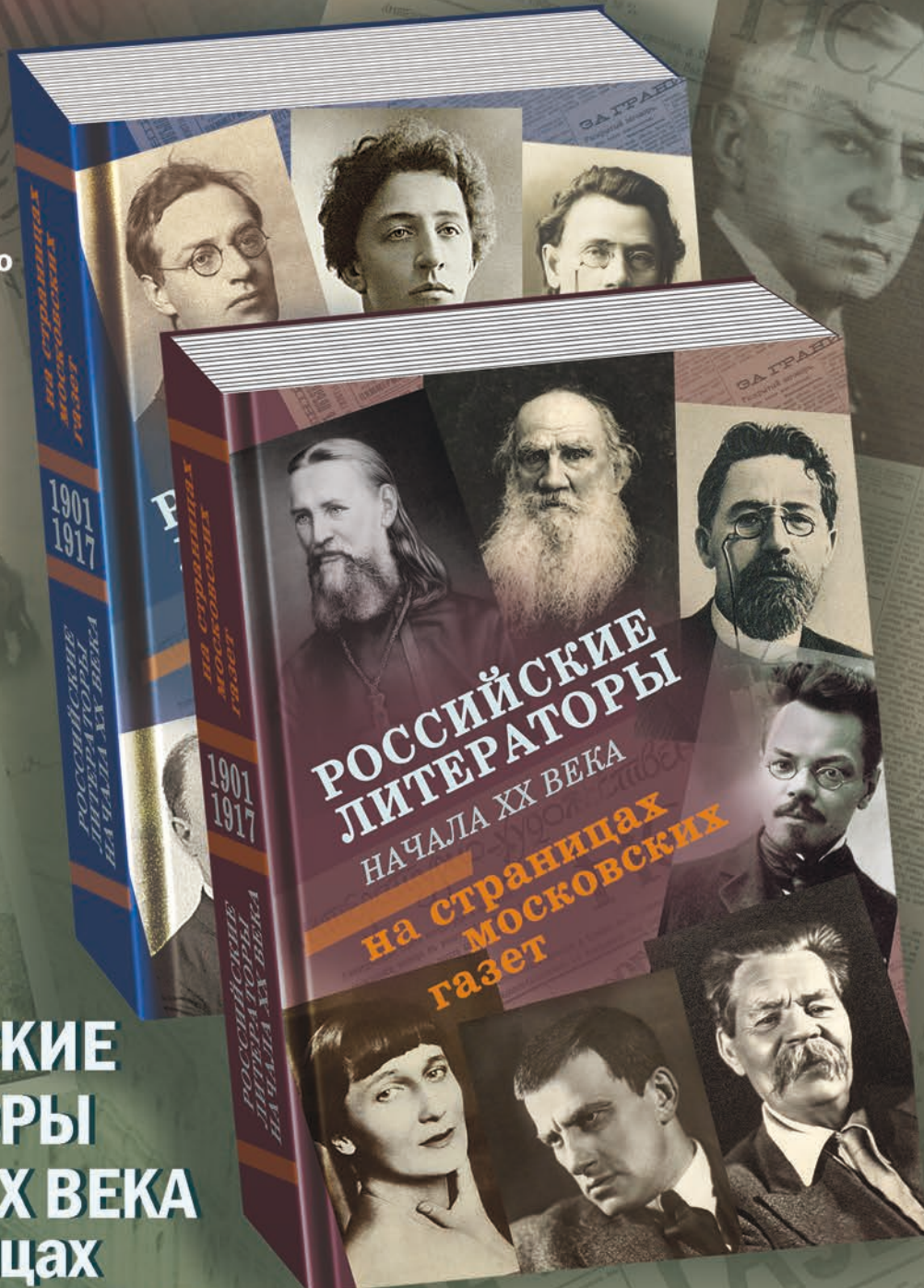
Адрес: Москва, метро «Китай-город», Старосадский пер., д.9. ГПИБ России
Тел. для справок: (495) 621-27-60, e-mail: ekrestina@shpl.ru, mrkt@shpl.ru



Информационная поддержка – журналы Российской государственной библиотеки

Российская
государственная
библиотека

Издательство
«Пашков дом»
готовит к изданию



РОССИЙСКИЕ ЛИТЕРАТОРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА на страницах московских газет 1901—1917

Библиографический указатель, составленный по фондам Российской государственной библиотеки, дает панораму московской литературной жизни начала XX века.

Указатель содержит информацию о 409 литераторах, среди которых видные писатели, поэты, публицисты, а также их менее известные и незаслуженно забытые современники.

Это участники различных литературных течений и группировок: символисты, акмеисты, футуристы, представители революционно-демократической, пролетарской и крестьянской литературы и те, кто стоял вне всяких направлений.

Справки и заказ изданий:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 25-72
E-mail: pashkov_dom@rsl.ru
http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

Воздвиженка ул., д. 3/5, 1 подъезд.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141 (полугодовой), 93613 (годовой).

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в Вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей. У некоторых есть возможность не только подписки, но и приобретения и последующего скачивания отдельных номеров журналов или статей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала

ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Главный редактор,
директор департамента —
издательство «Пашков дом»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

Заместитель главного редактора — ответственный секретарь

Шибарева Екатерина Александровна

**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Волхонская Е.Н.,
Михайлова Т.М., Рыжкова Н.О.,
Солдаткина О.П.

Электронная версия Баранчук Ю.Н.

Индексирование Адаменко А.С.

Перевод Зуев А.Е.

Маркетинг и реклама

Баранчук Е.П.

Начальник отдела предпечатной

подготовки Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подольск Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Коршунова Г.В.,

Макаров А.Н.

Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия,

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 11-75

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт
журнала, снимите этот
QR-код с помощью
смартфона или планшета,
предварительно
установив приложение
типа QR Code Reader.

Журнал зарегистрирован Министерством
Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых
коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.

Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная биб-

лиотека», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 14.08.2019

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 14. Тираж 250 экз.

Гарнитура: Octava, Helios, Spectral,

Open Sans

Отпечатано в соответствии с предостав-

ленными материалами в ООО «Амирит»

Чернышевского ул., д. 88,

Саратов, 410004, Россия

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zakaz@amirit.ru <http://amirit.ru>

Заказ №

Свободная цена.

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных.
Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 16

4/2019

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

