

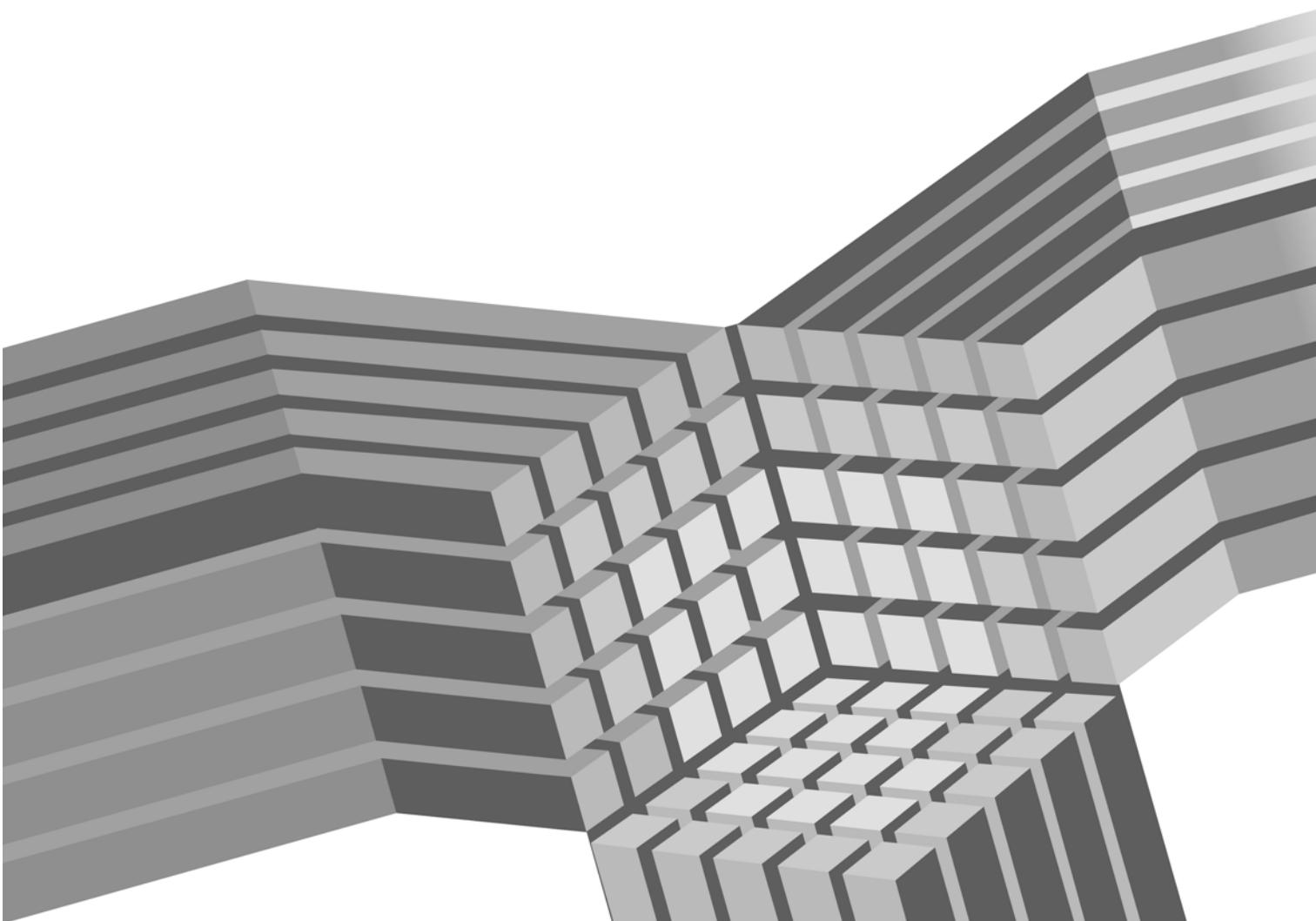
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 18

2/2021

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

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

Шибяева 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 Рафаэльевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
(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 рус-
ской культуры им. Е. Дашковой,
Эдинбургский 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, Челябин-
ский 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)

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 Vörlinger (Berlin, Germany)
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 18

2/2021

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 Российский индекс научного цитирования (РИНЦ). Публикует в открытом доступе метадаанные 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.

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫТОМ 18
2/2021 OBSERVATORY
OF CULTURE

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Вильчинская-Бутенко М.Э.,
Рожков Н.Н.** Опыт построения
квалиметрической оценки значимости
арт-объектов урбанистического
искусства.....116
- Соколова О.М.** Детерминанты становления
и развития коммеморативной культуры
города.....127

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Игаева К.В., Шмелева Н.В.**
Трансформация маскулинности
в российском кинематографе140
- Библиотечная наука в XXI веке:
содержание, организация,
цифровизация и наукометрия.....149

НАСЛЕДИЕ

- К 200-летию
Ф.М. Достоевского*
- Кошкина О.Ю.** Визуализация образов
романа Ф.М. Достоевского «Преступление
и наказание» в творчестве книжного
графика И.Т. Богдеско150

- Фокина С.И.** О проблеме негибельной
утраты художественных ценностей
на примере работ Николая Милиоти..... 164

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Агратина Е.Е.** Жан-Оноре Фрагонар:
новое в понятиях «эскизность»
и «законченность»174
- Горобец С.В.** Александр Зилоти
и Жан Роже-Дюкас:
о постановке мимодрамы «Орфей»
в Петрограде.....186
- Реставрация документа: консерватизм
и инновации195

ORBIS LITTERARUM

- Гребенюк Т.В.** Книжные знаки личной
библиотеки немецкого библиофила князя
Георга Ангальтского.....196

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Лисицина Я.Ю.** Обратный региональный
эффект общесоюзной унификации
(на примере союза художников
Восточной Сибири)212

- Информация для авторов и рецензентов**
Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры»224

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL. 18

2/2021

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CULTURAL REALITY

- Vilchinskaya-Butenko M.E.,
Rozhkov N.N.** An Experience
in Constructing a Qualimetric Assessment
of the Significance of Urban Art
Objects116
- Sokolova O.M.** Formation and Development
Determinants of the City Commemorative
Culture127

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

- Igaeva K.V., Shmeleva N.V.**
Transformation of Masculinity
in the Russian Cinema140
- Library Science in the 21st Century:
Its Content, Organization, Digitalization
and Scientometrics.....149

HERITAGE

*On the 200th Anniversary
of Fyodor Dostoevsky*

- Koshkina O.Yu.** Visualization of Images
from F.M. Dostoyevsky's Novel "Crime
and Punishment" in Works of the Book
Graphic Artist I.T. Bogdesko150

- Fokina S.I.** On the Issue of Non-Fatal Loss
of Artistic Values on the Example of Nikolai
Milioti's Works164

NAMES. PORTRAITS

- Agratina E.E.** Jean-Honoré Fragonard:
The New in the Notions of "Sketchiness"
and "Completeness"174
- Gorobets S.V.** Alexander Siloti
and Jean Roger-Ducasse: About the
Production of the Mimodrama "Orpheus"
in Petrograd186
- Document Restoration: Conservatism
and Innovation.....195

ORBIS LITTERARUM

- Grebenyuk T.V.** Book Marks
of the Personal Library of the German
Bibliophile Prince George of Anhalt196

JOINT OF TIME

- Lisitsina Ya.Yu.** The Reverse Regional Effect
of the All-Union Unification
(On the Example of the East Siberian
Regional Union of Soviet Artists)212

Information for Authors and Reviewers

- Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in "Observatory
of Culture" Journal224

УДК 7.05:005.311.1
ББК 85.1в642
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-2-116-126

М.Э. ВИЛЬЧИНСКАЯ-БУТЕНКО, Н.Н. РОЖКОВ

ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ КВАЛИМЕТРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ЗНАЧИМОСТИ АРТ-ОБЪЕКТОВ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Марина Эдуардовна Вильчинская-Бутенко,

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
кафедра истории и теории дизайна,
заведующая

Большая Морская ул., д. 18,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

кандидат педагогических наук, доцент
ORCID 0000-0002-8874-4527; SPIN 4397-9015
E-mail: marina.gutd@gmail.com

Николай Николаевич Рожков,

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
институт бизнес-коммуникаций,
директор

ул. Большая Морская, 18,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

доктор технических наук, доцент
ORCID 0000-0001-7148-7723; SPIN 9584-4101
E-mail: nnr29@bk.ru

Реферат. *Предпринята попытка обеспечить единство взглядов на реализацию арт-проектов урбанистического искусства в локальных контекстах. Цель настоящего исследования заключается в обсуждении результатов пилотного исследования, полученных при комплексной оценке значимости арт-объектов урбанистического искусства с помощью квалиметрических шкал. Авторами были отобраны семь арт-объектов, соответствующих четырем требованиям: существованию в городской среде на момент оценивания их экспертами; высокому коммуникативному потенциалу, способствующему ин-*

интересу зрителя; дискуссии в СМИ и социальных сетях о перспективах сохранения арт-объекта; гетерогенности выборки. В экспериментальную группу вошли десять экспертов — теоретики-искусствоведы и практики. Им было предложено оценить значимость каждого из арт-объектов по восьми рациональным и двум эмоциональным критериям путем их ранжирования. Наличие согласованности мнений у экспертов проверялось при помощи коэффициента конкордации. Пилотное исследование показало, что наиболее значимыми среди рациональных критериев оценки произведения оказались технография (степень качественного воздействия арт-объекта на среду, степень обусловленности произведения контекстом) и иконография (уникальность/ яркость воплощения авторского послания). Значимость остальных принципов (технологии и иконологии) — существенно ниже, в силу чего допускается, что при построении итоговой оценки в виде линейной свертки ими можно пренебречь. В свою очередь каждый из двух эмоциональных критериев, предложенных на рассмотрение экспертам (эмоциональное измерение произведения в опыте художника и эмоциональное измерение произведения в опыте зрителя), обнаружил достаточно высокую относительную значимость. Научная новизна исследования определяется тем, что системный подход к оценке рациональных аспектов художественной интерпретации арт-объекта урбанистического искусства обуславливает необходимость и достаточность опоры на два методологических принципа оценивания произведения искусства — технографию и иконографию; при оценке эмоциональных аспектов художественной интерпретации — на эмоциональное измерение произведения в опыте художника и зрителя. Полученные результаты позволяют говорить о нахождении объективной научной основы для регулирования визуальной культуры общественных пространств.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, урбанистическое искусство, квалитетическая шкала, комплексная оценка, значимость произведения искусства, арт-объект, стрит-арт, паблик-арт, граффити.

Для цитирования: Вильчинская-Бутенко М.Э., Рожков Н.Н. Опыт построения квалитетической оценки значимости арт-объектов ур-

банистического искусства // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 116–126. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-116-126.

Урбанистическое искусство, под которым мы понимаем совокупность выполненных в разных техниках арт-объектов в целях коммуникации с городским пространством и неподготовленным зрителем, за последние десятилетия получило широкое распространение в России. Это объясняется, с одной стороны, желанием жителей и местных властей вводить в эксплуатацию новые публичные арт-объекты для облагораживания общественных пространств (паблик-арт, ЖЭК-арт), с другой — желанием художников осуществлять коммуникацию с публикой путем художественного переосмысления и уличных интервенций (стрит-арт, граффити).

Сфера урбанистического искусства, в терминологическом плане не до конца определенная, требует также конкретизации функционирования, особенно в тех случаях, когда речь заходит о прикладных аспектах, в частности, оценке вклада в эстетизацию городского пространства или качество жизни горожан. Например, если мы говорим о паблик-арте, его предполагаемый вклад в решение ряда городских проблем часто принимается как должное. Когда же речь заходит о стрит-арте или граффити — напротив, арт-объекты априори воспринимаются как вандализм и вмешательство в городскую среду. Однако в обоих случаях качество арт-объекта совершенно не зависит от статуса его легитимности (или нелегитимности), поскольку на практике, не считая эмоционально окрашенных суждений, удовлетворительные оценки воздействия урбанистического искусства на городскую среду отсутствуют.

ОЦЕНКИ ПУБЛИЧНОГО ИСКУССТВА

Попытки создать какой-либо механизм оценки, который способствовал бы единству взглядов на реализацию арт-проектов в локальных контекстах, предпринимались в последнее десятилетие

только в отношении публичного искусства (А. Янушта-Штосак [1], К.Р. Вальтерс [2], О. Эрман и соавт. [3], З. Тривич и соавт. [4], Е.С. Позднякова [5]). Хотя еще в 1988 г. П. Филлипс, говоря о публичном искусстве, утверждала, что, с одной стороны, поле паблик-арта довольно неохотно создает такой механизм, который разоблачал бы ошибки и недостатки различных проектов; с другой стороны, в секторе публичного искусства существует относительная нехватка финансирования, поэтому вполне естественно, что финансирование направляется на реализацию, а не на оценку публичного искусства [6]. В этом смысле некоторые художники и критики ставят под сомнение возможность оценки публичного искусства вообще [7].

Тем не менее без должной оценки область публичного искусства по своей сути воспринимается как «хорошая вещь» внутри города, имеющая, однако, побочный эффект в виде производства пространственного социального неравенства. По мнению некоторых авторов, эссенциализм и автоматическое принятие всех элементов паблик-арта постулируют публичное искусство как обязательный компонент культурного наследия города, способствующий улучшению среды городского центра, но не периферии [8; 9].

В дискуссии о влиянии паблик-арта на город на сегодняшний момент сложились два критических подхода, которые в значительной степени уклоняются от постреализационного анализа фактического социального, культурного и экономического влияния паблик-арта на качество жизни горожан [10]. Т. Холл и И. Робертсон описывают первый подход как «продюсерский: он типичен для художников, их фанатов и кураторов» [10, р. 19]. С этой точки зрения качество произведенного публичного искусства оценивается в зависимости от того, насколько успешно оно воспринимается, интерпретируется или потребляется. Второй подход, «семиотический», критически оценивает публичное искусство в рамках идеологической сферы постмодернистского города, встроенного в потребительское общество [10, р. 19]. Этот подход предлагает сложную теоретическую разработку вопросов социальной значимости искусства, в то же время он не способен адекватно описать

опыт публики в области паблик-арта и, следовательно, его роль в городском пространстве. Таким образом, ни один из этих подходов не дает адекватной оценки влияния публичного искусства на зрителя и того, как художественный опыт в долгосрочной перспективе интегрируется в повседневную жизнь публики.

По мнению П. Филлипс, механизм публичного художественного производства настолько погружен в сложные процедуры отбора (требования брифинга, многоступенчатые конкурсы, ограничения в области здравоохранения, безопасности и страхования, практические потребности сообщества, отборочные комитеты, требования городской, региональной, национальной, корпоративной бюрократии), что у него развился страх возможной враждебной реакции общественности и средств массовой информации на любые события, которые пытаются спровоцировать хрупкие отношения между различными заинтересованными сторонами в городском пространстве [6, р. 100]. Результатом этой зависимости публичного искусства от различных акторов является так называемое «искусство минимального риска», предназначенное для того, чтобы избежать полемики, быть в значительной степени мягким, не предлагать ни критического обсуждения, ни художественного риска [6, р. 100]. Вместо того, чтобы быть критиком социальных проблем города, публичное искусство во многих случаях становится соучастником этих процессов, как пишет Р. Дойче, обеспечивая удобство, украшая или «очеловечивая» город [11, р. 49].

ОЦЕНКИ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

Нет сомнения, что оценить значимость и влияние паблик-арта на город — задача непростая. Еще труднее установить научные критерии в области нелегитимных форм бытования урбанистического искусства — стрит-арта и граффити, той области, которая базируется на границах между практикой, эмоциями, слабо разработанной теорией и связывает их в единую систему.

Можно указать на ряд причин, которые делают проблему разработки критериев со-

хранения объектов уличного искусства актуальной. Имеются примеры, когда эти объекты в буквальном смысле слова выпиливались из стен для продажи на аукционе или для размещения в музейно-галерейном пространстве. В других случаях принятие решений о дальнейшей судьбе арт-объектов основывалось на чьем-то личном вкусе, как было, например, с общественной реакцией на «крестовый поход» коммунальных служб против работ художника О. Лукьянова («Открытый музей» в пер. Радищева, Санкт-Петербург) [12], муралы Бэнкси («Мальчик» на стене гаража, Порт-Толбот, Уэльс) [13] и Э. Эйкена («У меня есть мечта», Ньютаун, Сидней) [14], которые охранялись или были восстановлены владельцами недвижимости. Ценность таких объектов неосязема, но они, безусловно, важны для определенных групп людей. В этой связи нелегко решить, какие произведения следует сохранить как представляющие популярный вид искусства и уже являющиеся частью коллективной памяти, независимо от ценностей, которые традиционно считались важными.

Попытки установить некоторые маркеры, с помощью которых люди могли бы требовать сохранения работ, выполненных в их сообществе, предпринимались на уровне обсуждений [15; 16], дискуссий [17] и предложений разработать новые «методы измерения неденежных ценностей» искусства в общественных пространствах [18, р. 436]. Однако исследований, посвященных оценке значимости стрит-арта или граффити, проведено не было.

КВАЛИМЕТРИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА АРТ-ОБЪЕКТОВ

Урбанистическое искусство, безусловно, должно оживлять общественное пространство поощрением споров, дебатов, несогласий и открытых дискурсов, особенно когда речь заходит об уже существующих объектах, размещенных в пространстве города. Гетерогенность и концентрация крайностей, несомненно, весьма проблематичны, потенциально конфликтны и могут повлиять на то, как функционирует урбанистическое искусство:

уродливые, но согласованные арт-объекты могут жить десятилетиями, в то время как талантливые, но нелегитимные могут быть закрашены в течение суток. Поэтому должны существовать конкретные формальные методы оценки внутри общественной арт-сферы — не с целью исключения, а с целью интеграции и обеспечения сосуществования различных заинтересованных сторон, институтов, служб и сохранения или повышения качества эстетической жизни в городе. В первую очередь, это касается уже созданных арт-объектов, причем как публичного, так и уличного искусства, и, вполне возможно, граффити-арта.

Одним из возможных вариантов решения задачи комплексного оценивания арт-объектов урбанистического искусства служит предложенная нами методика, использующая в качестве своей научной основы методы и принципы, традиционные для задач квалиметрии [19]. Выбор такого инструментария вполне очевиден, так как анализ данных, представленных в нечеткой или в нечисловой форме (в частности, в виде экспертных оценок), является по сути одним из главных практических применений квалиметрических методов.

В рамках данной методики была разработана система квалиметрических шкал, с помощью которых выполняется экспертное оценивание арт-объектов по отдельным эстетическим, рациональным и другим социально значимым показателям с последующим применением к полученным оценкам методов свертки, традиционно используемых в квалиметрии [19]. Выбор учитываемых показателей осуществлялся на основе методологических принципов оценки произведения искусства: технография, технология, иконография, иконология. Разумеется, для оценки значимости арт-объектов урбанистического искусства построение объективной числовой меры вряд ли является возможным. Вместе с тем представляется оправданным считать, что неизбежная субъективность оценок арт-объекта будет снижена за счет применения данной методики, так как вместо того, чтобы оценивать произведение в целом, эксперту предлагается оценить его по ряду отдельных показателей (рациональных и эмоциональных), относительно которых экспертному сообществу (и обществу

**Арт-объекты урбанистического искусства, предложенные
для экспертного оценивания**

Код арт-объекта	Наименование арт-объекта	Авторы арт-объекта
O ₁	Настенная роспись «Хармс вернулся домой»	Паша Кас и Павел Мокич
O ₂	Настенная роспись «...Значит, небу так надо» (портрет Сергея Бодрова)	Команда HoodGraffTeam
O ₃	Настенная роспись «Вода — это жизнь»	Сюзан Сервантес, Луис Сервантес, Карлос Лоарка (США), Николай Богомолов (Россия)
O ₄	Настенная роспись «Давид и COVID-19: Италия, мы с тобой и со всем миром!»	Олег Лукьянов
O ₅	Инсталляции и настенные росписи во дворе Нельсона на Петроградской стороне	Нельсон Искандарян
O ₆	Настенная роспись «Небеса», выполнена в рамках проекта «Краски Петроградской стороны» администрации Петроградского района	Группа художников-монументалистов
O ₇	Инсталляция «Открытый музей»	Олег Лукьянов

в целом) намного проще выработать согласованные критерии.

Для апробации предложенной методики построения квалиметрической оценки были отобраны семь арт-объектов урбанистического искусства, размещенных в Санкт-Петербурге (табл. 1).

Отбор арт-объектов осуществлялся исходя в основном из четырех характеристик:

- ◆ арт-объект «жив» на момент оценивания;
- ◆ арт-объект имеет высокий коммуникативный потенциал, тем самым интересен зрителю;
- ◆ в СМИ и социальных сетях ведется дискуссия о перспективах сохранения арт-объекта;
- ◆ гетерогенность выборки — отбирались не только единичные настенные росписи (муралы), но также композиции и инсталляции.

В экспериментальную группу вошли десять экспертов: пять теоретиков-искусствоведов и пять практиков (галеристы, музейные работники, кураторы). Попытка ввести в число экспертов уличных художников не удалась: во-первых, они считают, что всякий уличный арт-объект имеет право на существование,

во-вторых, по этическим соображениям художники отказались оценивать работы «коллег по цеху».

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ОБРАБОТКА ДАННЫХ

Экспертам было предложено сначала оценить сравнительную значимость отдельных критериев путем их ранжирования по степени весомости (важности) с точки зрения влияния этого критерия на общую оценку арт-объекта. Ранжирование было выполнено отдельно для восьми показателей рациональной (Р) и для двух показателей эмоциональной (Эм) составляющих. В результате обработки данных вычислены весовые коэффициенты для каждого из критериев групп Р и Эм (табл. 2).

Далее каждый из семи арт-объектов оценивался экспертами отдельно по каждому из

10 показателей ($P_1 \dots P_8$, Эм_1 , Эм_2) с использованием разработанных нами 10-балльных квалиметрических шкал [19] для каждого критерия. Наличие согласованности мнений у экспертов проверялось при помощи коэффициента конкордации [20].

Средние баллы каждого арт-объекта O_j , полученные по каждому из рациональных и эмоциональных показателей, были использованы

в линейной свертке с весовыми коэффициентами, указанными в табл. 2.

В итоге каждый из семи арт-объектов был охарактеризован парой чисел: $P(O_j)$, $\text{Эм}(O_j)$, которые следует понимать как обобщенные оценки данного объекта по всей совокупности рациональных и эмоциональных критериев в целом (табл. 3). Эти же данные можно наглядно отобразить графически: вдоль горизонтальной оси

Таблица 2

**Весовые коэффициенты критериев,
отражающие их значимость при построении комплексной оценки арт-объекта**

Критерий оценки (код)	Содержание критерия	Весовой коэффициент
Критерии оценки рациональных аспектов арт-объектов		
Степень обусловленности произведения контекстом (P_1)	Умение автора работать со средой, поверхностями, материалами	0,14
Степень качественного воздействия арт-объекта на среду (P_2)	Способность арт-объекта преобразовывать городское общественное пространство	0,29
Темпоральность арт-объекта (P_3)	Возможность решений относительно временного периода существования арт-объекта	0,07
Географическая специфика локации арт-объекта (P_4)	Стратегический подход художника к размещению своих арт-объектов	0,10
Уникальность/яркость воплощения авторского послания (P_5)	Возможность привлечения внимания зрителя к арт-объекту за счет неординарности, оригинальности авторского исполнения, генерирования идей и смыслов, отличающихся от общепринятых	0,15
Ясность и простота авторского послания (P_6)	Возможность донесения основной авторской идеи до зрителя	0,10
Тип коммуникации произведения искусства и зрителя (P_7)	Монологичность или диалогичность произведения искусства	0,07
Адекватность восприятия зрителем вкладываемой в произведение идеи (P_8)	Возможность донесения до зрителя авторской модальности (т. е. авторского отношения к сообщаемому, точки зрения и системы ценностей автора)	0,08
Критерии оценки эмоциональных аспектов арт-объектов		
Эмоциональное измерение произведения в опыте художника (Эм_1)	Степень чувствительности художника к проблемам, не вызывающим интереса у других людей	0,55
Эмоциональное измерение произведения в опыте зрителя (Эм_2)	Степень эмоционального отклика на произведение искусства	0,45

Таблица 3

Комплексные оценки арт-объектов по совокупности рациональных и эмоциональных критериев

Арт-объект	01	02	03	04	05	06	07
Рациональные критерии $P(O_j)$	5,89	4,71	4,79	4,85	5,25	4,24	5,17
Эмоциональные критерии $Эм(O_j)$	6,75	6,33	5,39	5,72	5,6	5,28	6,01

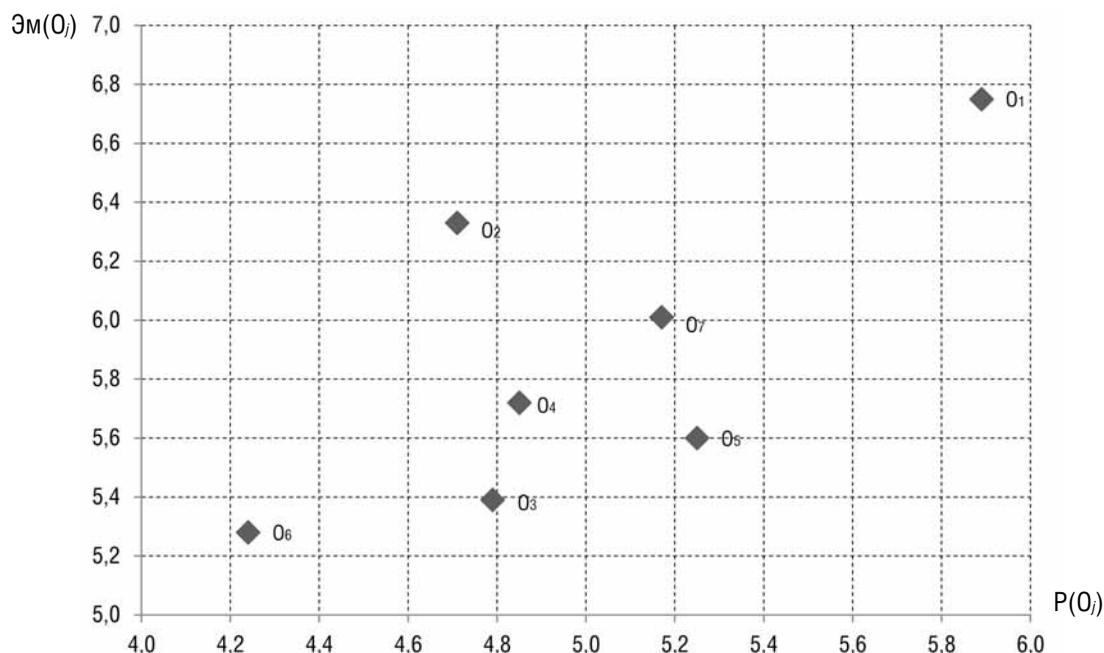


Рис. Расположение арт-объектов уличного искусства в соответствии с обобщенными оценками по рациональным и эмоциональным критериям

располагаются значения обобщенных оценок по рациональным критериям, вдоль вертикальной — по эмоциональным критериям (рис.).

ОБСУЖДЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИССЛЕДОВАНИЯ

Одной из задач данного исследования было выявить в каждой из двух групп наиболее и наименее значимые критерии и исключить последние из дальнейшего рассмотрения, тем самым упростив нашу модель с минимально возможными потерями информации. Анализ данных табл. 2 позволяет сделать вывод: наиболее значимым среди рациональных критериев оценки, по мнению

экспертов, является критерий P_2 (степень качественного воздействия арт-объекта на среду). Еще два критерия (P_5 и P_1) имеют значимость чуть выше средней. В то же время значимость критериев P_3 , P_7 и P_8 оказывается существенно ниже, их суммарный вклад составляет всего 22% от общей информации, содержащейся во всех восьми. Вполне возможно, это указывает на то, что, с точки зрения экспертов, данные критерии во многом дублируют другие, более существенные, и менее понятны для экспертов. По-видимому, данными критериями можно пренебречь при построении итоговой оценки $P(O_j)$ в виде линейной свертки. Также из табл. 2 можно видеть, что оба эмоциональные критерия имеют значимый вес, и ни один из них не может быть исключен из итоговой модели.

Комплексные оценки $P(O_j)$ и $Эм(O_j)$, полученные арт-объектами, позволяют выделить явного «лидера» в предпочтениях экспертов — это арт-объект O_1 (настенная роспись «Хармс вернулся домой»). Он имеет заметное преимущество по сравнению с остальными с точки зрения и рациональных, и эмоциональных критериев (рис.). Объект O_6 тоже существенно отличается от остальных по своим оценкам — они у него заметно ниже. Остальные пять объектов локализованы более компактно, хотя можно отметить некоторое преимущество объекта O_2 (портрет Сергея Бодрова) над остальными четырьмя с точки зрения оценки эмоционального восприятия.

Итак, пилотное исследование показало, что наиболее значимыми среди рациональных критериев оценки произведения искусства оказались технография (степень качественного воздействия арт-объекта на среду, степень обусловленности произведения контекстом) и иконография (уникальность/яркость воплощения авторского послания), тогда как значимость других принципов (технологии и иконологии) — существенно ниже, следовательно, при построении итоговой оценки в виде линейной свертки этими критериями можно пренебречь. Оба эмоциональных критерия — эмоциональное измерение произведения в опыте художника и эмоциональное измерение произведения в опыте зрителя — восприняты экспертами как достаточно значимые.

Научная новизна исследования определяется тем, что системный подход к оценке рациональных аспектов художественной интерпретации арт-объекта урбанистического искусства обуславливает необходимость и достаточность опоры на два методологических принципа оценивания произведения искусства — технографию и иконографию; при оценке эмоциональных аспектов художественной интерпретации — на эмоциональное измерение произведения в опыте художника и зрителя.

На основе полученных результатов можно говорить о том, что использование квалиметрических шкал позволяет применять системный подход к оценке рациональных и эмоциональных аспектов художественной интерпретации арт-объектов урбанистического искусства, т. е. фактически ставит процесс уре-

гулирования визуальной культуры общественных пространств на более объективную научную основу. Вместе с тем следует отметить, что данный этап исследования — пилотная апробация методики, желательно применять ее многократно для разных совокупностей арт-объектов и разных экспертных коллективов (например, привлекая чиновников профильных подразделений администраций районов и городов). Также пилотная апробация методики показала необходимость дальнейшего уточнения перечня критериев оценки арт-объектов и содержательного смысла ряда критериев, а также формулировок относительно пунктов квалиметрических шкал, разработанных для этих критериев.

Список источников

1. *Januchta-Szostak A.* The Role of Public Visual Art in Urban Space Recognition // *Cognitive Maps / by ed. K. Perusich. Rijeka (Croatia) : Intech, 2010. P. 75–100. DOI: 10.5772/7120.*
2. *Walters C.R.* Public art's "right to the city": determining various role players' perceptions, experiences and preferences for public art in public spaces in the City of Cape Town // *Semantic Scholar. 2017. Corpus ID: 164642602.*
3. *Erman O., Boran B.* Evaluation of Sculptural Installations in Urban Space : Proposal for a Semiotic Model // *Semantic Scholar. 2016. Corpus ID: 49548440. DOI: 10.14812/cufej.2015.009.*
4. *Trivic Z., Tan B.K., Mascarenhas N., Duong Q.* Capacities and Impacts of Community Arts and Culture Initiatives in Singapore // *The Journal of Arts Management, Law, and Society. 2020. Vol. 50, № 2. P. 85–114. DOI: 10.1080/10632921.2020.1720877.*
5. *Позднякова Е.С.* Искусство в общественном пространстве : Механизмы государственного регулирования: анализ западных моделей и рекомендации для Москвы. Москва : Московский институт социально-культурных программ, 2012. 24 с. URL: <http://miscp.ru/assets/docs/public-art-regulations.pdf> (дата обращения: 05.03.2021).
6. *Phillips P.* Out of Order: the Public Art Machine // *Artforum. 1988. Vol. 27, № 4. URL: https://www.artforum.com/print/198810/out-of-order-the-public-art-machine-34653* (дата обращения: 05.03.2021).
7. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art / by ed. S. Lacy. Seattle : Bay Press, 1995. 300 p. URL:*

- https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf (дата обращения: 05.03.2021).
8. Hall T. Public Art, Urban Image // *Town and Country Planning*. 1995. Vol. 64, № 4. P. 122–123.
 9. Miles M. A Game of Appearance: Public Art in Urban Development, Complicity or Sustainability? // *The Entrepreneurial City: Geographies of Politics, Regime and Representation* / by ed. T. Hall, P. Hubbard. Chichester : John Wiley & Sons, 1998. P. 203–224.
 10. Hall T., Robertson I. Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates // *Landscape Research*. 2001. Vol. 26, № 1. P. 5–26. DOI: 10.1080/01426390120024457.
 11. Deutsche R. Alternative Space // *Rosler M. If You Lived Here : The City in Art, Theory, and Social Activism* / by ed. B. Wallis. Seattle : Bay Press, 1991. P. 45–66.
 12. Генералова А. Зачем бизнесмен Олег Лукьянов делает уличные фрески с копиями Боттичелли и Никаса Сафронова // *Собака.ru*. 22 мая 2019. URL: <http://www.sobaka.ru/entertainment/art/91004> (дата обращения: 05.03.2021).
 13. Хозяин гаража из Уэльса: «До прихода Бэнкси я был счастливее» // *BBC News. Русская служба*. 7 января 2019. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-46783788> (дата обращения: 05.03.2021).
 14. Dye J. “I Have A Dream” Newtown mural to be heritage listed // *Sydney Morning Herald*. December 4, 2014. URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/i-have-a-dream-newtown-mural-to-be-heritage-listed-20141204-11zv7f.html> (дата обращения: 11.08.2020).
 15. Гусарова Ю. Совместим ли стрит-арт с музеями и галереями // *Сноб*. 09.06.2016. URL: <https://snob.ru/selected/entry/109189> (дата обращения: 05.03.2021).
 16. Апушкина Л.Д., Никитченко С.А. Общественная цензура в современном искусстве (на примере стрит-арта) // *Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2019. № 2 (12). С. 177–180.
 17. Судакова О.Н. Урбанистическое искусство: территория социальных интересов или разговор о новой форме эстетики // *Труды института бизнес-коммуникаций* / под общ. ред. М.Э. Вильчинской-Бутенко. Санкт-Петербург, 2017. Т. 1. С. 160–166.
 18. Olsson K. Cultural Built Heritage as a Strategy // *City and Culture – Cultural Processes and Urban Sustainability* / by ed. L. Nystrom and C. Fudge. Kalmar, 1999. P. 430–443.
 19. Вильчинская-Бутенко М.Э., Рожков Н.Н. Подход к задаче комплексной оценки арт-объектов урбанистического искусства методами квалиметрии // *Обсерватория культуры*. 2020. Т. 17, № 1. С. 74–87. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-74-87.
 20. Рожков Н.Н. Квалиметрия и управление качеством. Математические методы и модели : учебник и практикум для академического бакалавриата. Москва : Юрайт, 2019. 167 с.

An Experience in Constructing a Qualimetric Assessment of the Significance of Urban Art Objects

Marina E. Vilchinskaya-Butenko ^{a*},
Nikolai N. Rozhkov ^{b**}

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18, Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia

^a ORCID 0000-0002-8874-4527; SPIN 4397-9015

^b ORCID 0000-0001-7148-7723; SPIN 9584-4101
E-mail: * marina.gutd@gmail.com, ** nnr29@bk.ru

Abstract. *The article attempts to ensure the unity of views on the implementation of urban art projects in local contexts. The paper aims to discuss the results of a pilot study obtained through a comprehensive assessment of the significance of urban art objects using qualimetric scales. The authors selected seven art objects that meet the four requirements: a) the art objects exist in the urban environment at the time of their assessment by experts; b) the art objects have a high communicative potential, that is, they are interesting to the viewer; c) there are discussions in the media and social networks about the prospects for preserving the art objects; d) the sample is heterogeneous. The experimental group included ten*

experts, both art theorists and practitioners. The experts were asked to evaluate the significance of each of the art objects by ranking them according to eight “rational” and two “emotional” criteria. The existence of consistency of the experts’ opinions was checked using the concordance coefficient. The pilot study showed that the most significant among the rational criteria for evaluating an artwork were technography (the degree of qualitative impact of the art object on the environment, the degree of the work’s conditionality with the context) and iconography (the uniqueness/brightness of the author’s message). The significance of the other principles (of technology and iconology) is considerably lower, which means that they can be ignored when constructing the final assessment by linear convolution. There was also a fairly high relative significance of the two emotional criteria that had been proposed for the experts’ consideration (the emotional dimension of the work in the artist’s experience and the emotional dimension of the work in the viewer’s experience). The scientific novelty of the research is determined by the fact that a systematic approach to assessing the rational aspects of the artistic interpretation of an urban art object makes it necessary and sufficient to rely on the two methodological principles for evaluating an artwork – technography and iconography. When evaluating the emotional aspects of artistic interpretation, it is necessary and sufficient to rely on the emotional dimension of the work in the experience of the artist and the viewer. The results obtained suggest finding an objective scientific basis for regulating the visual culture of public spaces.

Key words: theory and history of art, art studies, urban art, qualimetric scale, comprehensive assessment, significance of an artwork, art object, street art, public art, graffiti.

Citation: Vilchinskaya-Butenko M.E., Rozhkov N.N. An Experience in Constructing a Qualimetric Assessment of the Significance of Urban Art Objects, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 116–126. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-116-126.

References

1. Januchta-Szostak A. The Role of Public Visual Art in Urban Space Recognition, *Cognitive Maps*. Rijeka (Croatia), Intech Publ., 2010, pp. 75–100. DOI: 10.5772/7120 (in Russ.).
2. Walters C.R. Public Art’s “Right to the City”: Determining Various Role Players’ Perceptions, Experiences and Preferences for Public Art in Public Spaces in the City of Cape Town, *Semantic Scholar*, 2017, Corpus ID: 164642602.
3. Erman O., Boran B. Evaluation of Sculptural Installations in Urban Space: Proposal for a Semiotic Model, *Semantic Scholar*, 2016, Corpus ID: 49548440. DOI: 10.14812/cufej.2015.009.
4. Trivic Z., Tan B.K., Mascarenhas N., Duong Q. Capacities and Impacts of Community Arts and Culture Initiatives in Singapore, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 2020, vol. 50, no. 2, pp. 85–114. DOI: 10.1080/10632921.2020.1720877.
5. Pozdnyakova E.S. *Iskusstvo v obshchestvennom prostranstve: Mekhanizmy gosudarstvennogo regulirovaniya: analiz zapadnykh modelei i rekomendatsii dlya Moskvy* [Art in Public Space: Mechanisms of State Regulation: Analysis of Western Models and Recommendations for Moscow]. Moscow, Moskovskii Institut Sotsial’no-Kul’turnykh Programm Publ., 2012, 24 p. Available at: <http://miscp.ru/assets/docs/public-art-regulations.pdf> (accessed 05.03.2021).
6. Phillips P. Out of Order: the Public Art Machine, *Artforum*, 1988, vol. 27, no. 4. Available at: <https://www.artforum.com/print/198810/out-of-order-the-public-art-machine-34653> (accessed 05.03.2021).
7. Lacy S. (ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Bay Press Publ., 1995, 300 p. Available at: https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf (accessed 05.03.2021).
8. Hall T. Public Art, Urban Image, *Town and Country Planning*, 1995, vol. 64, no. 4, pp. 122–123.
9. Miles M. A Game of Appearance: Public Art in Urban Development, Complicity or Sustainability? *The Entrepreneurial City: Geographies of Politics, Regime and Representation*. Chichester, John Wiley & Sons Publ., 1998, pp. 203–224.
10. Hall T., Robertson I. Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates, *Landscape Research*, 2001, vol. 26, no. 1, pp. 5–26. DOI: 10.1080/01426390120024457.
11. Deutsche R. Alternative Space, *Rosler M. If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism*. Seattle, Bay Press Publ., 1991, pp. 45–66.
12. Generalova A. Why the Businessman Oleg Lukyanov Makes Street Murals with Copies of Bot-

- ticelli and Nikas Safronov, *Sobaka.ru*, May 22, 2019. Available at: <http://www.sobaka.ru/entertainment/art/91004> (accessed 05.03.2021) (in Russ.).
13. Garage Owner from Wales: 'I Was Happier before Banksy Came', *BBC News. Russkaya sluzhba* [BBC News. Russian Service], January 7, 2019. Available at: <https://www.bbc.com/russian/features-46783788> (accessed 05.03.2021) (in Russ.).
14. Dye J. "I Have A Dream" Newtown Mural to Be Heritage Listed, *Sydney Morning Herald*, December 4, 2014. Available at: <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/i-have-a-dream-newtown-mural-to-be-heritage-listed-20141204-11zv7f.html> (accessed 11.08.2020).
15. Gusarova Yu. Is Street Art Compatible with Museums and Galleries, *Snob*, 09.06.2016. Available at: <https://snob.ru/selected/entry/109189> (accessed 05.03.2021) (in Russ.).
16. Apushkina L.D., Nikitchenko S.A. Public Censorship in Modern Art (On the Example of Street Art), *Molodezhnyi vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2019, no. 2 (12), pp. 177–180 (in Russ.).
17. Sudakova O.N. Urban Art: The Territory of Social Interests or Talking about a New Form of Aesthetics, *Trudy instituta biznes-kommunikatsii* [Proceedings of the Institute of Business Communications]. St. Petersburg, 2017, vol. 1, pp. 160–166 (in Russ.).
18. Olsson K. Cultural Built Heritage as a Strategy, *City and Culture – Cultural Processes and Urban Sustainability*. Kalmar, 1999, pp. 430–443.
19. Vilchinskaya-Butenko M.E., Rozhkov N.N. An Approach to the Problem of Urban Art Objects Comprehensive Assessment Using Qualimetry Methods, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2020, vol. 17, no. 1, pp. 74–87. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-74-87 (in Russ.).
20. Rozhkov N.N. *Kvalimetriya i upravlenie kachestvom. Matematicheskie metody i modeli: uchebnik i praktikum dlya akademicheskogo bakalavriata* [Qualimetry and Quality Management. Mathematical Methods and Models: textbook and practical course for academic undergraduate studies]. Moscow, Yurait Publ., 2019, 167 p.

НОВИНКА



Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия: сборник трудов Международной научной конференции, 21—26 апреля 2019 года [Текст, нот., илл.] / Российская государственная библиотека ; ред.-сост. Г.Р. Консон. Москва : Информационно-издательский дом «Филинь», 2020. 994 с.

Сборник включает избранные статьи и интервью участников Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия», прошедшей в Москве 21—26 апреля 2019 года. В книге освещен широкий круг вопросов искусствознания, культурологии, философии, социологии, филологии, лингвистики, психологии, педагогики, физиологии.

В издание вошло академическое интервью с генеральным директором Российской государственной библиотеки В.В. Дудой «Российская государственная библиотека в международном научно-образовательном и культурном пространстве начала XXI столетия», подготовленное членом редакционного совета журнала «Обсерватория культуры» Г.Р. Консоном и главным редактором журнала Е.В. Никоноровой.

Издание адресовано специалистам в различных областях науки, искусства, образования и культуры, а также читателям, интересующимся проблематикой в сфере гуманитарных и общественных наук.

О.М. СОКОЛОВА

ДЕТЕРМИНАНТЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КОММЕМОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА

Ольга Михайловна Соколова,

Белорусский государственный университет
культуры и искусств,
кафедра культурологии,
доцент,
отдел редакционно-издательской
и полиграфической работы,
начальник
Рабкоровская ул., д. 17,
Минск, 220007, Республика Беларусь

кандидат культурологии
ORCID 0000-0002-5213-8410; SPIN 8654-1452
E-mail: beatles12@mail.ru

Реферат. В статье на основе историко-генетического и компаративного методов исследования раскрываются детерминанты становления и развития коммеморативной культуры города. Актуальность проблематики обусловлена возрастающим влиянием памяти о прошлом на современные социокультурные процессы. Научная новизна заключается в исследовании малоизученных вопросов воздействия коммеморативной культуры на развитие культуры в целом; возможностей регулирования характера и распространения мемориальных форм; факторов, детерминирующих формирование коммеморативной культуры города в контексте исторической и социокультурной динамики в соответствующих обществах цивилизаций прошлого и современности. Комплексный под-

ход обусловил междисциплинарность научного поиска, позволив проанализировать аспекты возникновения, интерпретации особенностей истории и бытования памятников в различных культурах. Приводятся примеры практик коммеморации в странах постсоветского пространства, в том числе в Республике Беларусь. Делается вывод о том, что содержание коммеморативной культуры определяется прежде всего религиозными традициями и государственными приоритетами. Создание памятников и мемориальных мест используется как агитационный и манипулятивный ресурс, оказывающий эмоциональное воздействие; как идеологическое средство, формирующее восприятие истории в соответствии с государственной идеологией. Особое значение коммеморативные практики приобретают в период формирования наций, влияя на идентификацию субъекта с нацией, на осознание национальной монолитности. В этом случае памятник представляет собой универсальную форму воплощения и трансляции национальной идеи.

Ключевые слова: коммеморация, коммеморативная культура, памятник, мемориал, монументальная форма, погребальный культ, традиции увековечивания, детерминанты коммеморации, постсоветское пространство, Беларусь, теория и история культуры, культурология.

Для цитирования: Соколова О.М. Детерминанты становления и развития коммемо-

ративной культуры города // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 127–139. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-127-139.

Формирование коммеморативной культуры — это сложный многогранный процесс, обусловленный культурно-историческими, ценностно-мировоззренческими, духовно-нравственными, психолого-гносеологическими, политико-идеологическими и социально-нормативными детерминантами, которые традиционно понимаются как конкретные факторы, порождающие то или иное явление. Среди факторов, оказавших влияние на становление и развитие культуры коммеморации, — стремление к бессмертию, вера в загробную жизнь, создание культа предков, культа личности, сохранение и передача опыта прошлого, закрепление социальных связей, религиозные традиции, сакрализация, глорификация, этническая самоидентификация, национальная идентичность, индоктринация, эстетизация пространства.

Социокультурные детерминанты определяют выбор и характер распространения монументальных форм, оказывая влияние на традиции увековечивания в разные исторические периоды.

ФОРМЫ КОММЕМОРАЦИИ ЦИВИЛИЗАЦИЙ ДРЕВНОСТИ И ИХ ПОСЛЕДУЮЩАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Черты перехода к обществу с фиксированной традицией сохранения и передачи опыта прошлого обнаруживаются, предположительно, в одном из древнейших городов мира — Эриду [1, с. 192], согласно шумерской мифологии, самом первом городе на земле, от создания которого шумеры отсчитывали начало своей истории и культуры.

Идея вечной славы закрепляется в культуре Древней Месопотамии: *мечта о бессмертии* — стержневая идея одной из самых ранних древ-

невосточных эпических поэм о герое-человеке «Эпос о Гильгамеше» (XVIII—XVII вв. до н. э.) [2]. В ней проводится суждение, что преодолеть смерть можно в борьбе со злом посредством мудрой, нравственной, осмысленной жизни, которая вознаграждается благодарной памятью потомков.

Вера в загробную вечную жизнь в Древнем Египте порождает такую форму коммеморации, как пирамиды. Присущая фараонам мегаломания, рассчитанная на эмоциональное воздействие [3, с. 125], проявляется также в возведении покрытых иероглифами обелисков (прославляющих бога Ра и фараонов) и гигантских статуй, свидетельствуя о том, какое огромное значение в египетской культуре придавалось памяти. Эти сооружения, символы бессмертия, «призваны были увековечить память о правителе в сознании подданных, создавая очаги посмертных культов, которые превращали усопшего владыку в бессмертное божество» [4, с. 91].

Форма обелиска получила широкое распространение в последующие эпохи. Римские императоры перевозили египетские обелиски в Рим и Константинополь; возводили собственные (например, 32-метровый византийский обелиск Константина в Константинополе). В эпоху Ренессанса в Италии их устанавливали в качестве композиционного акцента в ансамблях площадей. В XIX в., следуя этой традиции, были вывезены из Египта три обелиска и установлены в Париже, Лондоне и Нью-Йорке. В форме обелиска выполнены многие монументы XIX—XX вв., посвященные в большинстве своем военным победам.

Одним из самых грандиозных обелисков является монумент Дж. Вашингтону (Нью-Йорк, 1884) высотой 169 метров.

Воплощение метафоры посредством мемориального жанра — сильнодействующее средство психологического воздействия, манипуляции сознанием, является основанием традиции мемориалов. Возведение погребальных сооружений в виде курганов, гробниц, тумулусов, мавзолеев запускает определенные образные ассоциации.

Для многих культур (Египта, Малой Азии, Этрурии) характерным является создание некрополей, предназначавшихся для правите-

лей, жрецов и знатных людей города. Среди них подземные усыпальницы (например, в Гонур-Депе — главном городе Маргианской цивилизации, конец III — II тыс. до н. э.), которые выглядели как дома с обеденными столами, хранилищами для посуды, одежды и украшений [5, с. 22–34], и масштабные скальные гробницы этрусков (VI—II вв. до н. э.) в виде дворцов, повторяющих планировку жилых домов. У этрусков гробницы располагались вне крепостных стен и складывались в улицы, образуя города мертвых. Прообразами гробниц служили конструкции этрусского дома, имитирующие жилые помещения. Найденные в гробницах на территории Италии многочисленные урны доэтрuscoго и этрусского периодов из мрамора и терракоты выполнены в виде домов [6, с. 412].

Иногда скальные гробницы имели богато декорированный фасад, например высеченные в скалах розового песчаника гробницы Петры (I в. до н. э.).

ПРАКТИКИ КОММЕМОРАЦИИ В СОЗДАНИИ КУЛЬТА ПРЕДКОВ И САКРАЛЬНЫХ МЕСТ

Культ предков в восточнославянской культуре проявился в традиции создавать дома для умерших в виде теремков, которые встречаются в курганных насыпях XI—XII веков. Как писал В.В. Седов, «для северной части дреговичской территории обычны захоронения в деревянных домовинах-теремах. Большинство этих домовин срубные, сложенные из бревен на высоту 0,3–0,8 м и покрытые двухскатной крышей» [7, с. 118].

Такие погребальные домовины-теремки зафиксированы также в курганах радимичей и других восточнославянских племен. В.В. Седов отмечал возможную связь домовин с погребальной обрядностью дославянского населения, указывая на то, что прежде эти земли были заняты балтами [7, с. 118].

Погребальные сооружения в виде домиков с окошком, в которое, как считали предки, вы-

глядывают души умерших, — отголосок языческих обрядов. В поминальный день, например на весенние и осенние Деды, через окошко просовывали угощение.

Один из немногих в Беларуси теремков находится на кладбище деревни Борки Кличевского района Могилевской области и относится к 1929 году. По мнению этнографов, на Кличевщине жили славянские племена дреговичей и сохранились традиции захоронений дохристианской культуры.

В виде бетонного небольшого домика с двухскатной крышей выполнен надгробный памятник польского поэта Францишека Карпиньского (1741–1825), расположенный на территории костела Пресвятой Троицы и монастыря миссионеров в деревне Лысково (Пружанский р-н, Брестская обл.). На стилизованном окошке — барельеф поэта и строка из его стихотворения: «*o tóz moj dom uboj...*».

Многочисленные надгробные памятники, среди которых стелы, обычно прямоугольной формы, высокие и узкие, украшенные рельефами с изображениями погребенного, реже статуи, возвышались на греческих некрополях.

Погребальный культ римлян требовал сохранения памяти об умершем. Первоначально траурные сооружения в Древнем Риме «располагались за пределами городских стен, по обеим сторонам дорог, сходящихся к Риму» [8, с. 477], для напоминания живущим о подвигах предков, но с ростом территории города они входили в его пределы и оказывали влияние на облик районов. Как отмечают исследователи, «к концу республиканского периода экономический и социальный прогресс чрезвычайно повысил самосознание преуспевающего римского гражданина и его роль в обществе. Это привело к стремлению многих обеспеченных граждан увековечить себя и свою деятельность путем постройки монументальных гробниц. Юридически этому способствовали законы о незабываемой собственности граждан на свои гробницы и о неприкосновенности последних» [9, с. 644].

У римлян не было представления о гробнице как о доме умершего, вследствие чего все внимание устремлялось на оформление внешнего вида погребального сооружения. Гробницы часто украшались горельефными портретами, символическими фигурами с ге-

роизированными чертами усопшего, посвященными надписями.

Формы погребальных сооружений создавались под влиянием других культур. В эпоху правления первого римского императора Августа (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.) возводится ряд пирамидообразных мавзолеев. Так, мавзолей претора Гая Цестия (18–12 гг. до н. э.) трактован в виде египетской пирамиды (более 36 м высотой) [9, с. 646]. Это объясняется всплеском египетской моды после завоевания римлянами Египта.

Попытка языком архитектурных форм и скульптуры прославить ремесло покойного и его роль в обществе проявляется в возведении гробницы булочника Эврисака (2-я пол. I в. до н. э.). Рельефные вставки, изображавшие различные этапы изготовления хлеба, раскрывали ремесло владельца гробницы [9, с. 644].

Широко распространяется ордерное оформление мавзолеев. Между ионическими колоннами возводятся мраморные статуи, они также устанавливаются на пьедесталы, венчают мавзолеи, например, мавзолей Истацидиев (Помпеи, нач. I в. н. э.), мавзолей Гая и Луция Цезарей в Глануме (нач. I в. н. э.) [9, с. 650].

Погребальные сооружения в виде храмов — распространенный эллинистический тип гробниц, восходящих к малоазийским монументу Нерейд в Ксанфе и Мавзолею в Галикарнасе (IV в. до н. э.), созданных под влиянием ионических храмов афинского Акрополя [10].

Усыпальница царя Мавсола в Галикарнасе, увенчанная огромной ступенчатой пирамидой, оказала определенное влияние на мировую мемориальную архитектуру. По подобию мавзолея построены Национальный мемориал генерала Гранта в Нью-Йорке (1897), Мемориал войны в Индиане (1924), Монумент памяти в Мельбурне (1934) и др.

Прообразом мавзолея в форме ротонды послужил Пантеон (например, мавзолеи Гордианов на Пренестинской дороге и Ромула на Аппиевой дороге близ Рима, начало IV в. [9, с. 657]).

С правления Октавиана Августа устанавливается культ императора, который «к началу II в. возобладавал над культом богов» [11, с. 517]¹.

¹ «Включение в полисную жизнь (грекоязычных провинций. — О. С.) имперских культов означало не просто признание особого характера власти императора, но

Два уникальных погребальных сооружения эпохи, повлиявших на формирование столицы Римской империи, — грандиозный императорский мавзолей Августа (28 г. до н. э. — 23 г. н. э.) с колоссальной статуей императора на вершине, двумя обелисками у входа и бронзовыми досками с текстом завещания Августа, подводившим итоги его деятельности, и мавзолей Адриана (130–148 гг.), который венчал постамент, возносивший колесницу Гелиоса.

Мавзолей Августа (диаметр — 89 м, высота — 44 м) доминировал в ансамбле Марсова поля, возвышаясь «среди обширного парка на квадратной площади, ограниченной с трех сторон улицами, которые включали его в систему города» [9, с. 653].

Мавзолей Адриана (диаметр — 64 м, высота — 21 м), установленный у берега Тибра, имел доступ только со стороны Марсова поля, откуда через реку был переброшен широкий мост с золочеными статуями на парапетах. «Вход соединялся коридором с вестибюлем, в глубине которого стояла огромная статуя императора, видимая с противоположного конца моста» [9, с. 654].

Мавзолеи Самарканда — столицы империи Тамерлана и Тимуридов (1370–1499) строились как монументы, прославляющие государство и его создателей. Огромные масштабы и роскошь убранства отличают ансамбль мавзолеев Шахи Зинда, мавзолей Рухабад и фамильную усыпальницу рода тимуридов — Гур-Эмир, которая послужила прообразом мавзолеев Хумаюна (1562–1570) в Дели и Тадж-Махала (1632–1653) в Агре — памятников архитектуры эпохи Великих Моголов [13; 14].

Характер культуры увековечения в значительной степени определяется социокультурным контекстом.

Распространение христианства способствовало возникновению культа мощей святых, созданию сакральных мест почитания. В ран-

и осознание полисом его места не только в абстрактной общечеловеческой общности, но и конкретно в общности имперской, которую и олицетворял правитель единой державы; тем самым полисы оставались важнейшей, органичной частью этой державы, что было важно и для городов и для центральной власти», — подчеркивает Ю.С. Свенцицкая [12, с. 247].

нехристианских храмах Рима было организовано поклонение почитаемым мощам, которые хранились под главным алтарем в крипте.

Центрами паломничества к мощам святых являлись лавры. Под лаврой (греч. *Λαύρα* — городская улица, монастырь) понимались не только монастыри, но и отдельные кварталы внутри города, в которых жили прихожане, составлявшие церковные приходы.

Одним из древнейших сакральных мест почитания в Киевской Руси была Киево-Печерская лавра (дата основания 1051 г.), в пещеры которой из Иерусалима в 1187 г. были перенесены мощи белорусской просветительницы Евфросиньи Полоцкой (ныне находятся в Спасо-Евфросиньевском монастыре в Полоцке) [15]. Рассматривая традиции захоронений в пещерах, можно провести параллели с катакомбами античного Рима, используемыми как места погребений, в том числе мучеников и жертв преследований при языческих императорах в период раннего христианства, и, безусловно, с пещерой — семейным склепом Иосифа Аримафейского, куда ученики принесли Иисуса Христа.

Для того чтобы быть ближе к священным останкам, в храмах или рядом с ними делали захоронения, создавали усыпальницы. Соборы городов становились местом памяти о святых, а также королях, знатных горожанах, свидетельствовали о значимости и могуществе города.

Собор Сен-Дени в пригороде Парижа с начала XIII в. является некрополем французских королей.

Во Флоренции храмом влиятельной семьи Медичи становится церковь Сан-Лоренцо, при которой в 1520—1535 гг. была построена Капелла Медичи (мемориальная часовня рода Медичи, скульптуры надгробия выполнены Микеланджело).

В Несвиже крипта костела Божьего Тела (расположенного рядом с Несвижским замком) начиная с 1616 г. — захоронения Николая Христофора Радзивилла Сиротки, основателя замка и fundатора костела, — стала усыпальницей рода Радзивиллов [16].

В крипте венской Капуцинкирхе, основанной в 1617 г., начиная с 1633 г. покоятся Габсбурги — императоры Священной Римской империи, Австрийской империи и Австро-Венгрии.

МОНУМЕНТ КАК АГИТАЦИОННЫЙ И МАНИПУЛЯТИВНЫЙ РЕСУРС

Мавзолеи в XIX—XXI вв. используются как агитационный и манипулятивный ресурс.

Обращение к мавзолею — популярный мотив в монументах XX в. (мавзолей Ленина в Москве, Хо Ши Мина в Ханое, Мао Цзэдуна в Пекине, Ким Ир Сена и Ким Чен Ира в Пхеньяне, Хомейни в Тегеране и др.), вызывающий споры и разногласия в современном обществе.

Вопрос о перезахоронении Ф. Франко вызвал серьезный раскол в испанском общественном мнении. Каудильо был похоронен в 1975 г. в крипте базилики, вырубленной в скале, у подножия алтаря мемориального комплекса Долина Павших, возведенного по его приказу в 1940—1958 годах. Территория комплекса занимает 1365 гектаров. На вершине скалы установлен 150-метровый крест.

На открытии мавзолея в 1940 г. Ф. Франко произнес следующую речь: «Размах нашего крестового похода, героические жертвы, которые потребовала победа, и неизмеримое значение этой эпопеи для будущего Испании не передадут простые памятники, которые обычно воздвигаются... во славу подвигов... Здешние камни не уступят величием древним мемориалам, над которыми не властно время и забвение» [цит. по: 4, с. 92].

Согласно закону «Об исторической памяти», принятому в Испании в 2007 г., в Долине Павших могут быть захоронены только погибшие в ходе испанской гражданской войны (1936—1939). После смены политического режима от диктатуры к демократии статуи Франко были снесены, а улицы переименованы. Однако мемориал оставался местом памяти о победе диктатуры каудильо. Пришедшее к власти социалистическое правительство приняло решение о перезахоронении Ф. Франко, чтобы переформатировать историческую память, переместить акценты на поминовение и почитание погибших в войне, а также жертв франкизма. Премьер-социалист Педро Санчес

высказался следующим образом: «Сегодняшняя Испания — это продукт прощения, но она не может быть продуктом забвения» [17].

Долгие общественные споры привели к тому, что в 2019 г. останки Ф. Франко были эксгумированы и перезахоронены на кладбище Мадрида. Таким образом завершился процесс критической интернализации, т. е. освоения негативной памяти о прошлом.

Создание культа личности, обожествление правителей посредством строительства мавзолеев коррелирует с триумфальной глорификацией (лат. *glorificatio* — прославление).

Агора Древней Греции обычно была заполнена скульптурами. В 480–400 гг. до н. э. в сюжетах скульптур использовались изображения не только божеств, но и доблестных граждан-атлетов — победителей состязаний [18, с. 134]. Греки устанавливали статуи в честь победителей Олимпийских игр. В стремлении приблизиться к богам они придавали спорту сакральный характер.

Агональность максимально соответствовала культуре Древней Греции, находя проявления во многих формах духовной жизни. Многочисленные хорегические монументы устанавливались на улицах городов: например, монумент Лисикрата (335–334 гг. до н. э.) в Афинах близ Акрополя в честь победы спектакля.

Глорификация как восхваление героического подвига присуща культуре Античности.

В Древней Греции приносили в дар богам колонны (например, Змеиная колонна, увенчанная треножником с золотой чашей, символизирует победу в 479 г. до н. э. греческих городов-государств над персами при Платеях).

Устанавливали статуи в честь знаменитых полководцев. Из сохранившихся письменных источников известны выполненные Фидием предположительно в 460 г. до н. э. скульптуры полководца Мильтиада, командовавшего греческой армией во время Марафонской битвы, в которой была одержана победа над персами, и десяти особо отличившихся героев [19].

Традиция возводить прижизненные статуи в честь легендарных героев сохраняется у римлян. Так, было увековечено имя Публия Горация Коклеса, который спас Рим от этрусков в 507 г. до н. э.

Во II в. до н. э. на Форуме возводили статуи и монументы, восхваляющие представителей политической элиты Рима.

В эпоху правления Константина Великого на Римском форуме в самом его большом здании — базилике Максенция и Константина — был установлен колосс императора (размер памятника примерно 12 м), а на Константинопольском форуме — 35-метровая колонна Константина (330-е гг.), которая служила постаментом для статуи императора.

Восприняв от этрусков и народов эллинизированного Ближнего Востока идею триумфальной арки и триумфальной колонны, устанавливая на площадях бронзовые конные скульптуры императоров или вывезенные из Египта обелиски, римляне «задали образец, которому последующие века следовали без колебаний» [20, с. 189].

«Памятники воздвигаются победителями и зачастую, как утверждает Вальтер Беньямин, выступают “документальным подтверждением варварства”. Например, триумфальная арка Тита на Римском форуме, породившая в XIX веке бесчисленные копии по всему миру, в том числе и в Париже, увековечивала победу над Иерусалимом в 72 году нашей эры» [цит. по: 4, с. 89]. Рельеф триумфальной римской колонны Траяна (113 г. н. э.) повествует о завоевании Дакии. «Последний из императорских форумов — форум Марка Ульпия Траяна — грандиозностью и блеском превзошел все построенные прежде... Единоличная императорская власть стала общепризнанным фактом, и ансамбль прославлял не только могущество государства, но и открыто возвеличивал личность императора — завоевателя Дакии» [11, с. 515]. Статуя Траяна являлась доминантой форума. «Ставшая безраздельной императорская власть не нуждалась более в покровительстве богов <...> Обожествленный император вытеснил божество не только с форума, но и из храма» [11, с. 517].

В средневековых городах Центральной Европы идея триумфальной колонны была интерпретирована в декорированный Марианский столб, который знаменовал избавление от чумы.

В средневековой Европе и на Руси существовала традиция установки на перекрест-

ках дорог памятных или поклонных крестов, которые символизировали избавление от каких-либо бедствий; они выполняли одновременно культовую и мемориальную функции. Эта традиция пошла от языческого обычая создания мемориальных памятников в виде придорожных столбов с изображением божеств [21]. На территории Беларуси распространение получили кресты, высеченные на камнях у дорог и найденные посередине рек (Борисовы камни, Рогволодов камень), ими украшались надгробные камни, становившиеся памятниками.

В Византии память об императорах как священных особах, наместниках Бога на земле, запечатлевалась в мозаиках храмов, например, изображения Юстиниана со свитой и его супруги Феодоры со свитой (церковь Сан-Витале, Равенна, 546–548 гг.). Византийское монументальное искусство воплотилось в мозаиках Святой Софии (Константинополь), сохранивших изображения святителей и императоров: император Лев VI преклоняет колени перед Иисусом Христом (886–912), портрет императора Александра (912), императоры, приносящие дары Богородице: Константин дарит город Константинополь, Юстиниан — собор Святой Софии (2-я половина X в.).

Прообразом конных статуй послужила бронзовая статуя римского императора Марка Аврелия, установленная на площади Капитолия в Риме (II в. н. э.). Первый гражданский монумент эпохи Возрождения — конная статуя кондотьера Гаттамелаты (1453 г., Падуя). Капитан-генерал, предводитель наемных войск Венецианской республики, наследник истории и славы Древнего Рима, был увековечен по постановлению Сената. В 1475 г. в Венеции в центре площади Санти-Джованни э Паоло по условию завещания и на оставленные им средства была установлена конная статуя главнокомандующего войсками Венецианской республики Бартоломео Коллеони. Подобные памятники в XVIII–XXI вв., как правило, посвящены властителям и полководцам.

Первая конная статуя на территории Северо-Западного края — статуя польского и французского военачальника Юзефа Понятовского была установлена возле дворца И.Ф. Паскевича в Гомеле (1840-е — 1922 г.). С 1965 г. па-

мятник находится перед дворцом Радзивиллов (президентской резиденцией) в Варшаве. (По итогам советско-польской войны 1919–1920 гг. одним из условий подписания Рижского мирного договора было возвращение памятника в Польшу.)

Пример обожествления увековеченных в камне вождей в XX в. — голова В.И. Ленина высотой 7,7 м (постамент — 6,3 м) на главной площади Улан-Удэ (памятник вошел в Книгу рекордов России как самое большое изваяние головы В.И. Ленина в мире); в начале XXI в. — гигантская 6-метровая бронзовая статуя Саддама Хусейна на 8-метровом постаменте в центре Багдада, установленная в честь 65-летия иракского президента (простояла с 2002 по 2003 г.).

Наивысшая степень глорификации — именование города в честь знаковой личности (императоров и царей: Рим (753 г. до н. э.), Константинополь (330), Александрия (332); князей: Заславль (985), Владимир (990), Ярославль (1010), Борисов (1102), Мстиславль (1135); президентов: Вашингтон (1790), Нур-Султан (2019) и т. д.).

НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ПРОШЛОГО

В XIX в. на основе осознания национальной монолитности, общности самопонимания и самоидентификации, формирования социальных связей повсеместно создаются национально значимые монументы, открываются музеи национальной памяти, «призванные подчеркнуть величие национальной истории, разрабатывающие соответствующий пантеон героев и культурных деятелей» [22, с. 92].

Национальная идентичность порождает практики увековечения памяти о значимом для нации общественном деятеле, герое и т. п. Формируется нациосфера [23], в которой объективируются национальная идея, национализация прошлого и выбор нациоформирующих приоритетов его толкования.

В эпоху наций память превращается в идеологическое средство формирования новой идентичности, идентификации субъекта с нацией, а памятник представляет собой универ-

сальную форму воплощения и трансляции национальной идеи.

В XX в. после окончания кровопролитной Первой мировой войны зарождается традиция, по которой нации и государства устанавливают памятники неизвестному солдату. Часто они входят в расположенный в центре столицы мемориальный комплекс, символизирующий значимые ценности нации, как, например, монумент Витториано в Риме, Колонна Конгресса в Брюсселе, Национальный памятник на Виткове в Праге, Могила Неизвестного солдата в Афинах и др.

Как отмечает Н.К. Колягина, исследующая российские мемориалы, «если обратиться к содержательной стороне созданных в 2011–2012 годах памятников, можно заметить, что большинство из них является “национальными монументами”... Это подразумевает истолкование истории в героическом ключе, преимущественное создание парадных интерпретаций прошлого, крайне редкое упоминание трагических сторон даже в широко известных и прославляемых событиях и явлениях (Великая Отечественная война, космонавтика, индустриализация и т. д.)» [22, с. 92–93].

Посредством формирования мест памяти задаются пространственные координаты идентичности. Символический акт национализации социального пространства, его условного присвоения — установка памятника русскому мореплавателю Фаддею Беллинсгаузену на российской антарктической станции на берегу острова Кинг-Джордж (обозначенного на российских картах как остров Ватерлоо) в начале 2020 г. к 200-летию открытия Антарктиды. Неурегулированность территориальных претензий в Антарктике порождает многие проблемы, в том числе и в топонимии: на иностранных картах российские географические названия указываются в скобках либо не обозначаются вообще.

Механизмы увековечения обусловлены жизненным циклом практик коммеморации и мест памяти. Дж. Уинтер и Ф.В. Николаи [24] выделяют следующие его фазы: креативная (создание мест памяти ради конкретных целей поминовения), период институционализации (фиксация в календаре и привязывание к конкретным местам) и рутинизации (повсе-

местное распространение и превращение в традицию), стирание значимости.

Культура памяти регулируется посредством идеологической индоктринации, неотъемлемой частью которой является культура забывания.

Идеологическая индоктринация общества в сфере культурной памяти — целенаправленное распространение какой-либо политической идеи (идеологии) в форме системы убеждений, образов, установок, ценностей, стереотипов, для выработки определенного общественного сознания, в том числе с помощью памятников. Это касается исторических событий и процессов, «по которым в обществе нет консенсуса, которые являются предметом дискуссий» [25, с. 18].

А. Миллер полагает, что забывание может быть «вытесняющим» («когда общество не касается определенных, чаще всего недавних, событий как особенно болезненных и конфликтных»), «отрицающим» («когда ключевые общественные силы избегают признания и обсуждения определенных постыдных или преступных событий прошлого») и «понимающим» («когда фокус общественного внимания смещается в сторону от какого-либо события или процесса *после* того, как предприняты усилия по обсуждению, в том числе обсуждению вины и ответственности») [25, с. 14–15].

Современные политические режимы при помощи создания памятных мест и возведения памятников устанавливают нормы взаимоотношений массового сознания и государственной идеологии, осуществляют презентацию нации как внутри страны, так и за ее пределами. Утверждаются концепции нации, которые соответствуют государственной идеологии. В то же время общественная сфера становится плюралистической, власть уже не может претендовать на контроль над ней.

Перезахоронение осенью 2019 г. национального героя Беларуси Кастуся Калиновского и участников Польского восстания 1863–1864 гг., останки которых были найдены в 2017 г. при раскопках на горе Гедимины в Вильнюсе, вызвало широкий общественный резонанс. Обращение представителей белорусской интеллигенции с открытым письмом к руководству Литвы с просьбой о перезахоронении останков К. Калиновского на территории

Беларуси не было удовлетворено. Останки повстанцев поместили в центральной часовне на кладбище Расу, одном из наиболее значимых в историко-культурном отношении для белорусов некрополе Литвы. Однако белорусская общественность добилась того, чтобы на каждой могильной плите помимо надписей по-литовски и по-польски были сделаны надписи и на белорусском языке. Торжественную церемонию общественного прощания в Вильнюсе посетило большое количество белорусских историков, политиков и др.

Забывание сменяется критической интерпретацией. Включение негативной памяти о прошлом в современный контекст все чаще актуализируется в постсоветских странах. Например, в Киргизии недалеко от Бишкека создан пантеон «Ата-Бейит» («Могила отцов») в память о национальных трагедиях. Мемориал посвящен жертвам советских репрессий 1937–1938 гг. — представителям национальной элиты, в числе которых был отец писателя Ч. Айтматова Торекул Айтматов. В 2008 г. здесь похоронен сам писатель, в 2010 г. — участники Апрельской революции, в 2013 г. — открыт памятник Ч. Айтматову, а в 2016 г. установлен памятник жертвам народного восстания 1916 г. [26].

Наряду с масштабными мемориальными сооружениями в XX — начале XXI в. распространение получила городская скульптура, которая создается в том числе в целях эстетизации пространства. Это лишённые помпезности фигуры в натуральную величину, без пьедесталов, стоящие на плитах маленькой площади (например, Чарли Чаплин на Лестер-сквер в Лондоне) или сидящие на скамье, как Пабло Пикассо у Национальной библиотеки Беларуси в квартале новостроек «Маяк Минска». Приобщение к ценностям общемировой культуры проявляется и в городской топонимике. Например, одна из улиц Минска в микрорайоне Новая Боровая носит имя Леонардо да Винчи.

В систему государственной политики памяти интегрируется празднование юбилеев и памятных дат. Современной тенденцией становятся поиск захоронений и антропологическая реконструкция с помощью технологий компьютерного моделирования облика знаковых для истории и культуры личностей. Например,

в 2003 г. поиск пропавшей могилы Николая Коперника стал главным событием программы празднования 530-летия великого астронома. В 2005 г. к 200-летию смерти Шиллера ученые эксгумировали его останки и по черепу восстановили портрет поэта. В 2015–2016 гг. к 400-летию выхода второй части романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» и 400-летию со дня смерти Сервантеса в склепе монастыря ордена Пресвятой Троицы в Мадриде были найдены останки писателя.

Таким образом, ряд факторов, оказавших значимое влияние на процесс развития культуры коммеморации, формировался на протяжении истории человечества. Стремление к бессмертию и идея вечной славы, зародившиеся в культуре древних цивилизаций, интерпретированы в последующие эпохи в многочисленных монументальных формах, способствуя закреплению социальных связей и формированию идентификации. Создание в городах мест памяти, в том числе сакральных мест почитания, детерминировано культом предков, корреляцией культа личности с триумфальной глорификацией и служит агитационным и манипулятивным ресурсом. Возведение памятников наполняет городскую среду символическим смыслом, выстраивая социально и эстетически осмысленное пространство.

Анализ социокультурных детерминант эволюции коммеморативных практик позволяет сделать вывод о том, что развитие культуры увековечения обусловлено социально-политическими и духовными факторами общественной жизни и что ведущую роль в этом процессе играют религиозные традиции и государственная идеология, во многом определяющие особенности содержания этой культуры. Духовно-нравственные детерминанты реализуются через аксиологическую систему духовной культуры, приоритетом которой являются патриотические ценности.

Исторический опыт свидетельствует, что государства, достигавшие высоких вершин культурного развития, на определенных исторических этапах обращались к идеям имперской общности; объединяющим, основанным на духовных ценностях национальным концептам.

Список источников

1. *Элиаде М.* Очерки сравнительного религиоведения : пер. с англ. Москва : Ладомир, 1999. 488 с.
2. *Элиаде М.* Гильгамеш в поисках бессмертия // История веры и религиозных идей : [трилогия]. Т. 1. От каменного века до элевсинских мистерий : [пер. с фр.]. 2-е изд., испр. Москва : Критерион, 2002. С. 75–78.
3. *Басс В.Г.* Монумент: who controls the past? Об одном механизме архитектурной коммеморации // Социология власти. 2017. Т. 29. № 1. С. 122–155.
4. *Уилкинсон Т.* Люди и кирпичи. 10 архитектурных сооружений, которые изменили мир : пер. с англ. Москва : Альпина Нон-фикшн, 2015. 328 с.
5. *Сарианиди В.И.* Некрополь Гонура и иранское язычество. Москва : Мир-медиа, 2001. 246 с.
6. *Кауфман С.А., Розентуллер П.Б.* Погребальные сооружения // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим) / под ред. В.Ф. Маркузона (отв. ред.) [и др.]. [2-е изд., испр. и доп.]. [Москва] : Стройиздат, 1973. Ч. 2. Архитектура Древнего Рима. Гл. 1. Этрусская архитектура. С. 404–413.
7. *Седов В.В.* Дреговичи // Восточные славяне в VI–XIII вв. Москва : Наука, 1982. С. 113–119. (Археология СССР).
8. *Михайлова М.Б.* Погребальные сооружения // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим) / под ред. В.Ф. Маркузона (отв. ред.) [и др.]. [2-е изд., испр. и доп.]. [Москва] : Стройиздат, 1973. Ч. 2. Архитектура Древнего Рима. Гл. 2. Архитектура Римской республики. С. 477–478.
9. *Михайлова М.Б.* Погребальные сооружения // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим) / под ред. В.Ф. Маркузона (отв. ред.) [и др.]. [2-е изд., испр. и доп.]. [Москва] : Стройиздат, 1973. Ч. 2. Архитектура Древнего Рима. Гл. 3. Архитектура Римской империи. С. 643–661.
10. *Маркузон В.Ф.* Сооружения Малой Азии // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим) / под ред. В.Ф. Маркузона (отв. ред.) [и др.]. [2-е изд., испр. и доп.]. [Москва] : Стройиздат, 1973. Ч. 1. Архитектура Древней Греции. Гл. 4. Архитектура IV в. до н. э. (400–323 гг. до н. э.). С. 283–290.
11. *Михайлова М.Б.* Форумы // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 2. Архитектура антично-го мира (Греция и Рим) / под ред. В.Ф. Маркузона (отв. ред.) [и др.]. [2-е изд., испр. и доп.]. [Москва] : Стройиздат, 1973. Ч. 2. Архитектура Древнего Рима. Гл. 3. Архитектура Римской империи. С. 510–522.
12. *Свенцицкая Ю.С.* Культ императора в Римской державе: от персонального обожествления к формальному культу носителя власти // Сакрализация власти в истории цивилизаций. Москва : Институт Африки : Центр цивилизационных и региональных исследований, 2005. С. 237–254. (Цивилизационное измерение ; т. 12).
13. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века / Ин-т искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи М-ва культуры УзССР. [Москва : Искусство, 1965]. 688 с.
14. *Тонди Ахмад.* Архитектурный декор Средней Азии эпохи Тимуридов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Москва, 2003. 205 с.
15. *Святые мощи Евфросинии Полоцкой* // Монастырь у церкви Спаса : сайт Полоцкого Свято-Евфросиниевского монастыря. URL: http://spas-monastery.by/shrines_of_the_monastery/holy_relics/ (дата обращения: 23.10.2020).
16. *Лабаденка Г.* История костела // Приход «Божьего Тела» в г. Несвиже : [сайт]. URL: <http://niasvzh-kasciol.by/index.php/istoriya> (дата обращения: 23.10.2020).
17. *Колесников А.* Невыносимый Франко: война памяти продолжается // Московский центр Карнеги : [сайт]. URL: <https://carnegie.ru/2019/10/29/ru-pub-80208> (дата обращения: 23.10.2020).
18. *Маркузон В.Ф.* Греция (480–400 гг. до н. э.) // Всеобщая история архитектуры : в 12 т. Т. 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим) / под ред. В.Ф. Маркузона (отв. ред.) [и др.]. [2-е изд., испр. и доп.]. [Москва] : Стройиздат, 1973. Ч. 1. Архитектура Древней Греции. Гл. 3. Архитектура эпохи расцвета (480–400 гг. до н. э.). С. 131–135.
19. *Парч С.* Домашний музей / пер. с нем. Н. Матюхиной. Москва : Терра, 1999. 368 с. // КулЛиб : [электронная библиотека]. URL: <https://coollib.com/b/289263/read> (дата обращения: 23.10.2020).
20. *Глазычев В.Л.* Монументы // Урбанистика. Москва : Европа, 2008. С. 189–204.
21. *Другомиллов Р.А.* Второй период – IX–XIII вв. Территория Беларуси в составе западных зе-

- мель Древнерусского государства и во времена феодальной раздробленности // Благоустройство территорий. Историческое развитие архитектурного благоустройства сельских поселений Беларуси : пособие. Горки : Белорусская государственная сельскохозяйственная академия, 2017. С. 10–12.
22. Колягина Н.К. Бюрократы, патриоты, аутсайдеры: стратегии взаимодействия с новыми российскими памятниками // Историческая разметка пространства и времени : материалы семинара, проведенного Волгоградским государственным университетом при поддержке Фонда Ф. Эберта 13 мая 2014 г. / под ред. И.И. Куриллы. Волгоград : Волгоградский государственный университет, 2014. С. 89–112. (Волгоградский исторический семинар ; вып. 5).
23. Тимофеев М.Ю. Нациосфера: опыт анализа семиосферы наций. Иваново : Ивановский государственный университет, 2005. 277 с.
24. Уинтер Д., Николаи Ф.В. Места памяти и тени войны // Вестник Мининского университета. 2016. № 1–2 (14). URL: <https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/163/164#> (дата обращения: 23.10.2020).
25. Миллер А., Касьянов Г. Россия: власть и история // Россия — Украина: как пишется история : диалоги, лекции, статьи. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2011. С. 12–38.
26. Пырлік Г. «Магіла бацькоў». Як Кыргызстан сабраў у адным месцы памяць пра нацыянальны трагедыі цэлага стагоддзя // Наша гісторыя. 2020. № 4 (21). С. 47–49. Беларус. яз.

Formation and Development Determinants of the City Commemorative Culture

Olga M. Sokolova

Belarusian State University of Culture and Arts, 17, Rabkorovskaya Str., Minsk, 220007, Belarus
ORCID 0000-0002-5213-8410; SPIN 8654-1452
E-mail: beatles12@mail.ru

Abstract. *Based on historical-genetic and comparative research methods, the article reveals the determinants of formation and development of the city commemorative culture. This issue is relevant because of the increasing influence of the memory of the past on modern sociocultural processes. The scientific novelty of the article lies in the study of poorly studied issues of the impact of commemorative culture on the development of culture in general; the opportunities of regulating the nature and distribution of memorial forms; the factors determining the formation of the city commemorative culture in the context of the historical and sociocultural dynamics of applicable societies of the civilizations of the past and present. The article uses an integrated approach, which determines the interdisciplinary nature of scientific research, allowing analyzing the aspects of the ori-*

gin, interpretation of the features of the history and existence of monuments in different cultures. There are provided examples of commemoration practices in the post-Soviet countries, including the Republic of Belarus. The article concludes that the content of commemorative culture is determined primarily by religious traditions and state priorities. The creation of monuments and places of memory is used as an agitation and manipulative resource making an emotional impact; as an ideological tool shaping the perception of history in accordance with the state ideology. Commemorative practices take on special significance during the formation of nations, influencing the subject's identification with the nation, and the awareness of national solidity. In this case, the monument represents a universal form of embodying and conveying the national idea.

Key words: commemoration, commemorative culture, monument, memorial, monumental form, funeral cult, perpetuation traditions, commemoration determinants, post-Soviet space, Belarus, theory and history of culture, cultural studies.

Citation: Sokolova O.M. Formation and Development Determinants of the City Commemorative Culture, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 127–139. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-127-139.

References

- Eliade M. *Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniya* [Patterns in Comparative Religion]. Moscow, Ladomir Publ., 1999, 488 p.
- Eliade M. Gilgamesh in Search for Immortality, *Istoriya very i religioznykh idei. T. 1. Ot kamenogo veka do elevsinskih misterii* [History of Religious Beliefs and Ideas. Vol. 1. From the Stone Age to the Mysteries of Eleusis]. Moscow, Kriterion Publ., 2002, pp. 75–78 (in Russ.).
- Bass V.G. The Monument: Who Controls the Past? On a Special Commemoration Mechanism, *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of Power], 2017, vol. 29, no. 1, pp. 122–155 (in Russ.).
- Wilkinson T. *Bricks and Mortals. The Story of Our Lives in Ten Buildings*. Moscow, Al'pina Non-Fikshn Publ., 2015, 328 p. (in Russ.).
- Sarianidi V.I. *Nekropol' Gonura i iranskoe yazychestvo* [Gonur Necropolis and Iranian Paganism]. Moscow, Mir-Media Publ., 2001, 246 p.
- Kaufman S.A., Rozentuller P.B. Funerary Structures, *Vseobshchaya istoriya arkhitektury: v 12 t. T. 2. Arkhitektura antichnogo mira (Gretsiya i Rim)* [General History of Architecture: in 12 volumes. Volume 2. The Architecture of the Ancient World (Greece and Rome)], Stroiizdat Publ., 1973, part 2, pp. 404–413 (in Russ.).
- Sedov V.V. Dregoviches, *Vostochnye slavyane v VI–XIII vv.* [Eastern Slavs in the 6th–13th Centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 113–119 (in Russ.).
- Mikhailova M.B. Funerary Structures, *Vseobshchaya istoriya arkhitektury: v 12 t. T. 2. Arkhitektura antichnogo mira (Gretsiya i Rim)* [General History of Architecture: in 12 volumes. Volume 2. The Architecture of the Ancient World (Greece and Rome)], Stroiizdat Publ., 1973, part 2, pp. 477–478 (in Russ.).
- Mikhailova M.B. Funerary Structures, *Vseobshchaya istoriya arkhitektury: v 12 t. T. 2. Arkhitektura antichnogo mira (Gretsiya i Rim)* [General History of Architecture: in 12 volumes. Volume 2. The Architecture of the Ancient World (Greece and Rome)], Stroiizdat Publ., 1973, part 2, pp. 643–661 (in Russ.).
- Markuzon V.F. Asia Minor Structures, *Vseobshchaya istoriya arkhitektury: v 12 t. T. 2. Arkhitektura antichnogo mira (Gretsiya i Rim)* [General History of Architecture: in 12 volumes. Volume 2. The Architecture of the Ancient World (Greece and Rome)], Stroiizdat Publ., 1973, part 1, pp. 131–135 (in Russ.).
- Stroiizdat Publ., 1973, part 1, pp. 283–290 (in Russ.).
- Mikhailova M.B. Forums, *Vseobshchaya istoriya arkhitektury: v 12 t. T. 2. Arkhitektura antichnogo mira (Gretsiya i Rim)* [General History of Architecture: in 12 volumes. Volume 2. The Architecture of the Ancient World (Greece and Rome)], Stroiizdat Publ., 1973, part 2, pp. 510–522 (in Russ.).
- Sventsitskaya Yu.S. The Emperor Cult in the Roman Empire: From the Personal Deification to the Formal Cult of the Bearer of Power, *Sakralizatsiya vlasti v istorii tsivilizatsii* [Sacralisation of Power in the History of Civilizations]. Moscow, Institut Afriki: Tsentri Tsivilizatsionnykh i Regional'nykh Issledovaniy Publ., 2005, pp. 237–254 (in Russ.).
- Pugachenkova G.A., Rempel L.I. *Istoriya iskusstv Uzbekistana s drevneishikh vremen do serediny devyadtsatogo veka* [The History of Art of Uzbekistan from Ancient Times to the Mid-Nineteenth Century], 688 p.
- Tondi Akhmad. *Arkhitekturnyi dekor Srednei Azii epokhi Timuridov* [Architectural Decor of Central Asia of the Timurid Era], cand. art. diss.: 17.00.04. Moscow, 2003, 205 p.
- The Holy Relics of Euphrosyne of Polotsk, *Monastyr' u tserkvi Spasa: sait Polotskogo Svyato-Evfrosinievskogo monastyrya* [A Monastery at the Church of the Savior: website of the Polotsk St. Euphrosyne Monastery]. Available at: http://spas-monastery.by/shrines_of_the_monastery/holy_relics/ (accessed 23.10.2020) (in Russ.).
- Labadenka G. History of the Church, *Priklad "Bozh'ego Tela" v g. Nesvizhe* [Parish of "Corpus Christi" in Niasvizh]. Available at: <http://niasvizh-kasciol.by/index.php/istoriya> (accessed 23.10.2020) (in Russ.).
- Kolesnikov A. Unbearable Franco: The War of Memory Continues, *Moskovskii tsentr Karnegi* [Carnegie Moscow Center]. Available at: <https://carnegie.ru/2019/10/29/ru-pub-80208> (accessed 23.10.2020) (in Russ.).
- Markuzon V.F. Greece (480–400 BC), *Vseobshchaya istoriya arkhitektury: v 12 t. T. 2. Arkhitektura antichnogo mira (Gretsiya i Rim)* [General History of Architecture: in 12 volumes. Volume 2. The Architecture of the Ancient World (Greece and Rome)], Stroiizdat Publ., 1973, part 1, pp. 131–135 (in Russ.).
- Partsch S. *Domashnii muzei* [Home Museum]. Moscow, Terra Publ., 1999, 368 p. Available at: <https://>

- coollib.com/b/289263/read (accessed 23.10.2020).
20. Glazychev V.L. Monuments, *Urbanistika* [Urbanistics]. Moscow, Evropa Publ., 2008, pp. 189–204 (in Russ.).
 21. Drugomilov R.A. The Second Period — 9th–13th Centuries. The Territory of Belarus as Part of the Western Lands of the Old Russian State and during the Feudal Fragmentation, *Blagoustroistvo territorii. Istoricheskoe razvitie arkhitekturnogo blagoustroistva sel'skikh poselenii Belarusi: posobie* [Landscaping. The Historical Development of Architectural Improvement of Rural Settlements of Belarus: tutorial]. Gorki, Belorusskaya Gosudarstvennaya Sel'skokhozyaistvennaya Akademiya Publ., 2017, pp. 10–12 (in Russ.).
 22. Kolyagina N.K. Bureaucrats, Patriots, Outsiders: Strategies for Interacting with New Russian Monuments, *Istoricheskaya razmetka prostranstva i vremeni: materialy seminara, provedennogo Volgogradskim gosudarstvennym universitetom pri podderzhke Fonda F. Eberta 13 maya 2014 g.* [Historical Marking of Space and Time: Proceedings of the Seminar Held by the Volgograd State University with the Support of the F. Ebert Foundation on May 13, 2014]. Volgograd, Volgogradskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2014, pp. 89–112 (in Russ.).
 23. Timofeev M.Yu. *Natsiosfera: opyt analiza semiosfery natsii* [Nationsphere: An Experience in Analyzing the Semiosphere of Nations]. Ivanovo, Ivanovskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2005, 277 p.
 24. Winter J., Nicolai F.V. Places of Memory and the Shadow of War, *Vestnik Mininskogo universiteta* [Bulletin of the Minin University], 2016, no. 1–2 (14). Available at: <https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/163/164#> (accessed 23.10.2020) (in Russ.).
 25. Miller A., Kasyanov G. Russia: Power and History, *Rossiia – Ukraina: kak pishetsya istoriya: dialogi, leksii, stat'i* [Russia – Ukraine: How History is Written: Dialogues, Lectures, Articles]. Moscow, Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet Publ., 2011, pp. 12–38 (in Russ.).
 26. Pyrlik G. “Parents’ Tomb”. How Kyrgyzstan Gathered in One Place the Memory of National Tragedies of a Century, *Nasha gistoryya* [Our History], 2020, no. 4 (21), pp. 47–49 (in Bel.).

НОВИНКА

Реставрация документа: консерватизм и инновации = Document Restoration: Conservatism and Innovation : сборник статей / М-во культуры РФ, Российская гос. б-ка ; [сост. А. А. Кашцев]. Москва : Пашков дом, 2019. 155 с. : ил. Тит. л. парал. рус., англ.

Сборник содержит материалы Международного научно-практического семинара «Реставрация документа: консерватизм и инновации», ежегодно проводимого в Российской государственной библиотеке. Основной задачей семинара является повышение профессиональных знаний реставраторов и хранителей библиотечных, архивных и музейных фондов, способных при необходимости в дальнейшем передавать приобретенные на практических занятиях семинара навыки и знания.

В сборник вошли статьи, в которых представлены результаты научной и практической работы реставраторов, специалистов по превентивной консервации и исследователей материальной основы документа.

Материалы семинара могут быть интересны реставраторам, исследователям, хранителям библиотечных, архивных и музейных фондов, широкому кругу читателей.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,

Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды

УДК 791.1(470)(09)
ББК 85.373(2)6
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-2-140-148

К.В. ИГАЕВА, Н.В. ШМЕЛЕВА

ТРАНСФОРМАЦИЯ МАСКУЛИННОСТИ В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Ксения Владимировна Игаева,

Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина, научно-исследовательская лаборатория «Исследования культурной памяти и историческая антропология» сотрудник, кафедра всеобщей истории, классических дисциплин и права, аспирант
Ульянова ул., д. 1, Нижний Новгород, 603002, Россия
ORCID 0000-0002-8581-0015; SPIN 7243-1765
E-mail: igaeva.ksenia@yandex.ru

Наталья Владимировна Шмелева,

Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина, кафедра философии и общественных наук, доцент
Ульянова ул., д. 1, Нижний Новгород, 603002, Россия
кандидат филологических наук
ORCID 0000-0001-8822-7629; SPIN 8702-8558
E-mail: shmelevanv@mail.ru

Реферат. Авторы изучают вопросы гендерной идентичности и кризис маскулинности в советском и постсоветском кино в сравнении с западным. Доказывается, что социальная нестабильность становится основой для переосмысления культурной идентичности и расширения типологии маскулинности. Наиболее ярко этот дисбаланс заметен в кинематографе, который является благотворной средой для актуализации проблемных социокультурных зон и формирования некоторых гендерных стереотипов и нормативных моделей поведения, которые впоследствии входят в обыденную действительность. Вслед за западным в российском кинематографе также акцентируется внимание на содержательной стороне понятия «мужественность», которая базируется на особенностях национального самосознания, традиционных установках и социальных устоях. Показательно, что характерная для западного кинематографа гегемонная маскулинность в принципе не была распространена в советскую эпоху, образцом маскулинности которой был образ вождя и рабочего, а в послевоенное время надолго стала фигура фронтови-

ка. Распад Советского Союза и начало построения капиталистических отношений в России стали причиной низвержения прежних культурных ценностей и кризиса советской идентичности. На смену подавления «чувствительности» героев приходит тотальное раскрепощение сексуальности, что доказывает обилие сцен сексуального характера в картинах 1990-х годов. Однако в постсоветском кинематографе ориентация на ценности западной культуры, в которой уже явно стал ощущаться кризис маскулинности, актуализировала интерес к российскому образу мужественности, что поначалу проявилось в романтизации образа «справедливого бандита», а в дальнейшем — в обращении к традиционным русским и советским героям. Начиная с 2010-х гг. героизация российского криминального прошлого пошла на спад, открыв пространство для появления новых типов российской маскулинности. Общим контекстом этих трансформаций представляются изменения маскулинности от советской травматической через постсоветскую (кризисную) к современной.

Ключевые слова: российское кино, советский кинематограф, экранные искусства, исследования культуры, гендерные исследования, маскулинность/феминность, гегемонная маскулинность, философская антропология.

Для цитирования: Игаева К.В., Шмелева Н.В. Трансформация маскулинности в российском кинематографе // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 140–148. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-140-148.

Полемика о гегемонной (доминантной, традиционной) маскулинности активно велась во второй половине XX в. в рамках гендерных исследований. Ее нормативность активно подвергалась критике со стороны феминистских теоретиков, таких как Дж. Батлер [1] Р. Коннелл [2] и др. Начиная с 1970-х гг. в связи с сексуальной революцией на Западе, сменой политической и экономической парадигмы, движением цветного населения за свои права и другими особенностями европейской культуры возникает проблема репрезентации мужского/женского в культуре.

КРИЗИС ЗАПАДНОГО ВАРИАНТА ГЕГЕМОННОЙ МАСКУЛИННОСТИ

Гендерные исследования второй половины XX — начала XXI в. обнажили проблему соотношения маскулинности/феминности. Особую роль исследователи отводят не столько концептуализации маскулинности, сколько кризису ее классического гегемонного типа. В работах Ф. Морта [3], Дж. Мосса [4], Т. Пендергаста [5], Дж. Бурк [6], М. Зальцман, А. Мататия, Э. О'Райли [7], Д. Хирна [8], С.Б. Кайзер и Д.Н. Грин [9] критика гегемонной маскулинности связана с расширением представлений о мужественности и поиском альтернативных моделей мужского поведения. По мнению Р. Хоррокса [10], С. Робинсона [11], С.М. Гувера и С.Д. Коутса [12], кризис гегемонной маскулинности связан с переходом к постиндустриальному обществу, развитием культуры потребления, изменением социальной среды и переосмыслением традиционной роли мужчины в сфере искусства. Переход от прагматичной индустриальной стабильности с ее традиционными патриархальными семейными ценностями и идеалами к мобильному постиндустриальному обществу, основанному на сфере услуг, стал причиной кризиса белой гетеросексуальной маскулинности. Продолжая этот проблемный ряд, О.Н. Римская [13] и Д.Н. Шульгина [14] обращают внимание и на особую роль в изменении границ частного и социального пространства в усугублении кризисной ситуации.

Данная проблема получила широкое распространение в СМИ, а также в различных проявлениях массовой культуры. Наиболее заметным в плане иллюстрации происходящих процессов напряженности вокруг статуса гегемонной маскулинности американские исследователи называют кинематограф, который обнажил возрастающую напряженность между современными культурными трендами и традиционными образами мужественности [15, р. 15–16]. Как отмечали П. Дейкен, Ф. Гейтс и другие исследователи, голливудский кинематограф долгое время был ориентирован на демонстрацию традиционной маскулинности

в таких жанрах, как боевик, вестерн, приключенческое кино, романтическая комедия. Традиционные мужские роли здесь ассоциировались с силой, властью, репрессивностью, но постепенно они стали приобретать все более негативные коннотации. Например, Ф. Гейтс проанализировал целый ряд работ 1990–2000-х гг. — «Красота по-американски» (*American Beauty*, 1999), «Магнолия» (*Magnolia*, 1999), «Бойцовский клуб» (*Fight Club*, 1999), «Шестое чувство» (*The Sixth Sense*, 1999), «Пляж» (*The Beach*, 2000), «Помни» (*Memento*, 2000), «Американский психопат» (*American Psycho*, 2000) и др. — и продемонстрировал, как западный кинематограф транслирует культурные изменения гендерного порядка [16]. Во всех этих лентах присутствует кризис гегемонной маскулинности. Иную трактовку предлагает фильм «Матрица» (*The Matrix*, 1999), в котором демонстрируется некий символ ухода героев из реальности, так как только за ее пределами они могут позволить себе проявить подавленную маскулинность в полной мере. Возможно, что попытка поиска выхода из сложившегося кризиса стала одной из причин интереса к фильму со стороны общественности.

В западном кинематографе после 1990–2000-х гг. проблема кризиса маскулинности продолжает усиливаться вплоть до настоящего времени, о чем мы подробно писали в своей статье «Кризис гегемонной маскулинности в западном кинематографе конца XX — начала XXI в.» [17].

СОВЕТСКИЙ ВАРИАНТ ГЕГЕМОНОЙ МАСКУЛИННОСТИ

Как отмечает В.А. Суковатая, профессор Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина, характерная для Запада гегемонная маскулинность в принципе не была свойственна большинству мужского населения Советского Союза. Российский культуролог Ю.Г. Лидерман обращает внимание на то, что культура советского периода была подчинена определенным «экзистенциальным ритуалам»: «Сопряжение судьбы

отдельного человека через ритуалы “проверки” с судьбой коллектива, превращение судьбы частного лица в судьбу “человека советского” являлось одной из главных техник и целей символического производства “советской культуры”» [18, с. 8]. Именно поэтому в советском сознании тема войны оказывается центральной, а тема труда воспринималась как «трудовой подвиг», «битва за урожай» [19, с. 38]. Между гражданами СССР и государством выстраивались особые (фукианские) отношения, где только представители номенклатуры обладали символическими атрибутами власти и сексуальности, а со стороны граждан все инстинкты подобного рода подавлялись либо сублимировались в трудовую энергию, направленную на построение коммунизма и службу Родине.

В.А. Суковатая выделяет следующие источники советской маскулинности: «национально-религиозная традиция, легшая в основу “советской маскулинности”; социальные обстоятельства, в которых конструировалась советская маскулинность; отношения между полами, которые “легитимны” (или “нелегитимны”) в данной культуре» [19, с. 40].

Таким образом, если в англосаксонской и европейской культуре первой половины XX в. «идеальный» тип маскулинности воплощался в гегемонной власти над женщиной со стороны белого гетеросексуального мужчины высокого социального положения, и невозможность соответствовать этой модели со временем привела к кризису, то в советской культуре ни раса/национальность, ни финансовое положение, ни сексуальность, которая активно маргинализировалась, значения не имели.

В советском обществе гегемония власти получила свое олицетворение в фигуре вождя, который скорее символизировал патриархальность, нежели сексуальность. Идеал «советского мужчины» формировался в рамках идеологически выраженного отказа от интимных желаний как одной из форм приватности, символизирующей добровольную жертву государству, которая получила название «маскулинности травмы» [19, с. 41].

Вторая мировая война способствовала дальнейшему укреплению коммунистической идеологии и укоренению советской идентичности. В культуре послевоенного общества иде-

ал маскулинности складывался из героизации фронтовиков. Этот феномен советской культуры настолько сильно укоренился в сознании граждан, что вплоть до первых десятилетий XXI в. образ воина продолжает ассоциироваться с подлинным героизмом. Именно поэтому для советской маскулинности второй половины XX в. стала характерна преданность действующей власти, а несогласие с ее основными постулатами приравнивалось к предательству Родины. При этом во времена Великой Отечественной войны половые различия полностью нивелировались, а гендер становился главной категорией инкультурации. Так, старики, дети и военнопленные, не способные к военным действиям, отождествлялись с феминностью; женщины-фронтовички, пионеры-герои получали статус солдата и тем самым приобретали маскулинную идентичность.

В 1960–1970-е гг. Запад переживает период сексуальной революции и либерализации ценностей, что впоследствии станет одним из факторов кризиса традиционной маскулинности. В СССР в это время тема сексуальности остается табуированной в силу идеологии, а также физической невозможности телесной автономии. Жилье было тотальным дефицитом, жизнь советского гражданина проходила под пристальным вниманием соседей и сослуживцев. Кроме того, секс для женщины оставался не только запретным, но и непристойным занятием. Самые разные советские фильмы, такие как «Большая семья» (1954), «Человек родился» (1956), «Москва слезам не верит» (1979), «Мужики» (1981) демонстрируют истории женщин, согласившихся на добрачную связь, что делает их положение маргинальным. Подобный «позор» свидетельствовал о женской распущенности и непорядочности. Фильм «Не могу сказать “прощай”» (1982) о женщине, живущей с прикованным к постели инвалидом, который ее отверг, наоборот, показывает социально одобряемые женские качества.

В советском кинематографе был популярен также образ женщины-труженицы, чья скромность и стремление к труду позиционировались как наиболее желанные черты для противоположного пола. Такая стратегия репрезентации присутствуют в фильмах «Весна на Заречной улице» (1956), «Высота» (1957),

«Девчата» (1962), «Большая перемена» (1973), «Уроки французского» (1978). Идеал «настоящего мужчины» развитого социализма, как правило, характеризовался такими качествами, как трудолюбие, верность советской идеологии, сексуальное воздержание, решительность. При этом фигура типичного интеллигента, наоборот, дискредитировалась и высмеивалась в советском сознании: «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975), «Служебный роман» (1977) — главных героев этих фильмов либо бросает жена, либо они представлены в виде великовозрастных холостяков, которые так и не смогли найти себе пару. Эти моменты свидетельствовали о нивелировании гендерных различий в советском обществе.

ГИБРИДНАЯ МАСКУЛИННОСТЬ ПОСТСОВЕТСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Распад Советского Союза и начало построения капиталистических отношений в России стали причиной низвержения прежних культурных ценностей и кризиса советской идентичности. В 1990-е гг. финансовая успешность становится синонимом сексуальной привлекательности мужчины, причем достижение подобной цели оправдывало любые средства. Постсоветская маскулинность пытается преодолеть травму аскетизма и асексуальности за счет инверсии и пересборки старых ценностей. Потеря чувства безопасности, уверенности в завтрашнем дне, разочарование в государственной машине и в фигуре вождя приводит к тому, что «травматическая» маскулинность превращается в «невротическую» [19, с. 52]. В период передела собственности максимально желаемыми становятся следующие маскулинные черты: физическая сила, верность своему микросообществу (братству), отсутствие авторитетов, — происходит романтизация благородного бандита как борца с системой.

Что касается российской социальной действительности, нужно отметить, что период

1990—2000-х гг. стал кризисным для всех слоев населения, это нашло свое отражение и в отечественном кинематографе. Только в отличие от западноевропейского общества вызван кризис был другими причинами: не переходом от индустриального общества к постиндустриальному, а политическим и экономическим спадом, который привел к распаду СССР и, как следствие, повсеместному кризису идентичности на постсоветском пространстве.

На смену полному подавлению приходит тотальное раскрепощение сексуальности, что доказывает обилие эротических сцен в картинах 1990-х годов. При этом, если потребительское отношение к женщине с целью удовлетворения физиологических потребностей интимного характера для мужчины становится нормой, секс для женщины по-прежнему сопровождается разрешением моральной дилеммы, а чувственные, раскрепощенные героини фильмов, как правило, занимают маргинальное положение в обществе (проститутки, наркоманки, певицы или актрисы попсового жанра, торгующие своим телом). Для некоторых женщин сексуальный опыт бывает травмирующим, изнасилование становится одним из характерных сюжетов в кино данного периода — «День любви» (1990), «Палач» (1990), «Ворошиловский стрелок» (1999). Это свидетельствует о формировании болезненного культа насилия, а также полной дискредитации женщины как личности по сравнению с советской эпохой. Если в СССР женщина выступала наравне с мужчиной борцом за лучшее будущее, товарищем и боевой подругой, то после распада социалистической системы она становится объектом утверждения токсичной маскулинности со всеми вытекающими последствиями.

В 1990—2000-е гг. фильмы и сериалы криминального жанра становятся особенно популярны среди молодежи, подстраиваясь под новые, не свойственные для советской эпохи капиталистические отношения. Такие фильмы, как «Фанат» (1989), «... По прозвищу "Зверь"» (1990), «День любви» (1990), «За последней чертой» (1991), «Брат» (1997), «Брат 2» (2000), «Антикиллер» (2002), «Бригада» (2002), «Олигарх» (2002), «Бумер» (2003), «Бумер. Фильм второй» (2006), «Жмурки» (2005), «Рэкетир» (2007), «Чужая» (2010) на-

долго становятся трендом российского кинематографа, а их главные герои — примером для подражания молодежи. При этом волна беззакония, прошедшая по России в этот период, легко оправдывалась словами одного из героев фильма: «Не мы такие — жизнь такая!» Как отмечает известный российский социолог П.В. Романов, «главное содержание идентичности мужчины <...> состоит в свободе, которая реализуется в виде занятости, форм удовлетворения потребностей. Он не связан какими бы то ни было обязательствами и выбирает экотипы и связи в зависимости от минутной потребности, нужды, желания» [20, с. 127]. Подобные культурные ценности приводят к соответствующим социальным последствиям — повсеместной безотцовщине, низвержению авторитета матери, социальной дезориентации. Если мужчины советского периода жили в ситуации тотального подавления сексуальности, то молодежь 1990—2000-х гг. переживала комплекс отсутствия отца и отрицание традиционных семейных ценностей. Дефицит крепкого семейного фундамента стал скорее символом независимости, нежели неблагополучия, что также прослеживается в кинематографе. Его парадигматическим примером может служить фраза главного героя фильма «Бумер»: «Я вообще без отца рос и в люди выбился!»

Перечисленные выше постсоветские фильмы можно поделить на две неравные части: первая романтизирует фигуру «справедливого бандита» и идеализирует армию, которая (гораздо лучше, чем семья) может воспитать в мужчине правильные ценности. Война становится еще одним социальным маркером эпохи. Она развивает в мужчине качества, которые нужны ему для борьбы за жизнь. Примером такой стратегии в кинематографе могут служить Саша Белый из «Бригады», Данила Багров из фильма «Брат», Саян Беккаримов из «Рэкетира», Филипп Коренев из фильма «Антикиллер» — все эти картины объединяет то, что главные герои не хотели попадать в криминальный мир, но к этому их подтолкнули обстоятельства. Тем самым подчеркивалось, что даже у честных и порядочных членов общества не было выбора, а взаимодействие с криминальными элементами — это единственный путь самореализации молодежи в этот период.

Вторая группа картин представляет молодых людей, которые осознанно сделали выбор в пользу подобной жизни — «Жмурки», «Бумер», «День любви», «Чужая». Как правило, эти фильмы демонстрируют недолговечность подобного существования, так как практически все герои в результате либо умирают, либо садятся в тюрьму. Но лозунг «Живи быстро, умри молодым», который стал девизом западной молодежи 1950—1960-х гг., в России 1990—2000-х гг. воплотился в жизнь в весьма специфической форме.

В 2012 г. в российском кинематографе состоялась премьера продолжения культового сериала «Бригада» — фильма «Бригада-2. Наследник», который получил уже в основном негативные отзывы. Создатели сиквела попытались вернуть образ романтического бандита, но он уже не привлек зрителя, о чем свидетельствовали многочисленные негативные отзывы о фильме после премьеры. Таким образом, можно сделать вывод, что героизация российского криминального прошлого пошла на спад.

Российские социологи И.В. Троцук и М.В. Субботина провели исследование, в ходе которого попытались выяснить, кто является примером для подражания в современной России. Если коротко говорить о результатах работы, можно определить устойчивую тенденцию к тому, что представители взрослого населения, прошедшие процесс инкультурации в советский и перестроечный период, по-прежнему ассоциируют фигуру героя с военным — патриотом, совершившим подвиг во имя Родины, или человеком, жертвующим собой ради других. Такие экзистенциальные категории, как «травма», «жертва», «испытания», «патриотизм» прочно вошли в аксиологический архетип населения 35—60 лет и активно транслируются через институт образования в России. Что касается представителей молодого поколения, то на вопрос о том, кого они могли бы назвать героем, исследователи увидели самые разные ответы: Юлия Липницкая — российская фигуристка, Юрий Гагарин — космонавт, Анджели-на Джоли — голливудская актриса, Конор Макгрегор — ирландский боец смешанных боевых искусств, Джуди Хопс — первый кролик-полицейский в мультсериале «Зверополис» и т. д. И.В. Троцук и М.В. Субботина назвали всех

этих персонажей «герой-вдохновитель» [21]. При этом стоит подчеркнуть, что среди ответов молодых респондентов одинаково часто встречаются персонажи как мужского, так и женского пола. Стоит отметить также, что на вопрос о том, на кого из героев участники исследования хотели бы быть похожи, представители молодежи часто отвечали: «Хотели бы прожить собственную жизнь и ни на кого не хотели быть похожими» [21, с. 22].

Таким образом, можно отметить, что начиная с 2010-х гг. в российском обществе активно развивается тренд на толерантность, мирное сосуществование и стремление к независимой самореализации. Однако современный российский кинематограф по-прежнему ориентирован на советские/постсоветские аксиологические архетипы. В отечественных фильмах преобладает стереотипный герой, представленный разными актерами, которые снимаются в практически неразличимых амплуа, демонстрируя гегемонную маскулинность в западном ключе с ориентацией на военную/полицейскую/спортивную героизацию. «Война» (2002), «На безымянной высоте» (2004), «Девятая рота» (2005), «Мы из будущего» (2008), «Пять невест» (2011), «Шпион» (2012), «Август. Восьмого» (2012), «Легенда № 17» (2013), «Неуловимые. Последний герой» (2015), «Полицейский с Рублевки» (2016—2018), «Экипаж» (2016), «Лед» (2017), «Тренер» (2018), «Т-34» (2018), «Герой» (2019), «Текст» (2019), «Лед 2» (2020) — все герои представленных фильмов имеют схожие черты: спортивное телосложение, сексуальную привлекательность, отвагу, стремление к неизменному героизму. В мультипликационных фильмах «Князь Владимир» (2004), «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (2008), «Три богатыря и Шамаханская царица» (2010), «Иван Царевич и Серый Волк» (2011) и их продолжениях в центре внимания оказываются стереотипизированные персонажи, кризисность которых преодолевается за счет юмора и иного социокультурного контекста.

Западные фильмы в последнее десятилетие, наоборот, пытаются переломить данную тенденцию стереотипизации. Например, британский кинематограф делает ставку на другие качества современного «настояще-

го мужчины» — ум, рассудительность, уважение к женщине, уравновешенность, чувство собственного достоинства, что проявляется в фильмах «Агенты А.Н.К.Л.» (The Man from U.N.C.L.E., 2015), «Kingsman: Секретная служба» (Kingsman: The Secret Service, 2015), «007: Спектр» (Spectre, 2015), «Kingsman: Золотое кольцо» (Kingsman: The Golden Circle, 2017), «Джентльмены» (The Gentlemen, 2020). Голливудские картины и вовсе высмеивают стереотипную шпионскую героизацию, все чаще делая женщин главными героинями, демонстрируя их превосходство над коллегами мужского пола: «Копы в юбках» (The Heat, 2013), «Шпион» (Spy, 2015), «Шпионы по соседству» (Keeping Up with the Joneses, 2016), «8 подруг Оушена» (Ocean's Eight, 2018), «Отпетые мошенницы» (The Hustle, 2019).

Кроме того, общим для всего западного кинематографа является достаточно объемный пласт биографических фильмов о гениях, а также об известных людях, которые «сделали себя сами» и соответствуют категории «герой-вдохновитель»: «Коко Шанель» (Coco Chanel, 2008), «Социальная сеть» (The Social Network, 2010), «Король говорит!» (The King's Speech, 2010), «Вселенная Стивена Хокинга» (The Theory of Everything, 2014), «Скрытые фигуры» (Hidden Figures, 2016), «Зеленая книга» (Green Book, 2018) и др. Подобные фильмы оказываются знаковыми и в российском кинематографе: «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011), «Гагарин. Первый в космосе» (2013), «Время первых» (2017).

Подводя итоги, стоит отметить, что российская маскулинность пережила длительную трансформацию от маскулинности «травмы» до «невротической» маскулинности (криминальной/военизированной). После распада Советского Союза на постсоветское пространство начинает активно воздействовать западная культура, но с некоторым отставанием в тиражировании нормативных моделей поведения.

В результате кризиса маскулинности американский и западноевропейский кинематограф расширил формы репрезентации маскулинности в кино, а отечественный крайне медленно переходит от токсичной маскулинности фильмов 1990 — начала 2000-х гг. к более мирным формам репрезентации, впрочем, сохраняющим прежнюю отсылку к мужской гегемонии.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Butler J. Gender trouble: feminism and the subversion of identity. New York ; London : Routledge, 1990. 170 p.
2. Connell R.W. Masculinities. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2005. 324 p.
3. Mort F. Cultures of consumption. London ; New York : Oxford University Press, 1996. 289 p.
4. Mosse G.L. The image of man: The creation of modern masculinity. New York : Oxford University Press, 1998. 232 p.
5. Pendergast T. Creating the modern man: American magazines and consumer culture 1900–1950. Columbia ; London : University of Missouri Press, 2000. 302 p.
6. Bourke J. The body in modern warfare : Myth and meaning, 1914–1945 // What history tells. George L. Mosse and the culture of modern Europe / ed. by S.G. Payne, D.J. Sorkin, J.S. Tortorice. Madison : University of Wisconsin Press, 2004. P. 202–219.
7. Salzman M., Matathia I., O'Reilly A. The Future of Men. New York : Palgrave Macmillan, 2005. 256 p.
8. Hearn J. Male bodies, masculine bodies, men's bodies. The need for a concept of Gex // Routledge handbook of body studies / ed. by B.S. Turner. New York ; London : Routledge, 2012. P. 307–321.
9. Kaiser S.B., Green D.N. Mixing qualitative and quantitative methods in fashion studies: philosophical underpinnings and multiple masculinities // Fashion studies. Research methods, sites and practices / ed. by H. Jenness. London ; New York : Bloomsbury Academic, 2016. P. 160–181.
10. Horrocks R. Masculinity in crisis. Myths, fantasies and realities. New York : St. Martin's Press, 1994. 220 p.
11. Robinson S. Marked men. White masculinity in crisis. New York : Columbia University Press, 2000. 271 p.
12. Hoover S.M., Coats C.D. Does God make the man? Media, religion, and the crisis of masculinity. New York : NYU Press, 2015. 240 p.
13. Римская О.Н. Кризис личностной идентичности в постсовременной культуре // Наука. Искусство. Культура. 2014. № 3. С. 25–33.
14. Шульгина Д.Н. Кризис культуры и идентичности человека в условиях глобализации // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. 2010. № 2 (4). С. 173–180.

15. Deakin P. Masculine identity in crisis in hollywood's fin de millennium cinema. Diss... PhD. The University of Manchester, 2012. 192 p.
16. Gates Ph. Detecting men: masculinity and the hollywood detective film. Albany : State University of New York Press, 2006. 358 p.
17. Игаева К.В., Шмелева Н.В. Кризис гегемонной маскулинности в западном кинематографе конца XX — начала XXI в. // Человек. Культура. Образование. 2020. № 1 (35). С. 74–83.
18. Лидерман Ю.Г. Мотивы «проверки» и «испытания» в постсоветской культуре: На материале кинематографа 1990-х годов : автореф. дис. ... канд. культурологии / Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ). Москва, 2003. 26 с.
19. Суковатая В.А. От «маскулинности травмы» — к «маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 5. С. 37–59.
20. Романов П.В. По-братски: мужественность в постсоветском кино // Журнал социологии и социальной антропологии. 2001. Т. 4, № 2. С. 119–135.
21. Троцук И.В., Субботина М.В. Оценка влияния кинематографа на социальные представления о героизме: апробация одного подхода // Коммуникология. 2018. Т. 6, № 4. С. 140–158.

Transformation of Masculinity in the Russian Cinema

Ksenia V. Igaeva ^{a*},
Natalia V. Shmeleva ^{b**}

Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University), 1, Ulyanova Str., Nizhny Novgorod, 603002, Russia

^a ORCID 0000-0002-8581-0015; SPIN 7243-1765

^b ORCID 0000-0001-8822-7629; SPIN 8702-8558

E-mail: *igaeva.ksenia@yandex.ru,

** shmelevanv@mail.ru

Abstract. *The article discusses the issues of gender identity and the crisis of masculinity in the Soviet and post-Soviet cinema in comparison with Western films. Social instability becomes the basis for rethinking cultural identity and expanding the typology of masculinity. This imbalance is most clearly visible in the cinema, which is a beneficial environment for actualizing problematic socio-cultural issues and forming some gender stereotypes and normative behaviors that later enter everyday reality. Following the West, the Russian cinema also focuses on the substantive side of the concept of “masculinity”, which is based on the specifics of national identity, traditional goals and social foundations. It is significant that the hegemonic masculinity characteristic of the Western cinema was not basically common in the Soviet era, whose masculinity model was the image of a leader, a worker, and, in the post-war period, a front-line soldier. The collapse of the Soviet Union and the beginning of capitalist relations*

in Russia caused the overthrow of former cultural values and the crisis of Soviet identity. The suppression of the male characters’ “sensitivity” was replaced by a total emancipation and sexuality, which can be witnessed in the abundance of scenes of a sexual nature in the films of the 1990s. However, in the post-Soviet cinema, the focus on the values of Western culture, in which a crisis of masculinity was already evident, stimulated the interest in the Russian image of masculinity, which initially manifested itself in romanticizing the image of a “fair gangster,” and later — in the appeal to traditional Russian and Soviet heroes. Since the 2010s, the glorification of the Russian criminal past has declined, opening the space for the emergence of new types of Russian masculinity. The general context of these transformations is represented by the changes of masculinity from the Soviet traumatic, through the post-Soviet (crisis) to the contemporary one.

Key words: Russian cinema, Soviet cinema, screen arts, cultural studies, gender studies, masculinity/femininity, hegemonic masculinity, philosophical anthropology.

Citation: Igaeva K.V., Shmeleva N.V. Transformation of Masculinity in the Russian Cinema, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 140–148. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-140-148.

References

1. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London, Routledge Publ., 1990, 170 p.

2. Connell R.W. *Masculinities*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press Publ., 2005, 324 p.
3. Mort F. *Cultures of Consumption*. London, New York, Oxford University Press Publ., 1996, 289 p.
4. Mosse G.L. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York, Oxford University Press Publ., 1998, 232 p.
5. Pendergast T. *Creating the Modern Man: American Magazines and Consumer Culture 1900–1950*. Columbia, London, University of Missouri Press Publ., 2000, 302 p.
6. Bourke J. The Body in Modern Warfare: Myth and Meaning, 1914–1945, *What History Tells. George L. Mosse and the Culture of Modern Europe*. Madison, University of Wisconsin Press Publ., 2004, pp. 202–219.
7. Salzman M., Matathia I., O'Reilly A. *The Future of Men*. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2005, 256 p.
8. Hearn J. Male Bodies, Masculine Bodies, Men's Bodies. The Need for a Concept of Gex, *Routledge Handbook of Body Studies*. New York, London, Routledge Publ., 2012, pp. 307–321.
9. Kaiser S.B., Green D.N. Mixing Qualitative and Quantitative Methods in Fashion Studies: Philosophical Underpinnings and Multiple Masculinities, *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices*. London, New York, Bloomsbury Academic Publ., 2016, pp. 160–181.
10. Horrocks R. *Masculinity in Crisis. Myths, Fantasies and Realities*. New York, St. Martin's Press Publ., 1994, 220 p.
11. Robinson S. *Marked Men. White Masculinity in Crisis*. New York, Columbia University Press Publ., 2000, 271 p.
12. Hoover S.M., Coats C.D. *Does God Make the Man? Media, Religion, and the Crisis of Masculinity*. New York, NYU Press Publ., 2015, 240 p.
13. Rimskaya O.N. Crisis of Personal Identity in a Postmodern Culture, *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura* [Science. Art. Culture], 2014, no. 3, pp. 25–33 (in Russ.).
14. Shulgina D.N. Crisis of Culture and Identity of the Person in the Conditions of Globalization, *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya* [Proceedings of the Voronezh State University. Series: Philosophy], 2010, no. 2 (4), pp. 173–180 (in Russ.).
15. Deakin P. *Masculine Identity in Crisis in Hollywood's Fin de Millennium Cinema*, PhD Diss., The University of Manchester Publ., 2012, 192 p.
16. Gates Ph. *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*. Albany, State University of New York Press Publ., 2006, 358 p.
17. Igaeva K.V., Shmeleva N.V. The Crisis of Hegemonic Masculinity in American and European Cinematography of the Late 20th – Early 20st Century, *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Human. Culture. Education], 2020, no. 1 (35), pp. 74–83 (in Russ.).
18. Liderman Yu.G. *Motivy "proverki" i "ispytaniya" v postsovetsoi kul'ture: Na materiale kinematografa 1990-kh godov* [The Motifs of "Verification" and "Testing" in Post-Soviet Culture: Based on the Cinema Material of the 1990s], cand. cult. diss. abstr. Moscow, 2003, 26 p.
19. Sukovataya V.A. From the "Masculinity of Trauma" to the "Masculinity of Neurosis": Gender Politics in Soviet and Post-Soviet Mass Culture, *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovanii* [Labyrinth. Journal of Social and Humanitarian Studies], 2012, no. 5, pp. 37–59 (in Russ.).
20. Romanov P.V. Brotherhood: Masculinity in Post-Soviet Cinema, *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noi antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 2001, vol. 4, no. 2, pp. 119–135 (in Russ.).
21. Trotsuk I.V., Subbotina M.V. Assessment of Cinematographic Influence on Social Representations of Heroism: Approbation of an Approach, *Kommunikologiya* [Communicology], 2018, vol. 6, no. 4, pp. 140–158 (in Russ.).

Международная научно-практическая конференция

БИБЛИОТЕЧНАЯ НАУКА В XXI ВЕКЕ: СОДЕРЖАНИЕ, ОРГАНИЗАЦИЯ, ЦИФРОВИЗАЦИЯ И НАУКОМЕТРИЯ

19—20 октября 2021 г.

Организаторы: Российская государственная библиотека, Российская национальная библиотека, Российская библиотечная ассоциация.

Цель конференции — актуализация тематики и выявление факторов, стимулирующих изучение библиотечной сферы, обсуждение вопросов организации и оценки результативности библиотечной науки, обмен инновационным опытом цифровизации научной деятельности.

Круг вопросов для обсуждения:

- ◆ роль и значение науки в реализации государственной библиотечной политики;
- ◆ научная деятельность в библиотеке: нормативно-правовые условия и формы организации;
- ◆ библиотека как субъект НИР и как объект изучения;
- ◆ приоритетные направления библиотековедческих, библиографоведческих и книговедческих исследований;
- ◆ научно-издательская деятельность библиотек: традиции и инновации;
- ◆ место профессиональной библиотечной периодики в современной научной коммуникации;
- ◆ современные методы оценки научной деятельности;
- ◆ цифровые технологии в библиотечной науке: проблемы внедрения и перспективы применения;
- ◆ подготовка кадров высшей квалификации: проблемы и перспективы.

К участию приглашаются руководители библиотек и их заместители по научной (научно-методической) работе, руководители и работники научных и научно-методических подразделений библиотек; а также представители государственных органов власти и общественных организаций, вузов культуры, других образовательных учреждений, научных организаций, издательств и профессиональных СМИ.

Конференция проводится в очно-дистанционном формате.

По итогам конференции будет издан сборник материалов (с последующим размещением в Российском индексе научного цитирования).

Язык конференции — русский.

Участие в конференции бесплатное; командировочные расходы — за счет направляющей стороны.

Место проведения:

Российская государственная библиотека, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5.

Контакты:

Тикунова Ирина Петровна, начальник управления — заведующий центром РГБ

Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 24-07

Нещерет Марина Юрьевна, ведущий научный сотрудник РГБ

Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 28-72

E-mail: science@rsl.ru

Дополнительная информация и регистрация участников:

<https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/bibliotechnayanauka-v-xxi-veke>

К 200-ЛЕТИЮ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

УДК 76.03(47)"19"(092)Богдеско И.Т.
ББК 85.153(2)6-8Богдеско И.Т.
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-2-150-163

О.Ю. КОШКИНА

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗОВ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ КНИЖНОГО ГРАФИКА И.Т. БОГДЕСКО

Ольга Юрьевна Кошкина,

Галерея современного искусства «Матисс Клуб»,
искусствовед, руководитель научного направления
Никольская пл., д. 6, Санкт-Петербург, 190068, Россия

кандидат искусствоведения

ORCID 0000-0002-1990-4814; SPIN 1389-6482

E-mail: olga_koshkina@bk.ru

Реферат. В 1970–1971 гг. академик Российской академии художеств, народный художник СССР Илья Трофимович Богдеско (1923–2010) создал линогравюрную серию к социально-психологическому роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Иллюстрации были выполнены художником специально к Лейпциг-

ской книжной ярмарке 1971 года. Конкурсное задание ограничило замысел мастера: создано лишь три иллюстрации в технике линогравюры, художественное решение которых основывается на условно-декоративном принципе организации композиции. Изображение главных героев почти двухмерно, «очищено» от бытовых деталей, среды, антуража. Используя минимум изобразительных средств, И.Т. Богдеско добился в иллюстрациях ощущения потрясающего драматизма. За эту работу художник был награжден в Лейпциге золотой медалью. В конце 1971 г. издательство «Картя молдовеняскэ» выпустило книгу на молдавском языке «Кримэ ши педяпсэ» («Преступление и наказание»). В ее оформлении использованы иллюстрации «Раскольников» – на суперобложке, и «Стару-

ха-процентщица» — на титульном развороте. На суперобложке появляется уже иное изображение образа Сони. Сохранившиеся эскизы, ряд которых представлен в этой статье, позволяют увидеть скрытую от посторонних глаз работу мастера. В 1995 г. И.Т. Богдеско вновь обратился к Ф.М. Достоевскому. Он создал портрет писателя на фоне характерного петербургского пейзажа. В те годы художник работал над «Дон Кихотом», вдохновляясь высказыванием Ф.М. Достоевского о романе М. де Сервантеса: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения». И.Т. Богдеско подтвердил это мнение 36-ю иллюстрациями (резцовой гравюрой) к знаменитому роману: титанической работой, продлившейся более двух десятилетий. Портрет русского писателя художник выполнил в той же уникальной технике классической гравюры, что и иллюстрации к «Дон Кихоту». Смена графических техник резко меняет пластику образов литературных героев «Преступления и наказания»: трагически-плоскостное видение линогравюры четверть века спустя меняется на острое, нервное, частое движение резца. И.Т. Богдеско создал три иллюстрации к роману Ф.М. Достоевского в технике резцовой гравюры.

Ключевые слова: И.Т. Богдеско, рисунок, художественный образ, печатная графика, линогравюра, резцовая гравюра, книжная иллюстрация, портретная характеристика, визуализация, изобразительное искусство.

Для цитирования: Кошкина О.Ю. Визуализация образов романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в творчестве книжного графика И.Т. Богдеско // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 150–163. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-150-163.

Отечественная книжная иллюстрация — самостоятельное и неповторимое явление. Визуализация текстов классика русской литературы Ф.М. Достоевского — несомненно, одна из ярких ее сторон. Образы, созданные писателем в романе «Преступление и наказание», в разные годы служили источником пластической трансформации для множества отече-

ственных художников. Взяв на себя большую ответственность по зрительному воплощению героев произведения и описанных в нем событий, иллюстратор фактически принуждает читателя к собственному представлению об образах, созданных художником слова. Здесь степень интеллекта, мировосприятия, творческого потенциала главенствует в процессе художественно-графического «одушевления» слова, поскольку «Преступление и наказание» «остается одним из своеобразнейших, глубоко личных, ни в чем не повторимых созданий мировой литературы» [1, с. 114].

Список художников, стремившихся при иллюстрировании данного произведения понять его идею и оказать в этом помощь читателю, а также желающих сравнить «символику текста романа с символикой рисунка» [2, с. 128], — обширен. Еще первый иллюстратор Ф.М. Достоевского живописец П.А. Федотов оставил рисунки к «Преступлению и наказанию». В том же XIX в. известны работы М.П. Клодта (1874, черная акварель, белила) и П.М. Боклевского (1880–1881, графитный карандаш) к роману. XX век продемонстрировал широчайший диапазон графических техник: Н.Н. Поманский (1920–1930, масляная пастель, графитный карандаш), К.А. Соколов (1929, литографский карандаш), Д.А. Шмаринов (1935–1936, уголь), М.М. Шемякин (1965–1967, графитный карандаш), А.Н. Корсакова (1970-е, графитный карандаш), Б.М. Клушанцев (1971–1972, смешанная техника), А.А. Иванов (1973, тушь, перо), В.Ю. Забелин (Вик) (1980, смешанная техника), Ю.Е. Брусовани (1982, тушь, черный карандаш), И.С. Глазунов (1982, соус, пастель), И.И. Королев (1983, акварель, смешанная техника), В.Н. Дьяков (1986, графитный карандаш), Н.П. Мигулин (1995, смешанная техника).

Мастер книжной графики и теоретик изобразительного искусства В.А. Фаворский отмечал: «Каждого автора и каждое произведение нужно, поняв их характер или стиль, соответственно этому по-разному иллюстрировать» [3, с. 343]. Не случайно поэтому среди печатных техник, которые использовали книжные мастера в визуализации «Преступления и наказания», отмечается такое разнообразие: ксилография — А.Ф. Носов (1933), Ф.Д. Кон-

стантинов (1946), В.Д. Беляев (1970-е, цветная ксилография); офорт — Э.И. Неизвестный (1967–1969), В.Ф. Афоничев (1982–1990); цветная литография — В.С. Вильнер (1972–1975); линогравюра — С.С. Косенков (1974).

РАЗНОПЛАНОВОСТЬ ОБРАЗОВ У ХУДОЖНИКОВ- ИЛЛЮСТРАТОРОВ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

Творческий анализ зримых образов рассматриваемого литературного произведения Ф.М. Достоевского демонстрирует разноплановость интерпретаций и неповторимость концепций, при том что каждый талантливый художник стремился стать соавтором писателя. Существовая в пространстве писательского замысла, иллюстратор идет в ногу с автором текста, но рядом, параллельно, стремясь усилить эмоциональное воздействие и не помешать писателю: повествование первично. Каждый из мастеров развивает свою концепцию: «Для одного главное — психологизм образов, для другого важна осязаемая предметность и внешняя адекватность их описанию, для третьего — собственная рефлексия по поводу главных идей романа» [4, с. 132]. Отметим, что вопрос определения позиции художника к литературному произведению — сложный, многоплановый. Этим можно объяснить беспредельное разнообразие решений.

Стоит заметить, что XXI в. также обозначился культурным событием: издательство «Вита Нова» выпустило в свет иллюстрированное издание романа с работами художника А.А. Харшака (2007, графитный карандаш), дополнив тиражное издание «Преступления и наказания» приложением к нумерованному изданию — офортной книгой «Петербургские типы» А.А. Харшака (десять работ раскрашенного офорта в папке из натуральной кожи в количестве десяти экземпляров). Всего же известно о восьми иллюстрированных изданиях романа Ф.М. Достоевского на русском языке: П.М. Боклевский (1883), П.М. Клодт (1874), Д.А. Шмаринов (1935–1936), Ф.Д. Констан-

тинов (1948), И.С. Глазунов (1956–1970), М.М. Шемякин (1964–1969), А.И. Кретов-Дажь (2001), А.А. Харшак (2007).

В длинной веренице работ блистательных мастеров книжного искусства, стремящихся передать социально-психологический характер романа Ф.М. Достоевского, достойное место занимает страница творческого наследия яркого, самобытного и многогранного художника второй половины XX в. — Ильи Трофимовича Богдеско (1923–2010). Графика художника, выпускника Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, ученика К.И. Рудакова, С.В. Приселкова, А.Ф. Пахомова, Г.Д. Епифанова, В.М. Конашевича, обрела высокую значимость в сфере искусства книги. В его творческой биографии есть многочисленные правительственные награды и народное признание: количество изданных книг с его художественным участием превышает сотню. Многие иллюстративные циклы мастера, представителя ленинградской школы графики, стали классикой книгоиздания, сформировав не одно поколение отечественных читателей в эпоху «активного книгочества». Отдельные графические работы и серии иллюстраций к литературным произведениям находятся в собраниях государственных музеев и в частных коллекциях нашей страны и за рубежом [5, с. 4–5].

ГЕРОИ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»: ВИЗУАЛЬНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ И.Т. БОГДЕСКО

Празднование 150-летия со дня рождения Ф.М. Достоевского проходило в 1971 году. В частности, тематика Лейпцигской книжной ярмарки была посвящена творческому наследию писателя. Был объявлен конкурс иллюстраций к его произведениям, в котором приняла участие целая группа советских художников разных поколений: А.Д. Гончаров был представлен работами

к романам «Бедные люди», «Идиот», «Братья Карамазовы»; В.Н. Горяев — иллюстрация к «Идиоту», В.Н. Минаев — к «Кроткой»; Б.М. Басов — к «Бедным людям»; Ю.Ю. Перевезенцев — к «Белым ночам»; Н.Е. Попов — к «Неточке Незвановой»; В.Д. Пивоваров — к фантастическому рассказу «Сон смешного человека» [4, с. 131–132].

И.Т. Богдеско, уже имевший почетное звание народного художника СССР (1963), получил специальный заказ от Министерства культуры СССР на исполнение цикла иллюстраций к роману «Преступление и наказание». В 1970–1971 гг. художником была создана небольшая линогравюрная серия к прозе «иносказательного типа сознания». К сожалению, сжатость времени, выделенного на конкурсное задание, ограничила замысел мастера: было создано три иллюстрации способом гравирования на линолеуме. Лишь поэтому их «нельзя рассматривать как комплексный цикл произведений книжной графики» [6, с. 6–7].

Выбирая технику линогравюры, И.Т. Богдеско тем самым определил стиль художественного решения иллюстраций — условно-декоративный принцип организации композиции. Отметим, что в отечественной книжной иллюстрации линогравюра применялась не так часто, как, например, признанная ксилография. Вероятно потому, что линолеум «как материал обладает иными художественными возможностями, чем дерево... В приемах гравюры на линолеуме, которая развивает и усиливает наиболее распространенную манеру новейшей ксилографии... с ее сочетаниями динамических линий и живописных пятен, менее чувствуется язык резца» [7, с. 51–52]. Из художественно выразительных в книжной линогравюре стоит выделить работы М.В. Добужинского к «Тамбовской казначейше» М.Ю. Лермонтова (1913); М.В. Маторина к «Утопии» Т. Мора (1931), «Письмам» Рубенса (1933), «Песням великой французской революции» (1930-е); Д.А. Брюханова к «Эскимосским сказкам и легендам» (1956); В.М. Воловича к «Малахитовой шкапулке» П.П. Бажова (1962); Т.В. Толстой к рассказам А.С. Грина (1965); Е.А. Кибрика к «Тарасу Бульбе» Н.В. Гоголя (1971) и др. Среди представителей ленинградский школы графики выделяются гравировальные работы

А.А. Ушина к произведениям Ф.М. Достоевского — «Кроткая» (1960), «Идиот» (1954–1959), «Маленькие картинки» (1959).

Книжная печатная иллюстрация претендует обычно на усложненное, однако не всегда более глубокое и точное, чем рисунок, прочтение литературного текста. Стилистика линогравюры диктует резкие акценты, однозначно-прямолинейные характеристики, ригористичность восприятия текстов [5, с. 40]. Эти особенности данного вида гравюры умело использовал И.Т. Богдеско, создавая иллюстративные циклы в технике резьбы на линолеуме, максимально применяя свой предыдущий опыт в печатной графике — литографии.

Начало работы способом гравирования на линолеуме было заложено И.Т. Богдеско в 1950-х гг. — эстампы к «Девушке из Чадыр-Лунги» (1954), «Шахматистам» (1959) и др. Серия монохромных станковых оттисков в линогравюре родилась после поездки в Китай в 1959 году. Далее была создана череда выдающихся черно-белых листов — «Портрет девушки» (1970), «Колхозница» (1970-е), «Прометей» (1973) и др. От станковых работ художник переходит к книжной графике: иллюстрация «Хивря» к «Сорочинской ярмарке» Н.В. Гоголя (1950-е), цикл иллюстраций к поучительной притче И. Крянгэ «Кошелек с двумя денежками» (1962), оформление книги Л.В. Латьевой «Ирка» (1963).

В 1966 г. И.Т. Богдеско удостоивается Государственной премии Молдавской ССР. Наградой были отмечены в том числе иллюстрации к книге И. Крянгэ «Кошелек с двумя денежками» и крупная серия цветных линогравюр «Моя Родина». Академическая выучка и вариативность способов пластического выражения позволили художнику проявить импрессионистически свободную трактовку формы, которую он виртуозно подчеркивает светотенью, симбиозом линий в пространстве и символистической силуэтностью.

Используя минимум изобразительных средств, И.Т. Богдеско добивается в иллюстрациях ощущения потрясающего драматизма: линогравюра, отличающаяся главным эффектом — резким контрастом черного и белого, наделенная экспрессивностью, полярностью и лаконизмом, позволила провести соединение



Рис. 1. Старуха-процентщица. 1971.

Линогравюра; л.: 33,6 × 25,0; и.: 21 × 16.

Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского.
Санкт-Петербург



Рис. 2. Раскольников. 1971.

Линогравюра; л.: 29,3 × 20,9; и.: 23,6 × 16,8.

Белгородский государственный художественный музей

прошлого с будущим. Художник строит изображения главных героев практически двухмерно, в то же время «очищая» пространство листа от бытовых деталей, окружающей среды, антуража. Образы героев даны сжато, концентрируя в себе порок и нравственность: «Черты характера персонажей приобретают в этом случае определенную условность обозначения, благодаря которой достигается острая выразительность портрета» [8, с. 112–113].

Гравюры И.Т. Богдеско на линолеуме отличаются контрастной интенсивностью звучания белого на черном, напряженнейшим композиционным ритмом. В его интерпретации образы героев романа звучат трагически: художник выделяет только одну тему — внутреннее состояние героев, их безотлагательное переживание в отсутствие подробной обрисовки среды. Утяжеленный ритм широких линий образует «сложные пересечения и изломы, создает впечатление зыбкости, неустойчивости пространства, в котором живут герои» [6, с. 7].

Например, в визуализации образа старухи-процентщицы (рис. 1) художник следует авторскому описанию: «такая маленькая и га-

денькая» [9, с. 64], «крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая... На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье...» [9, с. 8–9]. Ряд литературоведов — Д.С. Мережковский, Вяч. Иванов, В.В. Набоков и др. — имели устойчивое мнение, что портретные детали в произведениях Ф.М. Достоевского не имеют существенных значений и функций, поскольку главное — «исследование человеческого духа» [цит. по: 10, с. 4]. И.Т. Богдеско стремился не помешать писателю (повествование первично), но обогатить, усилить воздействие. Так, он игнорировал упомянутую в авторском описании истрепанную и пожелтелую меховую кацавейку, болтавшуюся на плечах старухи, чтобы избежать дробности контура, провести единую линию, склоняющую хрупкое тельце женщины к земле. Этот гибкий след штихеля, начавшись острой энергичной белой линией слева внизу, теряет свою упругую энергию, вырастая вверх, неожиданно обрывается острым завершением и провалом в черную пустоту. Пространство

монохромного черного фона позади старухи увеличивается, давит чугуном грузом на ее плечи, спину, хребет, сворачивая и скукоживая их. Диссонансом удара молота к subtilной фигуре старухи звучат ее крупные тяжелые кисти рук — левая чугунной кувалдой тянет тело к земле. Все вместе — тягостно, тошно, удручающе. Абрис старухи-процентщицы демонстрирует нечто «зловещее в неуловимых очертаниях, в чередовании черного и белого, ровно как во втянутой в плечи голове...» [11, с. 15].

Главные действующие лица романа в изображении И.Т. Богдеско отстранены, дистанцированы от читателя: их одежда, громоздкая и объемная, тщательно скрывает силуэты, окутывая сложной драпировкой. Никто из героев не смотрит на зрителя: глаза Сони прикрыты веками, лица Родиона не видно — он развернут спиной к зрителю, и лишь глаз старухи, один на всех, устремлен взором в пол, протыкая его. Изображения персонажей даны контурно, в окружении плотного черного фона. Такая силуэтная подача символическа и помогает считывать эмоции страдания, отчаяния либо печали.

Образ Раскольникова (рис. 2), например, полностью воплощен через его одежду: у Достоевского — «широкое, крепкое, из какой-то толстой бумажной материи летнее пальто (единственное его верхнее платье)» [9, с. 68], не пальто — «настоящий мешок». Пальто становится знаком, неразрывно связанным с героем («...Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу...» [9, с. 7]), с присущим ему лексическим значением, которое художник маркирует, чтобы «подчеркнуть, усилить экспрессивность, подсказать смыслоформирующие значения чего-то в своем сообщении» [12, с. 143]. Пальто Раскольникова — свидетельство всех стадий преступления персонажа романа.

О Соне известно, что она «была малого роста, лет восемнадцати, худенькая, но довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами» [9, с. 175], а ее личико, довольно неправильное, «совсем худенькое и бледное» — «какое-то востренькое, с востреньким маленьким носом и подбородком» [9, с. 225]. Ф.М. Достоевский неоднократно возвращался к описанию Сониного облика, постоянно транс-



Рис. 3. Соня. 1971.

Линогравюра; л.: 35,5 × 26,4; и.: 21,3 × 14,6.
Вологодская областная картинная галерея

формируя образ героини: портретная характеристика «обогащается по ходу повествования, по мере раскрытия ее характера и усложнения ее романной роли» [13, с. 74]. Писателем сформированы два гардероба Сони, четко описывающие ее противоположные стороны существования: повседневный и «расфранченный», «профессиональный» костюм проститутки. Здесь бурнус — часть обыденной одежды, как функция покровра и защиты от внешнего мира (рис. 3).

Все три гравюры И.Т. Богдеско отличаются индивидуальной, тщательно выверенной линией пластического изложения. Они обладают лаконичностью: отсутствие излишней дробности в штриховке компенсируется рваным контуром силуэта. Художник помнил завет своего учителя С.В. Приселкова: «Экономь штрих. Экономь, чтоб каждое прикосновение было нужным, выражало форму» [цит. по: 5, с. 58]. Здесь ритм черных и белых плоскостей порождает внутреннюю энергию листа, сжатую, замершую на мгновение, но готовую к эмоциональному преобразованию.

Работа художника была высоко отмечена на Лейпцигской книжной ярмарке в 1970 г. —

И.Т. Богдеско получил золотую медаль. Большим тиражом вышли открытки с его иллюстрациями к роману.

И.Т. БОГДЕСКО — ХУДОЖНИК ИЗДАНИЯ «КРИМЭ ШИ ПЕДЯПСЭ»

Как уже упоминалось, представленная на ярмарке в Лейпциге линогравюрная серия состояла из трех листов — «Старуха-процентщица» (рис. 1), «Раскольников» (рис. 2), «Соня» (рис. 3). В свою очередь, цикл имел два варианта: аскетично-сдержанные образы помещены в строгий традиционный формат — вариант 1 (представлен в Лейпциге). С дополнительной рамкой вдоль периметра и геометрическим узором в углах в виде навершия копья, обрамленного волютами, объединенными кольцом, — вариант 2. Особенностью второго варианта стало влияние узора на восприятие изображения: перцепция образа приобретает угловую растянутость, приправленную остротой. Оба варианта оттисков с авторскими подписями карандашом представлены в нескольких отечественных музеях: Государственном Русском музее, Государственном музее истории российской литературы им. В.И. Даля, Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского, музеях Белгорода, Великого Устюга, Вологды, Калининграда.

В конце 1971 г. издательство «Картя молдовеняскэ» выпустило книгу на молдавском языке «Кримэ ши педяпсэ» («Преступление и наказание») [14]. В этом издании можно увидеть пример второго варианта с дополнительно выгравированной рамкой — иллюстрация «Старуха-процентщица» на титульном развороте. Кроме того, этот вариант отличается сменой образа Сони. В новой гравюре «Соня» (представлена на суперобложке издания) героиня «расфранчена», обряжена в соответствующий «вкусам и правилам» костюм проститутки.

Оформление издания отличается художественной целостностью — глянцевая суперобложка в трех (черный, белый, красный) цветах рифмуется с элементами дизайна обложки — басмой и цветной инкрустацией, повышая

эстетическую привлекательность. Иллюстрации, помещенные на суперобложку, обрамлены сложным геометрическим узором. Известно, что раскрытие идеи книги иллюстратором через трактовку и последовательность сюжетов, образность и противопоставление действующих лиц — прямое воплощение книги в зримом облике. Иной распространенный способ выражения мира писателя — иносказательный, условный, с помощью символов, аллегории, эмблем. Добиваясь единства оформления книги как единой художественной системы, Богдеско, комбинируя, применяет оба способа. Геометрический орнамент обрамляет изображение и весь разворот титульного листа, трагически рифмуясь (включение красного цвета) с обложкой. Пики с волютами, изящно окаймляя надпись корешка, облегчают тяжелую резаную архитектуру геометрического строения суперобложки. Эти символические элементы не только специфически самостоятельные художественные составляющие оформления, но и детали более «обширного и сложного целого, строящие его пространство и ритм, материализующие его строй и смысл» [15, с. 113].

Необходимо отдельно остановиться на применении геометрического орнамента из пик, волют и стягивающего кольца, введенного И.Т. Богдеско в оформление книги. Несомненно, это — оммаж Санкт-Петербургу Ф.М. Достоевского. Действительно, во второй половине XIX в. большинство арок, проемов городских зданий оборудовалось воротами и заборами, собранными из гнутых металлических стержней. Такая технология изготовления придавала изделиям ажурность, а кованый орнамент красиво читался на просвет. Композиция, построенная на ритмическом повторении одного вертикального элемента, являлась самой распространенной. В этой группе металлических конструкций выделялось копьё в обрамлении волют как простой прием в изготовлении, сравнительно недорогой и доступный домохозяевам среднего достатка [16, с. 11–12]. И.Т. Богдеско тонко отметил среду существования героев романа «Преступление и наказание» — город простых, бедных, несчастных людей, переполняющих и загрязняющих его, в отсутствие прекрасных дворцов и красот. Удивительно другое: этот узор — пика-волюты-коль-

цо — в точности воспроизведен в существующей ныне решетке ограды Литературно-мемориального музея (ЛММ) Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге в Кузнечном переулке. Основание музея (1971) совпадает с годом выхода молдавского издания. Но прежде за домом 5/2 (жилой дом с ЛММ Ф.М. Достоевского внутри, адрес музея) и домом 9/27 по Кузнечному переулку стоял доходный дом. В конце 1970-х гг. его снесли, образовав разомкнутый двор, и лишь во второй половине 1980-х гг. на его месте был разбит сквер и установлена ограда с пиками. Возможно, в выборе узора для элементов решетки сквера нашими современниками было учтено художественное мнение И.Т. Богдеско, поскольку молдавское издание «Кримэ ши педяпсэ» есть в фондах ЛММ Ф.М. Достоевского.

НОВЫЙ ЭТАП РАБОТЫ И.Т. БОГДЕСКО В ТЕХНИКЕ РЕЗЦОВОЙ ГРАВЮРЫ

Художник вновь обращается к Ф.М. Достоевскому в начале 1990-х годов. В своих воспоминаниях мастер, поясняя, почему снова отдает предпочтение классической литературе, пишет: «...при современном прочтении мы находим в ней близкие нам гуманистические идеалы, стремимся раскрыть их для читателя. Как художнику книги, мне думается, что высокохудожественная современная иллюстрация к произведениям Данте или Шекспира, Сервантеса или Достоевского невольно вовлекает читателя в мир высочайшей поэзии и красоты...» [17, с. 63].

В эти годы художник активно работал над иллюстрациями к «Дон Кихоту» М. де Сервантеса — титанический труд продолжался четверть века. И.Т. Богдеско, несомненно, знал высказывание Ф.М. Достоевского о глубине и силе этого сочинения: «Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую мог только выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” — то человек мог бы молча подать Дон Кихота: “Вот мое заключение о жизни — и можете ли вы за него осудить меня?”» [18, с. 144]. Находясь в постоянном диалоге с писателем,

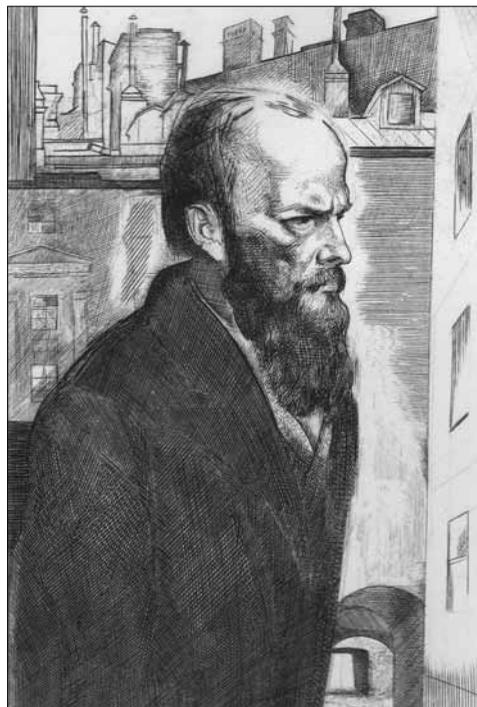


Рис. 4. Портрет Ф.М. Достоевского. 1996.
Резцовая гравюра по меди; л.: 27 × 18,4; и.: 17 × 10.
Челябинский государственный музей
изобразительных искусств

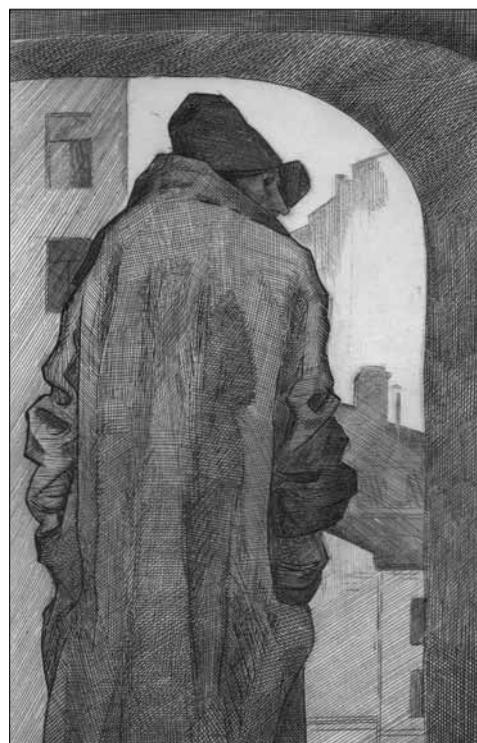


Рис. 5. Раскольников. 1996.
Резцовая гравюра по меди; л.: 27 × 18,4; и.: 17 × 10.
Частное собрание В.П. Третьякова. Санкт-Петербург

И.Т. Богдеско выполнил портрет Ф.М. Достоевского в той же технике резцовой гравюры, что и иллюстрации к «Дон Кихоту».

Несомненно, создавая портрет писателя (рис. 4), И.Т. Богдеско вдохновлялся ксилографией В.А. Фаворского для «Литературной энциклопедии» (1929) с аналогично выстроенной на нескольких вертикалях композицией. Но узкие и высокие оконные проемы сменили рамочки фотографий, а резкая линия борта сюртука, подчеркивающая высокую художавую фигуру, — основное динамическое движение. Ф.М. Достоевский с напряженным и сосредоточенным взглядом обретает огромную силу воздействия: «...этот костлявый, худой человек стоит вытянувшись, как свеча, — творчество для него подвиг, служение, жертва» [19, с. 290]. Важно, что нашему современнику удалось выполнить иной, не менее наполненный внутренним содержанием портрет. Классик у И.Т. Богдеско — предельная концентрация, решенная графически. Поглощенный глубокими раздумьями человек: плотно сдвинутые, нависшие над глазами, надбровные дуги, сжатые губы. Невидящий взгляд устремлен внутрь, в себя и невероятно сконцентрирован. Драматически-напряженная работа мысли разбивается стремительным поворотом корпуса, легкий наклон которого сопровождает «падение» стены дома. Частая штриховая сетка, основные длинные прямые которой созвучны заданному движению, дополняет образ стремительно идущего человека, вот-вот готового войти в проемы низких арок петербургских дворов-колодцев [5, с. 167–168].

Важно, что портрет писателя создан на фоне характерного петербургского пейзажа. Именно в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевский сосредоточился на той стороне городской среды, что вызывала у него чувство отвращения своими отрицательными свойствами. Петербург писателя — город, «в котором невозможно быть здоровым и полным сил — здесь царствует атмосфера бедности и душевной надломленности» [20, с. 59]. «Петербургское пространство» писателя активно «работает» в портрете Ф.М. Достоевского: устремленные ввысь «шпили» дымоходов и труб обрушиваются вниз монотонным рядом скучных оконных проемов, завершаясь зияющим мраком арок проходных

дворов [5, с. 167]. Образ писателя словно зажат в узком пространстве городского колодца. Лицо обращено к стене с окнами, но метафора о «глазах — окнах человеческой души» не работает, здесь — глубокое осмысление полученных знаний про атмосферу бедности и грусти, бедности и душевной надломленности.

Немаловажным дополнением стало размещение факсимиле автографа писателя в подвале гравюрного оттиска. И.Т. Богдеско — мастер каллиграфии. Для него было персональным вызовом воспроизведение сложной росписи Ф.М. Достоевского — двухсловной, художественно витиеватой, с красивым вензельным узором в конце, словно для опоры длинного начертания, с воспаряющим «и кратким» для легкости.

Стоит отметить, что на рубеже 2015–2016 гг. в Нижегородском государственном выставочном комплексе прошла выставка «Ясновидец человеческой души — Ф.М. Достоевский». Отдавая дань памяти гениальному соотечественнику, организаторы выставки сделали акцент на приобщение зрителей к неброскому и сдержанному виду искусства — гравюре, пытаясь показать творческие возможности различных техник гравюры [21]. Наряду с упомянутой выше хрестоматийной ксилографией В.А. Фаворского работы И.Т. Богдеско в экспозиции заняли свое достойное место.

Вновь обращаясь к творчеству Ф.М. Достоевского, художник работал в классическом, самом старом виде углубленной гравюры на металле. Резцовая гравюра, благодаря своим особым художественным достоинствам, обычно рассматривается как независимый вид искусства. «Тиражность» этого вида породила важнейшую проблему гравировального искусства, о которой писал М.И. Флекель: импульс развития шел «одновременно в двух направлениях: как самостоятельное искусство и как искусство воспроизведения» [22, с. 7]. Действительно, репродукционные и оригинальные гравюры трудно разделить, поскольку необходимость исполнения предварительного рисунка обуславливает нетривиальность произведения — композицию гравюры, ее светотеневую моделировку и проработку деталей [5, с. 9]. «Гравирование — это всегда перевод оригинала на другой художественный язык» [23, с. 7]. Такую чрезвычайно сложную задачу поставил

перед собой мастер, переводя композицию линогравюрных изображений 1971 г. на язык резцового штихеля в 1990-х годах.

К этому времени И.Т. Богдеско уже использовал гравюру на меди в своих наиболее значимых иллюстративных циклах, иллюстрируя старофранцузский эпический цикл «Песнь о Роланде», «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Дон Кихота» М. де Сервантеса. Резцовая гравюра мастера отличается редкостной четкостью линий и чистотой их звучания. Художник виртуозно использовал присущий резцовой гравюре лаконизм, тяготение к камерности, ограниченность цветовой гаммы. Неповторимые особенности резца привлекли И.Т. Богдеско в зрелом возрасте, заинтересовав возможностью расширения творческого ресурса. Освоив резцовую технику, мастер не изменял ей: первые оттиски отмечены 1978 г., последний — 2002 годом.

Смена графических техник резко меняет пластику образов литературных героев «Преступления и наказания»: трагически-плоскостное видение линогравюры меняется на острое, нервное, учащенное движение резца. Отметим, что только одна резцовая гравюра повторила предыдущий оттиск на линолеуме — «Раскольников» (рис. 5). В ней более тонко и щедро проработаны материальные предметы — одежда героя, фон, архитектурные дополнения, что придало изображению ощущение жизненности и правдивости. Раскольников менее статичен и не так монолитен в резцовой гравюре: смещенная в гулкую пустоту арки фигура, ассиметричные плечи, маленькая голова, проваленная в грудь, — «тонок и строен», «худо одет», сострадательный и чувствительный, настороженно озирающийся «подпольный герой» [5, с. 167].

Новая гравюра «Раскольников» приобрела дополнительную глубину, став иным, самостоятельным высказыванием: И.Т. Богдеско не пошел по пути простого переноса изображения с плоскости одного материала на другой — не стал механически копировать изображение на плоскость медной пластины. Возможно, им овладела жажда иного пластического видения. Поэтому в новом изображении появляется образ города, подавляющего личность, демонстрирующего бедность и тяжелое положение его жителя. Согбенная фигура Раскольникова иллюстрирует отсутствие здоровья и сил, поскольку в городе Ф.М. Достоевско-



Рис. 6. Старуха-процентщица. 1990-е.
Бумага, смешанная техника. 27 × 16.
Частное собрание К.В. Авелева. Санкт-Петербург



Рис. 7. Старуха-процентщица. 1990-е.
Бумага, смешанная техника. 27 × 14.
Частное собрание К.В. Авелева. Санкт-Петербург



Рис. 8. Старуха-процентщица. 1996.
Резцовая гравюра по меди; л.: 27 × 18,4; и.: 17 × 10.
Частное собрание В.Г. Беликова. Москва

го «царствует атмосфера бедности и душевной надломленности» [20, с. 59]. При этом образ героя в лохмотьях предельно ограничен картинкой городской подворотни: «квартал был таков, что костюмом здесь было трудно кого-нибудь удивить» [9, с. 7]. Однако выделяется Раскольников шляпой — приметной, циммермановской, без полей и заломившейся на сторону. Здесь шляпа — улика, выполняющая выделительную функцию, и знак мнемонического соотношения с идеями его обладателя [10, с. 157].

Художник сконцентрировался на образе старухи-процентщицы. Его архивы сохранили обширный подготовительный материал к гравюрам (рис. 6, 7). Было изготовлено два варианта «Старухи-процентщицы»; в статье приведен один (рис. 8).

Творческая индивидуальность И.Т. Богдеско, его базисный изобразительный язык и способ мышления ярко раскрываются в рисунке. Линейный рисунок художника упруг, артистичен, наполнен виртуозной свободой импровизации [6, с. 10]. В набросках к гравюре он выбирает момент осмотра принесенного

Раскольниковым маленького золотого колечка с тремя красными камешками, подаренного «ему при прощании сестрой, на память» [9, с. 63] (рис. 6). При этом образ старухи точно соотносится с писательским — простоволоса, жиденькие пряди убраны в косичку и подобраны гребнем на затылке.

Другой рисунок старухи-процентщицы в той же мизансцене осмотра золотого колечка (рис. 7) — основа под гравюру (1996), не воспроизведенную здесь. В резцовом исполнении Алена Ивановна изображена зеркально, но ее гардероб дополнен головным убором.

В резцовой гравюре «Старуха-процентщица» (рис. 8) пожилая женщина развернута к нам анфас. Рука с оцениваемым кольцом занесена вверх, взор обращен к красному камешку. Генерируется острое ощущение того, что, закончив вычисление стоимости перстенька, старуха вскоре приступит к оценке и нас, зрителей.

Известен как минимум еще один вариант образа старухи, который часто атрибутируют как один из вариантов иллюстрации к «Преступлению и наказанию». Не приводя копию этого оттиска здесь, хочется поставить под сомнение выдвигаемое определение. Автор данной статьи настаивает на атрибуции «Плюшкин». «Ой, баба!.. Конечно, баба!» — одна из ярких черт описания Плюшкина в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя. В писательских подробностях присутствуют головной убор и связка ключей, что и отобразил И.Т. Богдеско на рассматриваемой гравюре (1996). Впрочем, исследование этого вопроса выходит за рамки данной статьи.

Целью авторского высказывания И.Т. Богдеско в резцовой гравюре стало стремление поднять творческий уровень исполнения до самостоятельного звучания, расширение ограничительных рамок трудоемкой техники. В этом случае особенность графики художника проявилась в прочувствовании стилистического строя литературного произведения и умения создать композиционные варианты иллюстрирования, помогающие постижению полимерного словесного высказывания. Меняя технику исполнения от линогравюры до классической резцовой, И.Т. Богдеско не только демонстрирует разный уровень изложения — от условно-сценического портрета до многослойного,

включающего пейзаж и проработку мелких деталей сюжетного изображения, — но и поднимает читателя-зрителя до особенно глубокого погружения в текст, до уровня высокого напряжения, к которому приблизился сам художник на пике творческого пути.

Можно сказать, что резцовая гравюра, в значительной мере утратившая свое значение на рубеже XX—XXI вв. в отечественной печатной графике, благодаря мастерству И.Т. Богдеско сохранила авторитет и значимость. Иллюстрации к «Преступлению и наказанию» — тому убедительное доказательство.

Список источников

1. Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. Москва : Государственная академия художественных наук, 1925. 191 с.
2. Воробьева Д. Иллюстрации к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Проблемы анализа и интерпретации текста : сборник научных трудов / Курганский государственный университет. Курган, 2016. С. 127–128.
3. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. Москва : Советский художник, 1988. 586 с.
4. Мусаева Н.Ф. Иллюстрации отечественных художников к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Литературное обозрение: история и современность. 2011. № 1. С. 128–133.
5. Кошкина О.Ю. Творчество И.Т. Богдеско: специфика художественного языка книжной графики : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. Санкт-Петербург, 2017. 240 с.
6. Гольцов Д.Д. Илья Богдеско: иллюстрация, каллиграфия, станковая графика, рисунок, монументальное искусство : [альбом]. Москва : Советский художник, 1987. 148 с.
7. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва : АСТ-Пресс КНИГА, 2004. 366 с.
8. Григорьев С.Ф. Илья Трофимович Богдеско. [Москва] : [Советский художник], [1970]. 146 с.
9. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 5. Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1989. 575 с.
10. Писарева К.В. Поэтика детали в романах Ф.М. Достоевского 1860–80-х годов: гардероб действующих лиц : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / [Место защиты: Смоленский гос. ун-т]. Смоленск, 2018. 232 с.
11. Богдеско И.Т. Книжная графика : [альбом] / [предисл. Р. Гордина]. Кишинев : Лумина, 1977. 56 с.
12. Нирё Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество : [сборник]. Москва : Наука, 1977. С. 125–151.
13. Майер П.А. Портретная характеристика в романах Ф.М. Достоевского (на материале образа героини романа «Преступление и наказание» Сони Мармеладовой) // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия № 3. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 1. С. 70–77.
14. Достоевский Ф.М. Кримэ ши педяпсэ = Преступление и наказание / ил. И.Т. Богдеско. Кишинев : Картя молдовеняскэ, 1971. 640 с.
15. Герчук Ю.Я. Художественная структура книги. Москва : РИП-холдинг, 2014. 212 с.
16. Калинин Б.А. Ворота Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург : Гуманитарная академия, 2019. 317 с.
17. Богдеско И.Т. Круг за кругом / сост. Наталья Багрова. Кишинев : [Б. и.], 2014. 135 с.
18. Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х — 1970-х гг. Москва : Русские словари, 2002. 505 с.
19. Алтатов М.В. Немеркнувшее наследие. Москва : Просвещение, 1990. 302 с.
20. Пьех Э. Образ Петербурга в романах «Преступление и наказание» Ф. Достоевского и «Петербург» Андрея Белого // Художественный текст глазами молодых : материалы конференции. Ярославль, 2017. С. 57–60.
21. Ясновидец человеческой души — Ф.М. Достоевский // Нижегородский государственный выставочный комплекс : [сайт]. URL: <http://www.ngvk.ru/news/2015/12/25/1680/> (дата обращения: 09.12.2020).
22. Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI—XX веков. Москва : Искусство, 1987. 367 с.
23. Гравюра на металле: к 115-летию Русского музея : [каталог]. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2013. 142 с.

Visualization of Images from F.M. Dostoyevsky's Novel "Crime and Punishment" in Works of the Book Graphic Artist I.T. Bogdesko

Olga Yu. Koshkina

Matisse Club Contemporary Art Gallery, 6, Nikol'skaya Sq., St. Petersburg, 190068, Russia
ORCID 0000-0002-1990-4814; SPIN 1389-6482
E-mail: olga_koshkina@bk.ru

Abstract. In 1970–1971, Academician of the Russian Academy of Arts, People's Artist of the USSR Ilya Trofimovich Bogdesko (1923–2010) created a linocut series for the socio-psychological novel "Crime and Punishment" by F.M. Dostoyevsky. The illustrations were made specifically for the Leipzig Book Fair in 1971. The artist's idea had been limited to the competition task: he created only three illustrations in the linocut technique, and their artistic solution was based on the conditional-decorative principle of composition organization. The main characters are depicted almost two-dimensionally, "purified" of everyday details, environment, entourage. Using a minimum of visual means, I.T. Bogdesko achieved a sensation of stunning drama in the illustrations. For this work, the artist was awarded a gold medal in Leipzig. At the end of 1971, "Kartya Moldovanyaske" published the book "Crime shi pedyapse" ("Crime and Punishment") in the Moldovan language. In the design of that book, his illustrations were used – "Raskolnikov" (on the dust cover) and "The Old Pawnbroker" (on the title page). A different vision of Sonya's image appeared on the dust cover. The preserved sketches, a number of which are presented in this article, allow recognizing the artist's work hidden from prying eyes. In 1995, Bogdesko applied to Dostoyevsky again. He created the writer's portrait against the background of the characteristic St. Petersburg landscape. In those years, the artist was working on "Don Quixote", inspired by Dostoyevsky's expressing about the novel by Cervantes: "There is nothing in the whole world deeper and stronger than this composition". Bogdesko upheld this assertion with 36 illustrations (by chisel engraving) for the famous novel: a titanic work that lasted more than two decades. The artist executed the portrait

of the Russian writer in the same unique technique of classical engraving as the illustrations for "Don Quixote". Changes in graphic techniques dramatically alter the plasticity of images of the characters of "Crime and Punishment": a quarter of a century later, the tragically flat vision of linocuts turned into a sharp, nervous, frequent movement of the chisel. Bogdesko created three illustrations for Dostoyevsky's novel in the technique of chisel engraving.

Key words: I.T. Bogdesko, graphics drawing, artistic image, printed graphics, linocut, chisel engraving, book illustration, portrait characteristics, visualization, visual art.

Citation: Koshkina O.Yu. Visualization of Images from F.M. Dostoyevsky's Novel "Crime and Punishment" in Works of the Book Graphic Artist I.T. Bogdesko, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 150–163. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-150-163.

References

1. Grossman L.P. *Poetika Dostoevskogo* [Dostoyevsky's Poetics]. Moscow, Gosudarstvennaya Akademiya Khudozhestvennykh Nauk Publ., 1925, 191 p.
2. Vorobyova D. Illustrations for F.M. Dostoyevsky's Novel "Crime and Punishment", *Problemy analiza i interpretatsii teksta: sbornik nauchnykh trudov* [Problems of Text Analysis and Interpretation: collected scientific papers]. Kurgan, 2016, pp. 127–128 (in Russ.).
3. Favorsky V.A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and Theoretical Heritage]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1988, 586 p.
4. Musaeva N.F. Illustrations by Russian Artists for F.M. Dostoyevsky's Novel "Crime and Punishment", *Literaturnoe obozrenie: istoriya i sovremennost'* [Literary Observer: History and Modernity], 2011, no. 1, pp. 128–133 (in Russ.).
5. Koshkina O.Yu. *Tvorchestvo I.T. Bogdesko: spetsifika khudozhestvennogo yazyka knizhnoi grafiki* [I.T. Bogdesko: Specificity of the Artistic Language of Book Graphics], cand. art. diss.: 17.00.04. St. Petersburg, 2017, 240 p.
6. Goltsov D.D. *Il'ya Bogdesko: illyustratsiya, kalligrafiya, stankovaya grafika, risunok, monumental'noe iskusstvo* [Ilya Bogdesko: Illustration, Calligraphy, Easel Graphics, Drawing, Monumental Art]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1987, 148 p.

7. Vipper B.R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow, AST-Press KNIGA Publ., 2004, 366 p.
8. Grigoryev S.F. *Ilya Trofimovich Bogdesko*, 146 p. (in Russ.).
9. Dostoevsky F.M. *Sobranie sochinenii: v 15 t. T. 5* [Collected Works: in 15 volumes. Volume 5]. Leningrad, Nauka Publ., 1989, 575 p.
10. Pisareva K.V. *Poetika detali v romanakh F.M. Dostoevskogo 1860–80-kh godov: garderob deistvuyushchikh lits* [The Poetics of Detail in F.M. Dostoevsky's Novels of the 1860s–80s: The Characters' Wardrobe], cand. philol. sci. diss.: 10.01.01. Smolensk, 2018, 232 p.
11. Bogdesko I.T. *Knizhnaya grafika* [Book Graphics]. Kishinev, Lumina Publ., 1977, 56 p.
12. Nire L. On the Meaning and Composition of a Work, *Semiotika i khudozhestvennoe tvorchestvo* [Semiotics and Art]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 125–151 (in Russ.).
13. Mayer P.A. The Portrait Characteristics in Novels by F.M. Dostoevsky (Based on Sonia Marmeladova – the Character in the Novel "Crime and Punishment"), *Vestnik Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. Seriya № 3. Gumanitarnye i obshchestvennyye nauki* [Bulletin of the Perm State Humanitarian Pedagogical University. Series № 3. Humanities and Social Sciences], 2017, no. 1, pp. 70–77 (in Russ.).
14. Dostoevsky F.M. *Krime shi pedyapse* [Crime and Punishment]. Kishinev, Kartya Moldovenyaske Publ., 1971, 640 p. (in Mold.).
15. Gerchuk Yu.Ya. *Khudozhestvennaya struktura knigi* [The Art Structure of Book]. Moscow, RIP-kholding Publ., 2014, 212 p.
16. Kalinichev B.A. *Vorota Sankt-Peterburga* [The Gates of Saint Petersburg]. St. Peterburg, Gumanitarnaya Akademiya Publ., 2019, 317 p.
17. Bogdesko I.T. *Krug za krugom* [Round and Round]. Kishinev, 2014, 135 p.
18. Bakhtin M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t. T. 6: Problemy poetiki Dostoevskogo, 1963. Raboty 1960-kh – 1970-kh gg.* [Collected Works: in 7 volumes. Volume 6: The Issues of Dostoevsky's Poetics, 1963. The Works of the 1960s – 1970s]. Moscow, Russkie Slovare Publ., 2002, 505 p.
19. Alpatov M.V. *Nemerknushchee nasledie* [The Unfading Legacy]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1990, 302 p.
20. Piech E. The Image of Saint Petersburg in Fyodor Dostoyevsky's Novel "Crime and Punishment" and Andrey Bely's Novel "Petersburg", *Khudozhestvennyi tekst glazami molodykh: materialy konferentsii* [Fiction Text through the Eyes of the Young: conference proceedings]. Yaroslavl, 2017, pp. 57–60 (in Russ.).
21. The Clairvoyant of the Human Soul – F.M. Dostoevsky, *Nizhegorodskii gosudarstvennyi vystavochnyi kompleks* [Nizhny Novgorod State Exhibition Complex]. Available at: <http://www.ngvk.ru/news/2015/12/25/1680/> (accessed 09.12.2020) (in Russ.).
22. Flekel M.I. *Ot Markantonio Raimondi do Ostroumovoi-Lebedevoi: ocherki po istorii i tekhnike reproduksionnoi gravury XVI–XX vekov* [From Marcantonio Raimondi to Ostroumova-Lebedeva: Essays on the History and Technique of Reproduction Engraving of the 16th–20th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, 367 p.
23. *Gravyura na metalle: k 115-letiyu Russkogo muzeya* [Engraving on Metal: To the 115th Anniversary of the Russian Museum]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2013, 142 p.

С.И. ФОКИНА

О ПРОБЛЕМЕ НЕГИБЕЛЬНОЙ УТРАТЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ НИКОЛАЯ МИЛИОТИ

Снежана Ивановна Фокина,

Государственная Третьяковская галерея,
отдел учета музейных предметов
и музейных коллекций,
заместитель заведующего
Лаврушинский пер., д. 10, Москва, 119017, Россия

ORCID 0000-0002-9749-4443; SPIN 3398-0115

E-mail: FokinaSI@tretiakov.ru

Реферат. Статья знакомит с одним из эпизодов жизни художника Николая Дмитриевича Милиоти (1874–1962), активного участника художественных выставок начала XX века. Н.Д. Милиоти в 1920 г. покинул советскую Россию и до конца жизни оставался эмигрантом. Этим обстоятельством во многом объясняется то, что его жизнь и творчество по-прежнему мало изучены, включая рассмотренный в данной статье эпизод. Исследование дневниковых записей и переписки Н.Д. Милиоти, находящихся в разных архивах, позволило восстановить некоторые этапы жизни художника. В частности, в данной публикации освещается его участие в Балтийской выставке 1914 г., в результате которой часть работ осталась в Художественном музее города Мальмё. Как правило, исследователей, пишущих на эту тему, занимает судьба представленных на той выставке произведений Валентина Серова, Александра Головина, Василия Кандинского, Павла Кузнецова, Константина Коровина, Кузьмы Пе-

трова-Водкина, Николая Рериха и др. Но и фамилия Милиоти стояла тогда в ряду мастеров, которые были со временем признаны корифеями русского искусства, потому что его роль в художественной жизни того времени была также велика. Статья обозначает проблему утраты художественных ценностей, которые не были уничтожены или похищены, не являются бесследно исчезнувшими, но утрачены, скорее всего, безвозвратно. Проблема эта не теряет актуальности и сегодня. В качестве примера предложена история картин Н.Д. Милиоти, которые в одном собрании с работами других российских художников были отправлены в 1914 г. на международную Балтийскую выставку в город Мальмё (Швеция), но в Россию так и не вернулись. В разные годы предпринимались попытки вернуть работы в Россию, но обстоятельства указывают на то, что вероятность их возвращения и сегодня практически ничтожна.

Ключевые слова: Николай Дмитриевич Милиоти, Художественный музей города Мальмё, Балтийская выставка, Швеция, русская коллекция Мальмё, Выставка русского искусства в Америке, выставка-базар, США, изобразительное искусство.

Для цитирования: Фокина С.И. О проблеме негибельной утраты художественных ценностей на примере работ Николая Милиоти // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 164–173. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-164-173.

Николай Дмитриевич Милиоти (1874–1962) — русский художник с греческими корнями, родился в московской купеческой семье. В 1894 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое не закончил и продолжил обучение в Париже, где с 1897 г. занимался в нескольких частных академиях. По возвращении в Россию Н.Д. Милиоти участвовал в большинстве крупных художественных выставок Москвы, Санкт-Петербурга, Парижа, а также Брюсселя, где на Всемирной выставке в 1910 г. получил бронзовую медаль.

Проведение в Европе всемирных торгово-промышленных выставок было, как известно, одним из наиболее ярких порождений эпохи промышленного роста. Во второй половине XIX в. они становились все крупнее и популярнее, а их участниками помимо промышленников и коммерсантов становились представители творческих профессий. Идея таких выставок зародилась во Франции еще в 1798 г., но почти полвека они проводились в Париже как национальные. К середине XIX в. Парижская выставка обрела статус международной, и неотъемлемой частью ее названия стало слово «Всемирная». На первой же всемирной выставке в Лондоне, в Гайд-парке, в 1851 г., в которой принимала участие и Россия, демонстрировались уже не только достижения промышленности, но и произведения искусства. В 1855 г. из-за Крымской войны Россия пропустила Всемирную выставку в Париже, но в последующие годы наверстала упущенное — в 1862 г. в Лондоне, в 1873 г. Вене, в 1876 г. в Филадельфии, в 1893 г. в Чикаго, в 1867, 1878, 1889 и 1900 гг. в Париже. Особенно впечатлил публику и критику русский отдел на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., генеральным комиссаром которого был князь Вячеслав Николаевич Тенишев (1843–1903). Его супруга княгиня Мария Клавдиевна Тенишева (1858–1928) в воспоминаниях «Впечатления моей жизни» посвятила этому событию целую главу, отзвываясь о нем, правда, не слишком лестно: «Как жена главного комиссара я изображала официальное лицо и должна была бывать на всех приемах, балах <...> Такое времяпрепрово-

ждение шло вразрез с моими вкусами и привычками и очень утомляло меня. <...> Сама выставка мало дала мне приятных впечатлений. Я считаю ее вполне неудавшейся» [1, с. 170–171]. Мария Клавдиевна, пожалуй, несколько лукавила в этих воспоминаниях, ведь она как художник-эмальер, коллекционер и меценат, дружила со многими деятелями искусства, и конечно же давала советы мужу по привлечению художников к оформлению выставки. Поэтому-то выставка и ошеломляла своими павильонами.

Художник, коллекционер и меценат князь Сергей Александрович Щербатов (1874–1962) в отличие от самой М.К. Тенишевой иначе вспоминал результат ее деятельности: «Серьезное и любовное отношение к своей сложной работе этой блиставшей своими туалетами, своей нарядной внешностью, своими выездами женщины, — в то время как она в качестве супруги комиссара русского отдела на международной Парижской выставке принимала весь Париж в своем роскошном отеле, — было весьма почетно и не носило никакого любительского характера» [2, с. 48].

На многих всемирных выставках в те годы представителям Российской империи сопутствовал успех, получение Гран-при в различных категориях было неизменным, вероятно, по этой причине российское правительство сочло малоинтересным предложение участвовать в выставке региональной, а именно в Балтийской выставке 1914 года.

Это была последняя предвоенная выставка, на которой экспонировал свои работы Н.Д. Милиоти. К участию в ней приглашались исключительно страны Балтии, т. е. те государства, которые имели на тот момент выход к Балтийскому морю: Германия, Дания, Швеция и Россия с Финляндией. Место проведения — шведский город Мальмё, статус и репутацию которого должна была поднять эта выставка, немного походившая на всемирную. Инициатором ее было промышленное общество города Мальмё, которое после официального отказа Российской империи обратилось со своим предложением к Российской экспортной палате. Таким образом в «Балтийской выставке» приняли участие не официальные представители Российской империи, а частные пред-



Рис. 1. Н.Д. Милиоти. Вечерний праздник. 1911. Холст, масло. 117 × 120. Государственный Русский музей. № 5972371 (Госкаталог музейного фонда РФ)

приниматели, меценаты и коллекционеры, и, отметим, немного забегаая вперед, что именно это обстоятельство стало главной причиной возникновения впоследствии неразрешимых проблем в деле возвращения в Россию представленных в Мальмё произведений искусства. Как и на всемирных, на Балтийской выставке имелся художественный отдел, его комиссаром был известный шведский художник Оскар Бьёрк¹. Произведения российских художников он отбирал при участии Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960), который выступил в роли сокуратора со стороны России.

По свидетельству современников, в рамках торгово-промышленной выставки составила крупномасштабная художественная выставка. В российском павильоне было собрано около 250 произведений четырех десятков авторов, художников и скульпторов Москвы и Санкт-Петербурга. Почти сорок полотен, рисунков и эскизов Валентина Серова (1856–

¹ Оскар Густав Бьёрк (1860–1929) – шведский художник, профессор шведской Королевской академии искусств. Был комиссаром искусств на Стокгольмской выставке 1897 г., на Балтийской выставке 1914 г. и на Шведской выставке в Лондоне в 1924 году.

1911), двадцать восемь картин Николая Рериха (1874–1947), пять полотен Василия Кандинского (1866–1944), семь работ Кузьмы Петрова-Водкина (1878–1939), скульптуры Анны Голубкиной (1864–1927), Сергея Коненкова (1874–1971) и Дмитрия Стеллецкого (1875–1947) – это далеко не полный перечень имен русских художников и скульпторов – участников Балтийской выставки.

Русский художественный отдел выставки располагался в четырех залах, причем под ретроспективы В. Серова (39 произведений) и Н. Рериха (28 произведений) был отведен отдельный зал. Открывался русский художественный отдел на Балтийской выставке залом с произведениями Виктора Васнецова (1848–1926), Александра Головина (1863–1930), Бориса Кустодиева (1878–1927), Михаила Нестерова (1862–1942), Константина Юона (1875–1958) и Александра Шервашидзе (1867–1968). В следующем зале были представлены работы Александра Бенуа (1870–1960), Ивана Билибина (1876–1942), Осипа Бразы (1873–1936), Аполлинария Васнецова (1856–1933), Мстислава Добужинского (1875–1957), Константина Коровина (1861–1939), Сергея Малютина (1859–1937), Анны Остроумовой-Лебедевой (1871–1955), Леонарда Туржанского (1875–1945), Александра Яковлева (1887–1938) и Степана Яремича (1869–1939).

Борис Анисфельд (1878–1973), Константин Богаевский (1872–1943), Марианна Вережкина (1860–1938), Александр Гауш (1873–1947), Роберт Генин (1884–1941), Павел Кузнецов (1878–1968), Николай Сапунов (1880–1912), Мартирос Сарьян (1880–1972), Николай Ульянов (1877–1949), Алексей Явленский (1864–1941) и сам Игорь Грабарь предоставили свои работы для завершающей части экспозиции Русского художественного отдела в Мальмё. Н.Д. Милиоти тоже выставил несколько произведений. К сожалению, сегодня не представляется возможным выяснить абсолютно достоверно, какие именно работы художник предоставил на выставку в Малмё, и дать их подробное описание. Можно предположить, что стиль и манера этих работ про-

диктованы творческими поисками Н.Д. Милиоти в тот период.

Начинавший карьеру как художник-символист, Н.Д. Милиоти уже после на шумевшей московской выставки «Голубая роза» начинает отходить от своих призрачных сюжетов. В начале 1910-х гг. в творчестве Н.Д. Милиоти еще встречаются и по духу, и по форме символистские произведения. Так, в «Вечернем празднике» (рис. 1) художник в который уже раз повторяет прием растворения детали в изображаемом пространстве — ни границ, ни очертаний ни у фигур, ни у объектов, ни у всего пространства, которое, начинаясь в пределах рамы, далее становится беспредельным, несмотря на компактность происходящего в этом пространстве. Диалог глаз мужчины и женщины даже рождает некий сюжет — соблазнение, флирт, фигура женщины кокетливо изогнута, мужчина готов встать и идти ей навстречу. Но это только игра силуэтов. Все детали картины размыты многоцветной пеленой и, наш взгляд, буквально проваливаются в то беспредельное пространство, лишённое очертаний, где мерцают огни фейерверка.

Но уже в последующих произведениях Н.Д. Милиоти отходит от живописных видений, хотя и оказывается не в состоянии порвать с символистской манерой. Персонажи его произведений, как и прежде, не слишком реальны, однако бестелесными видениями они уже не являются.

В эскизе к картине «Оплакивание» (рис. 2) лица и фигуры людей более или менее отчетливы. Можно разглядеть выражения лиц, что важно для сюжета, хотя лица и фигуры несколько размыты в манере, характерной для прежнего Н.Д. Милиоти.

В картине «Венера» (1907 (?), Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева) появилось даже некое подобие пространственной перспективы, почти прямая линия горизонта рождает ощущение дали за спиной Венеры. Изображение уже почти реалистически осязаемо, но колорит его случаен, работает сам по себе. Как и в «Мадонне» (1910-е (?), Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан), то же несоответствие колорита сюжету, который вовсе не диктует использование пылающих цветов.

Пылают они без видимых причин и на автопортрете 1912 г. (рис. 3). Здесь оттенки только двух цветов — красного и зеленого, причем полыхающий красный не обнаруживает явной связи ни с какими-либо событиями, ни с личностью художника, что дало повод современнику Н.Д. Милиоти, художнику и коллекционеру И.С. Остроухову сказать об этом автопортрете: «Какой-то плакат с табачного ящика!» [3]. Но с точки зрения конкретизации образов у Н.Д. Милиоти эта работа исключительно показательна. На нас внимательно и сосредоточенно смотрит привлекательный мужчина. Именно смотрит, определяется даже направление взгляда — почти в глаза зрителю. Нет прежней пелены. Много конкретного в деталях, окружающих образ Николая, — здесь уже не подобие растительного орнамента, а собственно растительность. Хотя сам образ живописца слегка «потусторонний», есть в нем что-то от иконы — взгляд одновременно и отрешенный, и пронизывающий. К началу 1910-х гг. его модернистские поиски становятся очевидны. Вероятнее всего, работы, представленные

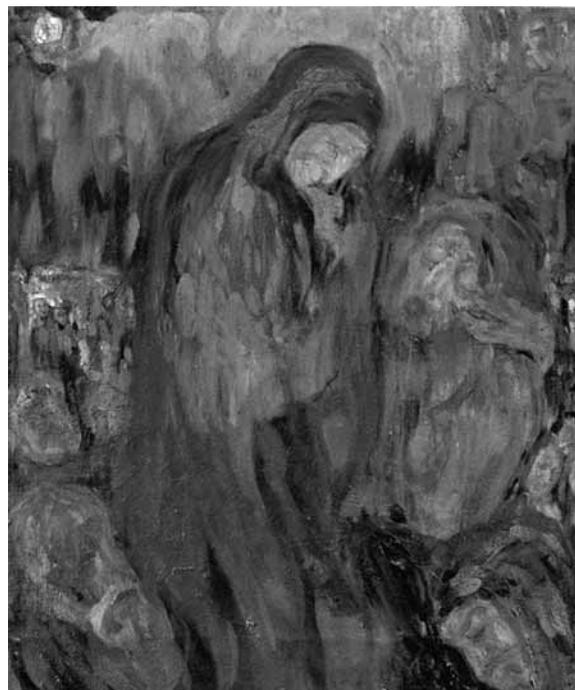


Рис. 2. Н.Д. Милиоти. Оплакивание. 1907.

Холст, масло. 75 × 67.

Ивановский областной художественный музей.
№ 12667177 (Госкаталог музейного фонда РФ)

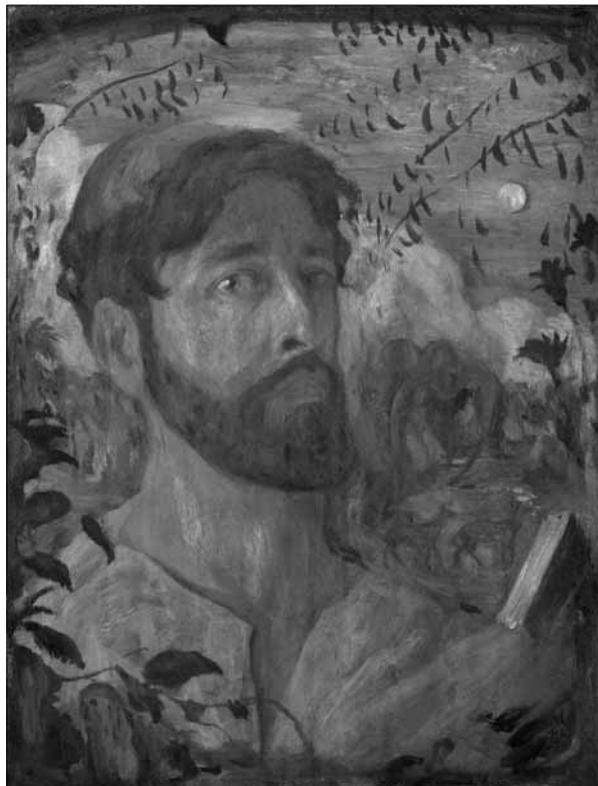


Рис. 3. Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1912.
Картон, масло. 48 × 36,3.

Государственная Третьяковская галерея.
№ 437009 (Госкаталог музейного фонда РФ)

ные Н.Д. Милиоти в Мальмё, были подобны описанным и отмечены тем самым переходом художника от символизма к модернизму.

Почему Н.Д. Милиоти согласился принять участие в региональной Балтийской выставке после успеха на выставке всемирной, в Брюсселе в 1910 году? Возможно, поддался влиянию И.Э. Грабаря, с которым состоял в возрожденном «Мире искусства». Кроме того, известно, что в тот период художник не упускал возможности выставиться где бы то ни было. Не сказать, что он был неразборчив в этом отношении, но выставку с международным статусом он пропустить определенно не должен был.

Выставка открылась 15 мая 1914 г. и должна была продлиться до середины сентября. В № 6–7 журнала «Аполлон» за 1914 г. в обзоре выставок было отмечено: «Из выставок “гвоздем” летнего сезона, по крайней мере в архитектурном отношении, была, пожалуй, Балтийская выставка в Мальмё» [4]. Художественный обозреватель А. Мирский в статье, посвященной непосредственно Бал-

тийской выставке, подробно описывает устройство экспозиции, центром которой был зал со скульптурой, от него расходились по радиусам павильоны стран-участниц: налево от входа — Россия с Финляндией и Германия, направо — Швеция и Дания. Описывая экспозицию русского отдела, А. Мирский не смог пройти и мимо курьезов: «“Композиции” Кандинского, как рассказывают, поставили в тупик дирекцию выставки при разрешении вопроса... где верх и где низ картины. Шведская художественная критика встретила, однако, наших “радикалов” с большим интересом и вниманием» [5].

Начавшаяся 28 июля 1914 г. Первая мировая война вынудила организаторов выставки в Мальмё закрыть ее раньше установленного срока. Начало боевых действий в Европе препятствовало благополучному возвращению работ российских мастеров в пределы России. Хотя это был не единичный случай — в 1914 г. произведения русских художников не вернулись с выставки в Риме и с Венецианской биеннале. Об этом свидетельствует статья «Выставка русских художников в плену у немцев (Беседа с Н.К. Рерихом)», опубликованная в «Петроградской газете» за 20 октября 1914 г.: «Выставка наша находилась в Риме, в помещении местного “Сецессиона”, и была отправлена оттуда в Россию еще за три недели до объявления войны, — сказал Н. К. — Есть основание думать, что картины застряли где-нибудь в Германии или Австрии... До сих пор мы не имеем абсолютно никаких сведений об участии этих картин. Другая выставка русских художников застряла в Венеции, а третья — в Мальмё. Что касается Венеции, то там картины будут сложены и оставлены до окончания войны. В Мальмё тоже картины целы, но неизвестно, где они будут там находиться. По всей вероятности, ввиду опасности морского пути, их отправят в Россию через Торнео» [6]. Картины, однако, не были отправлены и остались в Мальмё на долгие годы.

Переговоры относительно их возвращения пытались вести со шведской стороной уже советское правительство. На первом этапе их вела Александра Михайловна Коллонтай (1872–1952). Но шведская сторона была непреклонна и формулировала свой отказ следующими образом: «1) Балтийская выставка 1914 года — проект частных предпринимателей; 2) россий-

ское государство в ее организации никакого участия не принимало» [7].

Удалось договориться о выдаче части «застрявших» в Швеции произведений только директору Третьяковской галереи И.Э. Грабарю в 1923 г., когда он приезжал в Мальмё отбирать их для Выставки русского искусства в Америке, известной также как выставка-базар, поскольку она была устроена для продажи работ в помощь их авторам и для поддержки молодого и остро нуждавшегося советского государства.

Существует мнение (с ним можно ознакомиться в сборнике статей «Первая мировая война и историческая память: материалы Декабрьских научных чтений, состоявшихся 18 декабря 2014 г.»), что «...проведенная там распродажа вообще проходила без санкций художников, их родственников и официальных властей России» [7]. Но это не совсем так и опровергается в других источниках. Например, в книге воспоминаний скульптор С.Т. Коненков писал: «В декабре 1923 года Комитет по организации заграничных выставок и артистических турне при ВЦИКе включил меня в группу художников, которым было поручено сопровождать большую выставку русского искусства в Америку» [8].

Надо заметить, что идея выставки-базара в Америке, на территории которой мировая война не велась, принадлежала не комитету ВЦИК, а коллекционеру Ивану Ивановичу Трояновскому (1855–1928). В тяжелейшее время гражданской войны, когда многие художники бедствовали, друживший с ними И.И. Трояновский решил их поддержать. К реализации этой идеи подключился и известный художественный критик Сергей Арсеньевич Виноградов (1869–1938), который вскоре был избран председателем выставочного комитета. В состав комитета вошли сам И.И. Трояновский, И.Э. Грабарь, издатель И.Д. Сытин (1851–1934), коллекционер, меценат и художник-любитель В.В. фон Мекк (1877–1932), художник К.А. Сомов (1869–1939), скульптор С.Т. Коненков и Ф.И. Захаров².

² Федор Иванович Захаров (1882–1968) — русский художник, живописец, график. Сын фабричного рабочего. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) в 1910–1916 годах. В 1923 г. в составе оргкомитета Выставки русского искусства в Америке выехал

Выставка проводилась в США в 1924–1925 годах. Согласно договоренностям, художники должны были получить примерно половину выручки от продажи произведений, вторую половину планировалось направить в доход советского государства.

Открывшаяся 8 марта 1924 г. в Нью-Йорке Выставка русского искусства была довольно успешной, как вспоминал впоследствии И.Э. Грабарь: «Про выставку кричали немолчно в течение двух месяцев подряд, и если собрать все о ней написанное, то это составит добрый том, достаточно объемистый. При этом ни одного отрицательного суждения...» [9, с. 132–133].

Фамилии Милиоти в каталоге той выставки нет [10], это, правда, совсем не значит, что и работ Н.Д. Милиоти на выставке не было. Сведения о них могли содержаться во вкладышах, допечатанных позже к каталогу выставки. В них были обозначены некоторые произведения с Балтийской выставки и работы художников-эмигрантов, в числе которых уже состоял и Н.Д. Милиоти. Более того, он сам находился в США в 1925 г., когда выставка-продажа произведений русского искусства была в самом разгаре. Из письма одного из членов выставочного комитета, Ф.И. Захарова, к художественному критику и коллекционеру П.Д. Эттингеру из Нью-Йорка от 30 марта 1925 г.: «Прошлым летом в Париже чуть не умирал с голоду (в буквальном смысле) худ. Н. Милиоти, и как всегда бывает в таких случаях, подвернулся тоже случай. Написал он портрет одной американки. И она оказалась дочь Моргана и жена табачного короля (Рейнольдса. — С. Ф.). Портрет ей очень понравился (но я думаю, что он сам больше понравился), и по приезде сюда в Америку она набрала для него заказов на 7 портретов по 500 дол. и выписала его сюда, дорога туда и обратно за ее счет. Сделав эти портреты, он себя обеспечивает на несколько лет жизни в Париже» [11]. Ф.И. Захаров был недалек от истины, когда писал, что американке понравился больше сам Милиоти. Николай Дмитриевич это под-

за границу, продал на ней ряд своих работ. Ф.И. Захаров не вернулся из командировки, поселившись в Нью-Йорке. Зарабатывал написанием заказных портретов.

тверждает в воспоминаниях следующим образом: «...любовь или вернее эксцентричная страсть ко мне женщины» [12, л. 80 об.], которая «ждала только одно слово» [13]. Ф.И. Захаров не угадал только одного: обеспечить себя Н.Д. Милиоти не удалось — в семье Рейнольдсов случился скандал, источником которого, как считал Н.Д. Милиоти, были «ненависть и чувство мести глупого и не плохого мужа, и маленького пакостника, испугавшегося 20-тилетней давности (с которым муж же и вел компанию) “друга”» [12, л. 80 об.]. После скандала Н.Д. Милиоти все же удалось сделать еще один портрет: «Муж этот не злодей, а самый обыкновенный честный и лицемерный амер.[иканский] business-man с красивым, мужественным лицом и громадными очками. <...> Я в это время сделал с него замечательный портрет» [14].

Через год художник записал в дневнике: «На самом деле кончаются деньги, смешная и трагическая гибель моей американской карьеры, как и нормально для меня, из-за женщины. Из-за влюбленности Mrs. R[eynolds], из-за скандала с молоденькой негритянкой, лицемерного, комического, но закрывающего мне рот как джентльмену» [15, с. 453].

Но вернемся к истории с американской выставкой-базаром. Можно предположить, что ее организаторы добились финансового успеха, иначе четыре года спустя в 1929 г. в Нью-Йорке не была бы организована еще одна подобная художественная выставка, в которой участвовало около полутора сотен художников и скульпторов. Как и первая выставка, вторая готовилась под надзором и с согласия государства, что и было зафиксировано: «Согласно решения Наркомторга СССР в декабре месяце в Нью-Йорке будет организован художественный базар кустарных изделий, антикварных ценностей, изделий силикатной промышленности и произведений современных советских художников и скульпторов» [16]. Список художников и скульпторов, которым причиталась оплата за участие в американской выставке-базаре в Нью-Йорке, включает 101 имя, а список художников-графиков — 54 [17].

Интересным дополнением к истории описанных нами зарубежных выставок служит письмо Н.Д. Милиоти к Марине Ивановне Ми-

лиоти³ — жене брата⁴. Документ 1947 г. хранится в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Вот его фрагмент: «Навязывать Тр.[етьяковской] Гал.[ерее] свои вещи я и не собирался <...> А тех вещей, найденных в Мальмё, я к себе брать не стану, одна пересылка за мой счет стоила бы мне les yeux de la tête⁵» [18, л. 90].

Н.Д. Милиоти пишет «тех вещей», но в Художественном музее города Мальмё хранится до сих пор только одна картина Н.Д. Милиоти «Oriental». Подтверждение этому факту получено от старшего куратора музея Андерса Росдала, ответившего на запрос следующим образом: «We have one painting by Milioti in our collection. The title is “Oriental” and painted in the beginning of the 20th century. It’s an oil painting on canvas and the measure is 101 × 80,5 cm. The painting was exhibited in the Baltic Exhibition in Malmö 1914 and came to the museum’s collection in the 20s»⁶ [19].

Обнаружить другие работы Н.Д. Милиоти с выставки в Мальмё 1914 г. не удастся. Возможно, они находятся в частных руках и с учетом давности событий вероятность их публикации совсем не велика.

Заметим, что за время, прошедшее от знаковых событий начала XX в. и до 1950-х гг. всего несколько произведений, представленных на Балтийской выставке, вернулись на родину. В их числе «Похищение Европы» В.А. Серова (1910, Государственная Третьяковская галерея) и «Купание красного коня» К.С. Петрова-Водкина (1912, Государственная Третьяковская галерея). Судьба большинства произведений по-прежнему неизвестна. Несложно предположить, что значительная их часть и сегодня определенно находится в шведском Мальмё. На сайте музея в разделе «Коллекция русского искусства» значится: «...четверть произведений искусства так и не смогли найти законных владельцев или их наследников, погибших или пропавших без ве-

³ Марина Ивановна Милиоти (1900–1971) — актриса, жена старшего брата художника.

⁴ Юрий Дмитриевич Милиоти (1872–1943) — старший брат художника.

⁵ Бешеных денег (фр.).

⁶ «В нашей коллекции есть одна картина Милиоти. Ее название “Oriental” и написана она в начале XX века. Это живопись маслом по холсту размером 101 × 80,5 см. Картина экспонировалась на Балтийской выставке в Мальмё в 1914 г. и попала в коллекцию музея в 20-х годах» (англ.).

сти во время войны. <...> Всего в коллекции около 58 произведений искусства» [20].

Известно, что в числе упомянутых 58 произведений есть «портреты П.М. Романова (1910) и С.Ю. Витте (1904), пейзаж “В Финляндии” (1907–1908) кисти В. Серова; портреты Д.С. Стеллецкого (1911), М.И. Терещенко (1913) и В.И. Чекаitto (1914), эскиз декорации к пьесе Г. Ибсена “Призраки” (1907) работы А. Головина; картина “Рабочий” (1912) К. Петрова-Водкина; портрет А.П. Варфоломеева (1902) и “Купальщицы” (начало 1910-х гг.) Б. Кустодиева; театральные эскизы А. Бенуа» [21, с. 43]. В составе коллекции также работы И.Я. Билибина, О.Э. Браза, А.М. Васнецова, К.А. Коровина, П.В. Кузнецова, С.В. Малютина, Н.Н. Сапунова, М.С. Сарьяна, А.Е. Яковлева, С.П. Яремича и Н.Д. Милиоти.

Целенаправленный поиск произведений Н.Д. Милиоти вполне мог бы дать результат, но вряд ли найдутся основания для передачи их российской стороне. На претензии, даже деликатно сформулированные и дипломатически выверенные, скорее всего поступит ответ, уже полученный в свое время легендарным полпредом А.М. Коллонтай.

Список источников

1. Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Ленинград : Искусство, 1991. 285 с.
2. Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. Москва : Согласие, 2000. 687 с.
3. Письмо И.С. Остроухова к А.П. Боткиной от 14 ноября 1912 г. // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 48. Ед. хр. 729. Л. 1–3.
4. П. Художественные вести с запада // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 119–120.
5. Мирский А. Искусство на Балтийской выставке в Мальмё // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 120–122.
6. Р. Выставка русских художников в плену у немцев (Беседа с Н.К. Рерихом) // Петроградская газета. 1914. № 288. С. 4
7. Никандоров Н.И. Столетний плен Балтийской выставки // Первая мировая война и историческая память : материалы Декабрьских научных чтений, состоявшихся 18 декабря 2014 г. Москва, 2015. С. 150–160.
8. Коненков С.Т. Воспоминания. Статьи. Письма. Москва : Изобразительное искусство, 1984. [Т. 1]. 278 с.
9. Грабарь И.Э. Письма 1917–1941 гг. Москва : Наука, 1977. 422 с.
10. The Russian art exhibition. New York. 1924 // Искусство и архитектура русского зарубежья : сайт. URL: <https://artzr.ru/download/1804816062/1805172601/1> (дата обращения: 03.11.2020).
11. Письмо Ф.И. Захарова к П.Д. Эттингеру от 30 марта 1925 г. // Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Ф. 29. Оп. III. Д. 1552.
12. Письмо Н.Д. Милиоти к М.И. Милиоти от 10 июня 1926 г. // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Л. 79–84.
13. Письмо Н.Д. Милиоти к Магде Валлака от 20 июля 1950 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 803. Оп. 2. Ед. хр. 8. Л. 58.
14. Письмо Н.Д. Милиоти к М.И. Милиоти 1926 г. // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 119–120.
15. И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. 2 / [сост.: О. Коростелев, Р. Дэвис]. Москва : Русский путь, 2010. 534 с.
16. Письмо-отношение Всесоюзно-Западной торговой палаты в Главискусство от 20 сентября 1928 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 21.
17. Список художников и скульпторов, коим причитается оплата за участие в американской «Выставке-Базаре» в Нью-Йорке. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 8–12.
18. Письмо Н.Д. Милиоти к М.И. Милиоти от 10 марта 1947 г. // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Л. 89–92.
19. Письмо Андерса Росдала к С.И. Фокиной от 08 декабря 2014 г. Личная переписка автора.
20. The Russian art collection // Malmo art museum : [сайт]. URL: <https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-Konstmuseum/Upptack-samlingen/Den-ryska-samlingen.html> (дата обращения: 10.11.2020).
21. Толстой А.В. Художники русской эмиграции. Москва : Искусство-XXI век, 2005. 341 с.

On the Issue of Non-Fatal Loss of Artistic Values on the Example of Nikolai Milioti's Works

Snezhana I. Fokina

State Tretyakov Gallery, 10, Lavrushinsky Lane, Moscow, 119017, Russia
ORCID 0000-0002-9749-4443; SPIN 3398-0115
E-mail: FokinaSI@tretyakov.ru

Abstract. *The article introduces one of the episodes in the life of Nikolai Dmitriyevich Milioti (1874–1962), an artist and active participant in art exhibitions of the early 20th century. N.D. Milioti left Soviet Russia in 1921 and remained an emigrant until the end of his life. This circumstance largely explains the fact that his life and work are still poorly studied, including the episode described in this article. The study of Nikolai Milioti's diary entries and correspondence, stored in different archives, allows us to reconstruct some stages of the artist's life. Specifically, this publication highlights his participation in the Baltic Exhibition of 1914, after which some of his works "stuck" in the Art Museum of the city of Malmö. Usually, researchers who write on this topic are interested in the fate of that exhibition's works by Valentin Serov, Alexander Golovin, Vasily Kandinsky, Pavel Kuznetsov, Konstantin Korovin, Kuzma Petrov-Vodkin, Nicholas Roerich, and others. Nevertheless, the name Milioti was then among the artists who would eventually be recognized as the luminaries of Russian art, for his role in the artistic life of that time was considerable as well. The article describes the problem of loss of the artistic values that have not been destroyed or stolen, are not completely disappeared, but are lost, most likely, irretrievably. This problem is still relevant today. As an example, there is offered the history of paintings by Nikolai Milioti, which, along with other Russian artists' works, were sent to the international Baltic Exhibition in Malmö (Sweden) in 1914, but never returned to Russia. Over the years, attempts have been made to return the works to Russia, but even today, the circumstances indicate that the probability of their return is almost zero.*

Key words: Nikolai Dmitriyevich Milioti, Malmö Art Museum, Baltic Exhibition, Sweden, Russian collection of Malmö, Russian art exhibition in America, exhibition-bazaar, USA, visual art.

Citation: Fokina S.I. On the Issue of Non-Fatal Loss of Artistic Values on the Example of Nikolai Milioti's Works, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 164–173. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-164-173.

References

1. Tenisheva M.K. *Vpechatleniya moei zhizni* [Impressions of my Life]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1991, 285 p.
2. Shcherbatov S.A. *Khudozhnik v ushedshei Rossii* [An Artist in a Bygone Russia]. Moscow, Soglasie Publ., 2000, 687 p.
3. A Letter from I.S. Ostroukhov to A.P. Botkina of November 14, 1912, *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Manuscripts Department of the State Tretyakov Gallery], coll. 48, item 729, pp. 1–3 (in Russ.).
4. P. News from the Western Art Life, *Apollon* [Apollo], 1914, no. 6–7, pp. 119–120 (in Russ.).
5. Mirsky A. Art at the Baltic Exhibition in Malmö, *Apollon* [Apollo], 1914, no. 6–7, pp. 120–122 (in Russ.).
6. R. An Exhibition of Russian Artists Captured by the Germans (Conversation with N.K. Roerich), *Petrogradskaya gazeta* [Petrograd Gazette], 1914, no. 288, p. 4 (in Russ.).
7. Nikandorov N.I. The Centennial Captivity of the Baltic Exhibition, *Pervaya mirovaya voina i istoricheskaya pamyat': materialy Dekabr'skikh nauchnykh chtenii, sostoyavshikhsya 18 dekabrya 2014 g.* [World War I and Historical Memory: Proceedings of the December Scientific Readings Held on December 18, 2014]. Moscow, 2015, pp. 150–160 (in Russ.).
8. Kononov S.T. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1984, 278 p.
9. Grabar I.E. *Pis'ma 1917–1941 gg.* [Letters of 1917–1941]. Moscow, Nauka Publ., 1977, 422 p.
10. The Russian Art Exhibition. New York. 1924, *Iskusstvo i arkhitektura russkogo zarubezh'ya: sait* [Art and Architecture of the Russian Emigration: website]. Available at: <https://artz.ru/download/1804816062/1805172601/1> (accessed 03.11.2020).

11. A Letter from F.I. Zakharov to P.D. Ettinger of March 30, 1925, *Otdel rukopisei Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv im. A.S. Pushkina* [Manuscripts Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts], coll. 29, aids III, fol. 1552 (in Russ.).
12. A Letter from N.D. Milioti to M.I. Milioti of June 10, 1926, *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 494, c. 1, item 10, pp. 79–84 (in Russ.).
13. A Letter from N.D. Milioti to Magda Vallaka of July 20, 1950, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 803, aids 2, item 8, p. 58 (in Russ.).
14. A Letter from N.D. Milioti to M.I. Milioti of 1926, *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 494, c. 1, item 11, pp. 119–120 (in Russ.).
15. I.A. Bunin. *Novye materialy* [I.A. Bunin. New Materials], issue 2. Moscow, Russkii Put' Publ., 2010, 534 p.
16. A Letter-Attitude from the All-Union-Western Chamber of Commerce to Glaviskusstvo of September 20, 1928, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 645, aids 1, item 177, p. 21 (in Russ.).
17. A List of Artists and Sculptors Who Are to Be Paid for Participation in the American "Exhibition-Bazaar" in New York, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 645, aids 1, item 177, pp. 8–12 (in Russ.).
18. A Letter from N.D. Milioti to M.I. Milioti of March 10, 1947, *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 494, c. 1, item 10, pp. 89–92 (in Russ.).
19. *Pis'mo Andersa Rosdala k S.I. Fokinoi ot 08 dekabrya 2014 g. Lichnaya perepiska avtora* [A Letter from Anders Rosdahl to S.I. Fokina of December 08, 2014. Personal Correspondence of the Author].
20. The Russian Art Collection, *Malmö Art Museum*. Available at: <https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-Konstmuseum/Upptack-samlingen/Den-ryska-samlingen.html> (accessed 10.11.2020).
21. Tolstoi A.V. *Khudozhniki russkoi emigratsii* [Artists of Russian Emigration]. Moscow, Iskusstvo-XXI Vek Publ., 2005, 341 p.

УДК 75.035(44)(092)Фрагонар Ж.-О.
ББК 85.143(4Фр)5-8Фрагонар Ж.-О., 2
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-2-174-185

Е.Е. АГРАТИНА

ЖАН-ОНОРЕ ФРАГОНАР: НОВОЕ В ПОНЯТИЯХ «ЭСКИЗНОСТЬ» И «ЗАКОНЧЕННОСТЬ»

Елена Евгеньевна Агрatina,

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

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
исторический факультет,
докторант
Ломоносовский просп., д. 27, корп. 4,
Москва, 119192, Россия

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

Реферат. Вторая половина XVIII в. — время, когда в восприятии искусства происходят активные изменения, переосмысливаются многие понятия и явления. Одним из них стал живописный эскиз, превратившийся из подготавливаемой стадийной работы в само-

стоятельное, полноценное произведение. Свой вклад в это переосмысление внесли многие теоретики и критики искусства, а также сами живописцы. Молодые художники, охладевшие к историческому жанру и равнодушные к академической доктрине, осуществляли поиск новых средств выразительности, используя эскизную манеру для придания произведениям новой динамичности и создания впечатления «легкости исполнения». Статья посвящена Ж.-О. Фрагону (1732–1806) — мастеру, в творчестве которого «эскизность» превратилась в осознанный художественный прием, используемый как в работах малого формата, так и в масштабных полотнах и даже панно. Применение подобного приема в произведениях значительного размера представляется исключительным новаторством, которое не было, однако, оценено современниками мастера и даже исследователями последующих двух веков. Если серия «фантазийных портретов» получила достаточное освещение в научной литературе, то панно «Этапы любви» только сейчас начинает осознаваться исследователя-

ми как необычный и смелый для своего времени опыт. Опираясь на анализ избранных произведений мастера, автор выстраивает свое оригинальное исследование, призванное осветить особую роль Ж.-О. Фрагонара в эволюции искусства на пути от Нового к Новейшему времени. Малая разработанность темы в отечественной и относительная во французской историографии предопределила актуальность данного исследования и потребовала от автора, помимо работы с литературой, постоянного непосредственного обращения к источникам XVIII в., таким как трактаты знатоков и теоретиков искусства, критические сочинения, каталоги, выпускаемые к выставкам, проводимым Королевской академией живописи и скульптуры, а также Академией св. Луки.

Ключевые слова: искусство Франции, искусство XVIII в., теория изобразительного искусства, эскиз, жанровая живопись, портрет, декоративная живопись, Ж.-О. Фрагонар.

Для цитирования: Агрatina Е.Е. Жан-Оноре Фрагонар: новое в понятиях «эскизность» и «законченность» // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 174–185. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-174-185.

Общеизвестен факт, что организующей и направляющей силой в области искусства во Франции второй половины XVII–XVIII в. оставалась Королевская академия живописи и скульптуры в Париже. Эта институция, совмещавшая функции образовательного и научного учреждения, находившаяся под патронажем короны, не только занималась обучением молодых мастеров, но и формировала теорию изящных искусств, доктрину, без следования которой было бы трудно надеяться на успешную официальную карьеру. Тем не менее к середине XVIII в. в художественной жизни Франции назревают некоторые перемены. Появляются мастера, которые не желали утруждать себя изготовлением полотен для получения академических званий и добровольно отказывались от участия в официальных выставках. Так поступили

Ж.-Б. Грез, М.-К. де Латур, Ж.-Ж. Башелье, Ж.-О. Фрагонар и др. Имеющие независимый характер мастера, как и наиболее смелые художественные критики того времени, начинают сомневаться в непреложности академических доктрин, намечая путь для новаторских изысканий мастеров последующих столетий. Нам представляется обоснованным выделить в этом процессе одну чрезвычайно важную тенденцию — меняющееся отношение к эскизу, который из подготовительной, стадийной работы постепенно превращался в полноценное, самостоятельное произведение, своеобразный манифест творческой свободы. Особую роль в этом переосмыслении сыграл Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806), превративший «эскизность» в осознанный художественный прием, используемый как в работах малого формата, так и в масштабных полотнах и даже панно.

В отечественной научной литературе до сих пор отсутствует полноценная монография о Ж.-О. Фрагонаре, а поднятая нами проблема не нашла отражения в работах российских исследователей. Во Франции внимание к бытованию эскиза в XVIII в. было несколько большим. Это проявилось в организации соответствующих экспозиций. Выставка, посвященная эскизу и его роли при создании законченного произведения, прошла в 1989 г. в Париже в художественной галерее Кайо [1]. Относительно недавно — в 2003 г. — в Туре и Страсбурге была открыта другая временная экспозиция. Признание прав эскиза на самостоятельность было представлено здесь как значительный шаг к современному восприятию искусства, а Ж.-О. Фрагонар рассматривался как фигура, сыгравшая значительную роль в этом процессе [2]. Разумеется, об «эскизной» манере Ж.-О. Фрагонара так или иначе писали все зарубежные авторы монографий, посвященных этому художнику, такие как П. де Ноляк, К. Моклер, находившие в творческом почерке мастера предвестия импрессионизма, и П. Розенберг, являющийся наиболее авторитетным исследователем творчества живописца. Однако тему нельзя считать исчерпанной, и создание соответствующей статьи на русском языке представляется вполне обоснованным.

ЖАНРОВАЯ ИЕРАРХИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII В., НОВОЕ ОТНОШЕНИЕ К ЭСКИЗУ

Перемены, происходившие в XVIII в. в области восприятия искусства, коснулись в первую очередь жанров живописи. Академия, как известно, ставила на первое место исторические полотна, однако во второй половине столетия начинает появляться и альтернативное мнение. Наиболее прогрессивные любители изящных искусств постепенно приходили к идее о том, что произведение ценится не за сюжет и масштабы, не за красоту и благородство модели, а собственно за художественность. Так, Дидро, ругая исторические «машины» М. Ванлоо и Ж.-Б.-М. Пьера, восторженно отзывается о небольших натюрмортах Ж.-Б.-С. Шардена. Говоря о «Выпотрошенном скате» этого мастера, Дидро приглашает поучиться у Ж.-Б.-С. Шардена известного исторического живописца Ж.-Б.-М. Пьера: «Господин Пьер, хорошенько рассмотрите это произведение, собираясь в Академию, и попытайтесь разгадать, каким чудом талант преобразует уродство в красоту!» [3, т. 1, с. 77]. Дидро отмечал также, что «впечатление не зависит ни от размеров полотна, ни от величины изображаемых предметов» [3, т. 1, с. 27].

Дидро не был одинок в этом отношении. Некоторые вполне солидные издания позволяют себе выступать в поддержку «низших» жанров. Например, в «Литературном обозревателе» за 1759 г. Ж. Шатель осмелился заявить, что вовсе не исторический жанр, а портрет является наиболее универсальным с точки зрения количества умений и навыков, которыми должен обладать мастер, и «вполне достоин великого художника» [цит. по: 4, р. 170].

Само возмущение академиков тем, как мало внимания уделяют молодые мастера историческому жанру, свидетельствует о кризисе академической доктрины. «Художник, который развлекается изготовлением жанровых картин, — возмущается один из критиков эпохи, — рискует приобрести привычку к низменной живописи, ограничить свой гений, задушить в себе

благородные и возвышенные идеи...» [цит. по: 4, р. 161]. Однако приходится признать, что исторический жанр все меньше интересовал молодых мастеров как сам по себе, так и с финансовой точки зрения, поскольку подобные полотна очень плохо продавались, в отличие от портрета и бытовой живописи.

Отход от жестких представлений о жанровой иерархии обусловил и следующую тенденцию: новое отношение к эскизу, подготовительному рисунку, наброску. Еще в начале XVIII в. такие работы не считались ценными, они воспринимались лишь как определенная стадия на пути к созданию законченного произведения, которое, собственно, и демонстрировалось публике. Тем не менее постепенно стали появляться мнения о ценности эскизов и их способности посредством легкой, «эскизной» манеры оживлять законченные произведения. Это было, разумеется, тесно связано со знаменитым спором, который развернулся в конце XVII в. между приверженцами Рубенса («рубенсистами») и сторонниками Пуссена («пуссенистами»). Официально Академия живописи и скульптуры оказывалась на позиции вторых, хотя отдельные ее члены, как и свободные критики, высказывающиеся в печати, тяготели к первым.

Приверженцы Рубенса, начиная с Роже де Пиля, полагавшего мастера «гением первого порядка» [5, р. 121], активно отстаивали свои взгляды. Из печати вышло немало трактатов и эссе, где об эскизности, легкости и живости, наследованных от Рубенса, говорится в самом положительном ключе.

В 1746 г. Шарль Батто в трактате, посвященном изящным искусствам, пишет: «Дабы достичь свободы... великие художники позволяют своей кисти резвиться на полотне: там нарушена симметрия, там возник небольшой беспорядок в мелочах... там осталось легкое пятно... Небрежность нужна искусствам для создания ощущения естественности и правдивости» [6, р. 116–117].

Знаток, коллекционер и большой авторитет в области изящных искусств граф де Келюс посвятил «легкости исполнения» целое сочинение, опубликованное в журнале *Mercure de France* за сентябрь 1756 года. «Легкость исполнения» «оказывает наибольшее воздействие на

зрителя и увлекает его» [7, р. 212]. Именно она свидетельствует о высшей степени владения мастерством. Выдающийся художник, по мнению графа де Келюса, учитывает влияние на объекты воздуха, их удаленность от глаза и все те эффекты, которые возникают за счет этого. Посредственный же живописец видит предметы четкими и тяжелыми, он не способен скрыть их массу, сделать более воздушными переходы. Эту легкость кисти граф де Келюс находит у Тициана, Рубенса и Ван Дейка.

Ф. Дандре-Бардон в своем трактате о живописи также не обходит молчанием так называемую легкость или маэстрию. Эта легкость — следствие длительного обучения и опыта — состоит в том, чтобы «делать только то, что необходимо, каждую деталь располагать на своем месте быстро и точно» [8, р. LIV]. Особенно следует здесь обратить внимание на упоминание скорости, быстроты, которая, как известно, более свойственна процессу создания эскиза, нежели законченного полотна. Собственно об эскизах Ф. Дандре-Бардон пишет следующее: «Многочисленные контуры, ловко набросанные одни поверх других, умелый беспорядок мазков, из которого рождается прекрасное произведение <...> Таковы эскизы великих мастеров» [8, р. 127]. Давая советы молодым живописцам, Ф. Дандре-Бардон предлагает накладывать краску «в широкой и легкой манере», избегая чрезмерного втирания ее в холст кистью. Автор считает, разумеется, что особенно хорош пример Рубенса. «Многие из его полотен, созданные таким образом, сохраняют и сегодня весь блеск и всю свежесть, какую имели, только выйдя из рук мастера» [8, р. 212].

Просматривая академические каталоги, выпускаемые к каждому Королевскому салону, можно заметить, что экспонировались, как правило, законченные произведения, а отнюдь не эскизы [9]. Даже те работы, которые условно назывались этим словом, зачастую представляли собой полноценные полотна. Анализ брошюр, посвященных выставкам Академии Св. Луки, показывает, что здесь с 1752 г. эскизы начинают достаточно активно «разбавлять» экспозицию. На выставке 1752 г. фигурирует около трех десятков эскизов, чуть меньше — на выставке 1753 г., также около тридцати — на

выставке 1756 года. Подобным образом обстояли дела в 1762 и 1764 годах. Точные цифры привести затруднительно, поскольку зачастую несколько эскизов шли под одним номером [10].

Все это говорит в пользу того, что во второй половине XVIII в. строгая академическая иерархия, касающаяся жанров, а также масштабов и законченности полотен в некоторой степени отступает перед лицом художественной реальности и воспринимается многими с большей или меньшей степенью условности. Эскиз перестает однозначно рассматриваться лишь как подготовительная стадия работы над большим полотном и, по выражению Э. Жолле, «приобретает статус самостоятельного произведения» [11, р. 191]. Мастера поручают ученикам копировать свои эскизы, дабы научить их описанной графом де Келюсом «легкости исполнения». Появляется даже особый живописный жанр, названный итальянским словом «ricordo», что значит «воспоминание». Жанр этот предполагал копирование больших законченных полотен на холстах меньшего размера и с использованием небрежной эскизной манеры. Таким образом, в распоряжении мастера или его заказчика оказывалось материальное «воспоминание» об увиденном произведении, но, как и положено воспоминанию, оно было слегка размытым, словно подернутым дымкой.

ДВЕ МАНЕРЫ Ж.-О. ФРАГОНАРА

Среди художников были, разумеется, и те, кому эскиз в наибольшей степени обязан сменой своего статуса. К таким мастерам принадлежит Ж.-О. Фрагонар. Этот живописец, изначально стремившийся к получению академического образования, ученик Ф. Буше, участвовавший в конкурсе на Римскую премию и победивший в нем, обучавшийся три года у Карла Ванлоо в Школе протезируемых учеников, а затем во Французской академии в Риме, получивший по возвращении звание назначенного, довольно резко отстранился затем от академической жизни. С 1767 г. он больше не участвовал в академических салонах, а произведение на звание академика так и не выполнил. Ж.-О. Фрагонар, уроженец юга, изна-



Рис. 1. Ж.-О. Фрагонар. Выигранный поцелуй. 1758—1761. Холст, масло. 47 × 60. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/37941/?lng=ru051>

чально отличался живым и позитивным темпераментом. Очень рано у него сформировались две манеры: одна — «эскизная», легкая, очень фактурная, вторая — «законченная», «заглаженная», предполагающая большое внимание к деталям. Художник свободно обращался то к одной, то к другой манере, зачастую создавая два варианта одной и той же композиции. Самое любопытное — наблюдающееся равноправие обоих вариантов. Поставленные рядом пары не производят впечатления эскиза и выполненного по нему законченного полотна. Это равновеликие и равные по существу вариации. Создание подобных двойников — совсем не редкость в творчестве Ж.-О. Фрагонара.

Одна из знаменитых композиций такого плана — «Выигранный поцелуй». Вариант, выполненный в эскизной размашистой манере, находится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, «законченный» вариант — в Музее искусства Метрополитен в Нью-Йорке. Обе работы почти равны по размерам. Первая — 47 × 60 см, вторая — 48,3 × 63,5 см. Созданы они были в Риме в 1758—1761 гг. [12, р. 82]. Это был так называемый тайный заказ, поскольку пенсионерам Академии в Риме не полагалось работать для частных лиц. «Законченный» вариант сразу по завершении был передан господину де Бретёю, для которого и делался, а

«эскизный» вариант Ж.-О. Фрагонар хранил у себя, а несколькими годами позднее продал или подарил Себастьяну Леклерку II, своему коллеге по цеху. Сюжет композиции — игра в карты «на поцелуй» — весьма характерен для Ж.-О. Фрагонара, в творчестве которого игра, особенно с эротическим подтекстом, встречается весьма часто [13].

Варианты очень похожи, но в то же время различны по настроению. Произведение из Эрмитажа — несомненный шедевр, написанный легкой живой кистью в теплом красновато-коричневом колорите, к которому южанин Ж.-О. Фрагонар всегда был склонен. Позы, движения и чувства героев схвачены легко и непринужденно: смущение проигравшей девушки, волнение молодого человека, прикасающегося губами к ее щеке, противоречивые чувства подруги, которая держит проигравшую за руки, чтобы не дать ей возможности сопротивляться, но в то же время не сводит глаз с лиц целующихся. Во всем этом ощущается легкость и подвижность, фигуры порывисто обращаются друг к другу, складки шелковых платьев переливаются, карты соскальзывают со стола. Сцена ярко освещена, в глубине же помещения за спиной подруги проигравшей царит теплый сумрак, приятно контрастирующий со светлым первым планом.

«Законченный» вариант имеет несколько иной характер. П. Розенберг отмечает, что на этом полотне главенствует рафинированное изящество в духе Ф. Буше [12, р. 82–83]. Рисунок здесь гораздо более четкий, цветовая гамма — холоднее и искусственнее. Вместо теплой охры, сиены и кармина появляется вездесущий у Ж. Буше розовый цвет, которым Ж.-О. Фрагонар расставляет акценты на полотне, включая румянец на фарфоровых личиках девушек. Искусственность ощущается и в поведении персонажей. Проигравшая получилась не скромницей, а жеманной кокеткой, чье смущение трудно воспринимать всерьез. Остальные фигуры также выглядят, как фарфоровые статуэтки. Свет выхватывает только сами фигуры, сгруппированные вокруг покрытого белой скатертью столика. Остальное тонет во мраке.

О том, что Ж.-О. Фрагонар ценил именно оставшийся в его владении «эскизный» вариант, свидетельствует написанная к нему в пандан картина под названием «Приготовление обеда» (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва). Здесь изображены женщина и дети, собравшиеся вокруг жаровни, на которой стоит кипящая в медной посудине похлебка. По цвету и живости это произведение вполне соответствует «эскизному» варианту «Выигранного поцелуя».

Ж.-О. Фрагонар практиковал исполнение одной и той же композиции в двух вариантах и в более зрелые годы. Примером может служить «Султанша», датирующаяся 1777 годом. «Эскизный» вариант, получивший наименование «Маленькая султанша» (Государственный университет Болл, Манси, Индиана, США) не очень велик: всего 32,3 × 23,8 см. «Законченный» вариант, именуемый «Султанша в жемчугах» (частное собрание, Нью-Йорк), чуть больше — 47,5 × 38,5 см¹. «Маленькая султанша» написана живой и подвижной кистью с характерным для Ж.-О. Фрагонара точным попаданием каждого мазка на свое место. Мелкие складки белого шелка, более крупные изломы ярко-красной накидки, узор на голубом сафьяне дивана вблизи превращаются в красочную мешанину, издали же приобретают форму и объем. Недаром некоторые исследователи творчества Ж.-О. Фрагонара находили в его произведениях предчувствие импрессионизма. Так, К. Моклер писал, что мастер «подготовил искусство импрессионистов своим видением, своим чувством атмосферы, <...> легкостью, с какой он улавливал рисунок движения, наконец, самой своей живописностью...» [14, р. 123].

В «законченном» варианте подробно проработан фон, где виднеется драпировка с золотой бахромой и основания двух массивных пилястр. Поза героини, наклон ее головы, одежда и украшения полностью повторяются в обоих вариантах, однако тот, который мы называем «законченным», более «сфокусирован», резкость старательно наведена, и то, что казалось

¹ Существовал еще и третий вариант картины «Султанша», однако его местонахождение нам пока не удалось установить.

расплывающимися цветными пятнами, приобретает конкретные и осязаемые очертания.

Приведенными примерами отнюдь не исчерпываются опыты Ж.-О. Фрагонара по созданию вариаций одной и той же композиции в двух манерах. Очевидно, для мастера это было вполне привычной практикой. Изготавливая картину для заказчика, Ж.-О. Фрагонар изъяснялся на более общепринятом «отшлифованном» языке, а себе оставлял «эскизный» вариант, который зачастую не только мало уступал «законченному» по размерам, но и трактовался художником как совершенно самостоятельное произведение, вплоть до изготовления для него панданов.

ЭКСПЕРИМЕНТЫ Ж.-О. ФРАГОНАРА С «ЭСКИЗНОСТЬЮ» ПРИМЕНИТЕЛЬНО К РАЗЛИЧНЫМ ЖИВОПИСНЫМ ЖАНРАМ

Жан-Оноре Фрагонар не был бы тем смелым и самостоятельным мастером, которого мы знаем, если бы не поставил еще один эксперимент. Он использовал «эскизную» манеру для создания полотен большого масштаба. Речь пойдет о серии портретов, которые вошли в историю искусства под названием «фантазийные». Строго говоря, данная серия — портреты вполне реальных людей, однако очевидная костюмированность, театрализованность изображений вкупе с необычной свободой исполнения заставили воспринимать эти произведения как некие фантазии. В серию входят полотна, имеющие 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.

Никто из исследователей так и не смог установить, по чьему заказу создавалась серия и каков был принцип отбора моделей, среди ко-



Рис. 2. Ж.-О. Фрагонар. Фантазийные портреты. Аббат де Сен-Нон. 1769. Холст, масло. 80 × 65. Лувр, Париж. Источник: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=10895

торых встречаются как известные мыслители своего времени, так и меценаты, ученые и артисты. М. Персиваль отмечает, что на портретах изображены люди, которые так или иначе влияли на Ж.-О. Фрагонара [15, р. 145]. М.-А. Дюпюи-Ваше считает, что это члены кружка, собравшегося вокруг писательницы Констанс де Левендаль, подтверждая свое предположение тем, что все изображенные были в той или иной степени с ней знакомы [16, р. 112–113]. Не все исследователи сходятся и относительно количества портретов в серии. Было насчитано от 11 до 17 произведений. Причем последняя цифра приводилась наиболее компетентным исследователем творчества Ж.-О. Фрагонара — П. Розенбергом.

Манера, в которой написана серия, заставляет задаться вопросом, не делалась ли она художником по собственному почину. Хотя в ту эпоху подобные случаи были большой редкостью. Создать для себя целую серию произведений было слишком расточительной затеей — полотна эти так долго оставались в мастерской Ж.-О. Фрагонара, что, видимо, не могли предназначаться для

кого-либо постороннего. Серия совершенно уникальна по исполнению. Картины внушительного размера (65 × 80 см) заканчивались мастером за один сеанс. Об этом свидетельствуют надписи на оборотной стороне холстов. Работы написаны очень широкой кистью, свободно и размашисто. Исследователями неоднократно отмечалось, насколько Ж.-О. Фрагонар опередил в этих холстах свое время, считая возможным приобщить зрителя к процессу их создания и используя модель в качестве предлога для разрешения чисто художественных задач. Возможно, именно этот подход и «мешал» долгое время разглядеть в полотнах портреты. Этот жанр в XVIII в. имел свою специфику. Как указывает в своем диссертационном исследовании Т.В. Яблонская, при исключительной популярности портрета и большого количества его разновидностей (камерный, полупарадный, парадный, портрет-прогулка, интимный и т. д.) отсутствие физического сходства с моделью прощалось художнику легче, чем пренебрежение знаками сословной и социальной принадлежности [17]. Ж.-О. Фрагонар идет в каком-то смысле наперекор своей эпохе. Его интересуют лица и только лица, индивидуальные, разнообразные, острохарактерные. Зачастую это даже не лица, а физиономии, настолько много в них неповторимых и даже несколько утрированных черт.

На одном из самых свободных и энергичных портретов серии изображен аббат де Сен-Нона (Лувр) — один из ближайших друзей художника. Этот портрет имел старинную этикетку с надписью на французском языке: «Господин аббат де Сен-Нон / написан Фрагонаром / в 1769 за один час времени». Аббат представлен отнюдь не в церковном облачении и даже не в модной одежде своего времени. Как и остальные модели серии, он одет явно в театральный костюм. Круглый белый отложной воротник напоминает о героях комедии дель арте. Камзол с узкими белыми манжетами, не соответствующими моде второй половины XVIII в., шит из атласа цвета морской волны. Руки в перчатках придерживают край черного с алой подкладкой плаща. На парапете, подчеркивающим границу между изображенным и зрителем, лежит черная бархатная шляпа с пышными грязно-белыми перьями. Фигура представлена в динамичном повороте: торс развернут налево, голова

еще более резко повернута направо, волосы, завернувшиеся в тугие кудри, откинута назад. Эта поза, порывистая и вдохновенная, гармонирует с самой манерой мастера. Крупные длинные мазки, при всей небрежности и очевидной скорости наложения, на расстоянии создают впечатление иллюзионистской передачи фактуры материалов. Лицо вылеплено более мелкими, фактурными мазками с большим количеством охры и красного цвета, сочными белыми бликами. Скорость работы — один час — напрямую визуально выражена в подвижности, живости, легкости этих мазков, лепящих форму смело и без мучительных раздумий.

Эти портреты, подобные сильно увеличенным эскизам, очевидно, ставили в тупик современников. Среди полотен серии имеется портрет Дени Дидро. Много писавший об искусстве, откликавшийся практически на каждое важное художественное событие писатель на этот раз странным образом обходит свое изображение полным молчанием.

Как пишет П. Розенберг, эти произведения практически не упоминались в литературе XVIII в., если не считать каталогов продаж — между 1776 и 1780 гг. несколько полотен серии перешли в частные собрания [12, р. 255]. Настоящий интерес к «фантазийным портретам» появляется лишь к середине XIX в., когда эти работы начинают фигурировать на выставках и вновь поступают на художественный рынок, находя спрос среди коллекционеров.

Для Ж.-О. Фрагонара привычно было действовать на свой страх и риск, искать новые пути в искусстве. Художник применял этот творческий опыт, совершенно убедительный для зрителя нашего времени, но с трудом воспринимаемый его современниками. По свидетельству внука мастера Теофиля Фрагонара, он не стремился распродать произведения, украшая ими надверники собственной мастерской [12, р. 256]. Думается, П. Розенберг не совсем прав, утверждая, что серия была малодоступна зрителям. Ателье Ж.-О. Фрагонара, как и мастерские его братьев, посещало множество людей. Таким образом, художник не только создает неординарные для своего времени произведения, но и формирует уникальное эстетическое пространство, в которое попадали все посетители его мастерской.



Рис. 3. Ж.-О. Фрагонар. Этапы любви. Сюрприз. 1771–1772. Холст, масло. 317,5 × 243,8.

Коллекция Фрик, Нью-Йорк.

Источник: https://www.frick.org/shop/prints_posters/fragonard/meeting

Заслуживает пристального внимания еще одна серия — известнейший цикл под названием «Этапы любви». Это был большой заказ от фаворитки короля Людовика XV графини Дюбарри на четыре панно, предназначенные для отстроенного ею рядом со старым замком павильона в Лувенсьенне. Заказанные в 1771 г. панно были закончены в 1773 г. и тут же отвергнуты фавориткой, которая поручила изготовление новых полотен Ж.-М. Вьену. Считается, что Дюбарри приказала поместить работы Ж.-О. Фрагонара на предназначенные им места, однако увидев их в салоне, осталась недовольна результатом. Панно, установленные в павильоне, успел отметить корреспондент знаменитой культурно-исторической хроники *Mémoires secrets*, который пишет: «С другой стороны находятся... четыре большие картины Фрагонара, которые изображают любовь пастушков и имеют аллегорическую отсылку к приключениям хозяйки дома; они еще не закончены» [18, р. 9]. Текст датируется 1772 г., а потому вполне объяснимо, что панно еще не были завершены.

Серия изначально включала всего четыре полотна: «Сюрприз», «Преследование», «Коронованный любовник» и «Любовь-дружба» (Коллекция Фрик, Нью-Йорк). Позднее к ним добавились еще два произведения более узкого формата: «Триумф любви» и «Покинутая» (там же). Два последних датируются 1791 г. и были созданы, когда Ж.-О. Фрагонар некоторое время жил в Грассе у своего родственника Александра Мобера, который купил отвергнутую Дюбарри серию.

Ж.-О. Фрагонар, прекрасно умеющий передать пластику человеческого тела, легкую непосредственность движений, вдруг решает уподобить своих героев и особенно героинь фарфоровым статуэткам и даже куклам. Этому впечатлению способствуют широко раскинутые в стороны руки девушек, очаровательных в своей неловкости. Мастер придает образам нарочитую рокайльную манерность. Тоненькие талии, пышные рукава и горжетки, складки шелковых юбок обнимают, окружают, стягивают и омывают фарфоровую кожу девушек. На всех полотнах влюбленных окружает пышная растительность. Деревья тянут к ним свои ветви в пене кудрявой листвы, из ваз изливаются целые каскады роз. Парковые статуи, темные и массивные, только оттеняют хрупкость и изысканный колорит живых персонажей. Полотно «Покинутая» изображает девушку, сидящую у подножия мощной колонны, увенчанной статуей Амура. Поза героини выражает безнадежность и безволие. Это все та же рокайльная «кукла», но теперь поломанная и беспечно брошенная среди роскошной зелени сада.

Приходится согласиться, что изысканная стилизация оказалась как нельзя более кстати в произведениях, призванных выполнять роль декоративных панно. Работы эти таят в себе некий «фокус». Издалека (как и на репродукциях) они производят впечатление тщательной, почти скрупулезной выделанности. Однако это впечатление обманчиво. Достаточно приблизиться к огромным (317 × 217 см) панно, как оказывается, что мастер по-прежнему работает широкой, свободной кистью, легко наносит на холст крупные фактурные мазки. При этом умение неизменно попадать в точку способствует созданию совершенной иллюзии объема и разнообразных фактур. Разумеется, «Этапы любви»,

в отличие от «фантазийных портретов», нельзя назвать увеличенными эскизами. Эти работы потребовали синтеза двух манер мастера, развиваемых им в течение долгих лет. Панно обладают композиционным совершенством и законченностью, однако написаны мягко и живо сочной, свободной кистью. Многие детали, такие как листва, цветы и кружева созданы в одно-два касания, ветви деревьев представляют собой линии, легко проведенные поверх фона без заботы о мелочах. Несмотря на столь внушительные размеры, картины носят характер импровизаций. Ж.-О. Фрагонар, который зачастую воспринимается как камерный художник, создавший за свою жизнь всего пару масштабных исторических полотен и отвергнувший этот жанр, предлагает свой новаторский вариант решения задач монументальной живописи. Вариант, предполагающий эскизную быстроту и импровизационность в сочетании с выверенностью композиции и изысканной декоративностью.

Современники мастера не поняли его задумки. Сохранилось довольно любопытное свидетельство их отношения к данной работе. В 1773 г. вышло сатирическое сочинение А. Рену, построенное в виде диалога между воображаемыми собеседниками. Приведем небольшой фрагмент этого разговора:

Г-Н РЕМИ: Видели ли Вы в Лувенсьенне величайшее произведение, самое резкое, ржавое, взбитое и размазанное [из всех возможных]. Вот настоящая Мазня!

Г-Н ФАБРЕТТИ: Резкое, ржавое, взбитое и размазанное — это оскорбления, господин Реми, или похвалы?

Г-Н РЕМИ: Вы смеетесь надо мной, я полагаю! Я же говорю Вам о божественном Фрагонаре, о самой основательной кисти, по мнению наших лучших ценителей. <...> Скоро появится сочинение нашего друга Фолио, в котором он доказывает, что божественный Фрагонар — это Микеланджело и Тициан в одном лице» [19, р. 20].

Выпад здесь делается не только в сторону самого Ж.-О. Фрагонара и его манеры, но, видимо, и в сторону «рубенсистов», которые, как уже упоминалось выше, весьма ценили Тициана. Любопытно насмешливое указание на «основательность кисти» Ж.-О. Фрагонара, поскольку именно это определение менее всего ему подхо-

дит. Таким образом, серия представлялась критикам неудачной, точно так же, как и заказчице, отдавшей предпочтение Ж.-М. Вьену и его классицистической манере. Считается, что художник, не угодивший Дюбарри, настолько впал в немилость у двора, что лучшим выходом для него стало уехать на год в Италию, куда собирався один из его покровителей и заказчиков Бержере де Гранкур [20, р. 165].

Панно долго не находили своих ценителей. Даже в конце XIX в. братья Э. и Ж. Гонкур писали, что Ж.-О. Фрагонар обладал «скорее умением захватывать и ослеплять, чем солидным дарованием», и подчеркивали, что «сценки меньшего размера больше соответствовали его импульсивному таланту, его быстрому рисунку, его умению играть со светом» [21, vol. 2, р. 318–319]. В знаменитой книге А. Шастеля можно встретить утверждение, что панно не были приняты заказчицей и критиками по той причине, что «ветер поменялся» и время Ж.-О. Фрагонара прошло [22, р. 318]. Несмотря на авторитет того, кто написал эти слова, нам хотелось бы возразить, что время художника на тот момент еще не наступило. Ж.-О. Фрагонар по-своему понимал задачи монументальной живописи. Несмотря на приписываемую ему склонность к камерности, он не отказался от создания масштабных произведений, но реформировал эту область так же, как в свое время сделает К. Моне, создав свои панно с кувшинками для музея Оранжери в доказательство того, что импрессионизм — стиль, в котором могут решаться не только задачи камерной живописи.

Итак, очевидно, что во второй половине XVIII в. отношение к эскизу стало несколько иным, чем ранее. Постепенно появляется осознание того, что ценность произведения определяется его художественными достоинствами, а не размерами и сюжетом. Большую роль в этом сыграли не только теоретики искусства, но и художники нового поколения. Ж.-О. Фрагонар — живописец, обладавший необычным творческим темпераментом, оказался одним из первых, кто предпочел помноженную на мастерство скорость старательности, легкость кисти медлительной основательности. Он не только поднял престиж эскиза, но и перенес «эскизную» манеру в произведения значительного большего масштаба, предложив, по сути,

новую трактовку крупноформатной и монументальной живописи. К сожалению, эти революционные находки не были оценены современниками мастера, но тем более интересными кажутся они нам, людям Новейшего времени.

Список источников

1. Les Etapes de la création : esquisses et dessins de Boucher à Isabey : [exposition] /Galerie Cailleux (Paris, 12 juin — 13 juillet 1989). Paris, 1989. 140 p.
2. L'Apothéose du geste : L'Esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard : Catalogue de l'exposition. Strasbourg : Musées de Strasbourg, 2003. 255 p.
3. Дудро Д. Салоны : [в 2 т.] / [пер. с фр. ; сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгардт]. Москва : Искусство, 1989. Т. 1. 267 с. ; Т. 2. 398 с.
4. Chatelus J. Peindre à Paris aux XVIIIe siècle. Paris, 1991. 256 p.
5. Piles R. L'idée du peintre parfait (1699). Paris : Gallimard, 1993. 152 p.
6. Batteux Ch. Les Beaux-Arts réduits à un principe. [1746]. Paris, 1773. 329 p.
7. Caylus A.-C.-Ph., de. Dissertation lue à l'Académie de Peinture. De la légèreté d'outil // Mercure de France. 1756. Septembre. P.207–226.
8. Dandré-Bardon F. Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. Vol. 1. Paris, 1765. LX, 398 p.
9. Guiffrey J. Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774. Paris : Baur et Détaille, 1872. 177 p.
10. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. de Vandière... Paris, de 1753 à 1791.
11. Jollet E. Catalogue de l'exposition «L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et de Fragonard», Strasbourg, musée des Beaux-Arts (7 juin 2003 — 14 septembre 2003) et Tours, musée des Beaux-Arts (11 octobre 2003 — 11 janvier 2004), 2003 : [compte-rendu] / Genesis Manuscrits-Recherche-Invention) / Année 2004. N° 24. P. 190–193.
12. Rosenberg P. Fragonard, exposition Paris, Grand-Palais et New York, Metropolitan Museum of Art. Paris : Edition de la Réunion des musées nationaux, 1987. 640 p.
13. Milam J. Fragonard's playful paintings: visual games in rococo Art. Manchester University Press, 2006. 288 p.

14. *Mauclair C.* Fragonard. Biographie critique. Paris : Henri Laurens, 1904. 132 p.
15. *Percival M.* Fragonard and the fantasy figure: painting the imagination. New York : Routledge, 2017. 260 p.
16. *Dupuy-Vaché M.-A.* Fragonard: les plaisirs d'un siècle. Paris : Musée Jacquemart-André, 2007–2008. 183 p.
17. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Москва, 1978. 205 с.
18. *Mémoires secrets de Bachaumont de 1762 à 1787.* Vol. 4. 1772–1774. Paris : Brissot-Thivars, 1830. 452 p.
19. *Renou A.* Dialogues sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes... Paris ; Tartouillis, 1773–1774. 166 p.
20. *Schroder A.* Fragonard's later career: The «Contes et Nouvelles» and the progress of love revisited. The Art bulletin. Vol. 93. № 2 (June 2011). P. 150–177.
21. *Goncourt E. et G.* L'art du dix-huitième siècle. Vol. 1–2. Paris : Rاپilly, 1873–1874. 530 p.
22. *Chastel A.* L'Art français. XVIIe & XVIIIe siècles. Paris : Flammarion, 1995. 399 p.

Jean-Honoré Fragonard: The New in the Notions of “Sketchiness” and “Completeness”

Elena E. Agratina

Moscow State Academy of Choreography, 5, 2nd Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia
Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4, Lomonosovsky Av., Moscow, 119192, Russia
ORCID 0000-0001-9842-0967; SPIN 6691-3631
E-mail: agratina_ elena@mail.ru

Abstract. *The second half of the 18th century was a time of active changes in the perception of art, rethinking many concepts and phenomena. One of them was the pictorial sketch, which transformed from a preparatory stadium work into an independent, complete piece of art. Many art theorists and critics, as well as painters themselves had contributed to this rethinking. Many young artists, bored of historical painting and indifferent to all the academic principles, were searching for new media of expressiveness, using the sketch-like pictorial manner to give their works a new dynamism and an impression of “easy production”. The article is dedicated to J.-H. Fragonard (1732–1806), an artist in whose works the “sketchiness” became a conscious artistic method used in small-format pieces, in large-scale canvases, and even in panels. The use of such a technique in grand scale works is considered to be an extreme unconventionality,*

which, however, was not appreciated by Fragonard's contemporaries and even by scholars of the next two centuries. Fragonard's series of ‘Fantasy Portraits’ attracted enough investigators' attention, but his series ‘Progress of Love’ has only recently begun to be recognized by researchers as an unusual and bold for that time artistic experience. Based on the analysis of the artist's selected works, the author builds her original research, designed to highlight Fragonard's special role in the evolution of art on the way from the Modern Period to Contemporary History. The relevance of the present article is caused by too little examination of this topic: minimal in Russia and relatively small in France. Besides consultation with research literature, this required the author to constantly directly refer to the 18th-century sources, such as treatises by art connoisseurs and scholars, art criticism, and catalogues of exhibitions arranged by the Royal Academy of Painting and Sculpture or the Académie de Saint-Luc.

Key words: art of France, art of the 18th century, theory of fine art, sketch, genre painting, portrait, decorative painting, J.-H. Fragonard.

Citation: Agratina E.E. Jean-Honoré Fragonard: The New in the Notions of “Sketchiness” and “Completeness”, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 174–185. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-174-185.

References

1. *Les Etapes de la création: esquisses et dessins de Boucher à Isabey.* Paris, 1989, 140 p.

2. *L'Apothéose du geste: L'Esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard: Catalogue de l'exposition*. Strasbourg, Musées de Strasbourg Publ., 2003, 255 p.
3. Didro D. *Salony* [Salons]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, vol. 1, 267 p., vol. 2, 398 p.
4. Chatelus J. *Peindre à Paris aux XVIIIe siècle*. Paris, 1991, 256 p.
5. Piles R. *L'idée du peintre parfait (1699)*. Paris, Gallimard Publ., 1993, 152 p.
6. Batteux Ch. *Les Beaux-Arts réduits à un principe*. Paris, 1773, 329 p.
7. Caylus A.-C.-Ph., de. Dissertation lue à l'Académie de Peinture. De la légèreté d'outil, *Mémoire de France*, 1756, September, pp. 207–226.
8. Dandré-Bardon F. *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, vol. 1. Paris, 1765, LX, 398 p.
9. Guiffrey J. *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774*. Paris, Baur et Dédaille Publ., 1872, 177 p.
10. *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. de Vandière...* Paris, from 1753 to 1791.
11. Jollet E. *Catalogue de l'exposition "L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et de Fragonard", Strasbourg, musée des Beaux-Arts (7 juin 2003 – 14 septembre 2003) et Tours, musée des Beaux-Arts (11 octobre 2003 – 11 janvier 2004)*, 2003, no. 24, pp. 190–193.
12. Rosenberg P. *Fragonard, exposition Paris, Grand-Palais et New York, Metropolitan Museum of Art*. Paris, Edition de la Réunion des Musées Nationaux Publ., 1987, 640 p.
13. Milam J. *Fragonard's Playful Paintings: Visual Games in Rococo Art*. Manchester University Press Publ., 2006, 288 p.
14. Mauclair C. *Fragonard. Biographie critique*. Paris, Henri Laurens Publ., 1904, 132 p.
15. Percival M. *Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination*. New York, Routledge Publ., 2017, 260 p.
16. Dupuy-Vaché M.-A. *Fragonard: les plaisirs d'un siècle*. Paris, Musée Jacquemart-André Publ., 2007–2008, 183 p.
17. Yablonskaya T.V. *Klassifikatsiya portretnogo zhanra v Rossii XVIII veka: k probleme natsional'noi spetsifiki* [Portrait Painting Classification in 18th Century Russia: On the Issue of National Specificity], cand. art. diss.: 17.00.04. Moscow, 1978, 205 p.
18. *Mémoires secrets de Bachaumont de 1762 à 1787. Vol. 4. 1772–1774*. Paris, Brissot-Thivars Publ., 1830, 452 p.
19. Renou A. *Dialogues sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes...* Paris, Tartouillis Publ., 1773–1774, 166 p.
20. Schroder A. *Fragonard's Later Career: The "Contes et Nouvelles" and the Progress of Love Revisited*. *The Art Bulletin*, vol. 93, no. 2 (June 2011), pp. 150–177.
21. Goncourt E. et G. *L'art du dix-huitième siècle*, vol. 1–2. Paris, Rapilly Publ., 1873–1874, 530 p.
22. Chastel A. *L'Art français. XVIIe & XVIIIe siècles*. Paris, Flammarion Publ., 1995, 399 p.

С.В. ГОРОБЕЦ

АЛЕКСАНДР ЗИЛОТИ И ЖАН РОЖЕ-ДЮКАС: О ПОСТАНОВКЕ МИМОДРАМЫ «ОРФЕЙ» В ПЕТРОГРАДЕ

Светлана Владимировна Горобец,

Санкт-Петербургский государственный
институт культуры,
кафедра фортепиано,
профессор
Дворцовая наб., д. 2, Санкт-Петербург, 191186, Россия
доктор культурологии
ORCID 0000-0002-5028-2099; SPIN 7271-6118
E-mail: sv1357@mail.ru

Реферат. На основе архивных данных, воспоминаний и писем в статье рассказывается о совместной работе пианиста Александра Ильича Зилоти (1863–1945) с великими творцами Серебряного века — хореографом М.М. Фокиным и художником Л.С. Бакстом над постановкой мимодрамы «Орфей» французского композитора Жан Жюль Эмабль Роже-Дюкаса в Мариинском театре. Отмечается оригинальность этого сочинения, новые сценические решения, новаторский подход к постановке, объединяющей оперу и балет. Детально описываются декорации и костюмы Л.С. Бакста к этой постановке, которые можно было увидеть на выставке в 2016 г., посвященной 150-летию художника. Премьера была намечена на сезон 1915/1916 г., но не состоялась. Обосновываются причины, которые помешали показу. Приводятся фрагменты

переписки А.И. Зилоти с участниками постановки «Орфей» и фрагменты рецензий на концертное исполнение данного сочинения. Цель статьи — показать новые грани деятельности А.И. Зилоти, в частности, в популяризации музыки французских композиторов в программах антрепризы «Концерты А. Зилоти», которая имела большое значение в культуре Петербурга начала XX века. А.И. Зилоти часто становился первым исполнителем сочинений иностранных авторов, которые были «свежим дыханием» в культурно-художественной атмосфере города. Пианист старался своими концертами просвещать и образовывать публику, вырабатывать желание ходить на концерты и слушать музыку. Дается общая оценка деятельности А.И. Зилоти — пропагандиста, просветителя, пианиста, дирижера, общественного деятеля, талантливого организатора новых форм художественной жизни и пропаганды лучших достижений музыкальной классики и современного творческого процесса.

Ключевые слова: мимодрама Орфей, Жан Жюль Эмабль Роже-Дюкас, Александр Ильич Зилоти, М.М. Фокин, Л.С. Бакст, издательство Дюран и К°, Мариинский театр, музыкальное просветительство, антреприза Концерты А. Зилоти, культура и личность, культурно-историческое наследие.

Для цитирования: Горобец С.В. Александр Зилоти и Жан Роже-Дюкас: о постановке мимодрамы «Орфей» в Петрограде // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 186–194. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-186-194.

Важной стороной музыкально-просветительской деятельности пианиста и дирижера Александра Ильича Зилоти (1863–1945, рис. 1) была пропаганда современной зарубежной музыки, в чем его существенно поддерживал Михаил Иванович Терещенко — крупный киевский помещик, землевладелец, банкир, будущий министр Временного правительства, взявший на себя финансовую сторону дела. Благодаря А.И. Зилоти и М.И. Терещенко русская публика знакомилась с новыми течениями в музыкальном искусстве — произведениями М. Регера, К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Форе, К. Сенс-Санса, Э. Моорэ, Ж. Юрэ, Э. Элгара. «Дебюсси и Равеля в Санкт-Петербурге исполняли редко, и все, что исполнялось, обязано усилиям А. Зилоти, поборника новой музыки, заслуживающего того, чтобы его не предали забвению <...>. Исполнение Зилоти “Ноктюрнов”, “Послеполуденного отдыха Фавна” Дебюсси было одним из самых значительных событий моей молодости», — писал в воспоминаниях И.Ф. Стравинский [1].

А.И. Зилоти высоко ценил сочинения молодого французского композитора-импрессиониста, пианиста из города Бордо Жан Жюля Эмабля Роже-Дюкаса (1873–1954). С 1909 г. регулярно исполнялись его сочинения в концертах антрепризы «Концерты А. Зилоти»¹, о чем можно судить по исполняемым программам [2]. Пианист даже составлял целые программы, посвященные французской музыке (подробный анализ репертуара автор привел в статье «Обзор репертуара “Концертов А. Зилоти”: к 70-летию со дня смерти пианиста») [3]. Так, программа шестого абонементного концерта сезона 1907/1908 г. состояла из Концерта для

¹ Антрепризная организация «Концерты А. Зилоти» была создана А.И. Зилоти в 1903 г. в Санкт-Петербурге и вела свою просветительскую деятельность до 1918 г., дав свыше 200 концертов в самых престижных залах города.



Рис. 1. Портрет Александра Ильича Зилоти. 1900-е гг. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 518. Оп. 4. Ед. хр. 106. Л. 5

скрипки с оркестром Э. Моорэ, двух ноктюрнов К. Дебюсси, «Концертштюка» К. Сен-Санса и Поэмы для скрипки с оркестром Э. Шоссона. В программке к концерту была дана сноска: все произведения исполняются в первый раз [4]. Пресса того времени бурно реагировала на зилотиевские концерты и давала как положительные, так и отрицательные отзывы [5].

Французская музыка была очень популярна у слушателей Санкт-Петербурга в начале XX века. За пропаганду сочинений французских композиторов выражал свою благодарность А.И. Зилоти крупный французский издатель Жак Дюран: «Мы узнали, что Ваши концерты проходят хорошо, и что Вы с жаром знакомите русскую публику с нашими молодыми авторами, за что мы Вас искренне благодарим» [6].

Находясь в заграничных турне, А.И. Зилоти встречался с Ж.Ж. Роже-Дюкасом и просил его сочинить музыку для балета «Орфей». Ком-



Рис. 2. Угловой фасад здания Дворянского собрания. Санкт-Петербург. 1900-е гг. (ЦГАКФФД СПб. А 250)

позитор увлекался древнегреческой культурой и после некоторых раздумий согласился с предложением А.И. Зилоти. У Ж.Ж. Роже-Дюкаса созрело новое оригинальное решение — создать симфоническую поэму с хорами и танцами — «лирическую мимодраму»², как называл ее автор. Он сам написал либретто и сочинил музыку к трем актам, делая в мимодраме главной линией супружескую преданность, несмотря на то, что возлюбленных разделяет судьба. Исследователь творчества Л.С. Бакста Е.Н. Байгузина предполагает, что в подготовке либретто участвовал и сам Л.С. Бакст. Зная художника как человека огромного таланта, А.И. Зилоти настаивал на его участии в работе над «Орфеем» [7]. Пианист хорошо знал Л.С. Бакста, чему способствовали их родственные связи [8].

Миф об Орфее и Эвридике в версии Ж.Ж. Роже-Дюкаса был дополнен и расширен новыми эпизодами. Композитор в мимодраму вводит солистов-вокалистов и хор, отводя им важную роль подобно античному театру, где хор начинается и заканчивает все действие. Для балета это действительно оригинальное решение. Это и не балет в общепринятом смысле, но и не опера.

² Мимодрама (от др.-греч. μέλος — песня, поэма, лирическое произведение + δράμα — действие) — в древнем Риме сольный драматизированный танец на мифологический сюжет; театральное мимическое представление, сопровождаемое музыкой. Ныне — произведение, в котором действующие лица выражают свои чувства жестами.

Герои выражают свои чувства с помощью жестов, мимики и музыки. Подобные истории любви были очень модны на рубеже XIX—XX веков. Подробно структуру данного сочинения разбирает Г. Казноб [9].

Миф о певце Орфее отразился в творчестве художников, скульпторов, поэтов и музыкантов разных эпох, но представить Орфея в танце в начале XX в. никто не пытался. Сочинив музыку только еще к двум актам, Ж.Ж. Роже-Дюкас посылает рукопись А.И. Зилоти. Очарованный прекрасной музыкой пианист сразу же включает ее в программу своих концертов и задумывается о постановке «Орфея» целиком на сцене Мариинского театра.

Обратимся к истории постановки этой мимодрамы. С 1912 г. начинается творческое взаимодействие А.И. Зилоти и ярких фигур первой половины XX в. — хореографа Михаила Михайловича Фокина (1880—1942) и художника Льва Самойловича Бакста (1866—1924) по подготовке премьеры «Орфея», которая должна была состояться в Мариинском театре в концертном сезоне 1915/1916 года. Идея осуществить такую постановку на сцене Мариинского театра была, безусловно, смелой, пронизанной стремлением к поиску нового в постановке балета. Казенному театру предлагался спектакль, новаторский по форме, синтетически объединяющий оперу и балет. Вокальные партии распределялись между певцами-солистами, а главную балетную партию должен был воплощать сам М.М. Фокин.

А.И. Зилоти как ключевая фигура этого взаимодействия активно вел переговоры с дирекцией Императорских театров, в частности с В.А. Теляковским, переписывался с самим композитором, с французским музыкальным издательством «Дюран и Ко» и с Л.С. Бакстом. Часть этих писем опубликована в книге «Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма» [10]. По просьбе А.И. Зилоти О.Г. Каратыгина сделала перевод этой лирической мимодрамы на русский язык, а затем в 1914 г. последовала и ее публикация в собственном издательстве «Концерты А. Зилоти» [11].

Работа над постановкой поначалу шла успешно. А.И. Зилоти передал полученный от Ж. Дюрана оркестровый материал дирекции Императорских театров, добился от нее оплаты за право постановки «Орфея». Ж. Дюран в 1914 г. писал из Парижа А.И. Зилоти: «...еще раз приносим Вам благодарность за Ваше любезное содействие, так как только благодаря Вам это прекрасное произведение [Орфей] увидит свет в С.-Петербурге» [12]. Л.С. Бакст в письме к А.И. Зилоти от 3 февраля 1915 г. сообщал: «...я усердно работаю над “Орфеем”, и полнота времени только сделает то, что постановка выиграет от продуманности и от оригинальности, ибо у меня есть время, чтобы отбрасывать в сторону мотивы и домыслы, уже использованные мною: надеюсь, постановка произведет свежее впечатление» [13].

Л.С. Бакст переписывался и с М.М. Фокиным для того, чтобы быть единым в направлении стиля, характера декораций и костюмов, так как готовилась большая постановка известного греческого мифа. В это же время над «Орфеем» задумывался и С.П. Дягилев, заботясь об организации своих Русских сезонов. Он намеревался поставить мимодраму «Орфей» в 1915 г., но это не осуществилось.

М.М. Фокин, уже известный хореограф Мариинского театра, создатель сценических экспериментов, автор таких работ, как «Павильон Армиды», «Сильфиды» (Шопениана), «Петрушка» берется за совместную работу с Л.С. Бакстом и А.И. Зилоти. Стремление поставить такой балет можно назвать характерной чертой в искусстве в первой четверти XX века. Балетмейстер отходит от жестких рамок условности в сторону пластики тела и музыки. Танец приобретает особую психологическую выразительность. Идея синтеза искусств была основной в творчестве М.М. Фокина. По его мнению, в балете должны объединяться пластика, музыка и декорации.

Премьера «Орфея», к сожалению, не состоялась в Мариинском театре по многим причинам: помешала начавшаяся Первая мировая война, были мобилизованы

в территориальную армию Ж.Ж. Роже-Дюкас и Ж. Дюран, не были готовы декорации. Постановка откладывалась на неопределенное время, но слушатели имели возможность познакомиться с музыкой «Орфея» в концертном исполнении в зале Дворянского собрания (рис. 2–3) 18 января 1914 г. в рамках 7-го абонемента «Концерты А. Зилоти». Оперные партии исполняли известные солисты — Е.И. Попова, М.Б. Черкасская, А.Д. Александрович, П.З. Андреев. Но все же такое исполнение не могло дать необходимого представления о готовящейся новаторской по жанру постановке, так как оно было без танцевального действия.

В рецензии на концертное исполнение «Орфея» в журнале «Обозрение театров» за 1914 г. отмечалось, что это «выдающееся произведение <...> Роже-Дюкас пытается перекинуть мост через пропасть, образовавшуюся между Старым и Новым музыкальным Светом». Далее в рецензии говорится о трудной партитуре, которая блестяще была разучена «под руководством заслуженного ревнителя новейшей музыки А. Зилоти», о мощном местами звучании хоров и оркестра [14].

В целом новаторская музыка произвела благоприятное впечатление слушателей. Ж.Ж. Роже-Дюкас в знак благодарности за пропаганду своего творчества в России и неоднократное исполнение произведений в Санкт-Петербурге посвятил «Орфея»

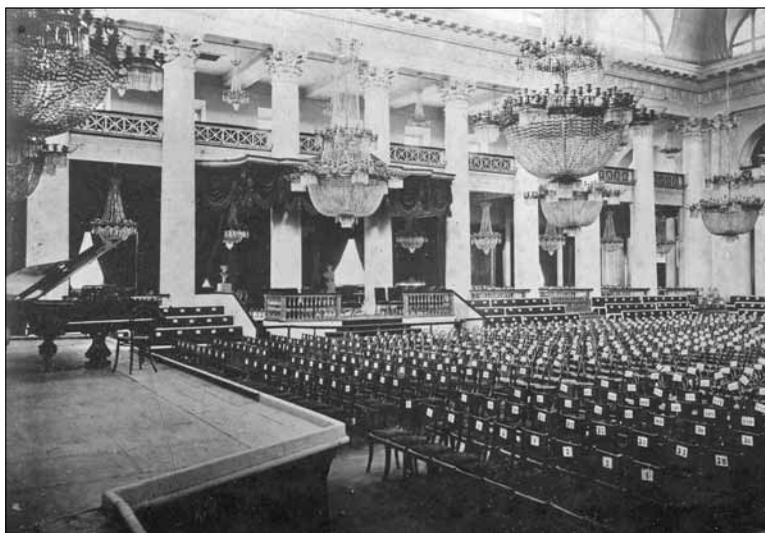


Рис. 3. Зал Дворянского собрания до 1900 г. Санкт-Петербург (Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга. ЦГАКФФД СПб. Г 16847)



Рис. 4. Л.С. Бакст.

Юноша, сопровождающий Орфея в храм.

Эскиз костюма к балету на музыку Ж.Ж. Роже-Дюкаса «Орфей». 1 акт. 1914 г. (фото автора статьи с выставки «Лев Бакст / Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения» ГМИИ им. А.С. Пушкина. 2016 г.)

А.И. Зилоти и М.И. Терещенко, что указано на первой странице партитуры «...a Alexandre Ziloti et Michel Terestshenko — en actions de grâces... R.-D. Le Taillen. 1913». Композитору хотелось закончить подготовку «Орфея». В результате многих перипетий премьера все-таки состоялась в 1926 г. в Гранд-опера. Впоследствии было еще шесть представлений и, как любое произведение, оно имело положительные и отрицательные отзывы.

Работая над «Орфеем», А.И. Зилоти не догадывался о том, что скоро будет избран кол-

лективом Мариинского театра управляющим труппой, о чем мы узнаем из «Списков работников Мариинского театра, с которыми заключены контракты на сезон 1917/1918 г.» [15]. А после Октябрьской революции он выступит инициатором забастовки труппы этого же театра, за что по настоянию наркома просвещения РСФСР А.В. Луначарского будет арестован в декабре 1917 г., но после непродолжительного заключения в «Крестах» отпущен под домашний арест. Петербургский период — один из самых интересных и драматичных в судьбе А.И. Зилоти, о чем автор пишет в своих статьях «Штрихи к портрету А.И. Зилоти: к 70-летию со дня смерти» [16], «Петербургский период творчества Александра Зилоти» [17], но более полно его судьба представлена в монографии [18].

Сотрудничество великих художников могло бы продолжаться, но революция прервала работу. Все они эмигрировали, но их пример творческого взаимодействия послужил импульсом для последующих постановок М.М. Фокина, к сожалению, уже за рубежом. Эта совместная работа — еще одна грань творчества А.И. Зилоти — открывает новые черты его культурной деятельности.

В 2016 г. автору статьи удалось увидеть эскизы декораций и костюмов Л.С. Бакста (рис. 4), подготовленные для постановки «Орфея». Они были представлены на выставках, посвященных 150-летию Л.С. Бакста, которые проходили в Государственном Русском музее и в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Л.С. Бакст не просто создавал костюмы для артистов балета, он был новатором в формировании стиля и образа персонажа. На эскизах костюмов видно, что они сшиты из легкой полупрозрачной ткани. Благодаря этому танец становится воздушным, красочным и динамичным. Элементы костюма как бы продолжают движения артиста. В создании балетных костюмов Л.С. Бакста можно назвать революционером, он освобождал тело танцовщика от костюма, сковывающего движения [19].

На эскизах герои балета представлены в движении, танцующими босиком либо в сандалиях, специально созданных Л.С. Бакстом. Одежда артистов свободна, отсутствуют балет-

ные пачки. Художник при изготовлении костюмов следовал театральной правде сюжета, достоверно передавая образ той страны, где происходило действие. Костюм подчеркивал характерные черты героя балетного спектакля. Эскизы Л.С. Бакста зачастую рассматриваются как самостоятельные художественные произведения.

Приведенный пример совместной деятельности А.И. Зилоти с великими художниками эпохи М.М. Фокиным и Л.С. Бакстом, ставшими знаковыми фигурами в искусстве первой половины XX в., говорит о возникновении новых творческих интерпретаций, взаимопроникновении разных видов искусства. Таким образом достигалось «всеединство» культуры, что подчеркивает видный российский философ И.В. Кондаков. Три основных компонента образывали новый культурный синтез,

специфический для русской культуры Серебряного века: искусство, трактуемое предельно широко (как индивидуальное творчество, включая религиозные искания); философия (как всеобщий способ существования творческого разума, духа, включая в первую очередь «идеалистическую» философию и философию религиозную); общественность (как соборное «радение» интеллигенции о культуре и духовном возвышении российского общества). Этот синтез был невозможен в классическую эпоху, а на рубеже веков оказался желанным и естественным, ставшим реальным основанием интегративного стиля русской культуры [20, с. 220–224].

Личность Александра Ильича Зилоти можно поставить в один ряд с такими именами, как Сергей Дягилев, Александр Бенуа, Николай Метнер, Александр Глазунов (рис. 5), Сергей

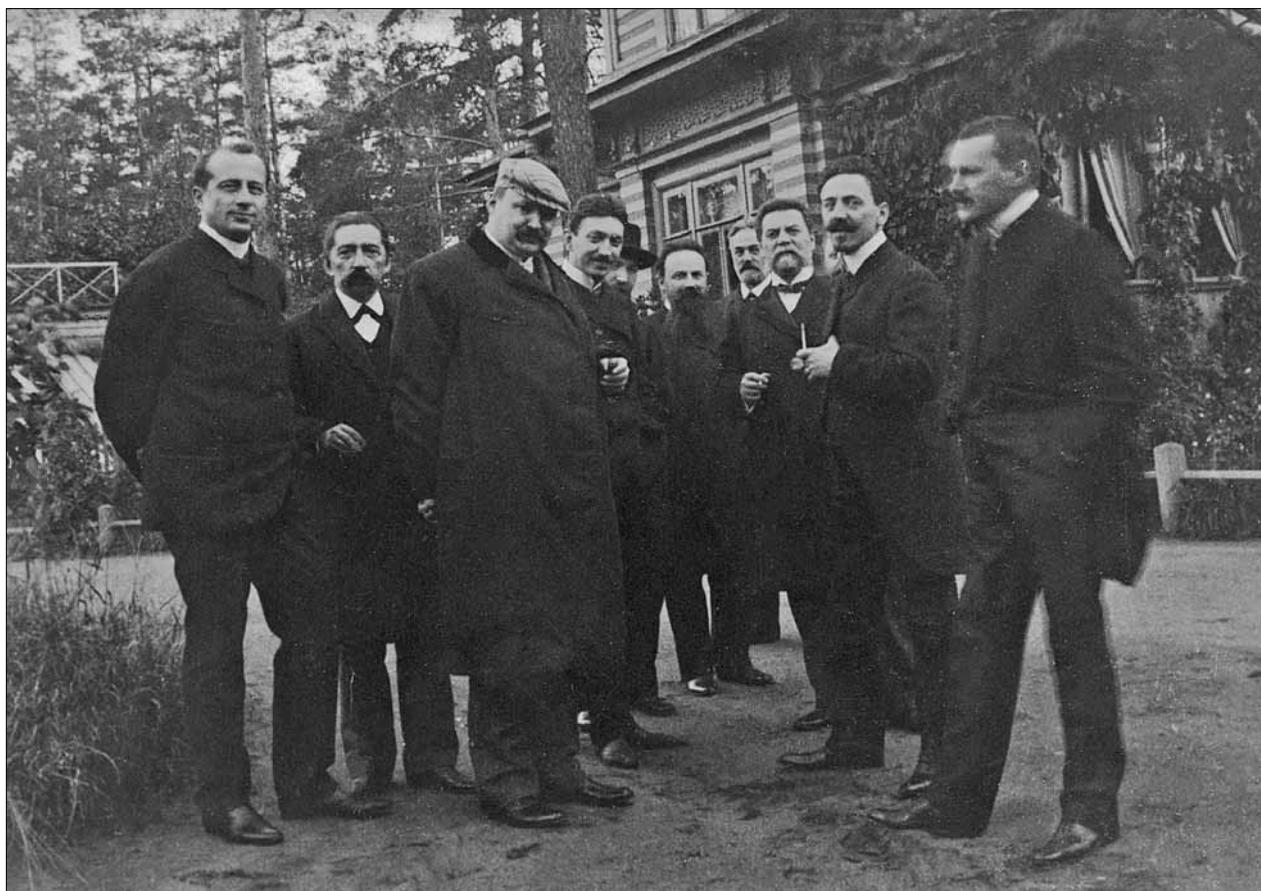


Рис. 5. Групповой портрет на даче А.К. Глазунова в Озерках (Санкт-Петербург, ул. Варваринская, д. 2). 1910-е гг. На фото слева направо: А.И. Зилоти, Н.И. Абрамычев, А.К. Глазунов, Н.И. Черепнин, А.А. Петров, Н.Н. Емыкавский, С.М. Блуменфельд, Ф.М. Блуменфельд, С.П. Каргуев. Дача до настоящего времени не сохранилась (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 406. Д. 277. Л. 8)

Кусевицкий, Федор Шаляпин, Леонид Собинов. А.И. Зилоти многое сделал для отечественной культуры своего времени, став заметной творческой личностью и заслужив признание современников и потомков.

Список источников

1. *Стравинский И.Ф.* О русских композиторах и музыкальной жизни Санкт-Петербурга // Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / [общ. ред. М.С. Друскина] ; [коммент. И. Белецкого]. [Ленинград] : [Музыка, Ленинградское отделение], [1971]. С. 54–55.
2. *Горобец С.В.* Концерты А. Зилоти в культуре Санкт-Петербурга // Общество. Среда. Развитие. 2013. № 3 (28). С. 164–167.
3. *Горобец С.В.* Обзор репертуара «Концертов А. Зилоти» (к 70-летию со дня смерти пианиста) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 4 (38). С. 53–59.
4. Концерты А.И. Зилоти. Программы концертов за 10 сезонов (1903/1904–1912/1913). Санкт-Петербург : Тип. С.Л. Кинда, 1913. 145 с.
5. *Горобец С.В.* «Концерты А. Зилоти» на страницах периодической печати 1903–1918 гг. // Педагогика искусства. 2016. № 3. С. 166–170. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/koncerty-ziloti-na-stranichah-periodicheskoy-rechati-1903-1918-gg> (дата обращения: 10.02.2021).
6. [Письмо] 14. Ж. Дюран — А.И. Зилоти, Париж, 16 февраля 1916 // Александр Ильич Зилоти, 1863–1945 : воспоминания и письма / сост., авт. предисл. и примеч. Л.М. Кутателадзе ; под ред. Л.Н. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 270.
7. *Байгузина Е.Н.* «Орфей» Ж.-Ж. Роже Дюкаса. Из материалов к неосуществленной постановке // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. 2003. Вып. 4/5. С. 64–70.
8. *Зилоти В.П.* В доме Третьякова: [книга воспоминаний старшей дочери П.М. Третьякова] / [вступ. ст. М.Л. Гавлина]. Москва : Высшая школа, 1992. 253 с.
9. *Казноб Г.* Орфей. 1926. История создания // Сцена : [журнал по вопросам сценографии, сценической техники и технологии, архитектуры, образования и менеджмента в области зрелищных искусств]. 2018. № 5. С. 69–79.
10. Александр Ильич Зилоти, 1863–1945 : воспоминания и письма / сост., авт. предисл. и примеч. Л.М. Кутателадзе ; под ред. Л.Н. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1963. 465 с.
11. Орфей. Лирическая мимодрама : в 3 действиях : [либретто] / текст и музыка Роже-Дюкаса ; авториз. пер. О.Г. Каратыгиной. Санкт-Петербург : Издание «Концертов А. Зилоти», 1914. 16 с.
12. [Письмо] 9. Дюран и К^о — А.И. Зилоти, Париж, 11 мая 1914 // Александр Ильич Зилоти, 1863–1945 : воспоминания и письма / сост., авт. предисл. и примеч. Л.М. Кутателадзе ; под ред. Л.Н. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 267.
13. [Письмо] 16. Л.С. Бакст — А.И. Зилоти, Женева, 3 февраля 1915 // Александр Ильич Зилоти, 1863–1945 : воспоминания и письма / сост., авт. предисл. и примеч. Л.М. Кутателадзе ; под ред. Л.Н. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 301.
14. Концерт А. Зилоти // Обозрение театров. Ежедневная газета с программами и либретто С.-Петербургских театров. 1914, 21 янв. С. 11–13.
15. Списки работников Мариинского театра, с которыми заключены контракты на сезон 1917/1918 г. // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 260. Оп. 6. Д. 2. Л. 16.
16. *Горобец С.В.* Штрихи к портрету А.И. Зилоти : к 70-летию со дня смерти // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 3 (24). С. 136–139.
17. *Горобец С.В.* Петербургский период творчества Александра Зилоти // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 4 (21). С. 120–124.
18. *Горобец С.В.* Вспоминая забытые имена: Александр Ильич Зилоти : монография. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. 160 с.
19. Лев Бакст / Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения // Cultobzor : [сайт]. URL: <http://cultobzor.ru/2016/06/lev-bakst-150-gmii/> (дата обращения: 19.02.2021).
20. *Кондаков И.В.* Русская культура : [краткий очерк истории и теории]. Москва : Книжный дом «Университет», 1999. 356 с.

Alexander Siloti and Jean Roger-Ducasse: About the Production of the Mimodrama “Orpheus” in Petrograd

Svetlana V. Gorobets

Saint Petersburg State Institute of Culture, 2, Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0002-5028-2099; SPIN 7271-6118
E-mail: sv1357@mail.ru

Abstract. *Based on archival data, memoirs and letters, the article describes the joint work of the pianist Alexander Ilyich Siloti (1863–1945) and the great creators of the Silver Age – choreographer Mikhail Fokin and artist Léon Bakst – on the production of the mimodrama “Orpheus” by the French composer Jean Jules Aimable Roger-Ducasse at the Mariinsky Theatre. The author notes the originality of this composition, new stage solutions, an innovative approach to the production that combines opera and ballet. There are described in detail the decorations and costumes made by Bakst for this production, which could be seen at the exhibition dedicated to the 150th anniversary of the artist in 2016. The premiere was scheduled for the 1915/1916 season, but did not take place. The article explains what prevented the presentation. There are provided some fragments of the correspondence between Siloti and the participants of the production of “Orpheus”, and fragments of reviews for the concert performance of this composition. The article aims at showing new facets of Siloti’s activities, particularly in popularizing the music of French composers in the programs of the enterprise “Concerts of A. Siloti”, which was of great importance in the culture of Petersburg at the beginning of the 20th century. Siloti would often become the first performer of works by foreign authors, which were a “fresh breath” in the cultural and artistic atmosphere of the capital. He tried to enlighten and educate the audience with his concerts, to develop their desire to go to concerts and listen to music. The article gives a general assessment of the activities of A.I. Siloti – a propagandist, educator, pianist, conductor, public figure, a talented organizer of new forms of artistic life and promotion of the best achievements of musical classics and modern creative process.*

Key words: Orpheus mimodrama, Jean Jules Aimable Roger-Ducasse, Alexander Siloti, Mikhail Fokin, Léon Bakst; Durand and Co. Publishing House, Mariinsky Theatre, musical enlightenment; Concerts of A. Siloti enterprise, cultural and historical heritage.

Citation: Gorobets S.V. Alexander Siloti and Jean Roger-Ducasse: About the Production of the Mimodrama “Orpheus” in Petrograd, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 186–194. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-186-194.

References

1. Stravinsky I.F. About Russian Composers and the Musical Life of St. Petersburg, *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments], pp. 54–55 (in Russ.).
2. Gorobets S.V. The Concerts of A. Siloti in the Culture of St. Petersburg, *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye* [Society. Environment. Development], 2013, no. 3 (28), pp. 164–167 (in Russ.).
3. Gorobets S.V. A Review of the Repertoire of the “Concerts of A. Siloti” (To the 70th Anniversary of the Pianist’s Death), *Aktual’nye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* [Current Problems of Higher Music Education], 2015, no. 4 (38), pp. 53–59 (in Russ.).
4. Kontserty A.I. Ziloti. *Programmy kontsertov za 10 sezonov (1903/1904–1912/1913)* [Concerts of A.I. Siloti. The Concert Programs for 10 Seasons (1903/1904–1912/1913)]. St. Petersburg, S.L. Kinda Publ., 1913, 145 p.
5. Gorobets S.V. The “Concerts of A. Siloti” on the Pages of the Periodical Press of 1903–1918, *Pedagogika iskusstva* [Pedagogy of Art], 2016, no. 3, pp. 166–170. Available at: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/koncerty-ziloti-na-stranichah-periodicheskoy-pechati-1903-1918-gg> (accessed 10.02.2021) (in Russ.).
6. Kutateladze L.M., Raaben L.N. (eds.) Letter 14. G. Durand to A.I. Siloti, Paris, February 16, 1916, *Aleksandr Il’ich Ziloti, 1863–1945: vospominaniya i pis’ma* [Alexander Ilyich Siloti, 1863–1945: Memoirs and Letters]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963, p. 270 (in Russ.).
7. Baiguzina E.N. J.-J. Roger-Ducasse’s “Orpheus”. From the Materials for the Unfulfilled Production,

- Zapiski Sankt-Peterburgskoi teatral'noi biblioteki* [Notes of the St. Petersburg Theater Library], 2003, issue 4/5, pp. 64–70 (in Russ.).
8. Siloti V.P. *V dome Tret'yakova* [In Tretyakov's House]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1992, 253 p.
 9. Kaznob G. Orpheus. 1926. The History of Creation, *Stsena* [The Stage], 2018, no. 5, pp. 69–79 (in Russ.).
 10. Kutateladze L.M., Raaben L.N. (eds.) *Aleksandr Il'ich Ziloti, 1863–1945: vospominaniya i pis'ma* [Alexander Ilyich Siloti, 1863–1945: Memoirs and Letters]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963, 465 p.
 11. *Orfei. Liricheskaya mimodrama: v 3 deistviyakh* [Orpheus. A Lyrical Mimodrama in 3 Acts]. St. Petersburg, "Kontsertov A. Ziloti" Publ., 1914, 16 p.
 12. Kutateladze L.M., Raaben L.N. (eds.) Letter 9. Durand and Co to A.I. Siloti, Paris, May 11, 1914, *Aleksandr Il'ich Ziloti, 1863–1945: vospominaniya i pis'ma* [Alexander Ilyich Siloti, 1863–1945: Memoirs and Letters]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963, p. 267 (in Russ.).
 13. Kutateladze L.M., Raaben L.N. (eds.) Letter 16. L.S. Bakst to A.I. Siloti, Geneva, February 3, 1915, *Aleksandr Il'ich Ziloti, 1863–1945: vospominaniya i pis'ma* [Alexander Ilyich Siloti, 1863–1945: Memoirs and Letters]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963, p. 301 (in Russ.).
 14. A Concert of A. Siloti, *Obozrenie teatrov. Ezhednevnyaya gazeta s programmami i libretto S.-Peterburgskikh teatrov* [Theater Review. A Daily Newspaper with Programs and Librettos of St. Petersburg Theaters], 1914, January 21, pp. 11–13 (in Russ.).
 15. Lists of the Workers of the Mariinsky Theatre Who Have Signed Contracts for the 1917/1918 Season, *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga (TsGALI SPb)* [Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg], coll. 260, aids 6, fol. 2, p. 16 (in Russ.).
 16. Gorobets S.V. Touches to the Portrait of Alexander Siloti: 70th Anniversary since the Death, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts], 2015, no. 3 (24), pp. 136–139 (in Russ.).
 17. Gorobets S.V. Petersburg Period of the Creation of Alexander I. Siloti, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts], 2014, no. 4 (21), pp. 120–124 (in Russ.).
 18. Gorobets S.V. *Vspominaya zabytye imena: Aleksandr Il'ich Ziloti: monografiya* [Remembering the Forgotten Names: Alexander Ilyich Siloti: monograph]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2016, 160 p.
 19. Lev Bakst / Léon Bakst. To the 150th Anniversary of his Birth, *Cultobzor*. Available at: <http://cultobzor.ru/2016/06/lev-bakst-150-gmii/> (accessed 19.02.2021) (in Russ.).
 20. Kondakov I.V. *Russkaya kul'tura* [Russian Culture]. Moscow, Knizhnyi Dom "Universitet" Publ., 1999, 356 p.
-
-

Пятый Международный
научно-практический
семинар

РЕСТАВРАЦИЯ ДОКУМЕНТА: *консерватизм и инновации*

С 5 по 9 апреля 2021 г. Российская государственная библиотека принимала в своих стенах реставраторов документов из России и других стран. Международный научно-практический семинар «Реставрация документа: консерватизм и инновации» — ежегодный профессиональный форум, основная задача которого — обмен опытом реставраторов и хранителей музейных, библиотечных и архивных фондов, самая крупная и авторитетная площадка для обмена опытом профессионалов. В 2021 г. семинар проходил в пятый раз.

Цель семинара — повышение квалификации реставраторов и хранителей библиотечных, архивных и музейных фондов. В качестве экспертов привлекаются специалисты ведущих реставрационных центров мира, имеющие многолетний научный и практический опыт в области консервации документов.

В 2021 году в работе семинара приняли участие 375 представителей 191 организации — консервационных центров и отделов региональных и федеральных библиотек, музеев и архивов из Российской Федерации, Армении, Грузии, Беларуси, Молдовы, Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, Туркменистана, Азербайджана, Украины, Республики Словакия, Франции, Египта, Катара, Индии, Швеции и других стран. Из-за продолжающейся пандемии и связанных с этим ограничений не смогли приехать многие зарубежные специалисты, особенно из стран Европы, но для них была организована возможность принять участие в семинаре заочно.

Каждый день для всех слушателей семинара проходили специально подготовленные практические занятия: «Капли мрамора», «Дагестанская кустарная бумага XVII—XVIII вв.», «Комплекс мер по профилактике и устранению последствий биоповреждений», «Химия в реставрации» и другие.

В рамках семинара состоялось специальное мероприятие — панельная дискуссия, в которой приняли участие руководители отделов реставрации библиотек, архивов, институтов рукописного наследия СНГ и других стран. В ходе дискуссии обсуждались две основные темы: «Ведомственная программа сохранения библиотечных фондов 2021—2030» и «Всероссийский мониторинг состояния библиотечных фондов: текущее состояние отрасли и перспективы развития».

Доклады V Международного научно-практического семинара «Реставрация документа: консерватизм и инновации — 2021» вошли в сборник, выпущенный издательством «Пашков дом».

Видеозапись материалов конференции доступна на канале

Российской государственной библиотеки в YouTube:

<https://youtube.com/playlist?list=PLpD9i6PrB94Sb5Cr8qoJT78XZxqkHhez9>

Подробнее о семинаре:

<https://www.rsl.ru/ru/all-news/zavershilsya-v-mejdunarodny-seminar-restavrtorov>

УДК 025.17:097
 ББК 76.191(4Гем)51,35
 DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-2-196-211

Т.В. ГРЕБЕНЮК

КНИЖНЫЕ ЗНАКИ ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ НЕМЕЦКОГО БИБЛИОФИЛА КНЯЗЯ ГЕОРГА АНГАЛЬТСКОГО

Татьяна Владимировна Гребенюк,
 Российская государственная библиотека,
 научно-исследовательский отдел редких книг
 (Музей книги),
 главный библиограф
 Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия
 ORCID 0000-0003-0460-4250
 E-mail: greb.t@yandex.ru

Реферат. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) Российской государственной библиотеки на протяжении многих лет ведет актуальную работу по описанию экслибрисов, способствующую раскрытию фондов отдела. Выявить, зафиксировать, изучить, опубликовать и тем самым показать многообразие и богатство владельческих знаков, находящихся на книгах, — основная цель этих изысканий. Настоящая статья посвящена книжным знакам немецкого библиофила князя Георга III Ангальтского (1507–1553) в собрании РГБ. В русскоязычной исследовательской литературе

книжные знаки князя Георга рассматриваются впервые. Ценнейшая частная коллекция книг, со временем названная по имени владельца «Georgs-Bibliothek», входила в состав Земельной библиотеки в Дессау (Германия). Небольшая ее часть поступила после Второй мировой войны в Государственную библиотеку СССР имени В.И. Ленина и ныне хранится в Музее книги. На примере фрагмента знаменитой библиотеки князя Георга прослеживается постепенное появление и развитие уникальных экслибрисов данного собрания, проясняются литературные и библиофильские интересы владельца, устанавливается круг его общения. В ходе проведенного исследования зафиксировано около ста владельческих знаков, благодаря которым в фонде удалось выявить более 120 изданий из личного собрания князя Георга Ангальтского. Представлены основные виды экслибрисов (рукописные, дарственные и суперэкслибрисы), в рамках которых последние воспроизведены и подробно описаны.

Ключевые слова: князь Георг Ангальтский, экслибрис, книжный знак, суперэкслибрис,

библиотека, собрание книг, переплет, библиофил, искусство книги, культурология, искусствоведение, историко-культурное наследие.

Для цитирования: Гребенюк Т.В. Книжные знаки личной библиотеки немецкого библиофила князя Георга Ангальтского // *Обсерватория культуры*. 2021. Т. 18, № 2. С. 196–211. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-196-211.

Более 30 лет в научно-исследовательском отделе (НИО) редких книг (Музее книги) Российской государственной библиотеки (РГБ) ведется работа по описанию экслибрисов. Выявить, зафиксировать, изучить, опубликовать и тем самым раскрыть многообразие и богатство владельческих знаков, находящихся на книгах, — основная цель этих изысканий, рассчитанных на многие десятилетия.

Книга с экслибрисом, какой бы библиографической редкостью она сама по себе ни являлась, обладает повышенной мемориальной ценностью, поскольку связана с именем конкретного человека; особое значение с этой точки зрения приобретают экслибрисы известных людей, оставивших след в истории.

В настоящей статье предпринят первый в русскоязычной исследовательской литературе опыт подробного изучения книжных знаков князя Георга III. На примере небольшого фрагмента книжного собрания знаменитого немецкого библиофила, жившего в XVI в., можно проследить постепенное появление и развитие экслибрисов его библиотеки, оценить их уникальность в условиях, когда образцов для подражания было совсем немного.

В Западной Европе обычай снабжать знаками собственности дорогостоящие предметы (в том числе рукописные и печатные книги), тем самым оберегая их от похитителей, появился в XV в., вскоре после изобретения книгопечатания и возникновения частных библиотек. Своего расцвета искусство западноевропейского книжного знака достигло в XV—XVI вв. благодаря собирателям книг того времени. В XVI столетии в Германии укрепилась традиция отмечать книги знаком собственности.

Георг III Благочестивый, князь Ангальтский¹ (Georg III der Gottselige, Fürst von Anhalt; 1507—1553) — первый правитель княжества Ангальт-Плётцау² (1544—1546), епископ Мерзебургский [1, S. 750]. Георг III был средним из трех сыновей князя Ангальтского Эрнста I (Ernst von Anhalt; 1454—1516) из древнего германского рода Асканиев. Большое влияние на формирование личности Георга оказала его мать Маргарита (Fürstin Margarethe; 1473—1530), дочь герцога Мюнстербергского Генриха I Старшего, благочестивая католичка, воспитывавшая своих сыновей в строгости. После смерти отца Георг вместе с братьями Иоганном (1504—1551) и Иоахимом (1509—1561) стал соправителем княжества Ангальт-Дессау (1530—1553).

С 1530 г. под влиянием известного теолога и педагога Филиппа Меланхтона (Melanchthon, Philipp; 1497—1560) князь Георг увлекся идеями Реформации, однако лишь через шесть лет после смерти матери он смог открыто заявить о своей приверженности к учению Мартина Лютера (Luther, Martin; 1483—1546) и выйти из католицизма [2, с. 4]. К тому времени он был уже хорошо знаком с М. Лютером и Ф. Меланхтоном, жившими в соседнем Виттенберге, столице немецкой Реформации. Сам М. Лютер в одном из своих писем выразил желание быть таким же «благочестивым и набожным, как Георг». Это прозвание — Благочестивый — на века закрепилось за Георгом III. В 1534 г. княжество Ангальт-Дессау официально перешло в протестантизм, как и многие другие северные немецкие земли.

Когда в 1544 г. католическое епископство Мерзебург приняло Реформацию, князь Георг был избран епископом-коадьютором Мерзебургским. Однако через 5 лет, в 1549 г., в результате религиозных войн Мерзебург снова стал католическим, и Георг III, утратив свой сан, возвратился в Дессау. Остаток жизни он

¹ Княжество Ангальт (Анхальт) возникло в одноименной исторической области с главным городом Дессау (Центральная Германия) в XII веке. Являлось владением германской княжеской династии Асканиев. В результате наследственных разделов неоднократно распадалось на ряд мелких государств. Дессау в последней трети XV в. стал столицей княжества Ангальт-Дессау.

² Княжество Ангальт-Плётцау впервые было создано после раздела княжества Ангальт-Дессау в 1544 году.

провел, так и не женившись, в родовом замке Вармсдорф [2, с. 4].

В библиотеке Георга Ангальтского хранились многочисленные собственные рукописные сочинения, переплетенные в отдельные тетради; большинство же его проповедей вышло в свет уже после смерти князя. Георг III — автор ряда теологических и катехизических трудов, опубликованных в 1555, 1570 и 1577 годах. При жизни только незначительная часть его сочинений была издана — в частности, у лейпцигских книгопечатников Валентина Бапста (Bapst, Valentin; ум. 1556) и Вольфганга Гюнтера (Günther, Wolfgang; даты жизни неизвестны).

С 1527 г. князь Георг стал систематически собирать библиотеку. Его коллекция книг, универсальная по составу, включала издания по теологии, юриспруденции, философии, древней классической литературе и др. Собрание постоянно пополнялось, в последние годы — в основном за счет теологических трудов, в частности произведений реформаторского толка; но еще в 1542 г. в состав его библиотеки поступали работы сторонников католической церкви. Особый отдел составляли труды М. Лютера.

В библиотеке Георга III было много книг на древнееврейском языке, который он изучал примерно в 1523–1526 гг. [3, S. 19]. В одном из писем, датированных 1531 г., есть упоминание о том, что в библиотеку поступило несколько таких книг; самая ценная из которых — подарок теологов из Виттенберга: 2 тома большого формата еврейской Библии, напечатанной на пергамене, с пометами, сделанными рукой самого М. Лютера [3, S. 21].

Собрание пополнялось не только через книжные лавки. Многие издания князю присылали в качестве подарка с дарственными надписями, на отдельных экземплярах сохранились имена бывших владельцев. Некоторые книги своего собрания и собственные печатные труды Георг дарил братьям и друзьям — издания с его владельческими знаками находили в других коллекциях. В его библиотеке имелись книги с автографами М. Лютера, Ф. Меланхтона и других известных теологов-реформаторов. После 1545 г. библиотека значительно пополнилась ценнейшим собранием магистра Георга Гельта из Форхгайма (Magister Georg Helt von

Forchheim; 1480–1545), который был его учителем [4, S. 1378]. Большинство книг матери — княгини Маргариты — со временем тоже перешли в коллекцию князя.

Значительный прирост книжного фонда подтолкнул князя Георга к мысли о создании описи своего собрания. Так, один каталог коллекции начинается словами: «Перечень книг моей библиотеки из Мерзебурга...» (Vorzeichniss meines gnedigen Hern Fürst Georgens Bücher so s. f. g. zu Mersburgk bei sich); в нем описано около 80 книг по теологии, в т. ч. учебные пособия, а также издания по юриспруденции, гебраике и патристике, древняя классическая литература и др. [3, S. 46].

Еще один рукописный каталог под заглавием «Книги князя Георга» (Fürst Georgen Bücher) составлен одним почерком, возможно, еще при жизни владельца. В него вошло около 1000 наименований книг по теологии, юриспруденции, произведения античных авторов, учебные пособия по грамматике. Небольшие работы сторонников Реформации собраны и переплетены в сборники. По каталогу видно, что библиотека содержалась в идеальном порядке. Книги размещались в четырех хранилищах; согласно инструкции владельца, они были сгруппированы и по отраслям знаний, и по хронологии. С большой тщательностью описаны собственные работы князя Георга. Основная часть его собрания — теологические труды — упорядочены по алфавиту имен авторов и заглавий.

Книги не были сосредоточены в одном месте: одна их часть находилась в Мерзебурге, другая — во дворце в Дессау. Специального помещения для библиотеки не было: книги хранились, например, в «шкафу рядом с камином», «в комнате около печки» и т. п. Один из шкафов («рядом с кроватью») содержал литературу по медицине. Поскольку к трудам М. Лютера и Ф. Меланхтона князь Георг относился с особым вниманием и заботой, они занимали отдельный шкаф [3, S. 47].

Со временем его собрание становится широко известным. Приобретенные книги Георг тщательно изучал, о чем свидетельствуют многочисленные пометы на полях: он, по примеру своего учителя магистра Гельта, в конце книги на свободном месте под текстом оставлял заметки и отзывы о прочитанном труде.

Так как книги предназначались для длительного хранения, по мере поступления они переплетались. В 1530-е гг. библиотека активно прирастала новыми изданиями, и все больше их посылалось в переплет. В то время в Дессау не было своего переплетчика, поэтому книги отправляли в мастерские Виттенберга. Из сохранившейся переписки 1531–1544 гг. Георга III с магистром Гельтом известно, что зимой 1531/1532 г. Гельт не вернулся в Дессау, а остался в Виттенберге для наблюдения за переплетными работами (в частности для еврейских изданий). При украшении переплетов книг княжеской библиотеки использовали позолоту, что в то время было большой редкостью. Переплетчик выставял завышенные цены, поэтому приходилось вести переговоры и долго ждать; в письме от 12 января 1535 г. Георг настоятельно просил снизить цену. Иногда возникали конфликтные ситуации, когда мастер не получал деньги за выполненную работу.

Георг пользовался услугами разных мастеров, но известно лишь одно имя переплетчика, гражданина Виттенберга, которому с 1537 г. Гельт передавал его книги, — Иоахим Линк (Joachim Linck). Характерными особенностями переплетов библиотеки Георга III можно считать следующие: доски обтянуты коричневой телячьей кожей; геральдические и сюжетные изображения, надписи и все элементы украшения на обеих крышках отчетливые, с золотым тиснением, позднее — с серебряным [3, S. 53–54].

На протяжении долгого времени многочисленные небольшие теологические трактаты, в том числе работы теоретиков Реформации, объединялись в конволюты, некоторые из них содержали до 200 различных наименований. Свои рукописные проповеди князь Георг также объединял в сборники, но, в отличие от братьев, никогда не использовал свой портрет на переплете в качестве суперэклибриса. После смерти Георга в память о нем родственники заказали портрет князя, которым стали украшать переплеты изданий его трудов (качество изготовления портрета было не очень высоким, поэтому со временем позолота исчезла).

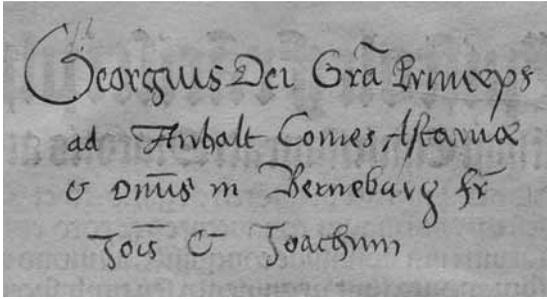
Среди ангальтских князей Георг III слыл известным библиофилом. Его коллекция книг находилась во владении княжеского дома и бо-

лее 200 лет располагалась во дворце в Дессау; здесь же хранились личные библиотеки и других членов княжеской семьи, среди которых было много любителей и собирателей книг. После 1600 г. это собрание уже не пополнялось. Позднее коллекция ангальтских князей вошла в состав городской Земельной библиотеки в Дессау и была размещена в отдельном зале как наиболее ценная, получив название «Библиотека Георга» (Georgs-Bibliothek) [3, S. 2]. Часть книг Земельной библиотеки в Дессау в 1949 г. в составе перемещенных культурных ценностей поступила в Государственную библиотеку СССР им. В.И. Ленина (ныне РГБ).

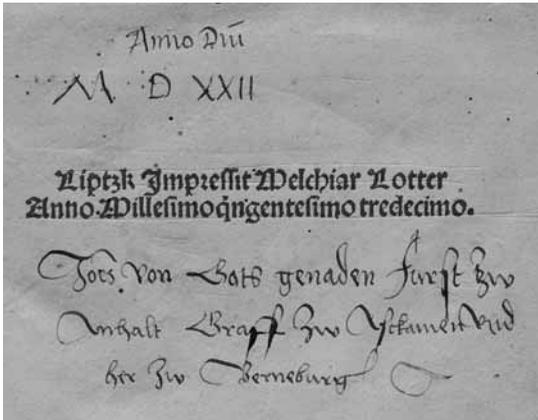
Благодаря владельческим знакам, сохранившимся на книгах, в фонде НИО редких книг РГБ удалось выявить более 120 изданий из собрания князя Георга III Ангальтского. Среди них есть много конволютов, иногда объединяющих в одном корешке до 40 и более названий. Часто встречаются книги с многочисленными пометами на полях, форзацах и нахзацах, в конце книги на свободном от текста месте. Не всегда можно утверждать, что пометы выполнены рукой князя Георга, возможно, они были сделаны его учителями. На некоторых изданиях сохранились автографы современников, которые дарили свои сочинения князю; иногда эти инскрипты являются единственным признаком, подтверждающим, что данная книга хранилась в собрании князя Георга.

РУКОПИСНЫЕ ЭКСЛИБРИСЫ

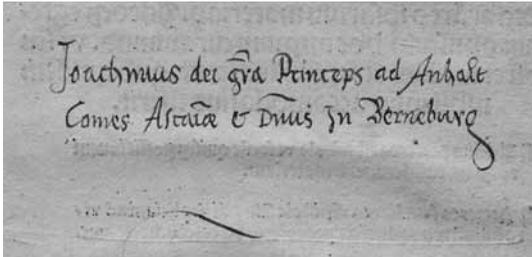
Осенью 1518 г. князь Георг поступил в Лейпцигский университет, где он изучал каноническое право. Его наставником стал магистр Георг Гельт, оказавший на подопечного большое влияние и, несмотря на значительную разницу в возрасте, остававшийся его близким другом до конца жизни. Первые книги, появившиеся в собрании князя Георга, относятся именно к раннему периоду обучения в университете. В основном это учебная литература, вышедшая не позднее 1517 года. Точных сведений о продолжительности обучения Георга в Лейпциге, не оста-



(а) Рукописный экслибрис князя Георга Ангальтского



(б) Рукописный экслибрис князя Иоганна Ангальтского



(в) Рукописный экслибрис князя Иоахима Ангальтского

Рис. 1 (а–в). Рукописные экслибрисы князей Ангальтских.
Научно-исследовательский отдел редких книг
(Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

лось, сохранились лишь немногочисленные записи об этом на его книгах [3, S. 14].

Первые владельческие книжные знаки князя Георга были рукописными. Одно из ранних изданий — письма известного итальянского писателя-гуманиста Франческо Филельфо (Filelfo, Francesco; 1398–1481), напечатанные в Лейпциге в 1513 г. Мельхиором Лоттером Старшим (Lotter, Melchior; 1470–1549). На титульном листе и его обороте есть чернильные надписи с указанием имен и титулов князей Ге-

орга и двух его братьев — Иоганна и Иоахима, сделанные в 1522 г. не одной рукой, возможно, сразу же после покупки книги (рис. 1 а-в). Надпись «Georgius Dei Gra[tia] Princeps ad Anhalt Comes Ascania et d[omi]nus in Berneburg...» является одним из самых ранних датированных рукописных книжных знаков [3, S. 16].

Более поздние рукописные экслибрисы были краткими и без указания времени написания, датировать их можно условно, проанализировав издания, на которых они находятся. Так, краткая надпись: «G. F. Z. Anhalt» сделана на Псалтири, вышедшей в свет в 1529 г. в типографии известного виттенбергского печатника Ханса Луффта (Lufft, Hans; 1495–1584). На переплете книги есть также датированный 1536 г. буквенный суперэкслибрис владельца, по просьбе которого он был выполнен: «F.G.A.». Такое сочетание инициалов на книгах князя Георга встречается впервые. Доказать, что внешний книжный знак также принадлежал ему, не представляется возможным. Переплет плохо сохранился, многие фрагменты на обеих крышках утрачены, в том числе — сюжетные изображения и кайма, выполненная с помощью рольштемпеля. При этом можно отметить, что некоторые элементы украшения переплета (например, орнаментальное оформление корешка) подобны тем, которые встречаются на книгах княжеского собрания.

Еще одна надпись, более развернутая: «Georg-Furst Zu Anhalt», находится на книге «Детская проповедь...» протестантского богослова Вейта Дитриха (Dietrich, Veit; 1506–1549), изданной в Нюрнберге в 1546 г. у печатников Иоганна Берга (Berg, Johann; ум. 1563) и Ульриха Нойбера (Neuber, Ulrich; ум. 1571). Книга получила свой переплет в 1547 г., через год после выхода в свет из типографии. Таким образом, в 1546 или 1547 г. мог появиться этот рукописный экслибрис. Обе крышки переплета украшены сюжетными суперэкслибрисами: на верхней крышке изображена сцена Распятия, на нижней — Воскресения.

Сделанную владельцем надпись: «Illustriss Princ. Georgio Ascanio» (рис. 2). можно датировать 1547–1548 годами. В данном случае подчеркивается принадлежность князя Георга к Асканианскому дому. Этот рукописный экслибрис выявлен на книге немецкого филолога

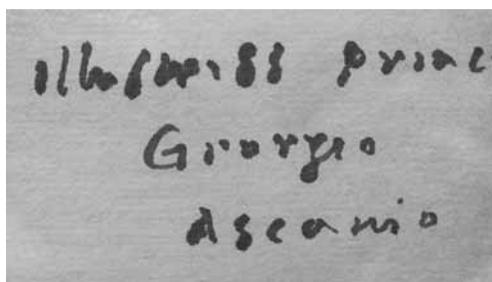


Рис. 2. Рукописный экслибрис князя Георга Ангальтского. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

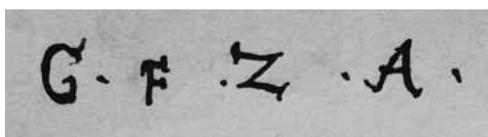


Рис. 3. Рукописный экслибрис с кратким написанием имени князя Георга Ангальтского. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.



Рис. 4. Рукописный экслибрис князя Георга Ангальтского с надписью девиза и имени владельца. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

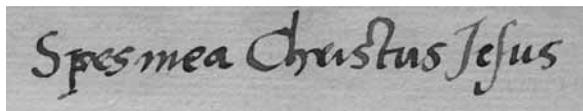
и поэта Георга Сабина (Sabinus Georg; 1508–1560), вышедшей в Кёнигсберге в 1547 г. у печатника Ханса Вайнрайха (Weinreich, Hans; ум. ок. 1559). Книжный переплет выполнен по заказу владельца в 1548 г., объединив в одном корешке несколько изданий, увидевших свет с небольшой временной разницей: в 1544–1548 годах.

На более поздних изданиях написание имени владельца чаще встречается в краткой форме в виде инициалов на немецком языке: G.F.Z.A. [Georg Fürst zu Anhalt], что означает «Георг князь Ангальтский» (рис. 3). Это самая многочисленная группа экслибрисов. Такими рукописными буквенными знаками отмечено 15 книг, изданных в 1529, 1545–1546, 1548 и 1550 годах. Переплеты 10 изданий из их числа снабжены также суперэклибрисами, датированными 1548–1550 годами. На верхней крышке переплета находится изображение одного из библейских сюжетов, на нижней — «поздний» герб, утверждённый и использовавшийся с 1548 года. Лишь на двух книгах, вышедших в свет в 1529 и 1550 гг., рукописный экслибрис существует как единственный знак, подтверждающий принадлежность владельца. Они поступили в библиотеку Георга уже в готовых переплетах, нехарактерных для книг его собрания. Датировать эти

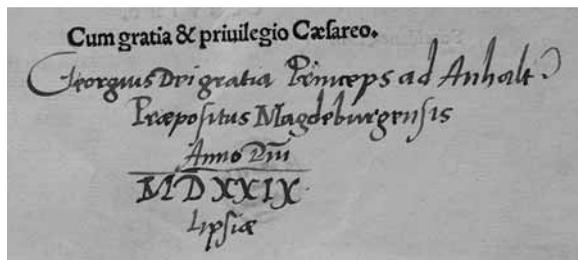
владельческие знаки можно условно 1548–1550 годами.

Еще одна из форм, которую использовал князь Георг для обозначения принадлежности собственной книги — написание крылатого выражения. Девиз своей матери: «Mein Hoffnung zu Gott» («Моя надежда в Боге») он пронес через всю жизнь. Чаще всего этот девиз Георг писал на латыни: «Spes mea Christus», «HIS Spes mea» или «Spes mea Christus Jesus»; немецкий язык для этого использовался крайне редко [3, S. 18]. Рукописные девизы «Spes mea Christus», сопровождаемые именем владельца, датированы 1529–1531 гг. и встречаются на книгах, вышедших до 1531 г. включительно. Иногда девиз мог писаться самостоятельно, без имени.

Старейшая книга из библиотеки Георга, ныне хранящаяся в собрании РГБ, — Мерзебургский Бревиарий, напечатанный в Лейпциге в 1504 г. М. Лоттером Старшим, отмечена именно таким рукописным знаком. На титульном листе помещены девиз: «Spes mea Christus Jesus» и имя владельца: Georgius Dei gr[at]ia Princeps ad Anhalt, Praepositus Magdeburg[e]n[sis], разделенные печатным текстом титульного листа (рис. 4). Ниже на титульном листе присутствует также владельческая надпись первого обладателя книги Адольфа (Adolf von Merseburg;



(а) Девиз, расположенный в верхней части титульного листа



(б) Имя владельца, помещенное в нижней части титульного листа

Рис. 5 (а–б). Рукописный экслибрис князя Георга Ангальтского, датированный 1529 г., с указанием девиза и имени владельца. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

1458–1526), епископа Мерзебургского (с 1515 г.), друга отца Георга III и родственника из Асканианского дома. Надпись сделана в Лейпциге в 1525 году.

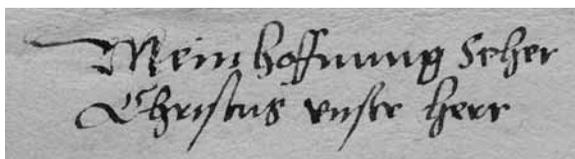
Епископ Адольф сыграл особую роль в жизни молодого князя: еще при жизни отца,

в 1515 г. Георг был отправлен для получения духовного образования ко двору епископа. По его инициативе уже в 1518 г. Георг был назначен каноником кафедрального собора в Мерзебурге, а затем направлен изучать каноническое право в Лейпцигский университет. Осенью 1519 г. в Лейпциге свирепствовала чума, но благодаря стараниям матери Георга и епископа Адольфа, его обучение не прерывалось, и зимний семестр 1519/20 г. он провел в Мюлау (Саксония). В 1524 г. Георг был возведен в сан священника и определен настоятелем кафедрального собора в Магдебурге, и уже с 1525 г. на книгах он стал писать свой титул полностью — «praepositus Magdeburgensis» [3, S. 23].

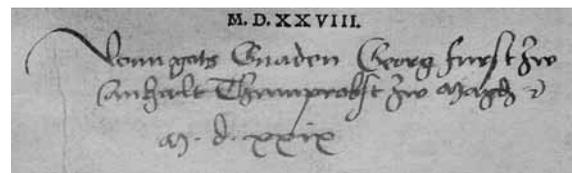
В мае 1525 г. в связи с разразившимися беспорядками, последовавшими вслед за реформами, которые предвещали конец епископской власти в Мерзебурге, епископ Адольф вынужден был бежать из своей резиденции в Лейпциг. Можно предположить, что эта книга подарена князю Георгу в том же 1525 г. или чуть позже.

Зимой 1528 г. начинается второй этап обучения Георга в Лейпцигском университете: он изучал юриспруденцию, теологию и филологию. В это время он приобрел большое количество книг и значительно пополнил свое собрание научной литературой, в том числе изданиями по теологии. В НИО редких книг РГБ выявлено несколько книг с владельческими надписями с указанием девиза и имени владельца, сделанными в 1529 г. в Лейпциге.

Такой рукописный экслибрис с датой 1529 г. «Georgius Dei gratia Princeps ad Anhalt| Praepositus Magdeburgensis Anno D[o]m[in]i MDXXIX| Lipsiæ» (рис. 5) находится на книге знаменитого древнеримского философа и врача Клавдия Галена (Galenus, Claudius; 129–199?), который внес весомый вклад в анатомию, физиологию, патологию, фармакологию и неврологию, а также философию и логику; медицинскими теориями Галена пользовались в Европе более 1000 лет после его смерти. Монография на латинском языке вышла в свет в Базеле в 1529 г. у типографа и книгопродавца Андреаса Кратандера (Cratander, Andreas; р. ок. 1490), издававшего с 1518 по 1536 г. книги гуманистов и реформаторов. Надпись имени владельца в верхней части титульного листа сопровождается девизом: «Spes mea Christus Jesus» (рис. 5а).



(а) Девиз, расположенный в верхней части титульного листа



(б) Имя владельца, помещенное в нижней части титульного листа

Рис. 6 (а–б). Рукописный экслибрис князя Георга Ангальтского на немецком языке, датированный 1529 г., с указанием девиза и имени владельца. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

Экслибрис сделан во время посещения Лейпцига, в память об этом времени, и помещен внизу под выходными данными (рис. 5б).

На книге католического прелата и богослова Иоганна Майера Экка (Eck, Johannes; 1486–1543), посвященной главным проблемам диспута, состоявшегося в швейцарском Берне в январе 1528 г., и изданной в Аугсбурге в том же году у печатника Александра Вайсенхорна (Weissenhorn, Alexander; ум. 1570), также есть датированная 1529 г. надпись. Она сделана на немецком языке (рис. 6), что встречается крайне редко: в нашем фонде это единственный случай. В верхней части титульного листа помещен девиз: «Mein Hoffnung sehr Christus unser Herr» (рис. 6а), в нижней – имя владельца с датой: «Vonn gots Gnaden Georg Fürst zu Anhalt Thumprobst zu Magdeburg M.D.XXIX» (рис. 6б). Книга была приобретена через год после выхода из печати, и первым обладателем издания стал князь Георг.

Примеры использования крылатого выражения вместо имени владельца встречались среди немецких ученых еще до Реформации, иногда они прибегали к написанию лишь начальных букв изречения. Такая форма стала использоваться и в суперэкслибрисах. Подобные аббревиатуры сложно расшифровать, и они в большинстве своем остаются неатрибутированными.

Девиз на латинском языке «Spes mea Christus» в укороченной форме в виде начальных букв SMC появляется на верхней крышке книжного переплета как суперэкслибрис (рис. 7). Один из таких знаков был вытиснен золотом на переплете из свиной кожи, выполненном в 1547 г. для книги, изданной в Базеле в 1544 г. у печатника Иоганна Гервагена (Herwagen, Johann; ок. 1497 – ок. 1559). Это Библейские комментарии проповедника-реформатора, профессора богословия Бернского университета Вольфганга Мускулуса (Musculus, Wolfgang; 1497–1563). Переплетчик украсил крышки стилизованными цветами, растительным орнаментом и каймой с сюжетными картинками, применив рольштемпели, которые часто использовались для оформления книг князя Георга. На внутренней кайме проставлена дата: 1544. В эту книгу вложены два листа с рукописным текстом чернилами того времени, возможно, записи сделаны рукой владельца.

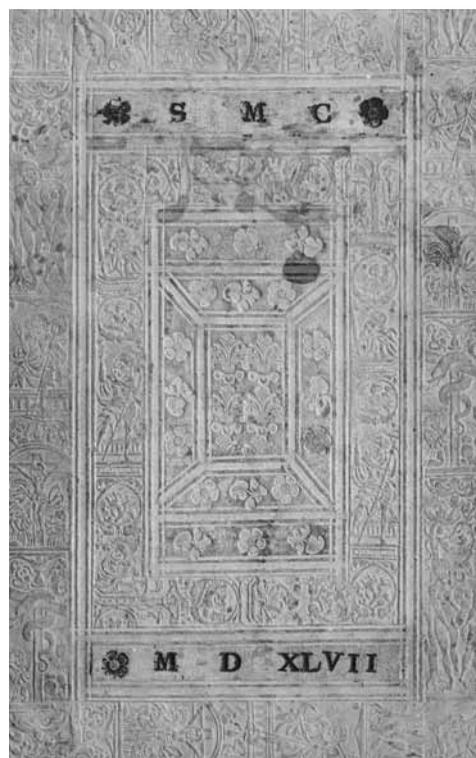
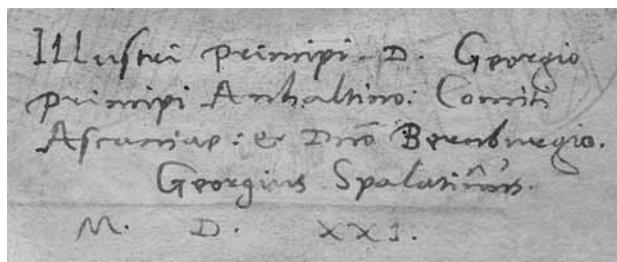


Рис. 7. Суперэкслибрис князя Георга Ангальтского в виде начальных букв латинского девиза «Spes mea Christus», датированный 1547 г. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

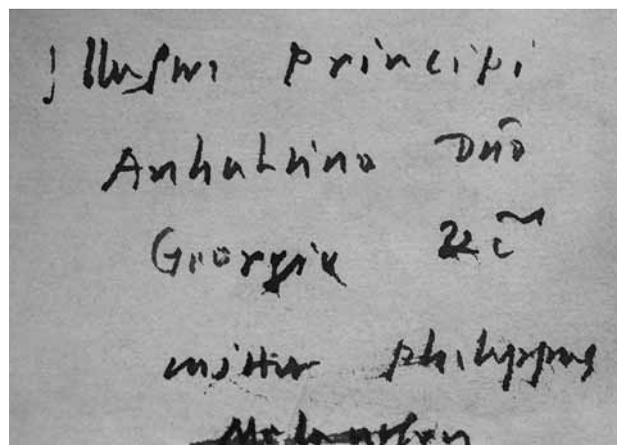
Другие члены княжеской семьи могли использовать тот же девиз и в таком же виде. Так, сохранилось одно издание, на верхней крышке переплета которого стоит суперэкслибрис SMC с датой MDXLVII (идентичный предыдущему), однако книга увидела свет уже после смерти князя Георга – в 1580 году.

ДАРСТВЕННЫЕ КНИЖНЫЕ ЗНАКИ

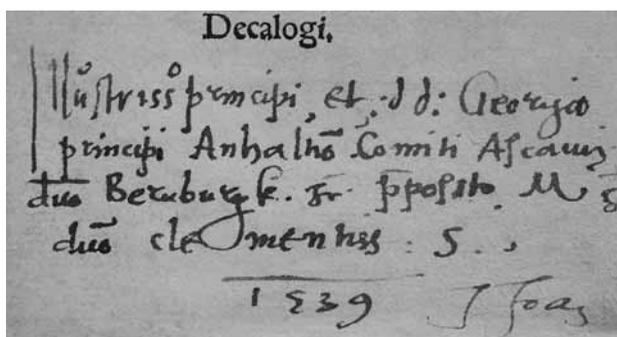
В собрании Георга встречаются книги, подаренные ему известными современниками. Чаще всего инскрипты в этих экземплярах являются единственным признаком, указывающим на лицо, которому книга была подарена. Такая дарственная надпись находится на титульном листе сочинения Эразма Роттердамского (Erasmus Roterdamus Desiderius, 1467/1469–1536), богослова, философа, филолога, выдающе-



(а) Дарственная надпись переводчика Г. Спалатина.



(б) Дарственная надпись автора книги Ф. Меланхтона.



(в) Дарственная надпись переводчика Ю. Йонаса.

Рис. 8 (а–в). Дарственные надписи князю Георгу Ангальтскому.

Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

гося гуманиста. Это один из самых ранних рукописных дарственных знаков (рис. 8а). Книга издана в 1521 г. в Аугсбурге в типографии Зигмунда Гримма (Grimm, Sigmund; ок. 1480–1530/1532) и преподнесена в том же году Георгу Ангальтскому известным деятелем Реформации Георгом Спалатином (Spalatin, Georg; 1484–1545), переводившим это философское сочинение с латинского на немецкий

язык. Книга подарена уже в готовом переплете, который очень отличается от книг собрания князя: коричневый кожаный переплет с орнаментом блинтового тиснения и шелковыми завязками.

Автограф ближайшего сподвижника М. Лютера Ф. Меланхтона находится на издании, вышедшем в 1539 г. в Страсбурге в типографии Кратона Милиуса (Mylius, Crato). Некоторые немецкие библиографы приписывают авторство М. Иренаею, так как это имя значится на титульном листе как «auctore». Современные исследователи Marcus Irenaeus называют «сомнительным автором». Ссылаясь на новые справочные издания, они склоняются к мнению, что сочинение принадлежит перу Ф. Меланхтона. Одним из доказательств в пользу его авторства может служить эта надпись, сделанная рукой богослова, возможно в 1539 г., в год выхода сочинения из печати (рис. 8б).

Еще одна книга с автографом была подарена в библиотеку князя Георга. Это латинская версия катехизиса лютеранского богослова Андреаса Озиандера (Osiander, Andreas; 1498–1552), которую подготовил немецкий гуманист, теолог и деятель Реформации, профессор богословия в Виттенберге, ближайший сподвижник М. Лютера Юстус Йонас Старший (Jonas, Justus der Ältere; 1493–1555). Ю. Йонас — автор многочисленных проповедей и наставлений, реализовавшийся главным образом как переводчик и гимнограф. Участвовал в переводе Библии, выполнил немецкие переводы латинских текстов М. Лютера и Ф. Меланхтона. Монография издана в Виттенберге в типографии Петра Зайтца Старшего (Seitz, Peter der Ältere) в 1539 г.; в том же году сделана и дарственная надпись (рис. 8в).

СУПЕРЭКСЛИБРИСЫ

В начале 30-х гг. XVI в. Георг Ангальтский стал обозначать свое имя с помощью внешнего книжного знака — суперэкслибриса. Первоначально для этого использовался латинский язык, но в дальнейшем (примерно с 1536 г.) надписи на переплетах стали делаться на немецком языке. С этого времени устанавливаются определенные правила: на

одной из крышек указывается не только имя обладателя книги, но и год, когда книга получила свой переплет.

Обычно на книгах, вышедших в свет в 1536, 1539–1540 гг., имя на переплете обозначалось инициалами: G.F.Z.A. (Георг князь Ангальтский). Датировать их можно условно — по времени выхода книги из типографии. На двух изданиях 1540 г. с суперэкслибрисами в виде инициалов князя Георга, есть также два варианта сочетания букв: IM A и IM B. Как считают немецкие исследователи, такие обозначения на переплете могут быть связаны с первыми попытками библиотечной каталогизации княжеского собрания [3, S. 48] (рис. 9).

Самый ранний датированный шрифтовой суперэкслибрис выполнен в 1534 г. для книги, изданной в том же году в Базеле печатником И. Гервагеном (рис. 10). Золотое тиснение на свиной коже имени владельца с подробным написанием титулов: «GEORGIVS PRINCEPS ANHALTINVS PREPOSITVS MAGDEBVRGENSIS» сопровождается именем автора произведения, заглавием и порядковым номером тома на латинском языке: «Марка Туллия Цицерона Сочинения. Том первый» (хотя сюда же вплетен еще и второй том). На верхней крышке т. 3–4 этого издания вытиснено только «том три», а в одном слове допущена ошибка: «Anholtinus» вместо «Anhaltinus». Переплетчик использовал для окаймления текста рольштемпли с инициалами: M.L. и датой: 1531.

ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЕ СУПЕРЭКСЛИБРИСЫ

Обычно книги князя Георга III переплетались в коричневую телячью кожу, иногда в свиную, с ручным тиснением золотом. Поначалу Георг и его братья Иоганн и Иоахим для украшения переплетов использовали одинаковые гербы: поле геральдического щита было разделено на 4 части и почетное место в нем занимал щиток с гербом Ангальта. Четырехчастные гербы зафиксированы на переплетах, выполненных до 1544 г. включительно. В 1544 г. между братьями было заключено соглашение о разделе на-

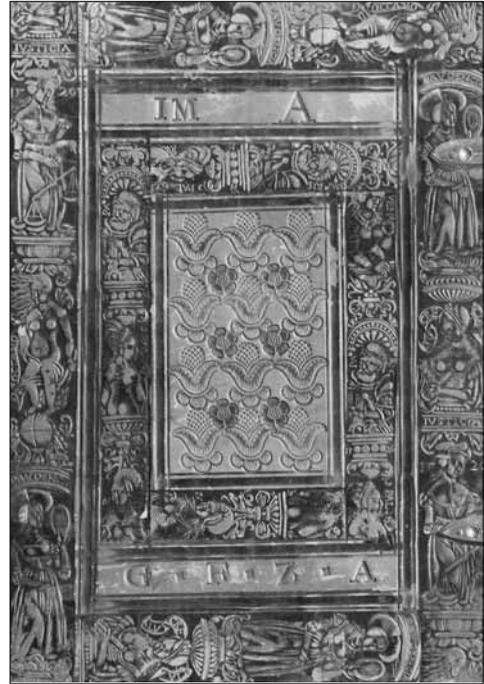


Рис. 9. Буквенный суперэкслибрис князя Георга Ангальтского. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Инстр. фонд XVI в.

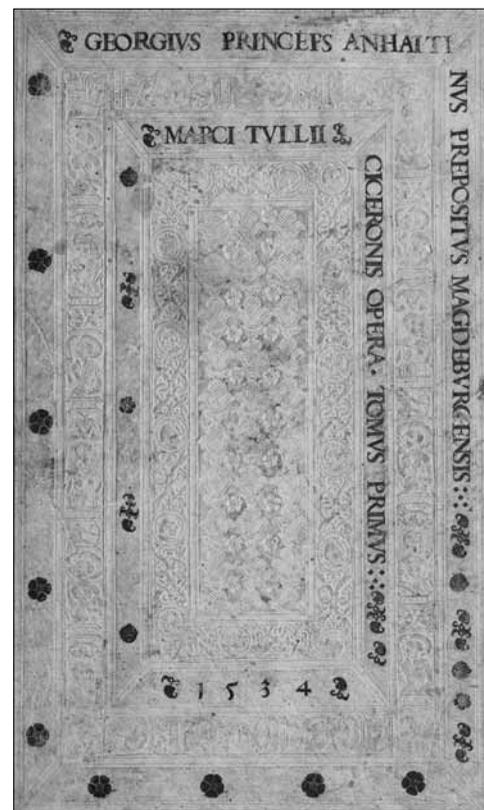


Рис. 10. Шрифтовой суперэкслибрис князя Георга Ангальтского, датированный 1534 г. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Инстр. фонд XVI в.



Рис. 11. Суперэкслибрис князя Георга Ангальтского с изображением четырехчастного герба. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

следства. Наследственный раздел завершился к 1546 году.

Сочинение на немецком языке юриста Килиана Кёнига (König Kilian; 1470–1526) вышло в свет в 1541 г. в Лейпциге у Николауса Вольраба (Wolrab Nikolaus; ок. 1500 – ок. 1556), печатавшего в основном реформаторские труды. Верхняя крышка украшена гербом князя Георга, который использовался владельцем и его братьями до раздела наследства (рис. 11). Издание получило свой переплет не ранее 1541 и не позднее 1544 года.

Щит разделен на 4 части, в центре его – щиток с гербом Ангальта: в рассеченном поле возникающий слева орел и пять поясов, обремененных коронным обручем. Так можно описать герб, изображенный на переплете. Следует оговориться, что переплетчик не всегда мог передать подробные и верные геральдические элементы при помощи гравировки условными знаками; кроме того, книгам Георга III около 500 лет, и со временем некоторые детали и целые фрагменты на переплетах могли быть утрачены. Поэтому при детальном изучении гербов князя Георга использовались и другие

источники, позволяющие восполнить нехватку информации. Например, на титульном листе немецкой Библии, напечатанной в 1541 г. специально для ангальтских князей, можно рассмотреть 9 отдельно воспроизведенных и раскрашенных от руки гербов ангальтских земель, входивших в состав их владений. Сопоставляя и анализируя все имеющиеся в наличии изображения, этот герб можно описать следующим образом: в рассеченном щитке в правой части возникающий слева червлёный орел с червлёным языком, золотыми клювом и лапой; через его крыло проходит золотой серп с трилистником на конце. В левой части щитка – 5 черных поясов на золотом поле, обремененных зеленым коронным обручем (рутовым венцом).

В первой части щита помещен герб Берингера (Bäringere): коронованный медведь в ошейнике, идущий влево по крепостной стене с закрытой дверью. Подробный герб Берингера на титульном листе упомянутой немецкой Библии с использованием геральдических цветов можно описать несколько иначе: медведь натурального цвета в золотом ошейнике и золотой короне с червлёным языком, идущий влево по червлёной крепостной стене с закрытой золотой дверью. Во второй и третьей частях щита герб Аскании (Askaniën): шахматное поле. Судя по штриховке на переплете, принятой в геральдике, шахматы состоят из серебряных и зеленых фигур. На самом же деле поле щита составлено из серебряных и черных шахмат.

И наконец, в четвертой части, в гербе Бернбурга (Bernburg) изображен медведь в ошейнике, идущий вправо по крепостной стене со сквозным проёмом. Этот герб также можно рассмотреть на титульном листе немецкой Библии 1541 года. Герб блазонируется³ следующим образом: медведь натурального цвета с червлёным языком в серебряном ошейнике, идущий вправо по червлёной крепостной стене со сквозным проёмом.

³ Геральдические описания известны также как «блазонирование» (от старонемецкого «blasen» – трубить в рог, возвещать). Происхождение термина связано с обязанностью средневековых герольдов во время рыцарских турниров выкрикивать имена и титулы участников, рассказывать об их гербах и происхождении.



Рис. 12. Суперэкслибрис князя Георга Ангальтского с изображением девятичастного герба. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.



Рис. 13. Суперэкслибрис князя Георга Ангальтского с изображением девятичастного герба, датированный 1551 г. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

Четырехчастный щит украшен тремя шлемами, каждый увенчан золотой короной. В центральном нашлемнике две перекрещенные руки, окрашенные чередующимися чернью и золотом (геральдические цвета герба Балленштедта), держащие каждая зеленый павлиний хвост; в правом нашлемнике вырастающий медведь в золотых короне и ошейнике с червленым языком, обращенный влево; в левом нашлемнике 12 флагов с гербом Аскании.

Внизу надпись с именем владельца: «VON·GOTS GNADEN·GEORG·FVRST ZV ANHALT». Герб и надпись украшены растительным орнаментом и каймой с применением рольштемпелей двух видов; на внешней кайме с сюжетными картинками есть дата: «1526». Данный рольштемпель использовался на протяжении десятка лет и часто встречается на переплетах князя Георга, сделанных в 1538–1544 гг.

В 1546 г., после раздела наследства, на книгах своей библиотеки князь Георг стал изображать герб в новой форме, который его братья тоже использовали (рис. 12). Найден уни-

кальный переплет, на котором этот герб вытиснен золотом на маленьком ярлыке из телячьей кожи и наклеен на переплет из свиной кожи. Он сделан для книги М. Лютера, вышедшей в 1545 г. в типографии виттенбергского печатника Ханса Луффта (Lufft, Huns; 1495–1584). Х. Луффт издавал библейские произведения М. Лютера и других ученых-реформаторов, первым напечатал полный лютеровский перевод Библии (1534; 1541). По периметру изображения идет надпись на немецком языке с именем владельца: «VON·GOTTES GNADEN·GEORG·FURST·ZU·ANHALT:». Изображение украшено растительным орнаментом и каймой с применением рольштемпелей. Кайма датирована 1541 г. Сам переплет, возможно, был сделан не ранее 1546 года.

В 1548 г. появляется новый девятичастный герб, который князь Георг использовал до конца жизни (рис. 13). У братьев такое расположение щитов в гербах не встречается.

Такой герб можно увидеть на книге придворного поэта и историка Каспара Бруша (Brusch, Kaspar; 1518–1559), вышедшей во

Франкфурте-на-Майне в 1551 г. у печатника Кириака Якоба (Jacob, Sugiacus). В том же году книга получила свой переплет.

Изображение герба, выполненного золотым тиснением на коричневой телячьей коже, отличается некоторыми элементами от предыдущего девятичастного. В первой части, как и в предыдущем гербовом щите, находится герб Берингера; герб Ангальта помещен в центр первого ряда (часть вторая), Аскании — в третьей части. Герб Балленштедта перемещен из центра первого ряда на правую сторону во второй ряд и расположился в четвертой части. В центральной части этого щита больше нет герба Ангальта; поле пятой части скошено по диагонали справа золотом и лазурью (штриховка в правой части означает данный цвет). Чей это герб, определить не удалось. Слева от центра (шестой щит) разместился герб Вармсдорфа; в седьмой части — герб Вальдерзее (он оставлен на том же месте); в восьмой — орел Мюлингена с обращенной вправо головой (этим отличается от предыдущих изображений, где голова орла развернута влево) и расположен в центре нижнего ряда; и, наконец, внизу слева, на своем обычном месте, в девятой части, герб Бернбурга. Над щитом все те же три шлема с украшениями, что и в предыдущих гербах. Имя написано на немецком языке в сокращенном виде: G.F.Z.A. Переплет датирован 1551 г. и украшен стилизованными розами и каймой с сюжетными картинами с применением рольштемпелей двух видов; на внутренней кайме вытиснена дата: 1547, на внешней — инициалы переплетчика: H.G. [3, с. 42].

СЮЖЕТНЫЕ СУПЕРЭКСЛИБРИСЫ

Первые датированные сюжетные суперэклибрисы по библейским мотивам появляются в конце 1530-х годов. В 1539, 1541–1544, 1546, 1548–1549, 1551–1552 гг. использовались суперэклибрисы с изображением сцены Распятия Иисуса Христа, в 1541, 1543–1544 г. — Крещения, в 1538, 1540, 1546, 1548–1553 гг. — Воскресения, а в последние годы — в 1548–1550, 1552–1553 гг. — на внешних книжных знаках

использовался сюжет из собрания псалмов Давида. Для знаков определенного сюжета было сделано несколько вариантов досок различных размеров, некоторые детали которых также в разные годы постоянно изменялись.

Один из библейских сюжетов, украшавших переплеты, — сцена Воскресения (рис. 14). Тиснение выполнено золотом на свиной коже (размер доски 107 × 60 мм). На внешнем книжном знаке Иисус Христос изображен во весь рост в погребальных пеленах, которые не скрывают раны на его груди, с лучистым нимбом вокруг головы; в левой руке он держит на длинном древке знамя Воскресения с крестом, правая рука поднята в благословляющем жесте; стоит на поверженных фигурах Смерти и Сатаны. Позади изображения Христа открытый саркофаг, на краю которого вытиснена дата: «1538». Сюжет сопровождается надписью на трех языках: греческом, латинском и древнееврейском. В надписи имени: «F: GORG ZV·ANHALT» допущена ошибка: пропущена буква «e» в имени Georg (рис. 14а). На нижней крышке расположен геральдический внешний знак с изображением четырехчастного герба и надписью года, когда был сделан переплет — 1538 (рис. 14б). Описанный парный суперэклибрис — один из самых ранних датированных. Обе крышки украшены каймой с инициалами переплетчика: N.I. и датой: 1526.

На книге сохранилось имя первого владельца этой книги — Николауса Гаусмана (Hausmann, Nikolaus; 1478/1479–1538), немецкого проповедника времен Реформации [3, S. 43]. С 1498 г. Н. Гаусман изучал теологию в Лейпцигском университете, в 1503 г. получил степень магистра. Летом 1532 г. по рекомендации М. Лютера он приехал в Дессау, где оказал большое влияние на распространение Реформации в княжестве Ангальт-Дессау.

В год смерти Н. Гаусман был назначен суперинтендентом и пастором. Во время его первой проповеди во Фрайбергском соборе 3 ноября 1538 г. с ним случился апоплексический удар, и спустя несколько часов он скончался (по другим данным, он умер через несколько дней после проповеди, состоявшейся 1 сентября 1538 года).

В 1519 г. Н. Гаусман познакомился с М. Лютером и стал его сторонником и близким другом. М. Лютер посвятил ему свое сочинение «Формула мессы» (*Formula missae et communionis pro Ecclesia Vuittembergensi, Wittenberg, 1523*), установившее канон для лютеранского богослужения. Сохранилось около 100 писем М. Лютера к Н. Гаусману: они состояли в активной переписке. Современники высоко ценили его за человеческие и профессиональные качества. Вот что писал Лютер после смерти проповедника Н. Гаусмана: «Was wir lehren, das lebt er» [5, S. 124], что в переводе с немецкого означает: «Чему мы учим, так он жил». Можно предположить, что книга попала к князю Георгу после смерти Н. Гаусмана и сразу же получила свой переплет.

Еще один суперэкслибрис с библейским сюжетом Воскресения находится на переплете книги христианского богослова и философа, проповедника Аврелия Августина Иппонийского (*Aurelius Augustinus Hipponensis; 354–430*), изданной аугсбургским печатником Генрихом Штайнером (*Steiner, Heinrich; род. до 1500–1548*) в 1537 году. Размер доски составляет 97 × 47 мм. Изображение Воскресения несколько отличается от предыдущего: фигура Христос стоит двумя ногами на поверженной Смерти, а на переднем плане видны два валуна. Под изображением сделана надпись на латинском языке: «VBI TVVS MORS ACVLEVS I CORINTH:15.». По периметру располагается имя и титул Георга Ангальтского на немецком языке: «VON·GOTS·GNADEN GEORG·FVRS·T·:·:ZV·ANHALT·:THVMPROBST·ZV·MAGDE·». Датируется данный суперэкслибрис не ранее 1540 года.

Все выявленные суперэкслибрисы с данной доской без даты; доска использовалась переплетчиком для украшения и обозначения владельца на протяжении нескольких лет. Издания с такими переплетами вышли в свет в 1539 и 1544 гг.; на кайме, обрамляющей изображение, выполненной с помощью рольштемпелей, можно рассмотреть даты: 1526 и 1540.

В 1552 г. сцена Воскресения (рис. 15) использовалась совместно с более поздним девятичастным гербом. Размер доски сюжетного изображения: 83 × 41 мм. Одной ногой Христос



(а) Сюжетный суперэкслибрис на верхней крышке переплета



(б) Геральдический суперэкслибрис на нижней крышке переплета

Рис.14 (а–б). Парный суперэкслибрис князя Георга Ангальтского, датированный 1538 г.
Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.



Рис. 15. Сюжетный суперэклибрис князя Георга Ангальтского, датированный 1552 г. Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) РГБ. Иностр. фонд XVI в.

стоит на поверженной Смерти в образе скелета, другой — на Сатане в виде звериного чудовища; позади него открытый саркофаг, по краю которого можно рассмотреть дату: 1540. Под изображением надпись: «O MORS ERO MORS TVA. MORS ERO.». Надпись с именем в виде инициалов вытиснена вверху: G.F.Z.A., а дата, когда книга получила свой переплет, внизу: 1552. Изображение украшено каймой с сюжетными картинками с применением рольштемпелей. На внутренней кайме около женских фигур просматривается дата: 1547, на внешней — среди растительного орнамента между медальонов с мужскими портретами — инициалы переплетчика: H.G. Данная доска также служила не один год — с ее помощью были сделаны переплеты, датированные 1548–1549 и 1551–1552 гг.

Эклибрисы этой библиотеки помогают лучше понять литературные и библиофильские интересы князя Георга, установить круг его общения и связей с властителями дум и выдающимися учеными своего времени. Следует отметить, что в русскоязычной исследовательской литературе книжные знаки князя так подробно ранее не рассматривались. В начале XX в. собрание Георга изучал выдающийся инкунабуловед и историк Конрад Геблер (Haebler, Konrad; 1857–1946), издавший в 1923 г. в Лейпциге специальную работу об ангальтских библиофилах — «Deutsche Bibliophilen des 16. Jahrhunderts. Die Fürsten von Anhalt ihre Bücher und ihre Bucheinbände».

Все выявленные владельческие знаки князя Георга Ангальтского войдут в каталог «Владельческие книжные знаки в отделе редких книг Российской государственной библиотеки», в котором впервые с такой полнотой будут представлены изученные и подробно описанные эклибрисы его библиотеки.

Список источников

1. Georg III, der Gottselige, Fürst von Anhalt-Dessau, evang. Bischof von Merseburg // Deutsche biographische Enzyklopädie (DBE). 2. Ausg. München : K.G. Saur, 2006. Bd. 3 : Einstein — Görner. S. 750.
2. Golowina T. Библейская энциклопедия — Аса и Библия Лукаса Кранаха // Живой Журнал : блог-платформа. 2011, 6 февраля. URL: <https://tatjanagolowina.livejournal.com/24347.html> (дата обращения: 29.09.2020).
3. Haebler K. Deutsche Bibliophilen des 16. Jahrhunderts die Fürsten von Anhalt ihre Bücher und ihre Bucheinbände / Konrad Haebler. Leipzig : Karl W. Hiersemann, 1923. [6], 98, [2] с., [1] л. портр., XXXIV л. табл.
4. Georg III., Fürst von Anhalt // Deutscher biographischer Index. 2. Ausg. München : K.G. Saur, 1998. Bd. 3 : Fuckerad — Hofherr. S. 1063.
5. Zimmermann H. Hausmann // Neue deutsche Biographie. Berlin : Duncker & Humblot, [1969]. Bd. 8 : Hartmann — Heske. S. 123–124.

Book Marks of the Personal Library of the German Bibliophile Prince George of Anhalt

Tatyana V. Grebenyuk

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str.,
Moscow, 119019, Russia
ORCID 0000-0003-0460-4250
E-mail: greb.t@yandex.ru

Abstract. *For many years, the Rare Books Department (Book Museum) of the Russian State Library has been conducting up-to-date work on the description of ex-libris, which contributes to the disclosure of the Department's collections. The main goal of this research is to identify, record, study, publish, and thereby show the variety and richness of the ownership marks found on books. This article is devoted to the book marks of the German bibliophile Prince George III of Anhalt (1507–1553) from the collection of the Russian State Library. In the Russian-language research literature, Prince George's book marks have not been considered before. The highly valued private library, later named after the owner – “Georgs-Bibliothek”, used to be part of the Land Library in Dessau (Germany). A small part of this famous book collection came after World War II to the V.I. Lenin State Library of the USSR and is now stored in the Book Museum. On the example of the small fragment of Prince George's famous library, the article traces the gradual appearance and development of the unique ex-libris of this collection, reveals the literary and bibliophile interests of the owner, and establishes the circle of his communication. In the course of the study, about a hundred owner's marks were recorded, thanks to which there were identified more*

than 120 publications from the personal collection of Prince George of Anhalt. The article presents the main types of its ex-libris (handwritten, gift, and super-ex-libris), which are reproduced and described in detail.

Key words: Prince George of Anhalt, ex-libris, bookmark, super-ex-libris, library, collection of books, binding, bibliophile, book art, cultural studies, art studies, historical and cultural heritage.

Citation: Grebenyuk T.V. Book Marks of the Personal Library of the German Bibliophile Prince George of Anhalt, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 196–211. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-196-211.

References

1. Georg III, der Gottselige, Fürst von Anhalt-Dessau, evang. Bischof von Merseburg, *Deutsche biographische Enzyklopädie (DBE)*. 2. Ausg. Munich, K.G. Saur Publ., 2006, vol. 3: Einstein – Görner, p. 750.
2. Golowina T. Bible Encyclopedia – Asa and the Bible by Lucas Cranach, *Zhivoi Zhurnal: blog-platforma* [LiveJournal: blog platform], 2011, February 6. Available at: <https://tatjanagolowina.livejournal.com/24347.html> (accessed 29.09.2020) (in Russ.).
3. Haebler K. *Deutsche Bibliophilen des 16. Jahrhunderts die Fürsten von Anhalt ihre Bücher und ihre Bucheinbände*. Leipzig, Karl W. Hiersemann Publ., 1923, 98, XXXIV p. tabl.
4. Georg III., Fürst von Anhalt, *Deutscher biographischer Index*. 2. Ausg. Munich, K.G. Saur Publ., 1998, vol. 3 : Fuckerad – Hofherr, p. 1063.
5. Zimmermann H. Hausmann, *Neue deutsche Biographie*. Berlin : Duncker & Humblot, vol. 8 : Hartmann – Heske, pp. 123–124.

УДК 351.85:7.071
ББК 85.103(253.5)6,003л5
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-2-212-223

Я.Ю. ЛИСИЦИНА

ОБРАТНЫЙ РЕГИОНАЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ ОБЩЕСОЮЗНОЙ УНИФИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ)

Яна Юрьевна Лисицина,

Иркутский государственный университет,
кафедра журналистики и медиаменеджмента,
доцент
Карла Маркса ул., д. 1, Иркутск, 664003, Россия

кандидат исторических наук,
член Союза художников России
ORCID 0000-0002-3547-587X; SPIN 8094-6233
E-mail: vaslis@mail.ru

Реферат. Становление союзов советских художников в отдаленных частях страны не изучено полностью, но представляет интерес для понимания процессов формирования отечественного изобразительного искусства. Один из важнейших документов для советского культурного пространства 1930-х гг. — постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литератур-

но-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Его воздействие имеет пролонгированный характер: объединения деятелей искусства, первоначально созданные в виде регулируемых союзов, существуют и в наше время, имея уже статус образований, освобожденных от прямого государственного управления. В качестве основного объекта настоящего исследования выступает организация, объединившая мастеров изобразительного искусства обширной территории — Восточно-Сибирский краевой союз советских художников. Источниковой базой исследования служат архивные документы, позволяющие реконструировать процесс объединения провинциальных художников в единую регулярную организацию и оценить решения ЦК ВКП(б) с точки зрения развития культурного пространства Восточно-Сибирского края. Несмотря на общие для создания подобных институций регулятивные действия, процесс органи-

зационного объединения советских художников на периферии имел ряд особенностей, определяющих итоговую оценку действия упомянутого выше постановления ЦК ВКП(б). Показано, что географическая удаленность от столицы, отрыв от культурных центров, тяжелые климатические условия, малочисленность населения на значительной по размерам территории, технические коммуникационные сложности обусловили как специфику процессов сибирского социального дизайна, так и необходимость определенных решительных действий и поддержки со стороны властных структур в создании жизнеспособного объединения мастеров изобразительного искусства.

Ключевые слова: художественная культура, культурология, теория и история культуры, искусствоведение, теория и история искусства, Союз советских художников Восточно-Сибирского края; художники; Иркутская область; советское искусство 1930-х годов.

Для цитирования: Лисицина Я.Ю. Обратный региональный эффект общесоюзной унификации (на примере союза художников Восточной Сибири) // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 212–223. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-212-223.

Один из важнейших документов для советского культурного пространства 1930-х гг. — постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. — кардинально изменило направление развития отечественного искусства. Исследования процесса и результатов воздействия этого документа нашли отражение прежде всего в трудах Е. Добренко [1; 2], И. Голломштока [3], Б. Гройса [4], В. Манина [5], М. Мееровича [6], Г. Георгиева [7], Б. Иогансона [8; 9]. Постановление инициировало создание и применение специфичной формы объединения различных творческих профессий, контролируемой властью (союзов), что явилось победой административно-командной системы на фронте развертывающегося культурного строительства. Произошла

перестройка деятельности, связанной с искусством, разнородность культурного поля, наполненного многочисленными свободными творческими группировками, изменилась и перекомпоновалась в «тотальные институты» [10] — управляемые союзы писателей, композиторов, архитекторов, художников и др., которые стали частью советской системы партийно-государственного руководства.

Принятие постановления положило начало процессу деформации творческих профессий, их чрезмерной «заорганизованности» и «секуляризованности», тем самым приравняв художников к государственным служащим: объединившись в союзы, они фактически превращались в членов дисциплинарной творческой организации. Художники подчинялись уставу, получали деньги за конкретную выполненную работу, пользовались льготами, повиновались определенным установкам и командам сверху, принимая иерархический принцип трудовых отношений: чутко реагировать на решения собраний, правления, руководителей организации, зависевших, в свою очередь, от воли вышестоящих структур, в ведении которых находились творческие союзы (например, Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР и его местные подразделения).

Государственное вмешательство в развитие объединений, имеющих абсолютно разные творческие программы и концепции, в конечном итоге определило стилевую гомогенность изобразительного искусства, выраженную в единственно возможном в СССР художественном направлении — соцреализме. Пропаганда идей, транслируемых властью посредством документов партийно-государственного уровня, и эффективной практики критики и поощрения, сформировала особый курс, реализовавшийся при помощи художественных средств и образов, доступных для широкого понимания.

Одна из задач власти состояла в организации массового исполнителя этого продукта не только на территории европейской части, но и «до самых до окраин» страны, где профессиональное искусство находилось в достаточно сложном положении из-за очень небольшого количества учебных заведений, готовящих профессиональные кадры, значительных рас-

стояний, малочисленности и разобщенности художников. Для того чтобы регламентировать их профессиональную деятельность, требовалось сцементировать разнородную творческую среду и объединить деятелей культуры в рамках управляемой подчиненной структуры. Постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» явилось катализатором этого процесса, а в провинциях подтолкнуло как деятелей культуры, так и местные власти к решительным действиям по реализации партийного приказа создать советский творческий союз художников.

«НОВАЯ СИБИРЬ» КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ

Несмотря на то, что процедура создания региональных союзов советских художников была единой для всех отделений, результаты в них отличались: то, что стало ударом для художников центра, фактически оказалось спасением в отдаленных областях, находившихся в сложных социально-экономических условиях становления нового государства. В этом заключался обратный региональный эффект общесоюзной унификации: несмотря на то, что постановление «О перестройке...» фактически остановило свободное развитие искусства в стране, запущенный им процесс институализации способствовал организационному объединению творческих кадров в далеких от центра регионах. Причем, как мы увидим далее, это воздействие имело пролонгированный характер: объединения деятелей искусства, первоначально созданные в виде регулируемых союзов, существуют и в наше время, имея уже статус образований, освобожденных от прямого государственного управления.

До выхода постановления наиболее значимые в культурном отношении процессы проходили в столицах, где были сконцентрированы практически все творческие группировки. В.С. Манин в труде «Искусство и власть» [5] приводит сведения по нескольким десяткам художественных объединений Советской России 1921–1932 гг., согласно которым почти все они возникли и действовали в Москве и Петрограде

(Ленинграде); несколько (например, «Ассоциация художников революции» (АХР)¹, «Левый фронт искусств» (ЛЕФ)², «Октябрь»³, общества оформителей, декораторов, плакатистов) имели более широкое распространение и региональные филиалы, и лишь одно общество («Новая Сибирь») было создано в Новониколаевске (Новосибирске) в 1926 г. и связывало художников обширной сибирской территории.

Сибирские художники до 1926 г. не были объединены между собой в единую организацию: существовали локальные союзы художников городов, довольно малочисленные, и практически не корреспондировавшие друг с другом. «Инстинкт самосохранения, а также и развитие всех видов творчества в Сибири того времени способствовали сближению художников Омска, Томска, Барнаула, Новониколаевска, Красноярска, Иркутска» [11, с. 55]. Очевидно было стремление художников к общению, передаче опыта и наработанных знаний и умений. Идея объединения охватила совершенно разных мастеров изобразительного искусства без жесткой привязки к какому-либо творческому направлению или концепции, понимавших важность развития изобразительного искусства в масштабе огромного края.

Консолидация творческих сил Сибири произошла в Новониколаевске (с 1926 г. — Но-

¹ Первоначально — «Ассоциация художников революционной России» (АХРР) — самое многочисленное и мощное из объединений советских художников, графиков и скульпторов 1920-х гг., считающееся предтечей единого Союза художников СССР. Основано в мае 1922 г. в Москве, распушено в 1932 г. постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Среди членов и учредителей АХРР были и сибиряки, филиалы общества возникли в Томске и Новосибирске в середине 1920-х годов.

² Литературно-художественное объединение, создано в Москве в конце 1922 года. Возглавлялось В. Маяковским и фактически действовало до 1928 г., сотрудничало с ВХУТЕМАСом, издавало журналы, имело филиалы в Одессе и Харькове. В 1929 г. преобразовано в «Революционный фронт искусств» (РЕФ), деятельность которого оказалась непродолжительной.

³ Объединение новых видов художественного труда «Октябрь» возникло в 1928 г. в Москве. В него входили архитекторы, художники, кинорежиссеры, фотографы-новаторы, историки искусства, критики. В рамках общества был создан национальный сектор, оно провело ряд выставок в Москве и Ленинграде, выпустило сборник статей. Прекратило существование в 1932 г. после выхода постановления от 23 апреля 1932 года.

восибирск), где в 1921–1925 гг. находился высший орган центральной власти РСФСР в Сибири – Сибирский революционный комитет (Сибревком). Деятели культуры стали съезжаться из других мест в этот город, особенно привлекательный своим столичным статусом для молодых художников. Именно они инициировали объединение не локального типа, а всесибирского формата, идею же об этом первыми выразили иркутские художники. На организационном собрании общества «Новая Сибирь» 2 января 1926 г. декларировалось: «В целях большего вовлечения художников в общественную работу, с одной стороны, и в целях улучшения быта художников, с другой стороны, организовать Об[щест]во художников «Новая Сибирь» [11, с. 73]. Филиал АХРР, который был образован одновременно с обществом, полностью вошел в его состав.

Огромное значение в истории развития художественной жизни Сибири имели состоявшиеся одновременно в 1927 г. в Новосибирске Общесибирский краевой съезд художников (1-й Всесибирский съезд художников) и 1-я Всесибирская выставка живописи, скульптуры, графики и архитектуры в краеведческом музее (597 произведений), имевшая передвижной характер: 460 работ побывали в Омске, Томске, Красноярске и Иркутске. В состав общества «Новая Сибирь», в котором первоначально в 1926 г. числилось 14 человек, в январе 1927 г. вошло 108 мастеров: Новосибирск – 32, Иркутск – 19, Омск – 14, Томск – 12, Барнаул – 10, Красноярск – 7, Минусинск – 5, Бийск – 2, Улала – 1, студенты-сибиряки Академии художеств (Ленинград) – 12. Большинство членов сибирских филиалов АХРР также примкнули к обществу [12, с. 233].

На съезде звучали лозунги: «Да здравствует единая организация художников Сибири! Да здравствует недалекая эпоха возрождения искусств в Сибири!». В выступлениях говорилось о необходимости ежегодных всесибирских выставок, подготовке профессиональных кадров, организации краевого художественного совета. Фактически «Новая Сибирь» могла стать органом, координирующим изобразительное искусство Сибири во всех аспектах: от тематики выставок и обучения подрастающего поколения до контроля над заказными работами.

Но ничего этого не произошло: у общества не было ни экономической, ни производственной базы, ни административного ресурса. Постепенно связь между центром и филиалами распалась, сами филиалы тоже перестали существовать. Как отмечали иркутские художники в 1931 г., «после такого значительного подъема по причине безобразной бездеятельности правления О-ва “Новая Сибирь”, наступило кустарничество и халтура в общественной работе» [13, л. 108]. Произошли изменения административного-территориального характера: Сибирский край в 1930 г. был разделен на Западно-Сибирский и Восточно-Сибирский края, и художники оказались раздроблены территориально. В конечном итоге, в 1931 г. общество было ликвидировано, а художникам предложено войти в один из филиалов центральных группировок [14, с. 128].

ВТОРАЯ ПОПЫТКА ОБЪЕДИНЕНИЯ

Форма добровольного товарищества, блока единомышленников стала неактуальной и нежизнеспособной в условиях крепнущего социалистического строительства, о чем свидетельствуют неуспешные действия иркутских художников в 1931 г. по созданию краевого объединения [15, с. 64]. Это была попытка консолидации в пределах Восточно-Сибирского края, вместившего в себя Иркутскую область, Красноярский округ, Бурят-Монгольскую АССР (БМАССР), Читинский округ, Сретенский округ. Столицей края стал Иркутск. Иркутские художники хорошо осознавали свою уязвимость: «Благодаря отсутствию какого-то ни было объединения художников в городах края, мы до сего времени не имеем возможности провести ни одной выставки, значит, не имеем возможности провести смотра и учета художественных сил...» [16, л. 108].

1 февраля 1931 г. состоялось общее собрание художников края, на котором присутствовали 11 иркутских мастеров. Было выбрано оргбюро художников (Н.А. Андреев, Б.И. Лебединский, В.И. Анисимов), осуществлявшее связь с Восточно-Сибирским краевым комите-

том ВКП(б) (Восточно-Сибирским крайкомом) и краевым отделом народного образования (крайоно). Оргбюро подготовило «Краткую справку о жизни художников ВостСибкрая», в которой предлагалось объединить краевых художников на платформе Ассоциации пролетарских Художников (АПХ). Предполагалось, что будущая организация сплотит художников, идущих «нога в ногу с темпами социалистического строительства и темпами культурной революции» [13, л. 108]. Члены оргбюро подали свои анкеты-автобиографии в крайком, были получены указания по дальнейшим действиям. Казалось, бюрократическая машина заработала, и художники смогут объединиться при содействии местных властей, но это была всего лишь видимость, потому что все намерения остались на бумаге, и организация создана не была. Художники так и остались без объединения, несмотря на то что многие были знакомы по alma mater: художественной студии-мастерской И.Л. Копылова в Иркутске, позднее преобразованной в художественно-педагогический техникум.

Художник Ирина Любошиц вспоминала: «После окончания курсов ИЗО мы собирались группой человек по 20, имели сообща комнату, где собирались для работы, обмена мнений, споров. Потом многие из нашего кружка уехали в Москву-Ленинград, где остались работать, и наш кружок рассыпался» [17, л. 11 об]. Художники, обосновавшиеся в Иркутске, понимали важность регулярной группы, взаимодействующей с потенциальными заказчиками, которых они видели в «краевых организациях». Их перечисление есть в вышеупомянутой «Краткой справке»: газета, издательство, школа, клуб, театр, рабочие (видимо, имеется в виду завод) и колхоз. Сам художник понимался как «идеологически выдержанный и способный нести ту или иную общественную работу» [13, л. 108].

Но на добровольной, товарищеской основе объединение не складывалось, даже привлечение внимания крайкома и писательской организации никак не отразилось на результате. Оргбюро распалось: в 1932 году Б.И. Лебединский уехал в Ленинград, В.И. Анисимов скончался от туберкулеза. Художники работали в газетах, преподавали, занимались офор-

нительской деятельностью. Но не срабатывал ни один из паттернов самоорганизации в группы: не было ни единой творческой концепции (программы, идеи), ни экономического стержня, ни мощного харизматичного лидера, ни социального заказа, способных объединить профессионалов. Не было информации о деятельности художников других городов обширного Восточно-Сибирского края. Казалось, что те немногие творческие силы изобразительного искусства, которые одиночными яркими свечами горели в Сибири, уже никогда не сольются в единое мощное пламя — отсутствовали возможность, поддержка, а классическая специфика работы художника не предполагала частого общения коллег.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ «О ПЕРЕСТРОЙКЕ...» 1932 Г. — КАТАЛИЗАТОР ПРОЦЕССА ОБЪЕДИНЕНИЯ

Чтобы раскачать эту патовую ситуацию, когда низы (деятели культуры) не могли, а верхи (местная партийная власть) не хотели (не видя смысла тратить время и силы на каких-то художников, когда не решены серьезные экономические и социальные проблемы), нужно было какое-то воздействие извне, и оно последовало в виде вышеупомянутого апрельского постановления 1932 года. В газете «Правда» этот документ был опубликован 23 апреля, в ведущей газете края «Восточно-Сибирской правде» — 29 апреля, но писатели успели отреагировать на него раньше выхода региональной публикации: уже 28 апреля оргбюро Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) выбрало оргбюро Союза советских писателей в Восточно-Сибирском крае.

Писатели были более активны в части изменений и трансформации своих структур, они являлись наиболее эффективными трансляторами новых идей благодаря массовости и доступности литературного продукта: печатное слово имело возможность быстро и достаточно дешево (по затратам) распространяться на обширных территориях страны. Не случайно

в постановлении «О перестройке...» в первую очередь упоминается объединение в единую организацию именно писателей, поддерживающих идеологическую платформу советской власти, представители же прочих форм творческой деятельности идут по «линии других видов искусства».

Писательская организация лидировала и в процессуальных вопросах, являясь примером формализации деятельности для остальных представителей искусств. Художник Н.А. Андреев отмечал: «Если писатели в Сибири имели свои организации, плодили протоколы, то у художников не было ни организации, ни протоколов» [18, с. 111–112]. Скорее всего, художники внимательно следили за действиями писательской организации, которая шла в авангарде в вопросах взаимодействия с властями и собственной трансформации согласно новым политическим веяниям, и примеряли на себя ее динамику и систему, предпринимая вполне действенные попытки следовать указанному новому курсу [19, с. 108]. Писатели принимали участие в создании организации художников в 1931 г., взаимодействовали в 1932 г. и даже покрикивали на них на I краевой конференции художников Восточной Сибири в 1933 году. Так, писатель И.Г. Гольдберг сказал в своем докладе: «Надо прекратить жалобы на то, что на художника мало обращали внимания. В этом ваша вина. Делались попытки единоличного объединения, но был какой-то червячок, который все разъедал, и вина в вас самих» [17, л. 5].

Постановление 1932 г. фактически сыграло на руку сибирским мастерам, ведь проблема была в технической сложности создания и дальнейшего обеспечения деятельности союза. Оно подтолкнуло не столько самих художников (уже предпринимавших попытки самоорганизоваться в 1927 и 1931 гг.), сколько региональное партийное руководство, которое было обязано доводить постановления ЦК ВКП(б) до положительного результата. После выхода постановления в 1932 г. события, связанные с объединением, стали происходить очень быстро, почти молниеносно, в отличие от ситуации 1931 года. Художники голосуют за оргбюро в составе 6 человек, которое затем проводит общее собрание иркутских художников, в мае происходят выборы правления,

председателя (им стал В.Е. Радихин), ревизионной комиссии, а 19 июня — весьма представительное совместное собрание писателей, художников, студентов, комсомольского актива, подробно освещенное в материалах третьего номера литературно-художественного краевого журнала «Будущая Сибирь» за 1932 год.

Для организации краевого объединения советских художников 21 июля 1932 г. закрепляется состав его правления. Об этом свидетельствует акт передачи документации, подписанный членом ревизионной комиссии 1933 г. А.И. Вологдиным. Очевидны активные действия Восточно-Сибирского крайкома ВКП(б) и крайоно, выраженные не только в организационной и направляющей функциях, но и в конкретных денежных вливаниях. Так, 24 июня 1932 г. была утверждена смета на расходы по организации краевого союза художников в размере 5 000 руб., выделены средства на контрактацию работ к краевой выставке. Был также произведен учет художников Иркутска, Красноярска и Читы. Для организации красноярского филиала был направлен художник Н. Андреев. Он потратил сверх выделенных средств собственных 350 руб., которые ему не возместили в связи с отсутствием отчетного документа. Всего же из отпущенных 5000 руб. израсходовали 4098 руб. 32 коп.

ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ ВСКРАССХ

Но самое важное в общем массиве дел — подготовка к краевой конференции художников. Решение о ее созыве принял 15 марта 1933 г. секретариат Восточно-Сибирского крайкома ВКП(б), и иркутские художники приложили массу усилий, чтобы она состоялась. Конференция открылась в Иркутске 10 апреля 1933 г. и шла три дня. В ходе конференции был образован Восточно-Сибирский краевой союз советских художников (ВСКРАССХ), или Союз советских художников Восточно-Сибирского края. Пленум, состоявшийся 14 апреля, посвятили выборам на руководящие посты новой организации. Председателем правления ВСКРАССХа выбрали А.И. Вологодина, гене-

ральным секретарем — Н.В. Шабалина, его заместителем — А.П. Жибинова, являвшихся иркутскими художниками. В состав правления вошли художники Иркутска, Красноярска, Читы, Зимы; вакантное место оставалось для представителей БМАССР, которые на съезде не присутствовали. Художники «калькировали» формы мероприятий партийно-государственного аппарата, относясь довольно щепетильно к формальным процедурам. Пристальное отношение к документообороту началось еще до конференции, зимой 1933 г., в связи с выбором нового правления иркутского городского союза: прежнее правление, созданное весной 1932 г., не передало документацию следующему. Но постепенно делопроизводство наладилось. Протоколы писали вручную пером и чернилами на оборотах географических карт (правда, даты не всегда ставились, иногда искажались фамилии выступающих, а на листах могли появляться карандашные зарисовки деревьев, человеческих фигур и лиц).

На краевой конференции заведующий крайно М.М. Басов во вступительном слове критиковал художников за то, что они «запоздали с организацией. В этом вина самих художников — их камерная индивидуальная работа, на почве неорганизованности, равные группировки по городам, отсталость жизни» [17, л. 1]. Художники в своих докладах на конференции признавали, что отстали во многих вопросах, но оправдывали свою «малограмотность» безобразными материально-бытовыми условиями и невозможностью творчески работать: «художник был на отхожих промыслах, не делал своей прямой работы» [17, л. 4 об.] Они жаловались, что приходится выполнять различные ремесленные работы, заниматься оформительством, а не искусством. Они немного наивно надеялись, что уже не будут «стекольщиками-побельщиками», потому что власть возьмет на себя заботу о них. Разумеется, краевой союз советских художников был создан не с целью создания сытой и спокойной жизни для мастеров изобразительного искусства. Художники становятся частью системы и будут впредь неустанно обслуживать визуальную составляющую советского строя: писать лозунги, рисовать значительных размеров портреты вождей на фасады зданий, оформлять меро-

приятия, газеты, книги и параллельно активно участвовать в художественных выставках творческими работами на заданные темы, потому что «в области искусств итог подсчитывается на выставках» [17, л. 5].

Художники транслировали готовность быть частью советской системы, ответить на новые требования: «Мы должны деловито организовать силы и стать нужными» [17, л. 2 об.]. Поднимался и злободневный вопрос о халтуре в работе. Красноярский делегат от Всесоюзного профессионального союза работников искусства (ВСЕРАБИСа), член партии ВКП(б) рабочий-забойщик И.В. Рябцовский выразил свое возмущение портретом вождя в Черемхово: «Художник должен заряжать массы, а этого нет, есть только у некоторых. В Черемхово был портрет Сталина такой, что только буржуазия может так изобразить, а его признали хорошим, да еще выставили в рабочем районе. Конференция должна это учесть и дать руководство» [17, л. 7]. Художники указали, что зачастую в халтуре виноваты не они, а «хозяйственник» — заказчик, который срывает заказы. В связи с этим, по их мнению, нужны учет профессиональных кадров, их переквалификация, ответственность организации за работу ее членов. Также отмечалась важная роль художественной промышленности, которая внедряет искусство в быт, и выражалась надежда, что если художники «вступят в промышленность», то изменится бюджет (по-видимому, речь шла о работе с изделиями массового спроса).

В 1930-х гг. в Иркутске сложилась неординарная система бюрократического аппарата союза художников:

1) краевое правление (председатель А.И. Вологдин, технический секретарь художник-самоучка В. Богданов, казначей Орлов);

2) иркутский филиал ВСКРАССХа — председатель правления В.Е. Радихин.

Материальную базу художников обеспечивал созданный в 1933 г. кооператив «Художник», имевший значительное влияние на дела организации (вплоть до доминирования в некоторых вопросах). Так, в 1936 г. кооператив фактически устранил краевое правление от контроля над выставкой портретов иркутских стахановцев, изменил техническое зада-

ние (вместо зарисовок — достаточно большие портреты маслом, выполненные в короткие сроки).

Можно сказать, что руководство художниками на стадии становления организации представляло собой трехчастную структуру, в которой не всегда было взаимопонимание и согласованность действий. Единой цельной организации советских художников, управляемой из центра, не существовало: в регионах (краях, областях, республиках) создавались свои союзы художников, в чем-то подобные друг другу, контролируемые и финансируемые, в основном, «на местах». Они практически не взаимодействовали (только на уровне личных связей участников), или благодаря территориальной близости, или нечастым выставкам в Москве.

Головной, лидирующей организацией для ВСКРАССХа являлся Московский союз советских художников (МОССХ), который «в первые годы... будучи областной организацией, выполнял функции художественной организации всесоюзного значения, но не обладал для этого правовой базой. Следовательно, его мероприятия по отношению к периферийным художественным организациям носили только рекомендательный или информационный характер» [9, с. 85–86]. Устав ВСКРАССХа изначально был сформирован по образу и подобию московского устава. В условиях организационной неразберихи и отсутствия головного ядра периферийные союзы следили за ситуацией в Москве. Сохранился машинописный текст доклада А. Вольтера на общем собрании МОССХа, который, по-видимому, был изучен и проработан местными художниками.

Создание региональных организаций Союза советских художников в целом в Сибири шло неровно. Например, когда в 1939 г. иркутский художник В.В. Гулецкий прибыл в Омск с призывом участвовать во Всесибирской передвижной выставке, оказалось, что «в Омской области нет оформленной организации, нет устава, а следовательно, и нет юридического оформления» [20, л. 19–20]. Омские художники решили просить Иркутск выслать им устав в качестве образца, чтобы оформить свой собственный союз.

ФИЛИАЛЫ «ИЗОФРОНТА» ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ

ВСКРАССХ состоял из разнородных филиалов, находившихся в крупных городах Восточно-Сибирского края со столицей в Иркутске, где концентрировались центральные органы краевой власти. Филиалы подчинялись правлению ВСКРАССХа, фактически — председателю правления, который взаимодействовал с краевым комитетом по делам искусств. Образование этих подразделений основывалось на административно-территориальном принципе. Доходило и до абсурдных ситуаций. Так, бурят-монгольский филиал ВСКРАССХа предпринял попытку выйти из организации и реорганизоваться в самостоятельный союз художников республики с подчинением непосредственно Москве: «Работать на правах филиала становится нам невозможно. Край Союз нас не финансирует и не оказывает нам помощи ни в руководящей работе, ни в организационной <...> мы живем исключительно на дотациях правительства БМАССР. Нам необходимо выделиться в самостоятельный Союз Советских художников БМАССР» [21, л. 63, 57]. Краевой комитет по делам искусств указал, что это невозможно — филиалов у московского союза нет. Ни по территориальному, ни по административному принципу бурятский филиал к МОССХу примкнуть никак не мог. Ситуация разрешилась сама собой: в декабре 1936 г. Восточно-Сибирский край был упразднен, территория разделена между Восточно-Сибирской областью и Бурят-Монгольской АССР, и бурятский филиал ВСКРАССХа обрел желаемую самостоятельность от Иркутска, став отдельной организацией. В связи с упразднением края ВСКРАССХ стал называться Союзом советских художников Восточно-Сибирской области (1936–1937).

Очевидна разнородность численности филиалов союза. Часть из них (иркутский, бурятский и красноярский) имели достаточно большой количественный состав. Читинский же держался на одном человеке — И.П. Сверкунове, который являлся и организатором, и учителем художников этого филиала, продолжив-

ших дело после его ареста и гибели в 1938 г. В Нижнеудинске ситуация была еще сложнее, чем в Чите. Если И.П. Сверкунов смог набрать и выучить часть людей в основанной им студии, то А. Жарков был практически единственным действующим художником. Он пытался создать филиал в Нижнеудинске, но было совершенно не с кем: два художника отказались, еще двое уехали в другой город.

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ ИРКУТСКОЙ ОБЛАСТИ

Постепенно бурятский, красноярский, читинские филиалы в связи административно-территориальными изменениями превращались в самостоятельные союзы советских художников, а Союз советских художников Восточно-Сибирской области стал союзом художников Иркутской области, образованной 26 сентября 1937 г. Иркутский областной союз советских художников (ИОССХ). В начале октября 1937 г., сразу после собрания художников, был арестован А.И. Вологдин. Новым председателем правления союза стала инспектор отдела искусств областного исполкома Восточно-Сибирской (так в протоколе, официально — уже Иркутской. — Я. Л.) области К.П. Востокова, которая не имела к изобразительному искусству никакого отношения. Согласно некоторым устным рассказам, до сих пор бытующим среди иркутян, она являлась женой первого прокурора Иркутской области, но никаких документальных подтверждений этому нет. Существует также версия, что К.П. Востокова была балериной. Клавдию Востокову срочным образом приняли в члены организации, которой она руководила до 1939 г., а после отставки без шума исключили. В кратком промежутке между арестом А.И. Вологодина и избранием К.П. Востоковой было назначено оргбюро, возглавляемое А.П. Жибиновым, которому вместе с В. Богдановым пришлось «вызвать» из НКВД документы организации, изъятые при аресте ее председателя.

В декабре 1937 г. правление ИОССХ командировало своего председателя К.П. Востокову в Москву, в Комитет по делам искусств при

СНК СССР (Всесоюзный комитет по делам искусств) с целью защиты сметы на 1938 г. на передвижные выставки и на работу организации. Комитет принял смету с решением ходатайствовать перед Госпланом СССР об ассигновании на выставки и на закупку работ 60 000 руб., на самодеятельное искусство — 70 000 руб., но на содержание организации и ее аппарата денег выделено не было.

К.П. Востокова привезла в Иркутск устав МОССХа, который был практически полностью скопирован для устава иркутского союза. Изменили совсем немного: название организации (вместо МОССХ — ИОССХ), убрали слово «секретариат», состав областной ревизионной комиссии сделали не из пяти, а из трех человек и т. п. Общим собранием членов Иркутского областного союза советских художников 4 января 1938 г. устав был принят. Согласно постановлению № 44 Иркутского облисполкома от 19 января 1938 г., Союз советских художников Иркутской области был зарегистрирован, а устав утвержден. Начинался второй, более официально оформленный этап в жизни организации, который можно на региональном уровне назвать «инкубационным периодом» создания единого Союза художников СССР.

Первоначальная стадия организационного объединения художников, полная энтузиазма и неразберихи, дала ощутимые результаты. Самый важный из них — появление объединения художников Восточной Сибири, в рамках которого были налажены связи между всеми филиалами, велся документооборот, взимались членские взносы, устраивались выставки, решались материально-бытовые проблемы художников, распределялись материалы для работы.

Важным событием для официального создания единой организации в масштабе всей страны станет образование в 1939 г. Оргкомитета Союза советских художников СССР, который возьмет на себя централизованное руководство всеми его отделениями. Структура организации перестает быть фрактальной, и в 1957 г. появляется единый Союз художников СССР, объединяющий отдельные региональные союзы художников, в т. ч. и Иркутской области.

Последний, ведущий свое летоисчисление с далеких времен образования ВСКРАССХа,

существует до сих пор. Сегодня, в связи с историческими изменениями, он носит иное название: Иркутское региональное отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» и насчитывает более 150 человек. Его участники представляют профессиональное изобразительное искусство не только на областном, но и на межрегиональном, российском и международном уровнях. Практически все художники имеют специальное образование, преподают в средних и высших учебных заведениях, активно участвуют в выставочной деятельности, пополняя своими работами выставочные и музейные площадки. Начало нынешнему иркутскому союзу художников было положено именно апрельским постановлением 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», создавшим практическую возможность объединения художественных сил в отдаленных районах страны. Несмотря на распад СССР, профессиональное объединение художников не разделилось на отдельные организации, а сумело трансформироваться, влившись в Союз художников России, сохранив при этом структуру, традиции, основную функцию творческого объединения профессионалов и вобрав новые поколения талантливых сибирских художников.

Список источников

1. *Добренко Е.А.* Поздний сталинизм: эстетика политики : в 2 т. Москва : Новое литературное обозрение. 2020. Т. 1, 712 с.; Т. 2, 600 с.
2. *Добренко Е.А.* Политэкономия соцреализма. Москва : Новое литературное обозрение, 2007. 586 с. (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»); (Новое литературное обозрение. Культурология).
3. *Голомиток И.Н.* Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 295 с.
4. *Гройс Б.Е.* Gesamtkunstwerk Сталин : монография. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.
5. *Манин В.С.* Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1919–1941 годов. Санкт-Петербург : Аврора. 2008. 391 с.
6. *Меерович М.Г.* Союз советских архитекторов СССР. Предыстория создания и начальный период существования // Архитектон: известия вузов. 2017. № 2 (58). URL: http://archvuz.ru/2017_2/8/ (дата обращения: 05.07.2020).
7. *Георгиев А.А.* Творческие союзы как элементы тоталитарной системы : 1932–1941 гг. : дис. ... канд. истор. наук : 07.00.02. Санкт-Петербург, 1999. 275 с.
8. *Иогансон Б.И.* Парадоксы художественной жизни в 1930-е годы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 7 (13). Ч. 2. С. 91–95. URL: www.gramota.net/materials/3/2011/7-2/24.html (дата обращения: 15.07.2020).
9. *Иогансон Б.И.* Московский союз художников. Взгляд из XXI века. Книга 1. Москва : БуксМАрт, 2019. 296 с.
10. *Гоффман Э.* Тотальные институты: очерки о социальной ситуации психически больных пациентов закрытых учреждений / пер. с англ. А. Салина, науч. ред. А. Корбут. Москва : Элементарные формы, 2019. 464 с.
11. *Муратов П.Д.* Сибирская тема // Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Ленинград : Художник РСФСР, 1974. 143 с.
12. Объединение художников и 1-я художественная выставка // Сибирские огни. 1927. № 3 : май – июнь. С. 232–235.
13. Списки членов пролетарских писателей АПП Вост. Сиб. Краевой организации и материалы о работе союза писателей Сибири // Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. 123. Оп. 4. Д. 12. 262 л.
14. Хроника // Сибирские огни. 1931. № 7–8 : июль – август. С. 126–128.
15. *Лисицина Я.Ю.* О роли иркутских художников в создании Союза советских художников в Восточно-Сибирском крае, 1930-е гг. // Двенадцатые Байкальские социально-гуманитарные чтения: материалы. В 2 т. Т. 1. Иркутск : Иркутский государственный университет, 2019. С. 63–69.
16. Постановления и выписки из протоколов Восточно-Сибирского Крайкома ВКП (б) // Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. 123. Оп. 4. Д. 83. 366 л.
17. Материалы первой краевой конференции художников Восточно-Сибирского края // Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. 38 л.

18. За творческую работу! // Будущая Сибирь. 1932. № 3 : май – август. С. 111–112.
19. Лисицина Я.Ю. Союз советский, но без СССР // Проект Байкал. 2019. Т. 16, № 59. С. 106–110.
20. Материалы Всероссийской передвижной выставки, посвященной 20-летию освобождения Сибири от Колчака // Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. р-2802. Оп. 1. Д. 15. 97 л.
21. Протоколы филиалов ССХ: Красноярского, Нижнеудинского, Улан-Удэнского и Читинского... 1934–1936 // Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 10. 125 л.

The Reverse Regional Effect of the All-Union Unification (On the Example of the East Siberian Regional Union of Soviet Artists)

Yana Yu. Lisitsina

Irkutsk State University, 1, Karla Marksa Str.,
Irkutsk, 664003, Russia
ORCID 0000-0002-3547-587X; SPIN 8094-6233
E-mail: vaslis@mail.ru

Abstract. *The establishment of Soviet artists' unions in remote parts of the country has not been fully studied, but it is of interest for understanding the processes of formation of national fine art. One of the most important documents for the Soviet cultural space of the 1930s was the resolution of April 23, 1932, of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks "On the restructuring of literary and artistic organizations". Its impact is of a prolonged nature: artistic associations, originally created in the form of regulated unions, still exist, already having the status of entities exempt from direct government control. The main object of this research is the organization that united the masters of fine arts of a vast territory – the East Siberian Regional Union of Soviet Artists. The source base of the research is archival documents that make it possible to reconstruct the process of uniting provincial artists into a single regular organization and to assess the decisions of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks from the point of view of the development of the cultural space of the East Siberian Territory. Despite the regulatory actions common to the creation of such institutions, the process of organizing the association of Soviet artists in the peripheral parts of the country had*

a number of features that formed the final assessment of the outcome of the above-mentioned resolution. The article demonstrates that the geographic remoteness from the capital, the separation from the cultural centers, the harsh climatic conditions, the small population on a large territory, and technical communication difficulties had predetermined the specificity of the processes of Siberian social design, and the need for certain decisive actions and support from the authorities to create a viable association of fine art masters.

Key words: art culture, cultural studies, theory and history of culture, art studies, theory and history of art, Union of Soviet Artists of the East-Siberian Territory, artists, Irkutsk Region, Soviet art of the 1930s.

Citation: Lisitsina Ya.Yu. The Reverse Regional Effect of the All-Union Unification (On the Example of the East Siberian Regional Union of Soviet Artists), *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 2, pp. 212–223. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-212-223.

References

1. Dobrenko E.A. *Pozdnii stalinizm: estetika politiki: v 2 t.* [Late Stalinism: The Aesthetics of Politics: in 2 volumes]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2020, vol. 1, 712 p., vol. 2, 600 p.
2. Dobrenko E.A. *Politekonomiya sotsrealizma* [The Political Economy of Socialist Realism]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2007, 586 p.
3. Golomshtok I.N. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow, Galart Publ., 1994, 295 p.
4. Grois B.E. *Gesamtkunstwerk Stalin: monograph.* Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013, 168 p. (in Russ.).
5. Manin V.S. *Iskusstvo i vlast'. Bor'ba techenii v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve 1919–1941 godov* [Art

- and Power. The Struggle of Currents in the Soviet Visual Arts of 1919–1941]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2008, 391 p.
6. Meerovich M.G. The Union of Soviet Architects of the USSR. History of Creation and the Initial Period, *Arkhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: Proceedings of Higher Education], no. 2 (58), 2017. Available at: http://archvuz.ru/2017_2/8/ (accessed 05.07.2020) (in Russ.).
 7. Georgiev A.A. *Tvorcheskie soyuzy kak elementy totalitarnoi sistemy: 1932–1941 gg.* [Creative Unions as Elements of a Totalitarian System (1932–1941)], cand. hist. sci. diss.: 07.00.02. St. Petersburg, 1999, 275 p.
 8. Ioganson B.I. Artistic Life Paradoxes in the 1930s, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice], 2011, no. 7 (13), part 2, pp. 91–95. Available at: www.gramota.net/materials/3/2011/7-2/24.html (accessed 15.07.2020) (in Russ.).
 9. Ioganson B.I. *Moskovskii soyuz khudozhnikov. Vzgl'yad iz XXI veka. Kniga 1* [Moscow Union of Artists. A Look from the 21st Century. Book 1]. Moscow, BuksMArt Publ., 2019, 296 p.
 10. Goffman E. *Total'nye instituty: ocherki o sotsial'noi situatsii psikhicheskii bol'nykh patsientov zakrytykh uchrezhdenii* [Asylums: Essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates]. Moscow, Elementarnye Formy Publ., 2019, 464 p.
 11. Muratov P.D. Siberian Theme, *Khudozhestvennaya zhizn' Sibiri 1920-kh godov* [The Artistic Life of Siberia in the 1920s]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974, 143 p.
 12. Association of Artists and the 1st Art Exhibition, *Sibirskie ogni* [Siberian Lights], 1927, no. 3: May – June, pp. 232–235 (in Russ.).
 13. Lists of Members of the Association of Proletarian Writers of the East Siberian Regional Organization, and Materials on the Work of the Siberian Union of Writers, *Gosudarstvennyi arkhiv noveishei istorii Irkutskoi oblasti* (GANIIO) [State Archive of the Contemporary History of the Irkutsk Region], coll. 123, aids 4, fol. 12, 262 p. (in Russ.).
 14. Chronicle, *Sibirskie ogni* [Siberian Lights], 1931, no. 7–8: July – August, pp. 126–128 (in Russ.).
 15. Lisitsina Ya.Yu. On the Role of Irkutsk Artists in the Creation of the Union of Soviet Artists in the East Siberian Territory, 1930s, *Dvenadtsatye Baikalskie sotsial'no-gumanitarnye chteniya: materialy. V 2 t.* [The Twelfth Baikals Social and Humanitarian Readings: Proceedings. In 2 volumes], vol. 1, Irkutskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2019, pp. 63–69 (in Russ.).
 16. Resolutions and Extracts from the Protocols of the East Siberian Regional Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks, *Gosudarstvennyi arkhiv noveishei istorii Irkutskoi oblasti* (GANIIO) [State Archive of the Contemporary History of the Irkutsk Region], coll. 123, aids 4, fol. 83, 366 p. (in Russ.).
 17. Proceedings of the First Regional Conference of Artists of the East Siberian Region, *Gosudarstvennyi arkhiv noveishei istorii Irkutskoi oblasti* (GANIIO) [State Archive of the Contemporary History of the Irkutsk Region], coll. r-2803, aids 1, fol. 7, 38 p. (in Russ.).
 18. For Creative Work! *Budushchaya Sibir'* [Future Siberia], 1932, no. 3: May – August, pp. 111–112 (in Russ.).
 19. Lisitsina Ya.Yu. A Soviet Union, but without the USSR, *Proekt Baikal* [Baikal Project], 2019, vol. 16, no. 59, pp. 106–110 (in Russ.).
 20. Proceedings of the All-Russian Traveling Exhibition Dedicated to the 20th Anniversary of the Liberation of Siberia from Kolchak, *Gosudarstvennyi arkhiv noveishei istorii Irkutskoi oblasti* (GANIIO) [State Archive of the Contemporary History of the Irkutsk Region], coll. r-2802, aids 1, fol. 15, 97 p. (in Russ.).
 21. Protocols of the Branches of the Union of Artists: Krasnoyarsk, Nizhneudinsk, Ulan-Ude, and Chita... 1934–1936, *Gosudarstvennyi arkhiv noveishei istorii Irkutskoi oblasti* (GANIIO) [State Archive of the Contemporary History of the Irkutsk Region], coll. r-2803, aids 1, fol. 10, 125 p. (in Russ.).

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

Редакция принимает только оригинальные, не опубликованные 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 указываются 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 РФФИ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписанные 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 с 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/>

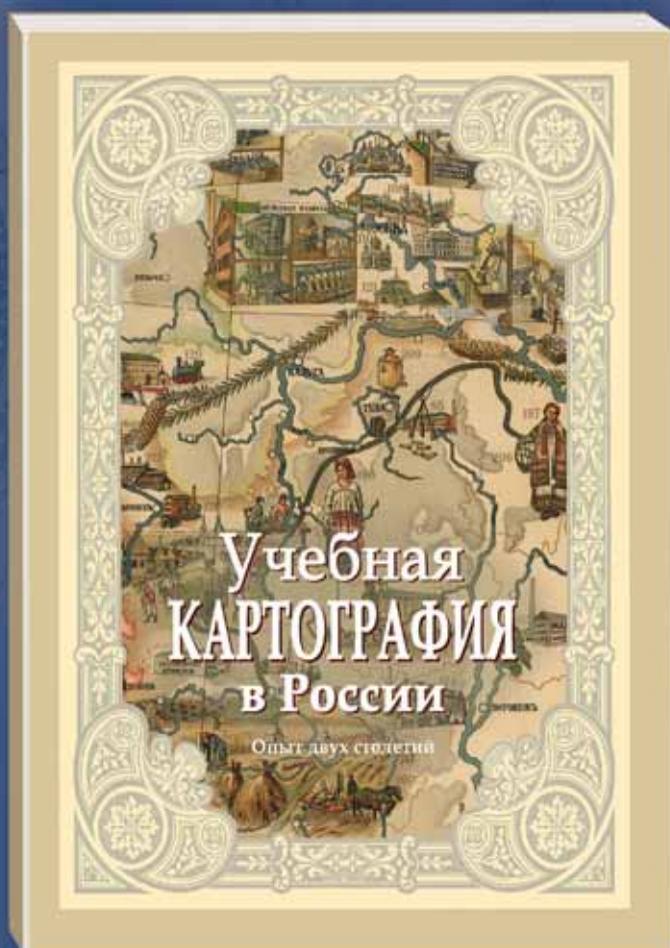
Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

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,
Издательство
«ПАШКОВ ДОМ»
представляют

Иллюстрированный
альбом атласов и карт,
предназначенных
для обучения географии
и истории, из коллекции
отдела картографических
изданий РГБ.

Даны библиографические
описания и аннотации
картографических
произведений, созданных
в нашей стране с начала
XVII до середины XX века.
Альбом продолжает
серию тематических
иллюстрированных изданий,
популяризирующих
картографический фонд
Российской государственной
библиотеки



Справки и приобретение:
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
+7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжные магазины РГБ:
главное здание, 1-й и 3-й подъезды



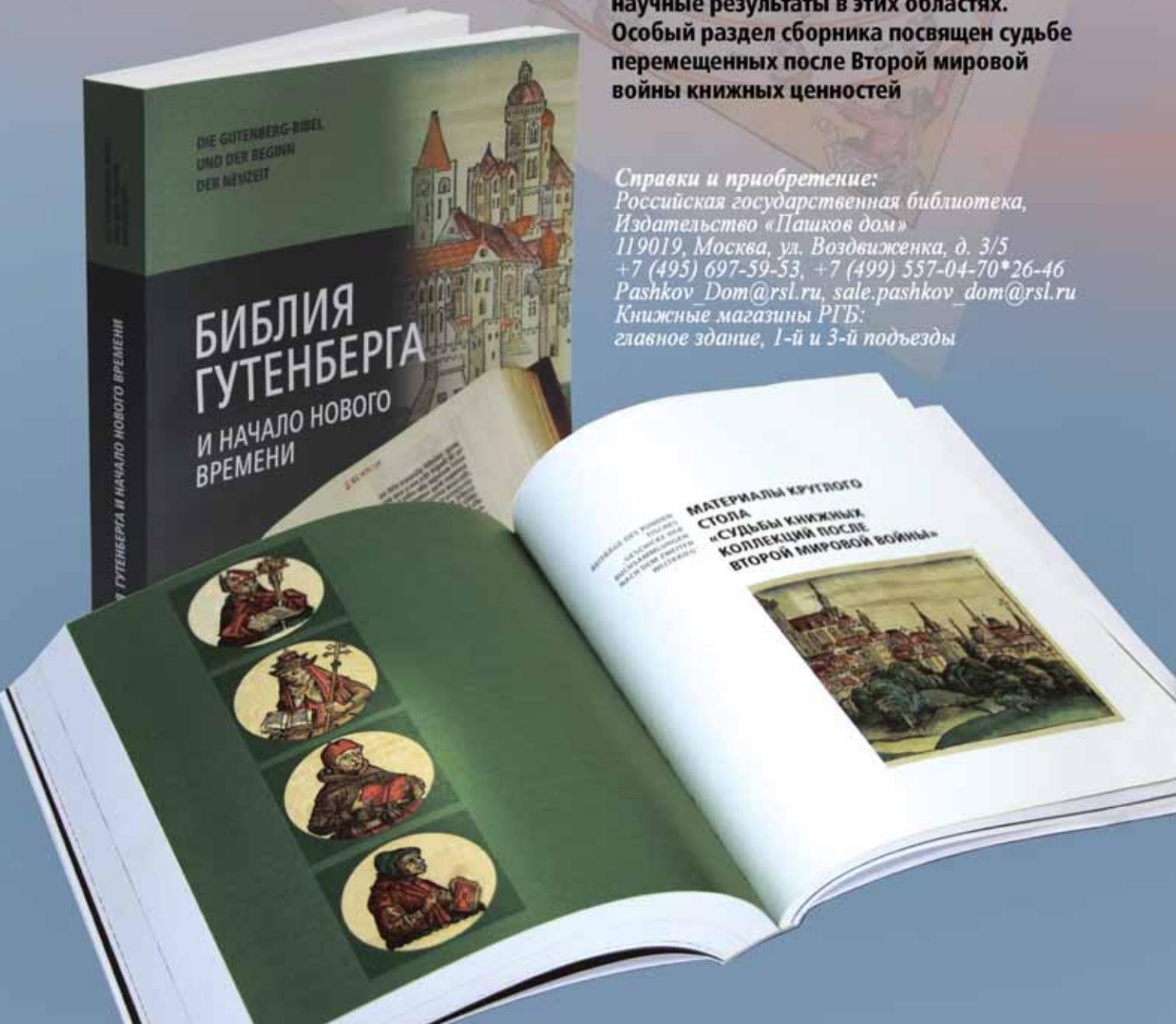
Российская
государственная библиотека
Издательство «ПАШКОВ ДОМ»

БИБЛИЯ ГУТЕНБЕРГА И НАЧАЛО НОВОГО ВРЕМЕНИ

Издание представляет собой сборник статей участников Международной научной конференции «Библия Гутенберга и начало нового времени». В работах исследователей из России и Германии рассмотрены вопросы изучения уникального памятника книгопечатного искусства, созданного в Европе в середине XV века.

Особое внимание уделено московскому экземпляру Библии, хранящемуся в Музее книги Российской государственной библиотеки. Обсуждаются проблемы источниковедения других ранних европейских печатных книг, взаимовлияния культур печатной и рукописной книги, а также новые научные результаты в этих областях. Особый раздел сборника посвящен судьбе перемещенных после Второй мировой войны книжных ценностей

Справки и приобретение:
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
+7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжные магазины РГБ:
главное здание, 1-й и 3-й подъезды





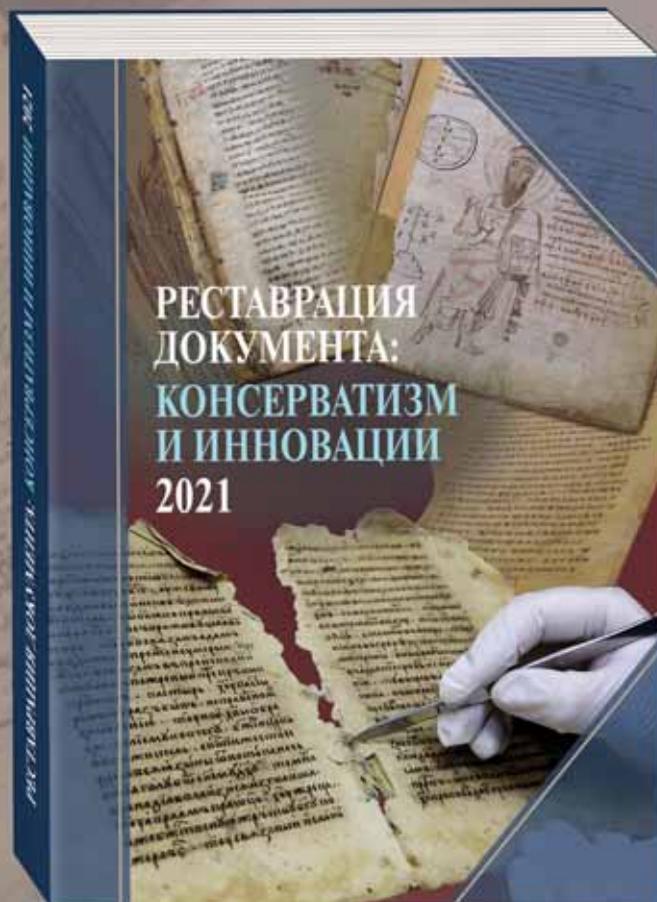
АВТОР И ВЕДУЩИЙ ~
АРКАДИЙ ИППОЛИТОВ
АНСАМБЛЬ СОЛИСТОВ "IMAGINARIUM"
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И СОЛИСТ ~
ДЕНИС ГОЛУБЕВ (ГОВОЙ)

МАРТ ~ НОЯБРЬ 2021
КОНФЕРЕНЦ-ЗАЛ РГБ, ВОЗДВИЖЕНКА, 3/5, ПОДЪЕЗД № 3
НАЧАЛО В 19:00

ПРОГРАММА И БИЛЕТЫ:
RSL.RU

**Российская
государственная
библиотека,
Издательство
«ПАШКОВ ДОМ»
представляют**

Сборник докладов, представленных на V Международном научно-практическом семинаре «Реставрация документа: консерватизм и инновации», состоявшемся в Российской государственной библиотеке 5–9 апреля 2021 года. Семинар является международной площадкой специалистов по обмену опытом в области консервации документов: реставрации, превентивной консервации, предреставрационных исследований, организации системной деятельности по сохранности документов. В текстах статей сборника представлены результаты научно-исследовательской, практической, методической работы реставраторов, специалистов по превентивной консервации и исследователей материальной основы документов. Материалы семинара могут быть интересны реставраторам, исследователям, хранителям библиотечных, архивных и музейных фондов, собирателям домашних книжных коллекций, широкому кругу читателей



Справки и приобретение:
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
+7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжные магазины РГБ:
главное здание, 1-й и 3-й подъезды



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, 3 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**

Шибяева Екатерина Александровна
**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

Редакторы: Баранчук Е.П.,
Волхонская Е.Н., Михайлова Т.М.,
Солдаткина О.П.

Электронная версия Баранчук Ю.Н.
Индексирование Адаменко А.С.

Перевод Зуев А.Е.
Маркетинг и реклама
Кувшинова А.О.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки** Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректор Щеглова И.Б.

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>

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 библиотека», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 22.04.2021

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 250 экз.

Гарнитура: Octava, HeliosCond, Spectral,

Open Sans, Lazurski.

Отпечатано в соответствии с предоставленными 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 № 1543-21

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 18

2/2021

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

