

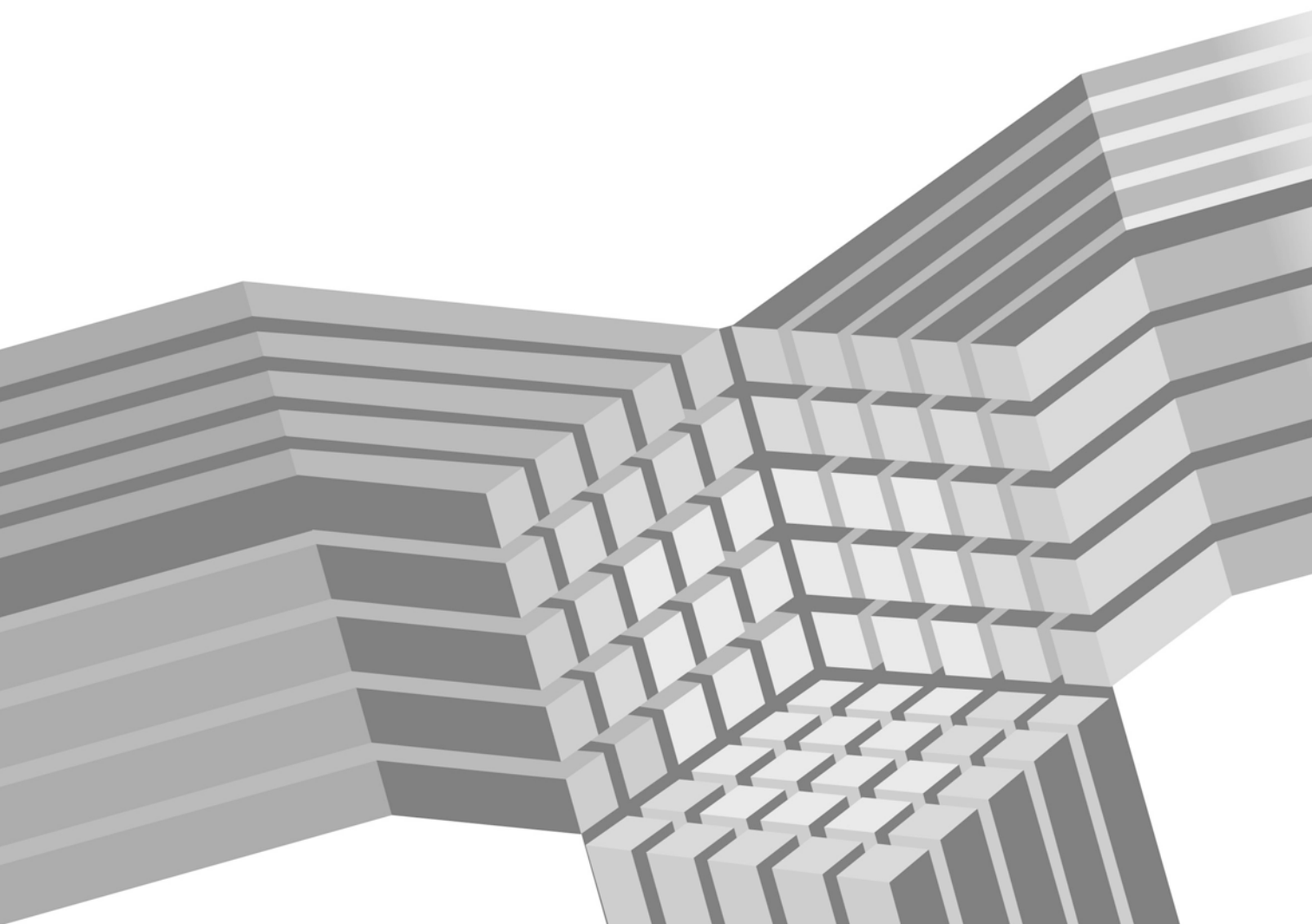
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 18

5/2021

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, Гёттингенский
университет им. Георга-Августа
(Гёттинген, 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 (Göttingen, 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

5/2021

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 метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

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

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫТОМ 18
5/2021 OBSERVATORY
OF CULTURE

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Майорова-Щеглова С.Н., Колосова Е.А.,**
Губанова А.Ю. Социокультурное
воспроизводство поколения через
событийность детства 452
- Культурология в теориях и практиках:
международная научно-практическая
конференция 467

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Захаров Е.Е.** Телевидение как культурно-
коммуникативная система: направления
эволюции и современные границы 468
- Шабалин В.В.** Дополнительная
визуализированная информация: актуальные
тенденции заполнения экранного пространства
телевизионного кадра 479

НАСЛЕДИЕ

- Портнова И.В.** Отечественная анималистика
XX века: изобразительное искусство особого
рода 486
- Кулакова О.Ю.** Голландский цветочный
натюрморт XVII века: интерес и забвение
на протяжении столетий 496

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Кемова К.С.** Сонаты для фортепиано
в четыре руки Муцио Клементи 506

КАФЕДРА

- Гушул Ю.В.** Инструменты фиксации
коммуникативного пространства научных
школ 520
- Махначева Т.В.** Экспериментальная модель
системы детского музыкального
просветительства: начальный уровень 531

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Куракина И.И.** Начальные этапы и истоки
становления теории народного искусства 538
- Туминская О.А.** Просветительская
деятельность Государственного
Русского музея в 1940-х годах 549

Информация для авторов и рецензентов

- Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации в журнале
«Обсерватория культуры» 560

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL. 18

5/2021

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CULTURAL REALITY

- Mayorova-Shcheglova S.N., Kolosova E.A., Gubanov A.Yu.** Socio-Cultural Reproduction of a Generation through the Eventfulness of Childhood.....452
- Cultural Studies in Theories and Practices: International Scientific-Practical Conference.....467

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

- Zakharov E.E.** Television as a Cultural and Communicative System: Evolution Directions and Modern Boundaries.....468
- Shabalin V.V.** Additional Visuals: Current Trends of Filling the Screen Space of a Television Shot479

HERITAGE

- Portnova I.V.** Russian Animalistic Art of the 20th Century as a Special Kind of Fine Art486
- Kulakova O.Yu.** Dutch Flower Still Life of 17th Century: Interest and Oblivion through the Centuries496

NAMES. PORTRAITS

- Kemova K.S.** Sonatas for Piano Four Hands by Muzio Clementi506

CURRICULUM

- Gushul Yu.V.** Tools for Describing the Communicative Space of Scientific Schools.....520
- Makhnacheva T.V.** An Experimental Model of the System of Children's Musical Enlightenment: The Initial Level.....531

JOINT OF TIME

- Kurakina I.I.** Initial Stages and Origins of the Theory of Folk Art538
- Tuminskaya O.A.** Educational Activities of the State Russian Museum in the 1940s549

Information for Authors and Reviewers

- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in "Observatory of Culture" Journal560

УДК 316.346.36
ББК 60.542.11
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-5-452-466

С.Н. МАЙОРОВА-ЩЕГЛОВА, Е.А. КОЛОСОВА, А.Ю. ГУБАНОВА

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ВОСПРОИЗВОДСТВО ПОКОЛЕНИЯ ЧЕРЕЗ СОБЫТИЙНОСТЬ ДЕТСТВА

Светлана Николаевна Майорова-Щеглова,
Московский государственный психолого-педагогический университет,
факультет «Социальная коммуникация»,
кафедра социальной коммуникации и организации работы с молодежью,
профессор
Сретенка ул., д. 29, Москва, 127051, Россия

доктор социологических наук, профессор
ORCID 0000-0003-4935-9148; SPIN 8853-6817
E-mail: sheglava-s@yandex.ru

Елена Андреевна Колосова,
Российский государственный гуманитарный университет,
Социологический факультет,
кафедра теории и истории социологии,
доцент
Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

Российская государственная детская библиотека,
отдел социологии, психологии и педагогики детского чтения,
заведующая
Калужская пл., д. 1, Москва, 119049, Россия

кандидат социологических наук, доцент
ORCID 0000-0003-1183-0766; SPIN 7869-0324
E-mail: the_shmiga@mail.ru

Александра Юрьевна Губанова,
Российская государственная детская библиотека,
отдел социологии, психологии и педагогики детского чтения,
ведущий научный сотрудник
Калужская пл., д. 1, Москва, 119049, Россия

кандидат социологических наук
ORCID 0000-0002-5875-4070; SPIN 5029-4195
E-mail: alexandra.gubanova@gmail.com

Реферат. *Одной из важнейших характеристик поколений в современных гуманитарных науках является указание на воссоздание традиционных культурных ценностей при одновременном производстве новых культурных практик. В статье аккумулированы данные социологического исследования молодых людей (2018 г., онлайн-опрос 774 респондента в возрасте 18–21 года), родившихся на стыке двух условных поколений. В качестве одного из критериев социокультурного воспроизводства предлагается использовать возраст дебюта и закрепления в постоянную практику различных событий, связанных с полем культуры. С опорой на количественные данные (возраст начала, средний возраст, доля охвата или исключения из события) доказываем, что традиционные практики (чтение, организация до-*

полнительного образования, посещение библиотек, театра и т. п.) закрепляются в более раннем возрасте (дошкольном и младшем школьном). Новыми социокультурными практиками обозначаются не являвшиеся нормативными, типичными, повсеместно распространенными для детей, но уже достаточно массовые события по сравнению с историко-социальной ситуацией XX столетия. Это инновационные практики — сюда относятся практики освоения информационно-коммуникационных технологий и интернет-пространства, самостоятельные действия юных акторов в сфере потребительской культуры и некоторые манипуляции с телом (татуирование, пирсинг и др.), которые, по данным исследования, проявляются в подростковом и юношеском возрасте. Определена устойчивая группа молодежи (из полных городских семей среднего экономического уровня), которая проходит традиционную событийность и поэтому близка поколению родителей. Обосновывается необходимость работы по сопровождению социокультурного воспроизводства в подростковом возрасте.

Ключевые слова: социокультурное воспроизводство, поколение, дети, подростки, культурные практики, событийность, событие.

Для цитирования: Майорова-Щеглова С.Н., Колосова Е.А., Губанова А.Ю. Социокультурное воспроизводство поколения через событийность детства // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 452–466. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-452-466.

Актуализация поколенческой проблематики, особенно применительно к новым генерациям, в последнее десятилетие наблюдается в социально-гуманитарных науках. Теории исключительности нового поколения Z охватили маркетинговую [1] и социо-экономическую сферу [2; 3], рассматриваются в психологических [4; 5] и педагогических исследованиях [6]. Важными с точки зрения изучения нового поколения являются их особенности, обобщенные через призму освоения культуры, в том числе и читательской:

- ♦ отсутствие устойчивых предпочтений и культурных образцов, быстрое переключение внимания;
- ♦ многозадачность (могут использовать для обучения и досуга несколько экранов и видов устройств одновременно);
- ♦ предпочтение информации в виде визуальных образов;
- ♦ активный поиск своей культурной идентичности;
- ♦ стремление к саморазвитию, разнообразию и др. [7].

Методологическим основанием изучения особенностей поколений, по мнению современных психологов, может служить культурно-историческая теория Л.С. Выготского [8]. Такие исследования концентрируются на изучении новой ситуации «цифрового опосредствования» и уже фиксируются изменения в когнитивных функциях и личностных характеристиках молодого поколения, которые ряд ученых спешат связать только с использованием современных информационных технологий и включенностью в интернет-культуру [9; 10]. Но поколение Z — это уже второе «поколение цифры», как принято называть их за приверженность в повседневной жизни мультимедиа и технологиям. На Западе также используют термин *born digital* («цифровые с рождения»).

Некоторые отечественные ученые в качестве дифференцирующего критерия поколений рассматривают динамику самоопределения, влияние культурных элит и совместную деятельность. Можно согласиться с В.М. Воронковым, который в качестве главного критерия определяет реализацию поколением своих культурных практик, создание поля коммуникации и взаимосвязей, в которых проявляются определенные культурные ценности и тем самым и устанавливаются отличия от других современников [11, с. 172].

Происходит ли в действительности смена самого типа культуры у нового поколения? Как, через какие практики происходит смена социокультурных кодов, в каких сферах сохранились традиции освоения культуры? Общество формулирует прагматический запрос не столько на четкое описание и объяснение поколенческих различий, сколько на выяснение ключевых направлений в сфере управления обществом, образования, развития культуры, в практиках психологического консультирования и социального проектирования для воспроизводства единой социальной общности. В настоящей статье мы представим данные по изучению практик социокультурного воспроизводства поколения через событийность детства.

МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ВОСПРОИЗВОДСТВА И СОБЫТИЙ

Трактовку «культурного воспроизводства» как стратегии поддержания господства культуры правящих классов предложил П. Бурдьё, отдавая первоочередное значение в этом процессе системе образования [цит. по 12]. Э. Гидденс расширяет круг субъектов культурного воспроизводства из поколения в поколение другими институтами (СМИ, гендерный порядок в семье и пр.) [13, с. 403–404].

Нам представляется интересной позиция А. Моля о формировании культуры под воздействием непрерывного потока отдельных элементов культуры, которые постепенно накапливаются в общем процессе культурной деятельности [14, с. 109]. Какие бы институции не признавались главенствующими при трансляции культурных кодов, их закрепление (в этом едины большинство ученых) происходит в социальных практиках. Одним из таких важнейших элементов выступают, на наш взгляд, события детства.

Большинство событий детства неслучайно. Событие-ритуал связано с освоением какого-то прошлого опыта, общество предпринимает специальные усилия, предлагая или настаивая на прохождении этой ситуации (приобщение к чтению, организованные походы в театр и т. п.) [15]. Даже в современном мире таким событиям придается роль своеобразного обряда инициации. Д.Б. Эльконин называет эти события культурным способом и образцом «жизни на переходе». Прохождение такого рода событий подтверждает факт приспособленности индивида к взрослой жизни, традиционной культуре [16]. По его мнению, событие-происшествие, наоборот, всегда и напрямую связано с разрывом течения жизненного этапа, с переходом в другую реальность, оно может выступить причиной и драйвером изменения естественного течения жизни. Так, потеря семьи (или приобретение приемной семьи) с особым культурным капиталом может «перевернуть» культурный опыт ребенка и по-иному выстроить его «культурную биографию» [16].

Осмысленный акт перехода от одних практик повседневности к другим культурным практикам, отражающим веяния времени, предполагает наличие события-диалога, именно к таким мы относим события новых социокультурных практик детства (освоение культуры потребления, Интернета и др.). Неслучайно В.И. Слободчиков предлагал называть их со-бытие [17]. При событии-диалоге сам ребенок выступает актором — субъектом социокультурного воспроизводства: он либо производит отбор и принятие новых практик, либо изобретает их сам.

Понятия «традиции» и «инновации» могут быть соотнесены с разными пластами человеческой культуры. Под традиционными практиками мы будем понимать не просто повторяющиеся события, а те, которые наделяются обществом особым смыслом передачи символов и знаний из поколения в поколение.

Обозначим еще один крайне важный аспект. Социокультурное воспроизводство происходит в детстве через стихийное накопление ребенком разнопланового опыта общения и продуктивного взаимодействия не только со взрослыми, но и с ровесниками, детьми других возрастов (более младшими и более старшими), когда дети объединяются по интересам. По нашему мнению, единичные

события только тогда становятся практиками, когда формируются в групповые, распространенные в массе, опривыченные. Этот процесс интегративный, он соединяет в индивидуализированное целое различные элементы: освоенные ребенком способы действий, культурные нормы и правила, принятые в данном обществе образцы деятельности и поведения, личные результаты и достижения [18, с. 94].

Появление культурных инноваций проходило перепроверку временем и практической значимостью для развития общества. При этом в разные исторические эпохи то, что было инновационным, постепенно закреплялось и сохранялось в культуре, становилось традиционным или исчезало, не получая поддержки и интереса со стороны общества [19].

ИССЛЕДОВАНИЕ СОБЫТИЙНОСТИ ДЕТСТВА

Цель нашего исследования — моделирование конструкции социализации нового поколения через событийность детства как выстраивания отдельных эпизодов жизни в цепочку взросления. Отдельными задачами эмпирического исследования было доказательство схожести/различия детства поколений Y и Z, влияния социально-экономического, территориального статуса семей на событийность детства, установление субъективных границ окончания детства, выявление особенностей мобильности детей начала XXI века. Решение этих задач уже освещено авторами в публикациях [20; 21]. Следующей целью мы поставили выявление комплекса новых и традиционных, закрепленных в культуре прошлых поколений, социокультурных практик.

Наше исследование событий детства базировалось на биографическом методе. При этом в отличие от иных проектов, где в фокусе находилось поколение взрослое, уже имеющее долгую биографию и самоидентифицирующее себя с определенным поколенческим срезом [22; 23], мы в качестве респондентов обратились к молодежи от 18 до 21 года. Именно с этой аудиторией в 2018 г. проводилось социологическое исследование молодежи «События детства поколения Z» для фиксации возраста важнейших событий включения в социум представителей двух разных поколений. Методом онлайн-анкетирования были опрошены 774 респондента, в качестве заданной квоты мы установили равные величины двух групп из граничащих поколений: Z (18-летние, родившиеся в 2000 г. и ко времени проведения исследования только перешагнувшие законодательную границу детства) и Y (в возрасте 19 лет + 2 года).

Возрастные группы респондентов 17–19 лет, согласно данным психологов, отображают макси-

мальное количество событий детства, что объясняется ситуацией «открытого будущего», в которой индивидуальная траектория развития личности еще не определена и это требует удержания максимально разнородного материала, который может стать автобиографически значимым лишь впоследствии [24]. В анкете респондентам необходимо было отметить возраст от 3 до 18 лет, когда в их собственной биографии произошли 78 событий. Нижняя граница — 3 года была определена исходя из данных психологов об автобиографических устойчивых воспоминаниях. Респонденты также могли выбрать вариант ответа «нет», «не хочу отвечать» в случае, если событие еще не произошло или отвечающий не хочет указывать точный возраст по каким-либо причинам.

Из перечня базовых 78 событий детства, аккumulированных в рамках исследования, для анализа в этой статье выделены те, которые относятся к сфере социокультурного воспроизводства, как было описано выше. Это две группы событий: традиционные и новые для этого возраста по сравнению с историко-социальной ситуацией прошлого столетия. При анализе выделялся средний возраст прохождения молодежью события, фиксировалась специфика в зависимости от социально-демографических и иных особенностей детства, выделялись группы отстраненных от событий в культурной сфере.

ТРАДИЦИОННЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

Рассмотрим первую группу событий, отнесенных к так называемым традиционным практикам освоения культуры (табл. 1). Приведенные данные рассчитаны по всей выборке и относятся к молодежи в целом, в случае наличия различий у респондентов из разных поколений, в таблицах приводятся дополнительные данные для поколений Y и Z.

Средний возраст научения самостоятельному чтению составляет 5 лет (нижнее значение — 3 года). Посещение кружков и клубов начинается чуть позже, с 7 лет. В младшем школьном возрасте (в среднем в 8 лет) представители поколений Y и Z начинали изучать иностранный язык и посещать библиотеку. Еще позже устанавливаются практики посещения театра и экскурсий (9–11 лет). Отметим, что есть отличия: представители поколения Z осваивали данные практики в среднем на полгода раньше, чем представители Y (кроме практики самостоятельного чтения).

Сравнение показателей в зависимости от места проживания выявило, что имеется определенная

специфика (табл. 2). Например, от места проживания зависит возраст освоения чтения (в большом городе — 4,8 года, в сельской местности — 5,3 года), возраст начала изучения иностранного языка, у горожан это происходит раньше (большой город — 7 лет, сельская местность — 8,7 года).

Начало посещения библиотек также коррелирует с местом проживания: жители сельской местности эту практику осваивают раньше (в 7,6 года), чем горожане (в 8,2 года). Сельская библиотека сегодня выполняет множество функций — образовательную, досуговую, развлекательную, самообразовательную, культурно-просветительскую, мемориальную, историко-краеведческую, музейную, оказывает населению социальную помощь. Последняя особенно развита в отдаленных небольших деревнях и селах, в которых нет возможности создать специализированные службы социальной поддержки. По мере возможностей в последние годы сельская библиотека стала выполнять и функцию информационного обеспечения населения, нередко являясь единственным местом в населенном пункте, где есть компьютер и доступ в Интернет. По данным Российской государственной детской библиотеки (РГДБ) за 2018 г., число библиотек в сельской местности составляет более 28,5 тыс. ед. (77,5% от общего числа библиотек системы Минкультуры России). Количество читателей в библиотеках на селе составляет 15,5 млн (36% от общего числа читателей библиотек системы МК РФ), а дети до 14 лет — 30% от всех пользователей сельских библиотек¹.

Возраст первого посещения театра также зависит от места проживания (большой город — 7,7 года, сельская местность — 13,4), а также от дохода семьи (высокий — 8,1, низкий — 12), в отличие от других традиционных практик освоения культуры, которые были рассмотрены выше.

В некоторых случаях проявлялся двойной эффект: поколение + место проживания (табл. 3). Например, жители больших городов поколения Z еще раньше начали читать (4,6 года против 5 лет), а также посещать кружки (6,8 против 7,4), изучать язык (7 против 7,9).

В отдельную группу выделим жителей сел и сравним ответы представителей двух поколений. Представители поколения Y, проживавшие в детстве в сельской местности, значительно позже осваивали традиционные культурные практики. Так, они гораздо позже начали посещать кружки (9,5 против 7,5), изучать иностранный язык (9 против 8,3), посещать театры (13,8 против 12,7).

Также обнаружены отличия освоения этого типа практик у разных поколений в зависимости от мате-

¹ По материалам ГИВЦ Минкультуры России (<https://stat.mkrf.ru/indicators/>).

Таблица 1

**Традиционные практики освоения культуры
(средний возраст)**

События детства	Молодежь	Поколение Y	Поколение Z
Я научилась/научился читать	5,0	5,0	5,0
Я начал(а) заниматься в кружке, секции, клубе	7,0	7,5	6,8
Я впервые начал(а) учить иностранный язык	7,7	8,0	7,4
Я впервые был(а) в библиотеке	7,9	7,8	7,9
Я впервые был(а) в театре	9,6	10,3	9,2
Я впервые поехал(а) в лагерь, центр, поход, на экскурсию с группой ребят без родителей	10,5	10,7	9,9

Таблица 2

**Зависимость традиционных практик освоения культуры
от места проживания в детстве (средний возраст)**

События детства	Город-миллионник	Большой город	Небольшой город	Сельская местность
Я научилась/научился читать	4,8	4,9	5,1	5,3
Я начал(а) заниматься в кружке, секции, клубе	6,3	7,2	7,0	8,6
Я начал(а) учить иностранный язык	7,0	7,5	7,8	8,7
Я впервые был(а) в библиотеке	8,2	8,3	7,8	7,6
Я впервые был(а) в театре	7,7	8,5	9,9	13,4
Я впервые поехал(а) в лагерь, центр, поход, на экскурсию с группой ребят без родителей	9,9	10,2	10,5	11,5

Таблица 3

**Зависимость традиционных практик освоения культуры
от места проживания в детстве в разных поколениях (средний возраст)**

События детства	Город-миллионник	Большой город	Небольшой город	Сельская местность
	Поколение Y / поколение Z			
Я научилась/научился читать	4,8/5,0	5,0/4,6	5,0/5,0	5,6/5,3
Я начал(а) заниматься в кружке, секции, клубе	6,3/6,4	7,4/6,8	7,2/6,8	9,5/7,5
Я начал(а) учить иностранный язык	6,9/7,0	7,9/7,0	8,0/7,6	9,0/8,3
Я впервые был(а) в библиотеке	8,1/8,2	8,3/8,1	7,6/7,8	7,6/7,5
Я впервые был(а) в театре	7,5/7,7	8,2/8,7	10,1/9,5	13,8/12,7
Я впервые поехал(а) в лагерь, центр, поход, на экскурсию с группой ребят без родителей	10,4/9,7	10,2/10,1	10,5/10,4	11,7/11,3

Таблица 4

Зависимость традиционных практик освоения культуры от материального положения семьи в разных поколениях (средний возраст)

События детства	Высокий достаток	Средний достаток	Низкий достаток
	Поколение Y / поколение Z		
Я научилась/научился читать	5,0/4,9	5,1/5,2	4,9/5,1
Я начал(а) заниматься в кружке, секции, клубе	8,0/5,9	7,4/6,8	8,1/7,4
Я впервые начал(а) учить иностранный язык	8,0/7,5	8,0/7,5	8,4/7,8
Я впервые был(а) в библиотеке	8,2/7,4	7,9/7,9	7,5/7,3
Я впервые был(а) в театре	10,6/8,1	10,1/9,2	10,7/11,0
Я впервые поехал(а) в лагерь, центр, поход, на экскурсию с группой ребят без родителей	9,6/10,5	10,4/10,3	11,2/10,2

Таблица 5

Зависимость традиционных практик освоения культуры от типа семьи (средний возраст)

События детства	Тип семьи				
	Вне семьи	С бабушками и дедушками	С другими родственниками	С обоими родителями	С одним из родителей
Я научилась/научился читать	5,0	5,0	6,0	5,1	4,8
Я начал(а) заниматься в кружке, секции, клубе	10,3	6,8	8,6	7,1	7,2
Я впервые начал(а) учить иностранный язык	9,3	7,6	8,0	7,7	7,6
Я впервые был(а) в библиотеке	7,5	8,5	7,5	7,9	7,7
Я впервые был(а) в театре	10,6	9,1	9,0	9,7	9,3
Я впервые поехал(а) в лагерь, центр, поход, на экскурсию с группой ребят без родителей	11,6	10,6	11,0	10,5	10,2

риального положения семьи (табл. 4). Представители поколения Z с высоким достатком раньше начали посещать кружки (5,9 года против 8 лет), библиотеки (7,4 против 8,2), театры (8,1 против 10,6), изучать иностранный язык (7,5 против 8), но при этом впервые поехали на экскурсию почти на год позже представителей поколения Y (10,5 против 9,6).

Освоение традиционных практик, безусловно, зависит от типа семьи, в которой воспитывался ребенок (табл. 5). Дети, воспитывавшиеся вне семьи или с другими родственниками (не родителями, бабушками или дедушками), позже других начали посещать кружки, секции, клубы, изучать иностранный язык и посетили театр. При этом обнаружено, что дети, воспитанные в семье с бабушками и де-

душками, позже начали посещать библиотеку (полагаем, что это связано с тем, что в доме старшего поколения, как правило, была домашняя библиотека, позволяющая найти нужную книгу).

НОВЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

Трансформации повседневной реальности в детстве позволяют нам фиксировать новые культурные практики. Использование этого выражения в науке сопряжено с некоторыми трудностями и несоответствиями методологического характера [25]. Практики по классическому опре-

Таблица 6

Начало использования ИКТ поколениями Y, Z и молодежью в целом (средний возраст)

События детства	Молодежь	Поколение Y	Поколение Z
Практики			
Я начал(а) играть на компьютере в игры	9,7	10,2	9,2
У меня появились свои фотографии со своими друзьями	10,2	10,7	9,7
Я начал(а) смотреть на компьютере мультки, фильмы, видео	11,1	11,6	10,7
Я начал(а) искать на компьютере нужную информацию	11,7	12,1	11,3
Я проходил(а) испытания (тестирование, экзамен, олимпиаду) по Интернету	13,7	14,1	13,4
Обладание			
У меня появился свой телефон	9,4	9,8	8,9
У меня появился свой компьютер	11,5	11,9	11,0
У меня появился свой аккаунт в Сети	12,1	12,6	11,5
У меня появился планшет (или другой собственный гаджет) для выхода в Интернет	13,5	14,1	12,9

Таблица 7

Начало использования ИКТ поколениями Y, Z в зависимости от места проживания в детстве (средний возраст)

События детства	Поколение Y / поколение Z			
	город-миллионник	большой город	небольшой город	сельская местность
Я начал(а) играть на компьютере в игры	9,6/8,8	9,9/8,6	10,1/9,5	11,3/9,8
У меня появились свои фотографии со своими друзьями	10,3/9,5	10,4/9,1	10,9/10,3	10,8/9,7
Я начал(а) смотреть на компьютере мультки, фильмы, видео	11,0/10,1	11,8/10,5	11,5/11,0	12,5/11,2
Я начал(а) искать на компьютере нужную информацию	11,7/10,9	12,0/10,8	11,9/11,7	12,8/11,5
У меня появился свой аккаунт в Сети	12,3/11,0	12,6/11,2	12,6/11,8	12,8/12,2
Я проходил(а) испытания (тестирование, экзамен, олимпиаду) по Интернету	14,7/13,1	13,7/13,0	13,9/13,9	14,4/13,3

делению являются повторяемыми, опривыченными событиями; впервые возникая в качестве пробы нового, они затем приобретают монотонность, превращаются в «белый шум» и становятся у взрослых незаменимым элементом повседневности.

К новым практикам освоения культуры мы отнесем несколько групп событий, впервые возникших именно в детстве, прежде всего это практики

интернет-культуры, культуры потребления и действия по конструированию собственного тела. Эти практики проявляются неравномерно: если события, связанные с информатизацией, начинаются с дошкольного возраста, то две последующие группы четко «привязаны» к подростковому возрасту.

Перейдем к рассмотрению группы инновационных практик, событий принятия интернет-культу-

Практики освоения потребительской культуры (средний возраст)

События детства	Молодежь	Поколение Y	Поколение Z
Мое мнение стало учитываться при покупке мне одежды	9,5	9,6	9,6
Я начал(а) сам(а) выбирать, какую одежду надеть	11,4	11,5	11,4
Я впервые стал(а) ходить в кино без родителей	12,2	12,5	12,0
Я сам(а) был(а) в парикмахерской, сам(а) выбирал(а) причёску	13,2	13,2	13,1
Я впервые участвовал(а) в вечеринке без взрослых	14,2	14,2	14,2
Ходил(а) на свои деньги в кафе, ресторан	15,0	15,2	14,9

ры. Исходя из деятельностного подхода к культуре [26, с. 478] под интернет-культурой может пониматься систематизированная совокупность знаний о сущности и роли интернет-среды, понимании своего места в ней; навыках владения интернет-технологиями; умениях адекватно формулировать свои потребности в интернет-контенте и работать с ним; ценностях, убеждениях в отношении использования интернет-контента и интернет-ресурсов в целом; мотивах обращения к различным интернет-ресурсам и ожиданиях, обусловленных этим обращением; оценках уровня удовлетворенности интернет-контентом; готовности к определенным действиям в интернет-среде (поиску информации, ее практическому использованию и т. д.). Мы же выделим некоторую совокупность повторяющихся в детстве молодого поколения культурных действий и изменений, отраженных и происходящих в интернет-среде (но не обусловленных ею).

Говоря об интернет-культуре современной молодежи, важно учесть особенности освоения ею информационно-коммуникационных технологий (ИКТ). В рамках исследования респондентам были заданы вопросы о получении ими в детстве технических средств и устройств (табл. 6). Средний возраст появления телефонов для поколения Z — 8,9 года, что почти на год раньше, чем для представителей поколения Y (9,8 года); на собственном компьютере начинают читать, заниматься, смотреть контент и т. п. представители поколения Z в 11 лет, в то время как у поколения Y свой компьютер появлялся почти в 12 лет. Одна из наиболее поздних практик для обоих поколений — выход в Интернет с помощью какого-либо гаджета (планшета, смартфона и пр.). Так, у представителей поколения Y он появляется более чем на год позже, чем у Z (14,1 и 12,9 года соответственно).

Какие социокультурные практики осваиваются с помощью ИКТ? Сами события присутствовали в детстве двух поколений, и даже их очередность (событийность закрепления практик) сохраняется.

При этом явно видно, что в целом интернет-культура осваивается новым поколением раньше.

При сравнении по экономическому положению семьи прослеживается тенденция к более раннему овладению всеми ИКТ-практиками детьми из богатых семей среди представителей как поколения Z, так и Y. Единственным исключением является опыт прохождения испытаний (тестирований, экзаменов) по Интернету, в поколении Y данной практикой раньше остальных овладели дети из семей со средним достатком (14 лет), позже — из бедных семей (14,4 года).

Фотографии с друзьями у 10% детей появились в возрасте 4 лет в семьях среднего класса, в 5 лет — в богатых семьях, в 6 лет — в бедных семьях.

Освоение ИКТ происходит неравномерно и имеет существенные отличия в отношении различных практик при «городском» и «сельском» детстве (табл. 7). Можно предположить, что начала формироваться тенденция к сглаживанию разрыва и преодолению отставания в интернетизации сельской местности, но еще рано делать вывод о выравнивании социокультурных возможностей детей, живущих в селах и городах.

Говоря о зависимости получения первого опыта использования ИКТ от полноты семьи, отметим, что единственное значимое различие обнаружено в возрасте начала компьютерных игр: раньше к ним прибегают дети именно из полных семей.

Особого внимания заслуживает освоение потребительских практик в жизни подрастающего поколения. Рассмотрим более подробно эти события жизни и сравним данные по разным основаниям (табл. 8).

В нашем исследовании обнаружилась четкая зависимость освоения потребительской культуры от территориального и социально-экономического параметров. Полагаем, что во многом жители больших городов имеют возможность раньше погрузиться в различные потребительские практики благодаря развитой инфраструктуре в городе, тогда как жители сел вынуждены откладывать

Таблица 9

Зависимость практик освоения потребительской культуры от места проживания в детстве (средний возраст)

События детства	Город-миллионник	Большой город	Небольшой город	Сельская местность
Мое мнение стало учитываться при покупке мне одежды	9,3	9,4	9,5	10,0
Я начал(а) сам(а) выбирать, какую одежду надеть	11,1	11,5	11,4	11,9
Я впервые стал(а) ходить в кино без родителей	11,8	11,5	12,3	13,6
Я сам(а) был(а) в парикмахерской, сам(а) выбирал(а) прическу	13,1	12,9	13,1	13,7
Я впервые участвовал(а) в вечеринке без взрослых	14,4	13,8	14,2	14,1
Ходил(а) на свои деньги в кафе, ресторан	15,0	14,8	14,8	15,8

Таблица 10

Зависимость телесных практик от места проживания в детстве (средний возраст)

События детства	Город-миллионник	Большой город	Небольшой город	Сельская местность
Я сделал(а) себе пирсинг	13,5	15,3	13,9	15,1
Я садился/садилась на диету	13,8	14,5	14,6	15,2
Я сделал(а) себе татуировку	16,7	16,7	16,5	17,3

эти события на более поздний срок, когда смогут попасть в город (табл. 9). Жители больших городов по сравнению с теми, кто проживает в сельской местности, раньше начинают ходить в кафе (в большом городе – в 14,7 года, в сельской местности – в 15,5 года), кинотеатры (11,5 против 13,6), парикмахерские (12,9 против 13,7).

В семьях с более высоким достатком дети раньше начинают самостоятельно ходить в кино без родителей (10,6 года против 12,3 года), посещать кафе на свои деньги (13,6 против 15), посещать парикмахерскую (11,5 против 13), посещать вечеринки (13,1 против 14,1) и принимать участие в выборе одежды при покупке (8,3 против 9,7).

К числу новых социокультурных практик мы также отнесли события детства, связанные с действиями по конструированию тела: первый пирсинг, татуировки, диеты. Как полагают исследователи, в современной культуре в среде мегаполисов практики воздействия на тело становятся своеобразным компенсаторным феноменом, обозначающим свободу человека и его противостояние гиперрациональной рутине бытия и стратифицированным поведенческим клише [27]. В отличие от традиционных обществ, где телесные практики были свя-

заны с определенными ритуалами (обрядами инициации), для поколений Y и Z это является, скорее, модной тенденцией самореализации и элементом эстетического украшения. Однако мы отмечаем, что для предыдущих поколений такие действия не происходили в детском возрасте. По нашим данным, средний возраст впервые сделавших себе пирсинг составил 14,3 года, сделавших первую татуировку – 16,7, а следование определенной диете началось в возрасте 14,5 года.

Место проживания в детстве оказало влияние на телесные практики (табл. 10). Гораздо позже они появлялись у жителей сельской местности, чем у жителей других типов поселения.

Чем выше материальное положение семьи, тем раньше совершались телесные практики: татуировки (высокое материальное положение – 14,8 года, низкое – 18 лет), пирсинг (высокое – 13,7, низкое – 17), диета (высокое – 10,8, низкое – 15,2).

Также обнаружена некоторая зависимость от типа семьи. Например, пирсинг гораздо раньше сделали дети, воспитывавшиеся не в семье (9 лет), а жившие с родителями и бабушками/дедушками – значительно позже (14 лет и 15,3 года соответственно). Появление на теле татуировок отчасти зависит

от типа семьи, поскольку раньше других эту практику осваивали дети, воспитывавшиеся другими родственниками (в 16 лет), тогда как те, кто воспитывался в неполной семье, — на полгода позже (16,5 года), еще позже — проживавшие с родителями или бабушками/дедушками (16,8 года).

Представители поколения Z в среднем на полгода раньше представителей поколения Y осваивали телесные практики: пирсинг (Z — 13,3, Y — 14,7), татуировки (Z — 16,4, Y — 17,5), диеты (Z — 14,2, Y — 14,8). Это связано с изменением представления о собственном теле и сильнейшим влиянием молодежной субкультуры 2000–2010 гг., в том числе по причине распространения гаджетов, когда есть возможность подражать своим кумирам.

Ученые настаивают, что освоение пространства, его окультуривание происходят в своеобразных ареалах: по преимуществу женских и мужских [28]. Есть ли в событийности современного детства гендерные различия? Да, наш анализ позволяет заявлять, что от пола не зависит только одно традиционное базовое событие — обучение чтению, происходящее в одном возрасте у обоих полов. Традиционные культурные практики респонденты-мужчины осваивали немного позднее. Например, изучение иностранного языка мальчики начинали в 7,6 года, а девочки — в 6,3; в библиотеке девочки побывали в среднем чуть раньше мальчиков (7,8 против 8,2).

Совсем иную картину мы наблюдаем в нетрадиционных, пока не опривыченных, не нормативных практиках. В целом можно отметить, что мальчики раньше, чем девочки, переживают события, свя-

занные с включением в культуру потребления. Например, мальчики начали самостоятельно посещать кинотеатры в 11,1 года, девочки — 12,6; мальчики начали посещать кафе в 14,3 года, девочки — 15,3 (рис. 1). Мальчики раньше девочек делали пирсинг (11,2 против 13,5), татуировки (15,1 против 17), даже садились на диету, в противовес общественному мнению, что это увлечение женское, (13 против 14,4). Среди девушек доля тех, кто не применял практики манипуляций со своим телом, больше на 38%.

Следует отметить интересные отличия в использовании интернет-технологий и мобильных устройств в зависимости от гендера респондентов. Обнаружена тенденция в обоих поколениях: девочки раньше получили собственные телефоны (8,7 года против 9,4 года у поколения Z; 9,8 против 10 у поколения Y), у них раньше появились фотографии с друзьями (9,5 против 10,4 года и 10,5 против 11,1 года у поколений Z и Y соответственно), они раньше начали проходить тестирование по Интернету (13,3 против 13,6 в поколении Z и 14,1 против 14,4 года в поколении Y). В освоении же остальных интернет-практик мальчики опережали девочек. Единственным отличием между практиками поколений является появление аккаунта в Интернете: в поколении Z он появляется раньше у девочек (11,4 года против 11,9 года у мальчиков), в поколении Y — у мальчиков (12,2 против 12,8 у девочек).

Важно отметить: несмотря на довлеющее в обществе мнение, что поколение Z погружено в интернет-реальность, не представляет жизнь без нее, результаты исследования показывают, что не все со-

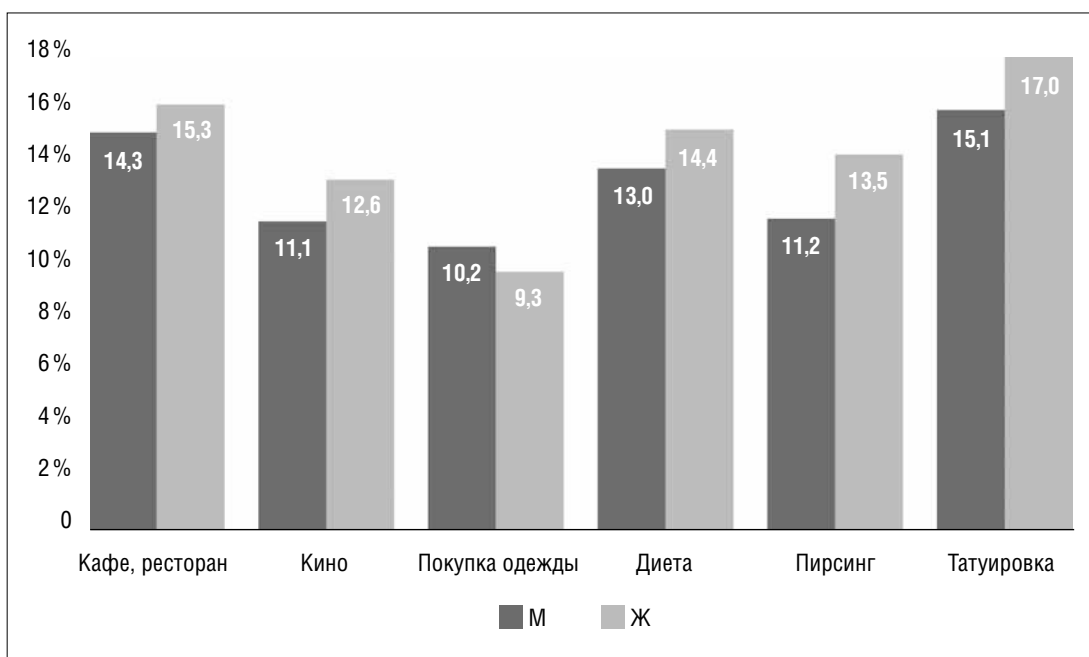


Рис. 1. Зависимость среднего возраста событий детства от пола респондента

Не произошедшие в детстве события в разных поколениях (%*)

События детства	Поколение Y (женский пол / мужской пол)	Поколение Z (женский пол / мужской пол)
Я начал(а) играть на компьютере в игры	21,3/7,7	10,4/5,7
У меня появились свои фотографии со своими друзьями	6,3/13,8	1,8/9,4
Я начал(а) смотреть на компьютере мультики, фильмы, ролики	10,0/7,7	3,6/2,8
Я начал(а) искать на компьютере нужную информацию	5,0/6,2	2,5/2,8
У меня появился свой аккаунт в Сети	4,5/6,2	0,4/2,8
Я проходил(а) испытания (тестирование, экзамен, олимпиаду) по Интернету	25,8/37	11,5/15,1

* Доля к общему числу внутри гендерных групп.

бытия вхождения в интернет-культуру произошли у представителей данного поколения в детстве. Так, 10,4% девушек заявили, что они не играли в компьютерные игры в детстве, 11,5% девушек и 15,1% юношей не проходили в детстве испытаний по Интернету (табл. 11).

ИТОГИ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Рассмотрен комплекс социокультурного воспроизводства в детстве через совокупность событий — новых и традиционных, закрепленных в культуре прошлых поколений. Традиционные практики проявляются в более раннем возрасте (дошкольном и младшем школьном), а так называемые новые — в подростковом и юношеском возрасте. Абсолютное большинство событий раннего и дошкольного детства остаются достаточно консервативными, не подвергаются изменениям, во многом благодаря этому и происходит, на наш взгляд, воспроизводство традиций культуры. Кроме того, в большинстве практик четко прослеживается зависимость времени начала событий культурной жизни от материального положения семьи и места проживания в детстве, так называемые новые практики проявляются прежде всего в мегаполисах и в семьях с высоким достатком, нельзя говорить о едином социализационном процессе для всего российского детства. В российском обществе есть и будет воспроизводиться определенная доля молодежи (в полных городских семьях среднего экономического уровня), которая в следовании традициям и социальным нормам близка поколению родителей именно благодаря традиционной событийности детства.

В подростковом и юношеском возрасте более выражены гендерные отличия в освоении рассмотренных практик (традиционные раньше осваиваются девочками, потребительские и манипуляции с телом — мальчиками). Освоение интернет-культуры идет двумя равнозначными потоками: преобладание визуальных практик у девочек и технологизация у мальчиков, образовательные дистант-практики — у детей обоих полов.

Попробуем сформулировать с опорой на эти данные некоторые практические рекомендации по технологиям включения детей в освоение культуры.

Нам представляется, государство должно поддерживать вектор культурного воспроизводства именно в подростковом периоде через принятие особых целевых программ. Например, внедрение Программы поддержки детского и юношеского чтения предполагает дифференцированный подход популяризации чтения и работу с разными возрастными группами читателей [29, с. 65–69], но особенно насущным признается вовлечение в чтение подростков [30]. Такая работа должна использовать технологии культурных инсайт-событий (нового, быстрого, экстремального опыта, чрезвычайных, ярких происшествий) [31]. Можно расширять критерии отбора литературной продукции и средства пропаганды книги не через противопоставление, а через внедрение традиций в новые формы, в том числе в Интернете. Эти события нужно выстроить вокруг множественности подростковых субкультур, сообществ, ориентированных на принятые в них ценности читательской культуры [32, с. 67].

По результатам работы можно сформулировать некоторые прогнозы перспектив исследований в выявленном ракурсе. Мы склонны согласиться с позицией Н.А. Селиверстовой о том, что ограничиваться факторным поколенческим анализом неверно в си-

туации тотального распространения массовой культуры, включая аспекты интернет-культуры [12]. Ребенок поколения Z действительно выступал носителем «новой культуры», часто он интерпретировался как авторитет для родителей и прародителей в сфере информационных технологий, выбора цифровой техники. Однако сейчас эти цифровые аборигены выросли и сами становятся взрослыми. Как они будут закреплять цифровые традиции у своих детей, будут ли создаваться и дальше в периоде детства новые социокультурные практики и будет ли возникать вновь поколенческий конфликт в социокультурном воспроизводстве? Этот вопрос крайне важен для междисциплинарных исследований на стыке культурологии, изучающей детство как неоднозначный социокультурный феномен в условиях урбанизации, постиндустриализации и информатизации общества, и современной социологии детства, придающей все большее значение в освоении социального пространства субъектности юного поколения [33].

Список источников

1. Асташова Ю.В. Теория поколений в маркетинге // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Экономика и менеджмент. 2014. Т. 8, № 1. С. 108–114.
2. Артюхина Л.В. Жизненные и профессиональные ценности поколений — основа корпоративной культуры компании в условиях кризисов и конкуренции // Современные гуманитарные исследования. 2011. № 5. С. 179–183.
3. Ожиганова Е.М. Теория поколений Н. Хоува и В. Штрауса. Возможности практического применения // Бизнес-образование в экономике знаний 2015. № 1. С. 94–97.
4. Пищик В.И. Поколения: социально-психологический анализ ментальности // Социальная психология и общество. 2011. № 2. С. 80–88.
5. Шамионов Р.М., Федусенко А.В. Соотношение субъективных оценок событий детства и социально-психологических установок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Акмеология образования. Психология развития. 2017. Т. 6, № 2 (22). С. 148–152. DOI: 10.18500/2304-9790-2017-6-2-148-152.
6. Шурбе В.З. Поколение Хай-тек и «новый конфликт» поколений? // Социологические исследования. 2013. № 4. С. 100–106.
7. Чудинова В.П. Чтение и литературные предпочтения школьников поколения Z: социокультурный контекст // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 6. С. 668–681. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-6-668-681.
8. Выготский Л.С. Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. Детская психология / под ред. М.Г. Ярошевского. Москва : Педагогика, 1984. С. 224–269.
9. Поливанова К.Н. Детство в меняющемся мире // Современная зарубежная психология. 2016. Т. 5, № 2. С. 5–10. DOI: 10.17759/jmfp.2016050201.
10. Солдатова Г.У. Цифровая социализация в культурно-исторической парадигме: изменяющийся ребенок в изменяющемся мире // Социальная психология и общество. 2018. Т. 9, № 3. С. 71–80. DOI: 10.17759/sps.2018090308.
11. Воронков В.М. Проект «шестидесятников»: движение протеста в СССР // Отцы и дети. Поколенческий анализ современной России / под ред. Ю. Левады, Т. Шанина. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. С. 168–200.
12. Селиверстова Н.А. Культурное воспроизводство: вопросы методологии и методики исследования // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 3. С. 59–63.
13. Гидденс Э. Социология. Москва : Эдиториал УРСС, 1999. 704 с.
14. Моль А. Социодинамика культуры / пер. с фр. ; предисл. Б.В. Бирюкова. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
15. Мелик-Гайказян И.В. Ошибки трактовки концепта «событие» в педагогических исследованиях // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2019. № 50. С. 65–74. DOI: 10.17223/1998863X/50/.
16. Эльконин Б.Д. Событие действия (Заметки о развитии предметных действий II) // Культурно-историческая психология. 2014. Т. 10, № 1. С. 11–19.
17. Слободчиков В.И. Со-бытийная образовательная общность — источник развития и субъект образования // Новые ценности образования. 2010. Т. 43, № 1. С. 4–13.
18. Лыкова И.А. Сущность культурных практик и их значение для развития ребенка // Педагогика искусства. 2016. № 2. С. 92–97.
19. Акулич М.М. Традиционная и инновационная культура в полиэтничном обществе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2010. № 3. С. 34–40.
20. Майорова-Щеглова С.Н., Колосова Е.А., Губанова А.Ю. Событийность детства: к вопросу об эмпирических доказательствах новой теории поколений // Социологические исследования. 2020. № 3. С. 3–15. DOI: 10.31857/S013216250008796-8.
21. Майорова-Щеглова С.Н., Митрофанова С.Ю. Раннее взросление или инфантилизация: парадокс событийности современного детства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. Т. 13, № 1. С. 25–39. DOI: 10.21638/spbu12.2020.102.
22. Галимзянова М.В., Романова Е.В. Эмоциональные переживания, связанные с событиями детства и партнерскими отношениями // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 12: Социология. 2011. № 1. С. 209–216.
23. Ермолаева М.В. Опосредствование в диалоге через поколение между детьми и пожилыми людьми //

- Культурно-историческая психология. 2012. № 2. С. 55–59.
24. Василевская К.Н., Кабардов М.К., Нуркова В.В. Индивидуально-типологические особенности автобиографической памяти // Психологические исследования. 2011. № 2 (16). URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2011n2-16/462-vasilevskaya-kabardov-nurkova16.html> (дата обращения: 12.07.2021).
25. Хохлова А.М. «Текучая» повседневность: трансформация культурных практик в условиях глобализации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 12: Социология. 2013. № 1. С. 95–102.
26. Абушенко В.Л. Культура // Социология : энциклопедия / сост. А.А. Грицанов [и др.]. Минск, 2003. С. 478–480.
27. Подгайская Л.И. Социокультурный феномен модификаций тела // Социальные коммуникации в современном мире : сборник научных статей по материалам работы Первого белорусского философского конгресса (Минск, 18–20 октября 2017 г.). Минск : Белорусский государственный университет, 2018. С. 247–249.
28. Большаков В.П. Особенности гендерных культурных практик // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 4 (37). С. 60–64. DOI 10.30725/2619-0303-2018-4-60-64.
29. Разработка региональных программ поддержки детского и юношеского чтения : методические рекомендации / Российская государственная детская библиотека ; сост. Е.В. Хорошавина, Е.А. Колосова ; под ред. О.П. Мезенцевой. Москва, 2019. 77 с.
30. Колосова Е.А. Чтение российских детей и подростков в трансформирующемся обществе // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2015. № 7 (150). С. 123–130.
31. Зубок Ю.А. Традиционное и современное в социально-политических идентификациях молодежи // Власть. 2014. № 11. С. 39–43.
32. Аскарлова В.Я. Национальная программа поддержки детского, подросткового и юношеского чтения в контексте федеральной и региональной культурной политики: необходимые шаги // Подготовка Программы поддержки детского и юношеского чтения: подходы и решения : материалы Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 22 ноября 2016 г.). Москва : Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2017. С. 62–84.
33. Детство XXI века в социогуманитарной перспективе: новые теории, явления и понятия : коллективная монография / науч. ред. С.Н. Майорова-Щеглова. Москва : РОС, 2017. 206 с.

Socio-Cultural Reproduction of a Generation through the Eventfulness of Childhood

Svetlana N. Mayorova-Shcheglova ^{1 a *},
Elena A. Kolosova ^{2, 3 b **},
Aleksandra Yu. Gubanova ^{3 c ***}

¹ Moscow State University of Psychology and Education, 29, Sretenka Str., Moscow, 127051, Russia

² Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia

³ Russian State Children's Library, 1, Kaluzhskaya Sq., Moscow, 119049, Russia

^a ORCID 0000-0003-4935-9148; SPIN 8853-6817

^b ORCID 0000-0003-1183-0766; SPIN 7869-0324

^c ORCID 0000-0002-5875-4070; SPIN 5029-4195

E-mail: * sheglova-s@yandex.ru, ** the_shmiga@mail.ru, *** alexandra.gubanova@gmail.com

Abstract. *One of the most important characteristics of generations in the modern humanities is the indication of the recreation of traditional cultural values while producing new cultural practices. The article accumulates data of a sociological study of young people (2018, an online survey of 774 respondents aged*

18–21) born at the junction of two conventional generations. As one of the criteria of socio-cultural reproduction, the article suggests using the age of the debut and consolidation of various events related to the field of culture into permanent practice. Based on quantitative data (the age of starting, average age, percentage of coverage or exclusion from the event), the authors prove that traditional practices (reading, organizing additional education, visiting libraries, theater, etc.) are consolidated at an earlier age (preschool and primary school). In the article, new socio-cultural practices are designated as not normative, typical, and ubiquitous for children, but already quite mass events in comparison with the historical and social situation of the 20th century. These are innovative practices (including the practice of mastering the information and communication technologies and the Internet), independent actions of young actors in the field of consumer culture, and some manipulations with the body (tattooing, piercing, etc.) that, according to the study, manifest themselves in adolescence and youth. The article identifies a stable group of young people (from complete urban families of the middle economic level) who undergo the traditional eventfulness and are therefore close to the generation of their parents. The authors substantiate the necessity of working to support the socio-cultural reproduction in adolescence.

Key words: socio-cultural reproduction, generation, children, adolescents, cultural practices, eventfulness, event.

Citation: Mayorova-Shcheglova S.N., Kolosova E.A., Gubanova A.Yu. Socio-Cultural Reproduction of a Generation through the Eventfulness of Childhood, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 452–466. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-452-466.

References

1. Astashova Yu.V. Generation Theory in Marketing, *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika i menedzhment* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Economics and Management], 2014, vol. 8, no. 1, pp. 108–114 (in Russ.).
2. Artyukhina L.V. Life and Professional Values of Generations Are the Basis of the Company's Corporate Culture in the Conditions of Crises and Competition, *Sovremennye gumanitarnye issledovaniya* [Modern Humanities Research], 2011, no. 5, pp. 179–183 (in Russ.).
3. Ozhiganova E.M. Straus Howe Generational Theory. Opportunities of Practical Application, *Biznes-obrazovanie v ekonomike znaniy* [Business Education in the Knowledge Economy], 2015, no. 1, pp. 94–97 (in Russ.).
4. Pishchik V.I. Generations: Socio-Psychological Analysis of Mentality, *Sotsial'naya psikhologiya i obshchestvo* [Social Psychology and Society], 2011, no. 2, pp. 80–88 (in Russ.).
5. Shamionov R.M., Fedusenko A.V. The Ratio of Subjective Assessments of Childhood Events and Socio-Psychological Attitudes, *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Akmeologiya obrazovaniya. Psikhologiya razvitiya* [Izvestiya of Saratov University. Educational Acmeology. Developmental Psychology], 2017, vol. 6, no. 2 (22), pp. 148–152. DOI: 10.18500/2304-9790-2017-6-2-148-152 (in Russ.).
6. Shurbe V.Z. Hi-Tech Generation and “New Conflict” of Generations? *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2013, no. 4, pp. 100–106 (in Russ.).
7. Chudinova V.P. Reading and Literary Preferences of Generation Z Schoolchildren: Socio-Cultural Context, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 6, pp. 668–681. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-6-668-681 (in Russ.).
8. Vygotsky L.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 6 t. T. 4. Detskaya psikhologiya* [Complete Works: in 6 volumes. Vol. 4. Child Psychology]. Moscow, Pedagogika Publ., 1984, pp. 224–269.
9. Polivanova K.N. Childhood in a Changing World, *Sovremennaya zarubezhnaya psikhologiya* [Journal of Modern Foreign Psychology], 2016, vol. 5, no. 2, pp. 5–10. DOI: 10.17759/jmfp.2016050201 (in Russ.).
10. Soldatova G.U. Digital Socialization in the Cultural-Historical Paradigm: A Changing Child in a Changing World, *Sotsial'naya psikhologiya i obshchestvo* [Social Psychology and Society], 2018, vol. 9, no. 3, pp. 71–80. DOI: 10.17759/sp.2018090308 (in Russ.).
11. Voronkov V.M. The Sixties Project: A Protest Movement in the USSR, *Ottsy i deti. Pokolencheskii analiz sovremennoi Rossii* [Fathers and Sons: A Generational Analysis of Contemporary Russia]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2005, pp. 168–200 (in Russ.).
12. Seliverstova N.A. Cultural Reproduction: The Questions of Research Methodology and Method, *Znanie. Poni-manie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2012, no. 3, pp. 59–63 (in Russ.).
13. Giddens A. *Sociology*. Moscow, Editorial URSS Publ., 1999, 704 p. (in Russ.).
14. Moles A. *Sotsiodinamika kul'tury* [Sociodynamics of Culture]. Moscow, LKI Publ., 2008, 416 p.
15. Melik-Gaikazyan I.V. Errors in the Interpretation of the “Occasion / Event” Concept in Pedagogical Research, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya* [Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science], 2019, no. 50, pp. 65–74. DOI: 10.17223/1998863X/50/ (in Russ.).
16. Elkonin B.D. Action Event (Notes on the Development of Object Actions II), *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-Historical Psychology], 2014, vol. 10, no. 1, pp. 11–19 (in Russ.).
17. Slobodchikov V.I. Co-Being Educational Community – Source of Development and the Subject of Education, *Novye tsennosti obrazovaniya* [New Educational Values], 2010, vol. 43, no. 1, pp. 4–13 (in Russ.).
18. Lykova I.A. The Essence of the Cultural Practices and their Meanings for Child Development, *Pedagogika iskusstva* [Pedagogy of Art], 2016, no. 2, pp. 92–97 (in Russ.).
19. Akulich M.M. Traditional and Innovative Culture in Polyethnic Society, *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Sotsiologiya* [RUDN Journal of Sociology], 2010, no. 3, pp. 34–40 (in Russ.).
20. Maiorova-Shcheglova S.N., Kolosova E.A., Gubanova A.Yu. The Eventfulness of Childhood: The Question of Empirical Evidence of the Theory of Generations, *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2020, no. 3, pp. 3–15. DOI: 10.31857/S013216250008796-8 (in Russ.).
21. Maiorova-Shcheglova S.N., Mitrofanova S.Yu. Early Maturation or Infantilization: The Paradox of Modern Childhood Events, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Sotsiologiya* [Bulletin of Saint-Petersburg University. Sociology], vol. 13, no. 1, pp. 25–39. DOI: 10.21638/spbu12.2020.102 (in Russ.).
22. Galimzyanova M.V., Romanova E.V. Emotional Experience of Childhood and Partner Relationships, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 12: Sotsiologiya* [Bulletin of Saint-Petersburg University. Series 12: Sociology], 2011, no. 1, pp. 209–216 (in Russ.).
23. Ermolaeva M.V. Communication across Generations: Mediation in the Dialogue between Children and Elderly People, *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-Historical Psychology], 2012, no. 2, pp. 55–59 (in Russ.).

24. Vasilevskaya K.N., Kabardov M.K., Nurkova V.V. Individual Differences and Types of Autobiographical Memory, *Psikhologicheskie issledovaniya* [Psychological Studies], 2011, no. 2 (16). Available at: <http://psystudy.ru/index.php/num/2011n2-16/462-vasilevskaya-kabardov-nurkova16.html> (accessed 12.07.2021) (in Russ.).
25. Khokhlova A.M. "Liquid Everyday Life": Transformation of Cultural Practices under Globalization Conditions, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 12: Sotsiologiya* [Bulletin of Saint-Petersburg University. Series 12: Sociology], 2013, no. 1, pp. 95–102 (in Russ.).
26. Abushenko V.L. Culture, *Sotsiologiya: entsiklopediya* [Sociology: encyclopedia]. Minsk, 2003, pp. 478–480 (in Russ.).
27. Podgaiskaya L.I. The Socio-Cultural Phenomenon of Body Modifications, *Sotsial'nye kommunikatsii v sovremennom mire: sbornik nauchnykh statei po materialam raboty Pervogo belorusskogo filosofskogo kongressa (Minsk, 18–20 oktyabrya 2017 g.)* [Social Communications in the Modern World: Proceedings of the First Belarusian Philosophical Congress (Minsk, October 18–20, 2017)]. Minsk, Belorusskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2018, pp. 247–249 (in Russ.).
28. Bolshakov V.P. Especially Gender-Based Cultural Practices, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of Saint-Petersburg State University of Culture], 2018, no. 4 (37), pp. 60–64. DOI 10.30725/2619-0303-2018-4-60-64 (in Russ.).
29. Mezentseva O.P. (ed.) *Razrabotka regional'nykh programm podderzhki detskogo i yunosheskogo chteniya: metodicheskie rekomendatsii* [Development of Regional Programs to Support Children and Youth Reading: guidelines]. Moscow, 2019, 77 p.
30. Kolosova E.A. Reading of Russian Children and Teenagers in Transforming Society, *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie* [RSUH/RGGU Bulletin. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies], 2015, no. 7 (150), pp. 123–130 (in Russ.).
31. Zubok Yu.A. Traditional and Modern Elements in the Social and Political Identity of Youth, *Vlast'* [The Authority], 2014, no. 11, pp. 39–43 (in Russ.).
32. Askarova V.Ya. National Program to Support Reading for Children, Adolescents and Youth in the Context of Federal and Regional Cultural Policy: Necessary Steps, *Podgotovka Programmy podderzhki detskogo i yunosheskogo chteniya: podkhody i resheniya: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Moskva, 22 noyabrya 2016 g.)* [Preparation of the Program to Support Children and Youth Reading: Approaches and Solutions: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference (Moscow, November 22, 2016)]. Moscow, Mezhtseional'nyi Tsentri Bibliotekhnogo Sotrudnichestva Publ., 2017, pp. 62–84 (in Russ.).
33. Maiorova-Shcheglova S.N. (ed.) *Detstvo XXI veka v sotsiogumanitarnoi perspektive: novye teorii, yavleniya i ponyatiya: kollektivnaya monografiya* [Childhood of the 21st Century in the Socio-Humanistic Perspective: New Theories, Phenomena and Concepts: collective monograph]. Moscow, ROS Publ., 2017, 206 p.

НОВИНКА



Информационный контекст культуры: ресурсы, технологии, сервис : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. (Москва, 24–25 сентября 2019 г.) / Мин-во культуры Российской Федерации; Российская гос. б-ка ; [сост. М.И. Акилина ; отв. за выпуск И.П. Тикунова]. Москва : Пашков дом, 2021. 318 с. : ил. ISBN 978-5-7510-0817-8.

В издании опубликованы материалы Всероссийской научно-практической конференции «Информационный контекст культуры: ресурсы, технологии, сервис», целью которой являлось обобщение научных исследований и практического опыта по вопросам информационного обеспечения сферы культуры и искусства в цифровую эпоху, демонстрация лучших достижений, выявление проблем и путей их преодоления.

Рассмотрены вопросы сотрудничества библиотек, музеев, архивов и сетевых медиа в области формирования и развития доступа к информационным ресурсам по культуре и искусству, практика продвижения информационных ресурсов, продуктов и услуг в цифровой среде, современные технологии и формы библиотечно-информационного обслуживания руководителей и специалистов сферы культуры.

Справки и приобретение:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»
Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

КУЛЬТУРОЛОГИЯ В ТЕОРИЯХ И ПРАКТИКАХ
к 30-летию кафедры культурологии
Московского педагогического государственного университета
25—26 ноября 2021 г.

Кафедра культурологии Московского педагогического государственного университета (МПГУ) стояла у истоков культурологического образования в России, одной из первых начала подготовку профессионалов-культурологов. Становление системы культурологического образования сопровождалось процессом формирования теоретико-методологических оснований культурологической области знаний. Профессорско-преподавательский состав кафедры на разных этапах ее деятельности составляли ведущие ученые и представители инновационных форм культурных практик. В настоящее время кафедра культурологии МПГУ сохраняет сложившиеся традиции и развивает проблематику креативных технологий и проектной деятельности, которые высоко востребованы в современном социокультурном пространстве России.

Цель конференции – обсуждение актуальной проблематики культурологического знания, представление научному, педагогическому и экспертному сообществу современных подходов к вопросам теории и практики культуры, выявление ведущих направлений культурологического образования, обмен инновационным опытом в области культурных практик.

Проблемное поле конференции:

- ◆ История становления и развития культурологического знания в России: роль кафедры культурологии МПГУ;
- ◆ Актуальные проблемы теории культуры: вариативность подходов и научных концепций;
- ◆ Культурологический подход в образовании: педагогические методики и технологии;
- ◆ Прикладное знание о культуре как основа социокультурного развития современного общества;
- ◆ Научный поиск молодых исследователей-культурологов как отражение динамики современного культурно-образовательного пространства.

К участию приглашаются исследователи, преподаватели высших учебных заведений, руководители и специалисты органов управления образованием и культурой, образовательных организаций и учреждений культуры России, зарубежных стран, представители сферы культуры, члены экспертного и академического сообщества, представители международных и неправительственных организаций и объединений, магистранты и аспиранты.

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:

Московский педагогический государственный университет, Институт социально-гуманитарного образования, Москва, пр-т Вернадского, д. 88.

УДК 008:621.397.13
ББК 60.524.224.53
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-5-468-478

Е.Е. ЗАХАРОВ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК КУЛЬТУРНО-КОММУНИКАТИВНАЯ СИСТЕМА: НАПРАВЛЕНИЯ ЭВОЛЮЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ГРАНИЦЫ

Евгений Евгеньевич Захаров,
Саратовский государственный технический университет
им. Гагарина Ю.А.,
Институт прикладных информационных технологий
и коммуникаций,
кафедра медиакommunikаций,
доцент
Политехническая ул., д. 77, Саратов, 410054, Россия

кандидат филологических наук, доцент
ORCID 0000-0002-2559-5659; SPIN 5304-1365
Email: zaharovee@gmail.com

Реферат. В отечественной науке до сих пор не сложилось устойчивое понимание сущности и родовой принадлежности телевидения, которое продолжает оказывать мощное разнонаправленное воздействие на культурные и социальные процессы современности. Предлагаемая характеристика телевидения как самостоятельной культурно-коммуникативной системы позволяет подчеркнуть его функционирование в качестве отдельного культурного феномена, не сводимого к другим формам коммуникативной деятельности. При этом в русле системно-куль-

турологического подхода в статье обосновывается взаимодействие внутри телевизионной системы основных системообразующих факторов: художественно-развлекательного, экономического, информационного, политического и технологического. Методологической основой изучения телевидения как системы должен стать постоянный учет всех указанных факторов при рассмотрении любого аспекта телевизионной коммуникации.

Системно-диахронический анализ телевидения, раскрывающий основные направления его нелинейного развития через взаимовлияние системообразующих факторов, позволил сделать несколько выводов.

Современное телевидение все больше выступает не столько как средство, сколько как способ коммуникации. Это приводит к редуцированию значимости контента телевизионного высказывания и, наоборот, к абсолютизации формата, который обуславливает и сам контент, и ритуализованные процессы телевизионной коммуникации.

Значительные изменения в телевизионной коммуникации произошли в первые десятилетия XXI в. под воздействием интернет-технологий: индивидуализация телесмотра и распространение «внестудийных» форм телепроизводства, повышение каче-

ства изображения и демократизация технологий видеосъемки приводят к тому, что телевидение перестает воспринимать себя как утилитарное средство транслирования внекадровой реальности, а все больше позиционируется в качестве самостоятельного культурного источника.

Телевидение в XXI в. расширило свои границы, вобрав в себя обширную сферу интернет-, видеокоммуникаций. Под современной телевизионной системой мы можем понимать совокупность аудиовизуальных сообщений, предназначенных для публичного показа и воспринимающихся в неспециализированных повседневно-бытовых условиях.

Ключевые слова: телевидение, телевизионная коммуникация, телевизионная культура, определение телевидения, медиа, система, эволюция, интернет-видео, технология, видеоарт, экранные искусства.

Для цитирования: Захаров Е.Е. Телевидение как культурно-коммуникативная система: направления эволюции и современные границы // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 468–478. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-468-478.

Определение онтологической сущности и родовой принадлежности телевидения в условиях фатальной дисциплинарной разорванности современного гуманитарного знания сопровождается труднопреодолимыми разночтениями, которые, усугубляясь аморфностью существующего дефинитивного аппарата, вынуждают едва ли не каждого исследователя ТВ заново объясняться по поводу понимания его функциональной природы. Наиболее распространенной методологической ловушкой в отношении телевидения является соблазн директивно-нормативистского нравоучительства, которое фиксирует многочисленные примеры «нарушения» телевидением неких внешних этических «кодексов»: либо системы ценностей «чистой», объективной и беспристрастной журналистики [1, с. 248–257], либо высоких ориентиров художественной культуры [2, с. 8–9].

О СУЩНОСТИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Телевидение как сложная и непрерывно изменяющаяся система не способно встроиться в идеальные модели частных методологических подходов, поэтому модальность долженствования, составляющая пафос некоторых не только критико-публицистических, но и научных работ о телевидении, вряд ли может считаться плодотворной и целесообразной. До сих пор не кажется

преувеличением давний тезис В.И. Михалковича о том, что «социальный статус» телевидения «не идет ни в какое сравнение с теоретическим его статусом, иначе говоря — с углубленным, методологически обоснованным изучением ТВ» [3].

Одной из главных проблем в изучении телевидения является то, что отечественная научно-образовательная практика продолжает некритически тиражировать безоговорочное представление о ТВ как об одном из видов средств массовой информации. Здесь, вслед за И.М. Дзялошинским, следует прежде всего усомниться в научной обоснованности использования самого словосочетания «средство массовой информации», искусственно введенного в языковой обиход по идеологическим соображениям и декларирующего пропагандистскую односторонность газетно-журнальной периодики [4, с. 9]. Между тем еще В.С. Саппак убедился, что «телевидение <...> не может ограничиться лишь функцией информационной» [5, с. 58]. Можно вспомнить и то, что в свое время Р. Уильямс высказывался против обозначения радио и телевидения как «массовых» институтов, поскольку вещание, хоть и охватывало обширную аудиторию, выступало с предложением «индивидуального набора» контента [6, с. 17]. Современные тенденции по индивидуализации телесмотра делают употребление характеристики «массовый» по отношению к телевизионной коммуникации еще более проблематичным. Наконец, Н.Б. Кириллова выступает против узкого толкования понятия «средство»: «Медиа — это не просто средство для передачи информации, это целая среда и даже среды, в которых производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды» [7, с. 14].

Нет сомнения, что с точки зрения теории массовой информации и теории журналистики электронная передача аудиовизуальных сообщений зарекомендовала себя в качестве эффективного способа организации информационных потоков. Однако традиционный информационно-журналистский подход, актуализируя творческо-технологический аспект создания контента и производственный аспект его распространения, как правило, абстрагируется от рецептивных механизмов его функционирования и упускает из виду, что потребность аудитории в информационном телевидении постепенно снижается [8, с. 557], а классическое новостное телевидение, в том числе из-за оттока аудитории в интернет-пространство [9, с. 26–27], перестает играть решающую роль в формировании телевизионной коммуникации. Получается так, что значительная часть телевизионной продукции — игровые шоу, постановочные программы и телесериалы, музыкальные видеоклипы, концерты, а сегодня еще и блоги, стримы и т. п. — остается за пределами внимания и понимания информационно-журналистской теории.

Ф.И. Шарков в качестве критерия теоретического разграничения понятия «СМИ» и категории «средства массовой коммуникации» предлагал использовать принцип периодичности [10, с. 26]. Однако если на протяжении XX в. периодичность выхода телепрограмм, как правило, коррелировала с запросами аудитории и включалась в контекст «действительного зрительского времени» [11, с. 52], то в первые десятилетия XXI в. появилась и начала распространяться тенденция «внепрограммного», дискретного телесмотрения. «Современному зрителю телевидение доступно через множество каналов, платформ, экранов, и не только в момент “живой” трансляции, но и “по запросу”, в любое время» [12, с. 74]. Иными словами, прежде незыблемые принципы периодичности и программности ТВ по отношению к современной телевизионной коммуникации могут применяться только с большими оговорками.

В.И. Михалкович в своей концептуальной работе отграничивал ТВ от СМИ на основе качества, так сказать, рецептивной дистанционности: «Всё онтологически и пространственно далекое ТВ сделало близким, придвинув на расстояние взгляда, что позволяет оптически “ощупывать” увиденное, любоваться и наслаждаться им» [3]. Однако и в более поздних исследованиях приходится доказывать, что «телевидение не тождественно тележурналистике» [13, с. 109]. Более того, стремительно меняющийся ландшафт телевизионного функционирования заставляет сомневаться и в том, что журналистика остается «стержнем» (А.П. Короченский [14, с. 3]) или «ядром» (М.А. Мясникова [5, с. 109]) телевидения: бурное распространение «нишевых» и узконаправленных тематических телепроектов окончательно растворяет журналистский компонент среди других содержательных составляющих телевизионного дискурса.

Объясняя сущность кода «информация/неинформация» в функционировании медиа, Н. Луман указывает, что «информацию невозможно повторить; воплотившись в событиях, она превращается в неинформативные данные. Известие, распространяющееся повторно, хотя и сохраняет свой смысл, однако теряет свою информационную значимость» [15, с. 36]. Современное телесмотрение, нарушающее принцип сиюминутности и допускающее запись и повторный просмотр контента, подтверждает тезис о постепенной редукции информационной составляющей телевизионного дискурса.

Другое распространенное определение телевидения — как одного из видов искусства — оказалось не столь устойчивым. Коренное отличие ТВ от традиционных искусств В.И. Михалкович тонко объясняет особой настройкой имплицитного реципиента, который не встраивается в комму-

никативное пространство художественной реальности, как в классическом художественном тексте, а принципиально фиксируется в его собственной бытовой повседневной среде [3]. И хотя старое суждение о том, что «телевидение широко, как никакое другое средство коммуникации, пользуется возможностями искусства» [16, с. 11], не подвергается сомнению, приоритет документальной образности и преобладание как бы внехудожественного массово-развлекательного контента вызывает у современных наблюдателей стойкое нежелание ассоциировать телевидение с парадигмой искусства в его традиционном понимании. Однако неслучайно И.М. Дзялошинский в своей новейшей работе рассматривает телевидение в числе синтетических видов искусства, признавая уникальность его ресурсов в конструировании современного социума [17, с. 495–496].

Недостаточная стабильность и неопределенность толкований сущности телевидения вызывает вполне объяснимые попытки исследователей предложить новые варианты его предметной соотнесенности: «Телевидение — это, прежде всего, порождение экономических отношений в обществе и имеет скорее социально-экономическую природу, нежели иную другую» [18, с. 99]. Несомненно, с той же степенью достоверности можно обосновать, скажем, технологическую или социально-политическую доминанту телевизионного дискурса, однако следует согласиться с утверждениями М.А. Мясниковой о том, что «каждый раз телевидение оказывается шире той области, с которой его сопоставляют» [19, с. 41] и что «в исследованиях телевидения оно идентифицируется с какой-то одной из его сущностей <...> в ущерб остальным. Тем самым <...> умаляется его ценность как целостной системы» [20, с. 17].

С точки зрения целостного понимания телевидения наиболее корректным сегодня можно было бы считать сопоставление ТВ со сферой медиа, однако такой подход существенно осложняется тем, что смысл этого слова «растворяется в многообразии денотатов, трудно схватываемых в одном понятии» [17, с. 376]; слово «медиа» часто используется как синонимический заменитель аббревиатуры «СМИ», а такая трактовка вряд ли приближает к осмыслению сущностных качеств телевидения.

При этом в отечественной науке так, по сути, и не прижилось предложенное М. Маклюэном понимание медиа как «внешних расширений человека», т. е. инструментов связи человека с внешним миром, которые вполне можно назвать средствами коммуникации, но не в смысле производственно-экономических институций, а в значении вырабатываемых человеком культурных механизмов функционирования в окружающем мире. Исходя

из такого понимания, телевидение — как и речь, письменность, печать и т. д. — это медиум, т. е. технологически опредмеченная коммуникативная потребность человека, это *способ* коммуникации, соответствующий определенной стадии технологических возможностей и вырабатывающий свой собственный уникальный язык. По логике М. Маклюэна, каждый из *медиумов* должен рассматриваться как новый, отдельный этап коммуникативно-технологической практики человечества, а это доказывает необходимость индивидуального подхода к каждому из медиумов, а обобщающее понятие «медиа» в таком понимании, действительно [4, с. 10], становится синонимическим эквивалентом понятия «коммуникация».

Поэтому, не отрицая плодотворности обобщающих подходов к феномену массовой коммуникации, следует тем не менее признать самостоятельный, в определенной степени обособленный характер коммуникативной природы телевидения, который требует специализированного подхода и при этом сопротивляется искажающим толкованиям в ряду СМИ, медиа, других видов искусства и пр.

При определении родовой принадлежности ТВ важно заметить, что данная В.И. Михалковичем характеристика сущности телевидения как «зрелища мира», которое дает возможность реципиенту «ликвидировать зияние между “я” и “не-я”» [3], по сути, воспроизводит представление об идеальной коммуникации, т. е. о диалоге двух равноценных субъектов, в котором генерация смыслов происходит на стыке двух сознаний. Такое понимание ТВ соотносится с суждениями М. Маклюэна о телевидении как о «холодном» средстве коммуникации, которое требует высокой степени участия, вовлеченности аудитории в процесс коммуникации, в «достраивание недостающего» [21, с. 27].

М.С. Каган, создатель одной из авторитетных концепций теории культуры, помещал коммуникацию в разряд основных форм культурной деятельности и связывал ее с процессами распределения и распространения культурных ценностей. Исследователь, правда, использовал термин «общение», противопоставляя его «коммуникации» как монологическому акту директивной, «облигаторной» передачи сведений, которая обречена на убывание информации в каналах связи. Однако «общение», которое объясняется М.С. Каганом как «совместная <...> выработка информации, благодаря сотворчеству воспринимающего», как особый метод «постижения продуктов гуманитарного знания», который основан на диалоге двух равных индивидуальностей и сопровождается «возрастанием» ценностно-культурной информации [22, с. 245–251], отчетливо перекликается с коммуникативной категорией «между», которую вслед за М. Бубером использует В.И. Михалкович.

Существуют и другие теории, определяющие роль коммуникации в системе культуры, например, рассматривающие культуру как «совокупность разных способов и средств коммуникаций — вербальных, невербальных, виртуальных» [23, с. 20] и отождествляющие «культуру как процесс» с коммуникацией [22, с. 16].

Так или иначе, если понимать культуру не в обыденном смысле, сужающем ее до границ духовной или художественной культуры, можно признать наиболее корректным родовым определением телевидения его статус как самостоятельного *культурно-коммуникативного явления*, которое функционирует как «синкрез» [24, с. 15], т. е. нерасчленяемое единство составляющих его элементов. Однако вопреки утверждению М.А. Мясниковой, телевидение не является одновременно «и искусством, и СМИ, и школой жизни, и инструментом развлечения, и фактором политики и т. д.» [20, с. 17], а наоборот, деформирует каждую из этих коммуникативных подсистем, подчиняя их функциональным задачам собственно телевизионной культурно-коммуникативной системы.

Концепция телевидения, предложенная М.А. Мясниковой [24], представляется сегодня наиболее полным и взвешенным опытом определения системной и многоаспектной сущности телевидения. Автору удалось преодолеть ограниченность узкодисциплинарных подходов и с помощью «морфологического» метода разобраться во многих внутрискруктурных нюансах формирования телевизионного дискурса. Морфологический анализ, позволивший сконцентрироваться на слабоизученных аспектах онтологии телевизионного языка и текста и продвинуть на новый теоретический уровень понимание родовой, видовой и жанровой дифференциации телевидения, вместе с тем не дал возможности исследователю последовательно рассмотреть телевизионную систему с учетом ее значимых культурно-коммуникативных подсистем, связанных с функционированием телевидения во внешней культурной среде и трансформирующихся под влиянием изменчивых потребностей культуры.

Кроме того, используемый М.А. Мясниковой синхронический ракурс исследования, при всей его аналитической продуктивности, оставляет за пределами внимания проблемы генезиса и эволюции ТВ, которые способны существенно скорректировать представление о его культурной роли.

Поэтому для изучения телевидения как системы наиболее адекватным представляется системно-диахронический подход, который, если использовать концепцию М.С. Кагана, кроме предметного (архитектонического) и функционального анализа, предполагает и исследование саморазвития системы, т. е. «историю изучаемой системы с момента ее зарождения и до состояния, непосредственно наблюдаемого исследователем» [22, с. 28].

НАПРАВЛЕНИЯ ЭВОЛЮЦИИ И ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Одной из главных проблем изучения телевидения является трудноуловимая изменчивость самого объекта исследования, которая усиленно сопротивляется любым статическим описаниям, абсолютизирующим те или иные принципы функционирования системы. Именно этим объясняется необходимость непрерывной корректировки теоретических положений, фиксирующих определенный этап эволюции телевидения.

За свою почти столетнюю историю система телевидения, адаптируясь к изменениям внешней среды, выдвигала на доминирующие роли разные системообразующие компоненты, а те кардинальные перемены, которые произошли с принципами телевизионной коммуникации в течение первых десятилетий XXI в., окончательно деформировали прежние модели социокультурного функционирования телевидения.

Динамика телевизионной системы, во многом спровоцированная конкурентным взаимодействием «реального» и «художественного», оказалась генетически запрограммирована в самой природе телевизионной коммуникации [25, с. 37–106]. Не повторяя многочисленных дискуссий о «журналистской» или «эстетической» первооснове ТВ, нужно только вспомнить, что этот внутренний конфликт заложен и в свойствах телевизионного кадра, который создает «иллюзию реальности» [26, с. 48], но в синтагматической связке с другими кадрами формирует зрелищную основу, обуславливающую изначальную предрасположенность к эмоционально-образному восприятию телевизионной прагматики.

По отношению к телевидению уместно употребить характеристику «латентной художественности». Большинство телезрителей не осознает просмотр телевизионного зрелища как акт художественной коммуникации: ТВ не создает эффект «затрудненного восприятия» [27, с. 254], а телевизионный образ по своей сути не предполагает многозначного толкования. Однако это не мешает иконической по преимуществу образной системе телевидения создавать пространство новой, искусственной реальности.

Начав свое функционирование главным образом в качестве ретранслятора популярных произведений кинематографа и театрального искусства [28, с. 193], телевидение с 1950-х гг. начало использовать свои природные свойства оперативности и simultанности для распространения информации.

В 1960–1980-е гг. ТВ предъявило свои конкурентные преимущества перед другими видами медиадосуга, оказавшись самым легким и доступным видом рекреационной деятельности: «Телевидению потребовалось всего несколько десятилетий, чтобы оно стало основным элементом повседневной жизни. Читать тяжело и не очень весело; смотреть легко и весело» [29, р. 10–11]. Благодаря креативным стараниям телепроизводителей в эти же десятилетия оформился специфический жанровый комплекс телевидения – ТВ-шоу, который, скорее всего, базировался на традициях театра варьете [6, р. 61–64] и сочетал в себе информационное, зрелищно-развлекательное и художественно-игровое начала.

На развитие телевидения как на явление шоу-бизнеса стали все большее влияние оказывать экономические факторы, причем если в США экономические запросы были изначальной движущей силой внедрения телевизионных технологий [30, с. 11–12], то, например, в России осознание рыночного функционирования ТВ случилось только к концу XX в., и до сих пор некоторые обращенные к телевидению требования наивно абстрагируются от его производственно-экономических реалий.

Рост популярности телевидения выявил еще один его мощный ресурс, связанный с политическим влиянием. Манипулятивная сущность телевидения, обусловленная тем самым парадоксальным сочетанием мнимой достоверности и художественно-образной модификации реальности, была раскрыта и М. Маклюэном, и представителями «критической» (или «марксистской») школы, и Ж. Бодрийяром и его «матриксистским» (от названия фильма «Матрица» [29, р. 5]) подходом к ТВ.

Экономическая и политическая заинтересованность в развитии телевидения, опирающаяся на его беспрецедентную востребованность у массовой аудитории, обеспечивала непрерывное технологическое совершенствование телепоказа, а это, в свою очередь, расширяло коммуникативные возможности телевизионного творчества. Ушли в прошлое времена, когда обычным свойством телевизионной композиции были «длительность, отсутствие монтажных стыков в долгом плане-эпизоде, спокойная, неощутимая для зрительского глаза раскадровка» [11, с. 19]. Увеличение строчности телекартинки и применение улучшенных схем цветопередачи способствовали все большему крену телевидения в сторону зрелищно-развлекательного вещания, но влияли и на новостной контент, который усиленно подчинялся законам инфотейнмента [31].

Таким образом, в течение XX в. телевидение постепенно раскрыло свою сущность как системы, динамику которой обуславливает взаимодействие нескольких основных факторов:

♦ *художественно-развлекательного*, который определяет имплицитную интерактивность теле-

визионного дискурса, построенную на потребности эстетической и игровой самоидентификации зрителя [15, с. 87];

- ◆ *экономического*, устанавливающего производственную реализацию телевидения;

- ◆ *информационного*, формирующего у зрителя представление, иногда иллюзорное, о получении новых знаний о мире [15, с. 8];

- ◆ *политического*, который определяет целенаправленность манипулятивного воздействия телевизионного контента на аудиторию [32, с. 240];

- ◆ *технологического*, обеспечивающего конкурентную адаптацию телевидения к растущим коммуникативным запросам аудитории.

В рамках данной статьи нет возможности остановиться на детальной характеристике взаимовлияния указанных факторов. Следует только подчеркнуть, что каждый из системообразующих компонентов телевидения оказывает воздействие на функционирование всех остальных компонентов и, наоборот, подвергается воздействию со стороны остальных, поэтому системный подход к телевидению требует неуклонного учета всех указанных факторов при рассмотрении любого аспекта телевизионной коммуникации.

Можно говорить о том, что к концу XX в. телевидение окончательно оформилось в особый культурно-коммуникативный институт, который определяется даже как «способ существования самой реальности, стилей и образов жизни» [17, с. 408]. Телевидение перестало воспринимать себя в качестве утилитарного *средства* передачи информации; оно настолько эффективно научилось управлять настройкой зрительского восприятия, что само стало смыслопорождающим источником, т. е. само стало информацией. Неслучайно именно в это время в профессиональном сленге телевизионщиков закрепилось понятие *формата*, которое, с одной стороны, обозначает доминантный коммуникативно-прагматический механизм телевизионного воздействия на аудиторию, а с другой стороны, фиксирует взаимосвязь жанрово-эстетических, экономических, технологических, социально-политических и информационных факторов при создании любого телевизионного продукта. Благодаря совокупности разнообразных форматов телевидение укрепило адаптированные для разных аудиторий ритуализированные практики телевизионного потребления, связанные не столько с восприятием контента, сколько с функцией «уничтожения лишнего времени» [15, с. 83].

Распространение технологий спутниково-кабельного вещания и появление музыкальных, спортивных, познавательных каналов, а также киноканалов в 1980-е гг. обозначили тенденцию к постепенной децентрализации телевидения [30, с. 28–30] — прежде неделимая аудитория общенациональных теле-

сетей начала размываться по отдельным сегментам и уходить на специализированные узкотематические и «нишевые» [33] каналы, а внедрение технологий цифровой передачи телевизионного сигнала сделало этот процесс еще более заметным.

Интенсивная дифференциация телеконтента в конце XX в. привела к тому, что многие теоретические суждения о ТВ прежних десятилетий оказались непоправимо устаревшими. Так, М. Маклюэн, для которого «телевизионный образ представляет собой мозаичную смесь светлых и темных пятен» [21, с. 358], беспелляционно утверждал, что «телевидение не может работать в качестве фона. Оно вас захватывает. Вы должны быть вместе с ним» [21, с. 356]. К концу столетия отдельные телевизионные продукты оказались вполне готовы к такому фоновому, банально-повседневному функционированию, по поводу которого П. Бурдье даже усомнился в самой коммуникативной природе телевидения: «Они (телевизионщики. — Е. З.) мыслят “готовыми идеями” <...> это идеи, усвоенные всеми, банальные, общие, не вызывающие возражений; это также идеи, усвоенные всеми до того, как вы их усвоили, поэтому проблема восприятия не ставится. <...> Коммуникация возникает мгновенно, потому что в каком-то смысле ее не существует. Она является всего лишь видимостью» [34, с. 44].

Можно было бы согласиться с критическим пафосом этого суждения, однако жесточайшая конкуренция телепроизводителей заставила одного из них пойти на рискованный эксперимент, предъясвивший противоположную тенденцию функционирования ТВ. В 2004 г. на канале ABC начал выходить сериал «Остаться в живых» (Lost), который удивил зрителей и критиков неожиданными художественными амбициями и несвойственной телевидению глубиной психологической и экзистенциальной проблематики: «“Остаться в живых”, грубо нарушая закон телевизионного “смотрения спиной”, требует от зрителя не только внимания, но и внутреннего горения: мифологию сериала авторы создают при осознанном участии зрителей...» [35].

Расцвет жанра «интеллектуального» сериала, ознаменовавшийся появлением таких телешеддевров, как «Во все тяжкие», «Игра престолов» и других, продемонстрировал новые, доселе неизвестные возможности телевидения: «ABC преподал другим телеканалам важный урок: выяснилось, аудитории можно и нужно доверять гораздо больше, чем принято думать. Если полагаться на ее интеллект, она и в самом деле начнет его проявлять, пусть этого и не требует традиционный сериальный формат» [36].

Быть может, под влиянием популярных сериалов в начале XXI в. телевидение все больше актуализирует художественную форму высказывания: через эффектные заставки и перебивки, применение броских спецэффектов и приемов цветокоррекции.

Сегодня никого не удивит нарочитое появление в кадре другого видеооператора с камерой или показ студийного закулисья. Если прежде однозначно господствующим на телевидении был образ настоящего времени, создаваемый классическими приемами монтажа «по крупности» и «по движению», то сегодня даже в непостановочные программы проникают новые стилистические принципы «условного» и «клипового» монтажа, которые нарушают прежде незыблемые нормы правдоподобия кадровых стыков и переносят хронотоп телевизионного повествования из категории «здесь и сейчас» в условно-художественное пространство и время.

Как на рубеже XIX—XX вв. художественная литература, так через столетие и телевидение начинает демонстрировать самоценность своих выразительных средств — оно перестает воспринимать себя как утилитарное средство транслирования внекадровой реальности, а все больше позиционируется в качестве самостоятельного культурного источника.

В еще большей степени привычные опции традиционного эфирно-кабельного телевидения начали сдвигаться из-за освоения телеиндустрией интернет-технологий. Всемирная паутина принесла потребителю новую степень коммуникативной инициативности. Если телевизионная интерактивность носила, так сказать, имплицитный характер и выражалась в общеэстетических категориях эмоциональной реакции, сочувствия и сопереживания, то коммуникация в Интернете стала предполагать вполне эксплицитное ответное действие адресата, от простого скроллинга до развернутого текстового комментария. Обычный просмотр телепередачи всегда ассоциировался с пассивным отдыхом, а потребление интернет-контента создало иллюзию активной занятости, когда участник коммуникации имеет возможность «самостоятельного моделирования виртуального пространства через собственный сценарий» [37, с. 202].

Парадоксально, но привлекательность просмотра видео в Интернете оказалась обусловлена теми же причинами, что и популярность телевидения в эпоху его распространения. Реалистическая достоверность, основанная на непосредственном наблюдении живой необработанной действительности, в непрофессиональном авторском преломлении как бы сторонилась от институциональных режиссерско-монтажных способов создания телевизионного «образа». Демократичность достигалась возвращением в орбиту телевизионной коммуникации возможности контакта с немедийными персонами с их заурядными и случайными, а потому и особенно приманивающими зрителя обстоятельствами. Интернет стал не только уникальной формой «горизонтальных» социально-медийных связей, но и новым пространством стихийной арт-деятельности: благодаря большей доступности технологий видеосъемки и видеообработ-

ки, немалую долю интернет-трансляций заняли самодельные художественные опыты, связанные с причудливыми творческими экспериментами в сфере видеопроизводства.

Распространение разных видов интернет-телевидения [38] и растущая популярность «внеинституциональных» телевизионных коммуникаций в интернет-пространстве не могли не вызвать реакцию со стороны эфирно-кабельных телеканалов. В последние годы можно наблюдать отчетливый процесс диффузии традиционного ТВ и новых форм внестудийного телевизионного производства. Главное изменение, произошедшее в телевизионной коммуникации под влиянием интернет-медиа, это индивидуализация телесмотрения, которая выражается и в дальнейшем дроблении спектра «нишевых» каналов, и во внедрении альтернативных способов доставки контента, и в стремлении телевизионных творцов «подобрать контент под каждого человека» [39, с. 215].

Как и телесмотрение, телевидение «перестает быть массовым» [40, с. 338], а это означает, что в современных реалиях оно постепенно утрачивает ресурс политического влияния. Сегодня снова актуализировалась выявленная еще П. Лазарсфельдом формула «селективной экспозиции» [цит. по: 41, с. 483] — когда медиапотребитель обращается только к тем ресурсам, к которым заведомо испытывает чувство лояльности.

Кардинальные изменения, произошедшие в коммуникативном пространстве за последние два десятилетия, доказывают, что телевидение не как средство, а как способ коммуникации расширило свои границы, вобрав в себя обширную сферу интернет-видео с целым спектром новых коммуникативных *форматов*. Сегодня не усматриваются теоретические основания для разграничения традиционного эфирного и кабельного ТВ и новых форм телевизионной коммуникации, распространяющихся с помощью интернет-сетей.

В истории изучения телевидения уже случались эпизоды, когда некие явления телевизионной коммуникации отторгались от парадигмы «настоящего» телевидения. Так было и с внедрением систем видеозаписи, нарушивших монополию «прямого эфира», и с показом художественных фильмов, а М. Маклюэн, например, отказывал в праве называться телевидением показ с более качественной «картинкой»: «Усовершенствованное телевидение будет уже не телевидением» [21, с. 358]. Думается, в начале XXI в. внутренние механизмы саморазвития системы телевизионной коммуникации благодаря интернет-технологиям смогли адаптировать ее к меняющимся потребностям аудитории.

Действительно, вариативность современных способов телесмотрения размывает грань между разными условиями производства телевизионной про-

дукции: программы эфирно-кабельного ТВ можно безболезненно смотреть через интернет-сети на мониторе компьютера или экране смартфона, а, например, за видеоблогами, которые называют формой современной журналистики [42, с. 76], с успехом следить на классическом телевизионном экране.

Масштаб аудитории тоже не может считаться теоретическим основанием для разграничения: некоторые современные «нишевые» каналы изначально нацелены на узкий круг потребителей, а, скажем, количество просмотров не самого эффективного местного эфирного канала может быть несоизмеримо меньше многомиллионной армии подписчиков популярных стримеров.

Трансформация телевизионной коммуникации в последние десятилетия позволяет сделать вывод, что под современной телевизионной системой мы можем понимать совокупность аудиовизуальных сообщений, предназначенных для публичного показа и воспринимающихся в неспециализированных повседневно-бытовых условиях. Этот вывод, в свою очередь, должен способствовать пересмотру многих представлений о творческо-технологических перспективах телевидения, а также существенным дополнениям в формирующуюся теорию телевидения.

Список источников

1. Телевизионная журналистика : учебник. Москва : Изд-во Московского университета : Высшая школа, 2002. 299 с.
2. Гегелова Н.С. Культурная миссия телевидения. Москва : Российский университет дружбы народов, 2011. 263 с.
3. Михалкович В.И. О сущности телевидения. Москва, 1999. URL: <https://lib2.znate.ru/docs/index-341495.html> (дата обращения: 07.07.2021).
4. Дзялошинский И.М. Современное медиапространство России. Москва : Аспект Пресс, 2017. 312 с.
5. Саптак В.С. Телевидение и мы: четыре беседы. Москва : Аспект Пресс, 2007. 166 с.
6. Williams R. Television: Technology and Cultural Form. London ; Ney York : Routledge Classics, 2003. 172 p.
7. Кириллова Н.Б. Медиалогия. Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2018. 419 с.
8. Парсаданова Т.Н. Телепотребление. Что изменилось? // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 6. С. 556–559.
9. Скобелев В.Л. Современное состояние и развитие телепотребления в России // Петербургский экономический журнал. 2019. № 1. С. 25–33.
10. Шарков Ф.И. Коммуникология: основы теории коммуникации. Москва : Дашков и К°, 2013. 488 с.
11. Сокольская А.Л. Поэтика ТВ: пути и поиски. Москва : Искусство, 1981. 127 с.
12. Полуэхтова И.А. Социокультурные эффекты медиатизации телевидения // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 4. С. 71–82.
13. Мясникова М.А. Коммуникативные аспекты функционирования телевидения // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2008. № 4. С. 108–117.
14. Короченский А.П. «Пятая власть»?: Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского университета, 2003. 283 с.
15. Луман Н. Реальность массмедиа. Москва : Праксис, 2005. 253 с.
16. Вильчек В.М. Телевидение и художественная культура. Москва : Знание, 1977. 63 с.
17. Дзялошинский И.М. Социальные институты и социальная коммуникация. Введение в теорию коммуникационных матриц : учебное пособие. Саратов : Ай Пи Ар Медиа, 2020. 905 с.
18. Большакова Т.В. Экономическая природа телевидения и генезис функций // Вестник Университета (Государственный университет управления). 2012. № 9. С. 96–100.
19. Мясникова М.А. О сущности телевидения и возможностях его морфологического анализа // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2010. Т. 71. № 1. С. 40–50.
20. Мясникова М.А. Телевидение как культурная ценность // Журналистский ежегодник. 2016. № 5. С. 16–19.
21. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. Москва : Канон-Пресс-Ц; Жуковский : Кучково поле, 2003. 462 с.
22. Каган М.С. Философия культуры : учебное пособие для академического бакалавриата. Москва : Юрайт, 2019. 353 с.
23. Зверева Г.И. Культурология как академическая проблема // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2007. № 10. С. 14–32.
24. Мясникова М.А. Морфологический анализ современного российского телевидения : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.10. Екатеринбург, 2010. 50 с.
25. Захаров Е.Е. Современные технологии телевизионной коммуникации и отечественная культурная традиция. Саратов : ИЦ «Наука», 2010. 124 с.
26. Кириллова Н.Б. Парадоксы медийной цивилизации : избранные статьи. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2017. 450 с.
27. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 576 с.
28. Боров В.Ю., Коваленко А.В. Культура и массовая коммуникация. Москва : Наука, 1986. 301 с.
29. Poe M. A History of Communication. New York : Cambridge University Press, 2011. 337 p.
30. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения. Москва : Аспект Пресс, 2004. 140 с.
31. Богданова Е.М. Феномен инфотейнмента на телевидении // Наука телевидения. 2012. № 9. С. 219–223.

32. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. Москва : Рефл-бук : Ваклер, 2001. 651 с.
33. Соколова И.Г. Нишевые телеканалы как современный тренд развития российского телевидения // Академическая наука — проблемы и достижения : материалы XVI Международной научно-практической конференции. 2018. С. 86–89.
34. Бурдые П. О телевидении и журналистике. Москва : Фонд научных исследований «Прагматика культуры» : Институт экспериментальной социологии, 2002. 159 с.
35. Любарская И. Сериал «Остаться в живых». Скажите, какую траву они курят? // Искусство кино. 2010. № 2. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2010/02/n2-article5> (дата обращения: 07.07.2021).
36. Мхеидзе Г. Сериал «Остаться в живых». Квантовое бессмертие // Искусство кино. 2010. № 2. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2010/02/n2-article6> (дата обращения: 07.07.2021).
37. Кириллова Н.Б. Трансформация экранной культуры как феномена информационной эпохи // Лики культуры в эпоху социальных перемен. Екатеринбург, 2018. С. 198–202.
38. Сапунов В.И. Интернет-телевидение: технологическая основа, показатели развития и политическая экономика // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика 2018. № 4. С. 159–162.
39. Ахмадиева Э.И. Симбиоз интернет-культуры и современного телевидения // Лики культуры в эпоху социальных перемен. Екатеринбург, 2018. С. 213–217.
40. Мясникова М.А. Культура телесмотрения как научная проблема // Гуманизация информационного пространства в контексте диалога культур. Казань, 2016. С. 335–343.
41. Гриффин Э. Коммуникация: теории и практики. Харьков : Гуманитарный центр, 2015. 688 с.
42. Ефанов А.А. Между журнализмом и блогингом: коллизии современного медиаобразования // Экология медиасреды. Москва, 2018. С. 74–82.

Television as a Cultural and Communicative System: Evolution Directions and Modern Boundaries

Evgeny E. Zakharov

Yuri Gagarin State Technical University of Saratov, 77, Politeknicheskaya Str., Saratov, 410054, Russia
ORCID 0000-0002-2559-5659; SPIN 5304-1365
Email: zaharovee@gmail.com

Abstract. Russian science has not yet developed a stable understanding of the essence and generic affiliation of television, which continues to have a powerful multidirectional impact on the cultural and social processes of our time. The proposed characteristic of television as an independent cultural and communicative system allows highlighting its functioning as a separate cultural phenomenon that cannot be reduced to other forms of communicative activity. At the same time, in line with the system-cultural approach, the article substantiates the interaction of the main system-forming factors within the television system: those are artistic-entertaining, economic, informational, political, and technological. Constant consideration of all these factors when examining any aspect of television communication should become the methodological basis for studying television as a system.

A system-diachronic analysis of television, revealing the main directions of its nonlinear development through the mutual influence of the system-forming factors, allowed drawing the following conclusions.

Modern television is increasingly acting not so much as a means, but as a method of communication. This leads to a reduction in the significance of the content of a television utterance and, conversely, to the absolutization of the format, which determines both the content itself and the ritualized processes of television communication.

Significant changes in television communication occurred in the first decades of the 21st century under the influence of Internet technologies: the individualization of television viewing and the spread of “out-of-studio” forms of television production, the improvement of image quality and the democratization of video recording technologies leads to the fact that television ceases to perceive itself as a utilitarian means of broadcasting off-screen reality, and is increasingly positioned as an independent cultural source.

Television in the 21st century has expanded its boundaries, having absorbed the vast sphere of Internet and video communications. The modern television system can be understood as a set of audiovisual messages intended for public display and perceived in non-specialized everyday living conditions.

Key words: television, television communication, television culture, definition of television, media, system, evolution, internet video, technology, video art, screen arts.

Citation: Zakharov E.E. Television as a Cultural and Communicative System: Evolution Directions and Modern Boundaries, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 468–478. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-468-478.

References

1. *Televizionnaya zhurnalistika: uchebnik* [Television Journalism: textbook]. Moscow, Moskovskogo Universiteta Publ., Vysshaya Shkola Publ., 2002, 299 p.
2. Gegelova N.S. *Kul'turnaya missiya televideniya* [Television's Cultural Mission]. Moscow, Rossiiskii Universitet Druzhyby Narodov Publ., 2011, 263 p.
3. Mikhalkovich V.I. *O sushchnosti televideniya* [On the Essence of Television]. Moscow, 1999. Available at: <https://lib2.znate.ru/docs/index-341495.html> (accessed 07.07.2021).
4. Dzyaloshinsky I.M. *Sovremennoe mediaprostranstvo Rossii* [Modern Media Space of Russia]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2017, 312 p.
5. Sappak V.S. *Televidenie i my: chetyre besedy* [Television and Us: Four Conversations]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2007, 166 p.
6. Williams R. *Television: Technology and Cultural Form*. London, New York, Routledge Classics Publ., 2003, 172 p.
7. Kirillova N.B. *Medialogiya* [Medialogy]. Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2018, 419 p.
8. Parsadanova T.N. TV-Consumption. What Changed? *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture and Education], 2018, no. 6, pp. 556–559 (in Russ.).
9. Skobelev V.L. TV Media Consumption in Russia: Current State and Development, *Peterburgskii ekonomicheskii zhurnal* [Saint-Petersburg Economic Journal], 2019, no. 1, pp. 25–33 (in Russ.).
10. Sharkov F.I. *Kommunikologiya: osnovy teorii kommunikatsii* [Communicology: Fundamentals of the Theory of Communication]. Moscow, Dashkov i K° Publ., 2013, 488 p.
11. Sokolskaya A.L. *Poetika TV: puti i poiski* [Poetics of TV: Ways and Searches]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981, 127 p.
12. Poluekhova I.A. Social and Cultural Effects of Mediation of Television, *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2018, no. 4, pp. 71–82 (in Russ.).
13. Myasnikova M.A. Communicative Aspects of Television Functioning, *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki* [Proceedings of Southern Federal University. Philology], 2008, no. 4, pp. 108–117 (in Russ.).
14. Korochensky A.P. "Pyataya vlast"? *Mediakritika v teorii i praktike zhurnalistiki* ["The Fifth Power"?: Media Criticism in the Theory and Practice of Journalism]. Rostov-on-Don, Rostovskogo Universiteta Publ., 2003, 283 p.
15. Luhmann N. *Real'nost' massmedia* [The Reality of the Mass Media]. Moscow, Praxis Publ., 2005, 253 p.
16. Vilchek V.M. *Televidenie i khudozhestvennaya kul'tura* [Television and Art Culture]. Moscow, Znanie Publ., 1977, 63 p.
17. Dzyaloshinsky I.M. *Sotsial'nye instituty i sotsial'naya kommunikatsiya. Vvedenie v teoriyu kommunikatsionnykh matrits: uchebnoe posobie* [Social Institutions and Social Communication. Introduction to the Theory of Communication Matrices: textbook]. Saratov, Ai Pi Ar Media Publ., 2020, 905 p.
18. Bolshakova T.V. Economic Nature of Television and Genesis of Its Functions, *Vestnik Universiteta (Gosudarstvennyi universitet upravleniya)* [Bulletin of the University (State University of Management)], 2012, no. 9, pp. 96–100 (in Russ.).
19. Myasnikova M.A. On the TV Essence and Morphology Analysis Method Potential, *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury* [Izvestia Ural Federal University Journal. Series 1. Issues in Education, Science and Culture], 2010, vol. 71, no. 1, pp. 40–50 (in Russ.).
20. Myasnikova M.A. TV as a Cultural Value, *Zhurnalistkii ezhegodnik* [Journalist Yearbook], 2016, no. 5, pp. 16–19 (in Russ.).
21. Maklyuen M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: External Human Extensions]. Moscow, Kanon-Press-Ts Publ., Zhukovsky, Kuchkovo Pole Publ., 2003, 462 p.
22. Kagan M.S. *Filosofiya kul'tury: uchebnoe posobie dlya akademicheskogo bakalavriata* [Philosophy of Culture: textbook for the academic Bachelor's degree program]. Moscow, Yurait Publ., 2019, 353 p.
23. Zvereva G.I. Russian Culturology as an Academic Problem, *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie* [RSUH/RGGU Bulletin. Series: History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], 2007, no. 10, pp. 14–32 (in Russ.).
24. Myasnikova M.A. *Morfologicheskii analiz sovremennogo rossiiskogo televideniya* [Morphological Analysis of Modern Russian Television], doct. philol. sci. diss. abstr.: 10.01.10. Yekaterinburg, 2010, 50 p.
25. Zakharov E.E. *Sovremennye tekhnologii televizionnoi kommunikatsii i otechestvennaya kul'turnaya traditsiya* [Modern Technologies of Television Communication and the Russian Cultural Tradition]. Saratov, ITS "Nauka" Publ., 2010, 124 p.
26. Kirillova N.B. *Paradoksy mediinoi tsivilizatsii: izbrannye stat'i* [Paradoxes of Media Civilization: selected articles]. Yekaterinburg, Ural'skogo Universiteta Publ., 2017, 450 p.
27. Vygotsky L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, 576 p.
28. Borev V.Yu., Kovalenko A.V. *Kul'tura i massovaya kommunikatsiya* [Culture and Mass Communication]. Moscow, Nauka Publ., 1986, 301 p.
29. Poe M. *A History of Communication*. New York, Cambridge University Press Publ., 2011, 337 p.
30. Golyadkin N.A. *Istoriya otechestvennogo i zarubezhnogo televideniya* [History of Russian and Foreign Television]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2004, 140 p.
31. Bogdanova E.M. The Phenomenon of Infotainment on Television, *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2012, no. 9, pp. 219–223 (in Russ.).
32. Pocheptsov G.G. *Teoriya kommunikatsii* [Communication Theory]. Moscow, Refl-buk Publ., Vakler Publ., 2001, 651 p.

33. Sokolova I.G. Niche TV Channels as a Modern Trend in the Development of Russian Television, *Akademicheskaya nauka – problemy i dostizheniya: materialy XVI Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Academic Science – Problems and Achievements: Proceedings of the 16th International Scientific-Practical Conference], 2018, pp. 86–89 (in Russ.).
34. Bourdieu P. *O televidenii i zhurnalistike* [On Television and Journalism]. Moscow, Fond Nauchnykh Issledovaniy “Pragmatika Kul’tury” Publ., Institut Eksperimental’noi Sotsiologii Publ., 2002, 159 p.
35. Lyubarskaya I. The TV Series “Lost”. Tell Me, What Kind of Weed do They Smoke? *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 2010, no. 2. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2010/02/n2-article5> (accessed 07.07.2021) (in Russ.).
36. Mkhaidze G. The TV Series “Lost”. Quantum Immortality, *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 2010, no. 2. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2010/02/n2-article6> (accessed 07.07.2021) (in Russ.).
37. Kirillova N.B. Transformation of Screen Culture as a Phenomenon of Information Age, *Liki kul’tury v epokhu sotsial’nykh peremen* [Faces of Culture in the Era of Social Change]. Yekaterinburg, 2018, pp. 198–202 (in Russ.).
38. Sapunov V.I. Internet TV: Technological Basis, Indexes of Development and Political Economy, *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 2018, no. 4, pp. 159–162 (in Russ.).
39. Akhmadieva E.I. Symbiosis of Internet Culture and Modern Television, *Liki kul’tury v epokhu sotsial’nykh peremen* [Faces of Culture in the Era of Social Change]. Yekaterinburg, 2018, pp. 213–217 (in Russ.).
40. Myasnikova M.A. TV Viewing Culture as a Scientific Problem, *Gumanizatsiya informatsionnogo prostranstva v kontekste dialoga kul’tur* [Information Space Humanization in the Context of the Dialogue of Cultures]. Kazan, 2016, pp. 335–343 (in Russ.).
41. Griffin E. *A First Look at Communication Theory*. Kharkiv, Gumanitarnyi Tsentri Publ., 2015, 688 p. (in Russ.).
42. Efanov A.A. Between Journalism and Blogging: Modern Media Education Conflicts, *Ekologiya mediasredy* [Media Environment Ecology]. Moscow, 2018, pp. 74–82 (in Russ.).

НОВИНКА



Научные исследования в библиотеках: тематика, организация, представление результатов : монография / Российская гос. б-ка, Российская нац. б-ка, Президент. б-ка им. Б.Н. Ельцина ; отв. ред. А.Ю. Самарин. Москва : Пашков дом, 2021. 328 с. : ил. ISBN 978-5-7510-0826-0.

Монография посвящена современному этапу развития научно-исследовательской деятельности в библиотеках Российской Федерации. В ней проанализированы организация и тематика научных исследований в национальных библиотеках, центральных библиотеках регионов России, библиотеках системы Российской академии наук. Подробно рассмотрены основные каналы представления результатов научной деятельности библиотек (диссертации, научные отраслевые журналы, наукометрические базы данных).

Справки и приобретение:

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

Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»

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

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

Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

В.В. ШАБАЛИН

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ВИЗУАЛИЗИРОВАННАЯ ИНФОРМАЦИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЗАПОЛНЕНИЯ ЭКРАННОГО ПРОСТРАНСТВА ТЕЛЕВИЗИОННОГО КАДРА

Владимир Васильевич Шабалин,
Москва, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0001-5752-2983; SPIN 1738-7848
E-mail: v-shabalin@mail.ru

Реферат. Статья раскрывает феномен многослойности телевизионного экранного пространства, которое обновляется в XXI в. благодаря творческим методам и техническим средствам, относящимся к информационной эре. Актуальность изучаемой темы основывается на перманентной сменяемости технологий создания изобразительных конструкторов на экране. Автором прослеживается эволюция оригинальных приемов дополнения композиции кадра в историческом срезе: от классического титра до художественно-выразительного воплощения компьютерным способом графических или иных визуальных объектов, включая симулякр, отвечающих свойствам понятия «дополнительная визуализированная информация». В ходе исследования проводится скрупулезный анализ экранного пространства при переходе дополнительной визуализированной информации в статус дополненной реальности. В ракурсе изучения визуальной составляющей телевизионного материала обращается пристальное внимание на внепространственность объектов выразительной композиционной струк-

туры кадра и разноракурсность предоставления компонентов композиции в контексте мульти-визуальности экрана. Вертикальная композиция кадра – еще один предмет данного исследования, связанный с применением мобильных устройств с функцией видеозаписи. В статье приводятся примеры использования смартфонов с вертикально расположенным экраном при видеосъемке, с учетом не только удобства, но и изменения визуального ряда, сконцентрированного зрительского восприятия контента. Наполнение экранного пространства являет новые аспекты в построении многозначной композиции кадра. На этом фоне весьма важными представляются дальнейшие разработки в исследовательском поле артефактов дополнительной визуализированной информации на телевизионном экране. В связи с этим настоящая публикация может заинтересовать специалистов в сфере медиа, а также широкий круг читателей и телезрителей.

Ключевые слова: дополненная реальность, дополнительная визуализированная информация, образ, ракурс, симулякр, титр, усеченная реальность, экранное пространство.

Для цитирования: Шабалин В.В. Дополнительная визуализированная информация: актуальные тенденции заполнения экранного пространства телевизионного кадра // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 479–485. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-479-485.

Очевидно, что в современном мире необходимость получать разноплановую визуальную информацию на телевизионном экране обусловлена персональным зрительским восприятием, основанным, как отмечает С.Л. Уразова, на удовлетворении психологической склонности человека к созерцанию [1, с. 183]. Перцепция изобразительного ряда кадров выстраивается благодаря дополнительным графическим объектам, которые в немом кино в виде надписей выполняли важные задачи, в том числе по ретрансляции разговорной речи. Воспринимая текстовую информацию, зритель задействует еще один способ освоения экранного пространства. Стоит отметить, сегодня буквенно-цифровая визуализация встречается не только на телеэкране, но и в современной живописи (рис. 1), призывая «шифровать» знания и память человека, обучать, вдохновлять, убеждать, предлагать новые идеи и способы интерпретации мира» [2, с. 115].

Во временной скоротечности окружающего реципиента мира экранное пространство, отражающее реальную действительность, визуально насыщается и «обрастает графическим дизайном, возникающим симультанно с основным центральным изобразительным рядом» [3, с. 183]. В этом контексте британский социолог Ф. Уэбстер указывает на аспект человеческого существования «в медианасыщенной среде, что означает: жизнь существенно символизируется» [4, с. 28]. Значение самостоятельного визуального символа-элемента в построении экранной композиции неоспоримо, в том числе и дополнительного к основному аудиовизуальному ряду. Для дальнейшего исследования заполнения экранного пространства телевизионного кадра обратимся к понятию «дополнительная визуализированная информация» (ДВИ). В рамках настоящей работы уточним семантические свойства объектов ДВИ и сфокусируем внимание на новых творческих решениях построения экранного пространства в области телевидения.

ОБЪЕКТ ДВИ И ЕГО СТАТУС ЭЛЕМЕНТА ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Способствуя более полному раскрытию события в телевизионном материале, дополнительная визуализированная информация на телеэкране представляется графическим элементом в виде титра, логотипа, бегущей строки, а также может воплощать визуальную копию реального объекта. Например, в анонсе определенной телевизионной программы образ ее участника (видеоизображение портрета или фигуры персонажа

в полный рост), не имеющий смысловой связи с текущим визуальным потоком, с помощью технологий сложения нескольких изобразительных слоев включается в композиционную структуру материала. В программе «Вести в 20:00» во время показа на телеэкране образов футболистов складывалось впечатление, что они реально присутствуют в студии, так как их изображения соответствовали масштабу, качеству проработки деталей и экспозиционному ключу реальных объектов в кадре (рис. 2). Таким образом, одновременно две визуальные плоскости — объекты ДВИ и репрезентация реальной действительности — определяли художественную выразительность многослойного экранного пространства телевизионного кадра.

Трехмерная анимация в кинематографе стала успешно применяться в 1980–1990-х гг., например в фильмах «Трон» (1982) американского режиссера С. Лисбергера и «Парк юрского периода» (1993) — С. Спилберга. Трехмерные синтезированные образы активно используются в кадрах новостного телевидения начала XXI века. В книге «Создание спецэффектов для ТВ и видео» дизайнер визуальных эффектов Б. Уилки пишет: «Компьютерные технологии достигли такого высокого уровня, что могут генерировать изображения объектов, двигающиеся и выглядящие, как настоящие, реальные предметы» [5, с. 22]. Иллюстрацией вышеизложенной сентенции является сюжет из новостного выпуска Первого канала (рис. 3), в котором к изображению пейзажа, на фоне которого отображался репортер, добавили исторический образ морского судна. В экранные композиции также включаются искусственно созданные образы, так называемые симулякры, не имеющие своего прототипа в реальной действительности. Памятуя высказывание А. Базена, что «образ должен восприниматься как предмет, а предмет — как образ» [6, с. 46], рассмотрим подробнее переход дополнительного объекта в изобразительной структуре телекадра в статус, соответствующий элементам дополненной реальности (от англ. Augmented Reality, AR) и при этом проследим качественные изменения свойств объекта ДВИ.

Графический объект или смоделированный компьютерным способом образ как выразительный актер композиции кадра, становясь элементом AR, приобретает в экранном пространстве уникальные качества. Рассмотрим процесс в варианте с классическим титром, размещенным поверх изобразительной картины некоторой мизансцены. При изменении ракурса видеосъемки прослеживается трансформация печатных знаков в указанном титре вместе с образами находящихся в студии предметов согласно правилу линейной перспективы, когда предметы на плоской поверхности изображаются «в соответствии с кажущимся изменением величины, очертаний, четкости, обусловленным сте-

пенью отдаленности» [7] от телекамеры. Элемент ДВИ становится полноправным объектом основной изобразительной композиции, а сложносоставная визуальная структура воспринимается зрителем как целостный монолитный конструкт экранного пространства. В этом случае определение прилагательного «дополнительный» в значении «второстепенный» не отражает отношение включаемого визуального объекта к первоначальному изображению. Более того, в современном сегменте новостного вещания отмечаются композиции, в которых процент «дополненного» в кадре больше, чем «основного», что говорит о свойствах не дополненной реальности, а дополненной виртуальности. Таким образом, сложение нескольких изобразительных полей являет экранное пространство как сложносоставной пластический конструкт.

РАЗНОРАКУРСНОСТЬ И ВНЕПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ ПРИ ОТОБРАЖЕНИИ ОБРАЗОВ ОБЪЕКТОВ В КОМПОЗИЦИИ КАДРА

Раскроем семантому «разноракурсность» в отображении объектов на экране на примере классического титра, который обычно размещается в плоскости, параллельной поверхности экрана. В статусе элемента дополненной реальности его экранное использование совпадает с ракурсом съемки демонстрируемого при этом основного изображения, которое, в свою очередь, может отражать картину предметной действительности как с нижней, так и верхней точки съемки. При просмотре изображения, отснятого в определенном ракурсе, создается суггестия зрительского восприятия — ощущение, что зритель на съемочной площадке наблюдает за мизансценой сверху или наоборот — снизу. Таким образом, в представлении контента на экранной поверхности знаковую роль играют как положение видеокамеры при записи основного изобразительного ряда, так и отображение включаемых в композицию кадра объектов ДВИ.

Вместе с тем в процессе построения экранного пространства необходимо учитывать ракурсы съемки как объекта, так и задника мизансцены, в случае, когда фоном является монитор-декорация (рис. 4). Здесь необходимо отметить, что в общей экранной композиции сложносоставного кадра фоновый рисунок, представляемый отдельным изображением в виде стоп-кадра или динамичного видеопотока, не является объектом ДВИ, так как уже используется в мизансцене и находится с ее изображением в одной визуальной плоскости экранного пространства. При несовпадении ракурсов съемки (основно-



Рис. 1. О. Кабанова. Философия. 2013. Холст, масло. Художественный факультет Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)



Рис. 2. Скриншот телевизионного кадра из программы «Вести в 20:00», Россия 1

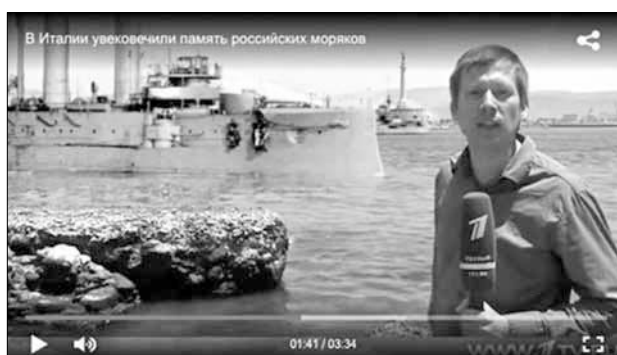


Рис. 3. Скриншот телекадра из репортажа А. Евстигнеева «В Италии увековечили память российских моряков», Первый канал

го — портрет ведущего выпуска новостей и дополнительного — фон на мониторе) просматривается визуальная динамика при совмещении элементов внутриэкранной композиции кадра. Мультиплоскостная структура экранного пространства строится на взаимодействии звеньев следующей методологической последовательности исследования: фон — объект съемки — элемент ДВИ.



Рис. 4. Скриншот телекадра из программы «Вести», Россия 1



Рис. 5. Скриншот кадра информационного контента телеканала «Россия 24»

Фоновое изображение, представленное видеокартинкой на мониторе в декорации студии, перекрывает фон мизансцены (объекты реальной действительности, находящиеся на втором плане в кадре). Данный процесс заслонения с одновременным удалением из поля зрения части композиции кадра не отвечает свойствам понятия «усеченная реальность», так как изменения должны происходить в экранной композиции, но не в мизансцене (рис. 5). При этом отметим, что уменьшение уровня четкости (размытости) фона или вычитание некоторых цветов из его колористической составляющей также обеспечивается функционалом усеченной реальности. В связи с этим пространство фона, на который в кадре проецируются объекты композиции основного изображения или ДВИ, визуально не уточняется, что подчеркивает внепространственность мизансцены.

Рассмотрим нарратив внепространственно-го освоения объектов на экране в двух вариантах. В первом — внепространственность проследивается в графическом элементе ДВИ, отображаемом без учета перспективы, например в логотипе телеканала как символ-объекте в композиции кадра. В.В. Бычков отмечает, что «феномен художественной символизации — это сложнейший процесс бытия художественного символа, его реаль-

ной жизни, которая включает в себя уникальную вневременную и внепространственную <...> систему» [8, с. 173]. Действительно, в современном построении экранного пространства элементы ДВИ зачастую отображаются плоскими графическими структурами без учета перспективы, в отличие от основного изображения на телеэкране. Таким образом, в сложносоставном кадре располагаются объекты, относящиеся к двум изобразительным пространствам (объекты основного изображения и элементы ДВИ). По мнению П.А. Флоренского, «пользование двумя пространствами за раз, перспективным и неперспективным, встречается тоже — и весьма нередко» [9, с. 58–59], в том числе в произведениях голландской живописи.

Во втором варианте внепространственность относится к объектам основного изобразительного ряда. Выход из предметного мира как знаковый момент цветописы экранного пространства встречается в кинопроизведениях. В фильме «Блю» (1993) режиссера Д. Джармена визуализация синего цвета как монохромного объекта во весь экран организует своеобразную «паузу» экранного пространства. Включение объекта во внепространственную экранную композицию также является приемом клипмейкеров как «один из штампов видеоклипа — “танец в молоке”»: исполнитель снят на сплошном матовом фоне, не имеющем низа и верха, глубины и переднего плана» [10, с. 136]. А.А. Новикова уточняет, что в некоторых случаях отсутствует необходимость в создании у аудитории «достоверного представления о действительности» [10, с. 136]. Вместе с тем фоновый рисунок мизансцены в большинстве случаев не стирается полностью, а лишь приводится менее детализированным (рис. 5). Фоновая поверхность нужна объектам экранной композиции как точка отсчета для регулирования масштаба предметов в кадре. Поэтому пространственная составляющая, определяющая визуальное размещение героев и предметов на экране, весьма важна, так как оказывает воздействие на восприятие зрителем телевизионного сюжета. Пространство, окружающее объект в телевизионных новостных программах, становится визуальным ньюсмейкером, презентующим общую картину материала на экране.

ПОРТРЕТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ ОБЪЕКТА НА «ВЕРТИКАЛЬНОМ» ЭКРАНЕ

Иногда при визуализации данных информация главенствует над выразительным исполнением изобразительного ряда. В этом случае экранное пространство, окружающее объект, становится не критично важным и композиционно

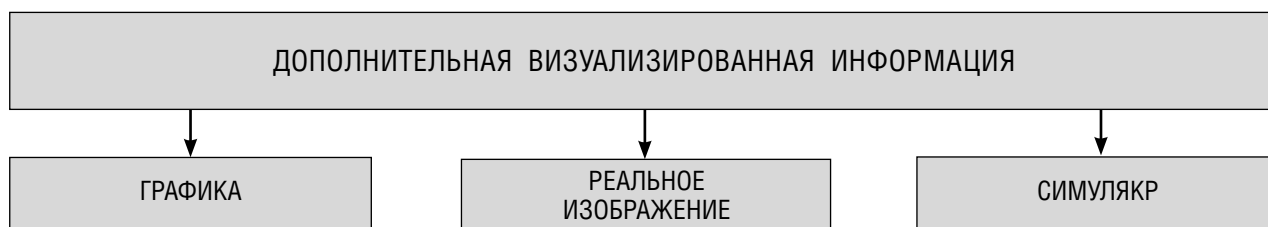


Рис. 6. Практическая реализация в телевизионном материале элементов ДВИ

отсекается на различных вертикально ориентированных отображающих поверхностях. Во время записи видеоконтента на смартфон компоновка изобразительной картины актуализируется в периметре вертикально расположенного экрана. При вертикальной композиции кадр выходит фотографически плотнее, нежели на горизонтально расположенном экране, где образ объекта, например, герой сюжета, запечатленный в полный рост, будет представлен в меньшем масштабе. Вместе с тем акцентированная центральная часть экранной композиции подается в более крупном виде. «Фокусирование, зрительное сосредоточение предполагает концентрацию внимания, взгляда, рефлексий на каком-либо объекте, для чего необходимо мысленно вычленив этот объект из спектра других объектов, доступных для восприятия» [11, с. 35]. На стороне данного метода и относительно небольшие размеры экрана мобильного устройства, и его положение в руке, так как держать девайс вертикально анатомически удобнее.

В результате часть визуальной информации в экранном пространстве усекается, отдавая информативную функцию элементу ДВИ, например, в виде геотитра. Но не стоит обходить стороной синергию горизонтально ориентированного экрана и раскладку в нем компонентов с вертикальными композициями поликадра. При недостаточном количестве окон

полиэкрана образуется свободное пространство, которое заполняется объектами ДВИ не в качестве дополнительного источника информации, но как технологического уплотнения и завершения экранной композиции, что способствует гармоничной сбалансированности композиции кадра. Вместе с тем необходимо упреждать ситуации избыточности объектов ДВИ в экранном пространстве, чтобы не отвлекать внимание телеаудитории от сюжетной линии материала. Это требует оправданного подхода к включению дополнительных элементов в сложносоставную композицию телевизионного кадра.

ВЫВОДЫ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Подводя итоги настоящей работы, закрепим схематично составляющие дополнительной визуализированной информации в телевизионном материале (рис. 6).

Исходя из практики применения дополнительной визуализированной информации, приведем в части выводов примеры включения ее объектов в визуальную основу телевизионного контента как новостного характера, так и подготовленного на игровом материале (табл.).

Таблица

Применение дополнительной визуализированной информации в телевизионном контенте

Графический объект	<ul style="list-style-type: none"> ◆ титр: хронометр, геотитр, бегущая строка, досье, топик — графический элемент с заглавием темы новостного материала, коммент — комментарий события, раскрывающий тему сюжета (может выполняться на специальной подложке); ◆ логотип (статичный, динамический); ◆ элемент дополнительного заполнения межоконного пространства в полиэкране или при включении неформатного изображения, например, с пропорциями сторон 4:3 в широкоформатный кадр
Образ реального объекта	<ul style="list-style-type: none"> ◆ титр-анонс (например, участников спортивных соревнований); ◆ часть композиции кадра (окно полиэкрана, элемент коллажа); ◆ логотип
Синтезированный объект-симулякр	<ul style="list-style-type: none"> ◆ титр-анонс; ◆ логотип; ◆ межоконное пространство в полиэкране, элемент коллажа и т. д.

Современный телеэкран практически не обходится без перманентного сопровождения основного визуального ряда кадров объектами дополнительной визуализированной информации. Отметим факторы, побуждающие включать в экранную композицию новые арт-объекты. Для этого необходимо определить жанровые особенности телеконтента, диктующие ту или иную степень и вариативность использования ДВИ. Как показывает практическое исследование данного вопроса, графические объекты чаще применяются в новостных материалах для повышения информативности контента. В свою очередь, образ реального объекта включается преимущественно в анонсах программ или представлении героев событий (спортивных соревнований), а также в пространстве, отражающем на экране телестудию с ведущим программы. Синтезированные объекты-симулякры более востребованы в художественном оформлении экранной композиции. Так, динамичные линии, гармонично наполняющие экранное пространство, обеспечивают целостность композиции кадра. Творческий подход располагает к качественно иному зрительскому восприятию контента через смысловое сопряжение с основным аудиовизуальным потоком. Художественный образ многоплановых объектов ДВИ, помимо информационной составляющей, обладает высоким потенциалом визуального уплотнения экранного пространства.

Несмотря на кажущуюся второстепенность дополнительной визуализированной информации, важность ее выразительного конструкта в экранном пространстве не подлежит сомнению. Потенциал элемента ДВИ открывает путь к формированию внутривидеостранственных связей компонентов изобразительной композиции в визуальной полифонии картины, отражающей реальное пространство на современном экране. Благодаря ДВИ творческие решения способствуют созданию оригинальных прочтений политекстовой изобразительности кадра, обогащая телезрителя информационно и эстетически. Изменение общепринятого взгляда на структуру экранного пространства в ее художественной наделенности смысловыми акцентами с помощью дополнительных визуальных объектов усиливает взаимодействие зрителя с произведением, открывает пути к дальнейшему исследованию и эмпири-

ческому осмыслению феномена дополнительной визуализированной информации на телевизионном экране.

Список источников

1. Уразова С.Л. Экранная «реальность» в контексте модернизации медийной среды // Вестник ВГИК. 2010. № 3–4. С. 180–190.
2. Манович Л. Язык новых медиа. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
3. Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде : современные тенденции и исторические экскурсы / Государственный институт искусствознания. Москва : Прогресс-Традиция, 2017. 551 с.
4. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / пер. с англ. М.В. Арапова и Н.В. Малыхиной ; под ред. Е.Л. Вартановой. Москва : Аспект Пресс, 2004. 398 с.
5. Уилки Б. Создание спецэффектов для ТВ и видео / пер. с англ. [А.В. Скокова, А.А. Фомин]. Москва : ГИТР, 2001. 188 с. (Серия «Телемания» / Гуманитар. ин-т телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина).
6. Базен А. Что такое кино? [Текст] : сборник статей : [пер. с фр.] / [Вступ. статья И. Вайсфельда, с. 3–38]. Москва : Искусство, 1972. 383 с.
7. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный // Classes.ru : [сайт]. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-70872.htm> (дата обращения: 28.06.2020).
8. Бычков В.В. Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов ; [Российская академия наук, Институт философии]. Москва : Прогресс-Традиция, 2017. 470 с.
9. Флоренский П.А. У водоразделов мысли : черты конкретной метафизики. Москва : АСТ, 2009. 346 с. (Philosophy).
10. Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей : анатомия современного телевизионного зрелища : парадоксы телевизионного пространства : беседы с телеведущими / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. Москва : УРСС, 2004. 174 с.
11. Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века : [монография]. Москва : Прогресс-Традиция, 2012. 575 с.

Additional Visuals: Current Trends of Filling the Screen Space of a Television Shot

Vladimir V. Shabalin

Moscow, Russia

ORCID 0000-0001-5752-2983; SPIN 1738-7848

E-mail: v-shabalin@mail.ru

Abstract. *This article reveals the phenomenon of multilayer of the television screen space, updated in the 21st century thanks to creative methods and technical means related to the information era. The relevance of the topic under study is based on the permanent changeability of the technologies for creating visual constructs on the screen. The author traces the evolution of the original techniques of supplementing the composition of the shot in a historical context: from the classical caption to the artistic and expressive computer embodiment of graphic or other visual objects, including a simulacrum, corresponding to the properties of the concept of “additional visuals”. During the study, a rigorous analysis of the screen space is carried out when additional visuals pass into the status of augmented reality. In the view of studying the visual component of the television footage, the article draws close attention to the extra-spatial nature of the objects of the expressive compositional structure of the frame, and the variety of presentation of the composition components in the context of the multivisuality of the screen. The vertical frame composition is another subject of this study related to the use of mobile devices with video recording function. The article provides examples of using smartphones with a vertically located screen in video shooting, taking into account not only convenience, but also changes in the visual range, concentrated audience perception of the content. The filling of the screen space reveals new aspects in the construction of multi-valued compositions of the frame. Against this background, further developments in the research field of additional visuals on the television screen are very important. In this regard, this publication may be of interest to specialists in the field of media, as well as a wide range of readers and viewers.*

Key words: augmented reality, additional visuals, image, angle, simulacrum, caption, truncated reality, screen space.

Citation: Shabalin V.V. Additional Visuals: Current Trends of Filling the Screen Space of a Television Shot, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 479–485. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-479-485.

References

1. Urazova S.L. Screen Reality in the Context Media Milieu Modernization, *Vestnik VGIK* [Journal of Film Arts and Film Studies], 2010, no. 3–4, pp. 180–190 (in Russ.).
2. Manovich L. *Yazyk novykh media* [Language of New Media]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018, 399 p.
3. Salnikova E.V. *Vizual'naya kul'tura v mediasrede: sovremennye tendentsii i istoricheskie ekskursy* [Visual Culture in the Media Environment: Current Trends and Historical Review]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2017, 551 p.
4. Webster F. *Theories of the Information Society*. Moscow, Aspekt Press Publ., 2004, 398 p. (in Russ.).
5. Wilkie B. *Creating Special Effects for TV and Video*. Moscow, GITR Publ., 2001, 188 p. (in Russ.).
6. Bazin A. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 383 p.
7. Efremova T.F. New Dictionary of the Russian Language. Explanatory and Word-Forming, *Classes.ru*. Available at: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-70872.htm> (accessed 28.06.2020) (in Russ.).
8. Bychkov V.V. *Trialog 2. Iskusstvo v prostranstve esteticheskogo opyta* [Triolog 2. Art in the Space of Aesthetic Experience]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2017, 470 p.
9. Florensky P.A. *U vodorazdelov mysli: cherty konkretnoi metafiziki* [At the Watershed of Thought: Features of Specific Metaphysics]. Moscow, AST Publ., 2009, 346 p.
10. Novikova A.A. *Televidenie i teatr: peresecheniya zakonomernosti: anatomiya sovremennogo televizionnogo zrelishcha: paradoksy televizionnogo prostranstva: besedy s televedushchimi* [Television and Theater: Intersections of Patterns: The Anatomy of the Modern Television Spectacle: Paradoxes of the Television Space: Conversations with TV Presenters]. Moscow, URSS Publ., 2004, 174 p.
11. Salnikova E.V. *Fenomen vizual'nogo. Ot drevnikh istokov k nachalu XXI veka* [The Phenomenon of the Visual. From Ancient Origins to the Beginning of the 21st Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2012, 575 p.

УДК 75.042
 ББК 85.103(2)6
 DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-5-486-495

И.В. ПОРТНОВА

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ АНИМАЛИСТИКА XX ВЕКА: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОСОБОГО РОДА

Ирина Васильевна Портнова,
 Российский университет дружбы народов,
 департамент архитектуры Инженерной академии,
 доцент
 Миклухо-Маклая ул., д. 6, Москва, 117198, Россия

кандидат искусствоведения
 ORCID 0000-0002-9064-5288; SPIN 3007-3071
 E-mail: irinaportnova@mail.ru

Реферат. Цель настоящего исследования — анализ жанровых особенностей анималистики XX в. как особого, самобытного явления отечественной художественной культуры. Выделены аспекты, которые составляют его содержательную основу. Рассмотрены вопросы восприятия животного человеком, отношения к нему, система взглядов на мир флоры и фауны, приемы трактовки зверей и птиц. В совокупности они образуют специфические качества анималистического искусства, которые в комплексном и целостном виде проявились в XX веке. Актуальность статьи обусловлена тем, что все чаще происходит переоценка взаимоотношения человека с природой, в силу которой мировоззренческие черты и система взглядов

художников XX в. приобретают большую значимость (в частности, в историко-художественном аспекте).

Анималистика, став заметной как жанр уже в XVIII в., прошла через все искусство XIX столетия, чтобы в XX в. воплотиться в наиболее характерных, типических чертах в разных видах изобразительного искусства (графике, живописи, скульптуре и их разновидностях). Не вызывает сомнения тот факт, что анималистика в ряду других жанров изобразительного искусства представляет самобытный изобразительно-пластический феномен, принципиально отличный от искусства, изображающего человека. Отмечается, что сложность анималистики заключается в свойствах человеческого восприятия, склонного к субъективной оценке и, соответственно, наделяющего животное человеческими чертами. Принцип подражания природе, изучение натуры, которому постоянно следовали художники, указывал на преодоление субъективного момента и выступил ведущим в сложении образной концепции животного.

* Публикация выполнена при поддержке Программы стратегического академического лидерства Российского университета дружбы народов (РУДН).

Ключевые слова: искусствоведение, изобразительное искусство, анималистика, натура, природа, прием, жанр, рисунок, скульптура, специфика, процесс работы, восприятие.

Для цитирования: Портнова И.В. Отечественная анималистика XX века: изобразительное искусство особого рода // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 486–495. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-486-495.

Возникнув в XVIII в., отечественная анималистика как самостоятельный жанр (род) изобразительного искусства продолжила свое развитие в последующее время. Первоначально на полотнах иностранных художников предстали разнообразные звери и птицы. В XIX в. множество произведений было посвящено изображению лошади: графических, живописных и скульптурных. XX в. явился итоговым рубежом и одновременно следующим этапом в формировании новой концепции анималистического жанра. На протяжении двух столетий анималистика определилась в своих специфических чертах, что позволяет ее называть особым жанром. Действительно, в искусстве животное выступает особенным, весьма интересным объектом, являя свой сложный поведенческий спектр выражения, который и призван отразить художник. В XX в. жанр наделяется новой коммуникативной функцией: восприимчивостью к проблемам экологии. Глобальные экологические сложности актуализировали многие сферы человеческой деятельности, в том числе область анималистического искусства. В своих специфических качествах анималистика проникла в разные виды изобразительного творчества. Ее особые жанровые черты ярко проявились в станковой графике и скульптуре, монументально-декоративной скульптуре и пластике малых форм.

Цель настоящего исследования — анализ жанровых особенностей анималистики XX в. как особого, самобытного явления отечественной художественной культуры. Уже на ранней ступени формирования анималистического жанра (XVIII в.) художник столкнулся с необходимостью изучать животное и его изображения, что диктовало выбор соответствующих художественных подходов.

На протяжении двух столетий суть животного постигалась посредством «подражания» природе и следованию западноевропейским образцам. *Восприятие* (объективный, субъективный факторы), *человеческое отношение* (система взглядов на мир живой природы, ее одухотворение), *творческий метод* — три составляющие части образной структуры, которые будут рассмотрены на примере анималистического искусства XX в. как наиболее полно отражающего «картину мира» эпохи.

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА ЖИВОТНЫХ В ТРУДАХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Работа художника, который воспринимает и истолковывает природу, непосредственно связана с принципом отражения. С одной стороны, он демонстрирует умение визуальной фиксации внешних сторон модели (предметное восприятие), с другой — некие черты абстрагирования от природы, ее анализа и обобщения, что позволяет говорить о формировании концепции образа, рождение «слова-образа» (по А.В. Михайлову) [1], упорядоченного согласно законам человеческого восприятия.

Уже на раннем этапе складывания анималистического жанра натуралисты (художники XVIII в.), изучая природные, зооморфные «натуралии», (впоследствии ставшие экспонатами первого русского естественно-научного музея — Кунсткамеры), не могли не обратить внимание на некоторую их визуальную схожесть с человеком. Визуально они оценивали конкретные свойства вещей, которые воспринимались не всегда однозначно (субъективно). В дальнейшем эта неоднозначность восприятия животных человеком определила сложность и специфику следующего изобразительного культурного феномена: художники стали фокусировать внимание на эмоциональной сфере животных.

Изображая зверя, обладающего сложным поведением и набором зоопсихологических качеств, мастера оценивали его с позиции человеческих эмоций и чувств. Возникла двойственная ситуация. С одной стороны, анималист призван придерживаться объективных взглядов в оценке животного, чтобы не исказить его сущность (важный принцип анималистики), с другой — естественным образом он наделяет животное своими мыслями. Художник-анималист Г.Н. Попандопуло по этому поводу говорил (в личной беседе): «Мы через животное как художники передаем свои человеческие чувства, ведь мы творим для человека, а не для зверя. Животное — это наш язык». Принимая во внимание факт, что животное по известным параметрам сходно с человеком (близость некоторых черт внешности, анатомии, поведения), здесь возможна только опосредованная передача человеческого отношения.

Вопрос *человеческого восприятия* и отношения к миру живой природы и животных в истории — общечеловеческий, культурологический, он не раз интересовал многих ученых. Они, в частности, отмечают роль животных в древности и в современном обществе, ориентиры которого совершенно отличны от прошлого.

Так, Х. Вернесс отмечает, что во многих древних культурах восприятие животного является символическим и, чтобы раскрыть сущность тех или иных зооморфных явлений, используется метафора [2]. Образы животных, полагает А. Гура, были напрямую связаны с формированием мифологической картины мира [3]. Автор подчеркивает, что «весь комплекс представлений о флоре и фауне представляет собой систему, которая пронизана общими, повторяющимися мотивами, переплетением ролей, функций» [3, с. 760]. Такие образы-символы будут наблюдаться в различных жанрах и характеризовать глубинные механизмы культуры [3, с. 761].

Символ как универсальный принцип понимания и отражения рассматривается многими авторами. Л. Калоф [4] дает целостный обзор наших представлений о животных с доисторических времен до постмодерна. Она повествует о том, как эти представления трансформировались с изменением социальных условий и что происходит со звериным царством, когда в эту область внедряется человек.

В.Е. Орел в книге «Культура, символы и животный мир» [5] проводит аналогии между животным и человеком с целью, чтобы выявить то смысловое звено, которое формирует психику живого. Он полагает, что животные, которые обозначены как образы-символы в те или иные исторические эпохи, представляют отражение, проекцию человеческой психики, человеческой души. М.Н. Храмова, в свою очередь, видит в зооморфных образах средоточие культурных смыслов, вторгающихся в сложное противоречивое современное пространство [6, с. 101], в котором переплетается экологическая проблематика и необходимость гармонизации отношений с окружающим природным миром. Если в древности человек переносил свое представление на животных, формируя категорию символа, животное же превращалось в зооморфный образ, то в новую эпоху такое замещение уже неприменимо. Познается само животное и его действия, то есть возникает новый дискурс о «зверинном» [6, с. 105].

А.С. Гросс и А. Валлели, рассуждая о субъективном восприятии животного человеком, пишут, что только во второй половине XX в. исследователь стал оценивать животное критическим взглядом через призму научных фактов. Посредством изучения животных оказалось возможным по-новому оценить и человеческое общество [7]. М. Бекофф, К. Аллен, К.К. Аллен, Г.М. Бургхард [8] делают акцент на значимости «междисциплинарности» познания животных, отмечая области экологии, этологии, философии, нейробиологии и др.

Д.А. Смит, Р.У. Митчелл [9] продолжают эти рассуждения. Они полагают, что ученые, которые изучают психическую природу животных, отбатывают научные методы нетрадиционного ис-

пользования, во многом базирующиеся на прямом контакте с животными. Авторы подчеркивают, что совместное проживание человека с животным влияет на разум и, соответственно, на поведение как животного, так и человека. Последний все более и более учится понимать братьев меньших. В таком познании может возникнуть знакомый нам из истории фактор антропоморфизма (наделение животного человеческими качествами), поэтому оценка «сознания» зверей должна быть осторожной, чтобы не стать препятствием на пути к их изучению.

Исследователи задумываются, где пролегает граница, связь между человеческими представлениями о «разуме» животных и этическим поведением. Французский философ Ж. Дериды [10, с. 38] ведет разговор о животных, сравнивает их с человеком, называет мыслящими существами и противопоставляет мифическим, басенным зверям. Рассуждая о проблеме человеческого восприятия и об интеллекте животного, автор в качестве примера приводит размышления по поводу своей кошки, смотрящей на него и созерцающей его «наготу». Он задается вопросами: «что при этом она думает?» и «сможет ли человек в силу своего мышления постичь глубину внутреннего побуждения животных, не приписывая им человеческих качеств?».

Здесь четко обрисованы две проблемы: как выглядит человек в глазах животного и животное — в глазах человека. Характеризуя взгляд своей кошки как настойчивый, удивленный, осознанный, взгляд провидца, автор переносит эту характеристику на остальных животных, которым свойственна одна общая черта — отсутствие осознания добра и зла. Ж. Дериды ставит следующий ряд вопросов: как человек сможет оценить себя с позиции взгляда животного и каково его мнение о животном, где проходит граница? Все эти проблемы изучают науки о поведении животных (зоопсихология, этология), помогающие раскрыть сферу их интеллекта и ответить, думают ли звери.

Вопрос морали также волновал Ж. Дериды: он пишет об эксплуатации животных человеком ради собственной выгоды, культа, экспериментов и т. п. Исследователь полагает, что исторически сложившееся лидерство человека над зверями (начиная с библейских времен, когда Адаму было поручено дать имена всем животным) и его небывалые масштабы привели к «фундаментальным» страданиям, «геноциду» всего живого. Следствием явилось исчезновение большого количества видов зверей и птиц. Автор недоумевает: «Что собой представляет человек, когда он видит превосходство над животными и эксплуатирует их, ведь он также биологическая часть природы?» Заповедь «Не убий», по мнению Ж. Дериды, распространяется и на животных, побуждает человека задуматься о значимости прав и обязательств по отношению к ним.

Взгляд современных ученых на мир живой природы, восприятие животных человеком и отношение к ним еще в середине XX в. интересовали художников-анималистов. Так, В.А. Ватагин — художник, всю свою жизнь изучавший и изображавший зверей и птиц, посвятил этой теме значимые мемуарные труды. Первая его книга [11] «Изображение животного» (1957) и вторая [12] «Воспоминания. Записки анималиста» (1980) содержат полную информацию по анималистическому искусству. И.С. Ефимов в книге «Об искусстве и художниках» (1977) [13] изложил свои мысли по многим вопросам рассматриваемой области искусства.

На страницах литературных изданий художники много говорят об эстетическом принципе в анималистике, что понятно и обоснованно, поскольку важной функцией художественного образа является функция красоты. Мир флоры и фауны рассматривается и в мировоззренческом ракурсе: в суждениях немало размышлений о живой природе, в которых звучит явная озабоченность ее судьбой. Мастеров интересуют общечеловеческие темы жизнеустройства, любви, сострадания к живым существам, населяющим планету. Изучение истории и биологии зверей и птиц касается и этической стороны вопроса. Художники приходят в недоумение — до какой степени человек оказывается жестоким по отношению к братьям меньшим. В.А. Ватагин прямо говорит об этом, ссылаясь на многие тысячелетия существования материи, в течение которых природа могла бы предъявить огромный кровавый счет за множество хищнически истребленных прекрасных видов животных [11, с. 7].

Эту тему художники развивали и в переписке. В письмах Д.В. Горлова к В.А. Ватагину [14] звучит уверенность, что общение человека с животными дает позитив, положительный эмоциональный настрой и обосновывается необходимость такого общения, позволяющего просто прийти в человеческое состояние. Д.В. Горлов отмечает благородство зверя, противопоставляя его коварству человека.

Мысль художников-анималистов заключается в обосновании исторической роли животных в развитии цивилизации (биологический социум сложно организован и во многом подобен человеческому не только в единичных физиологических процессах, составляющих суть всего живого, но и в самом социальном устройстве). Мастера неизменно утверждают мысль о том, что система природа — животное — человек является сложной, подвижной, исторически развивающейся структурой, частью великого макрокосма, где все взаимосвязано, подобно тончайшей нервной организации.

В качестве примера приведем образ тектонической организации готического собора. Если из его каркасной конструкции изъять хотя бы одну составляющую часть, вся система будет деформирована или перестанет существовать. Аналогичным

образом чревато негативными последствиями вмешательство человека в живую природную систему, поэтому нельзя не согласиться с В.А. Ватагиным, оценивающим животный мир в ракурсе комплексной эволюционно-исторической трагедии.

ВАЖНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОТНОГО

Прошлый век поставил вопрос о важных принципах изучения анималистического искусства и постижения методов работы художника-анималиста. Первой специфической чертой анималистики можно назвать факт особого интереса и любви художников, их *заинтересованность* миром живой природы. Об этом писал В.А. Ватагин [11, с. 71, 72]. Большую симпатию к животному миру он определяет как «пристрастное любование» формами, проявлениями жизни, поведением и пр. Только научившись чувствовать животное, художник-анималист сможет воссоздать целостный выразительный образ. Без этого чувства трудно подойти к созданию образа животного как модели живой, одухотворенной природы.

Что же касается других жанров, безусловно, качества авторской симпатии к избранному объекту изображения формируют пути художественной интерпретации, расширяют границы образного показа. Тем не менее совсем не обязательно испытывать глубокую симпатию к человеку, к природным явлениям, предметному миру, представленным на портрете, в пейзаже, натюрморте, бытовой или исторической картине. Иное дело анималистический образ: здесь необходимо «природное» чувство, которое и формирует свойства особой «посвященности», требует настроения, особенного отношения [15].

Вторая черта, которая характеризует качества *познания* животного, состоит в том, что понимание всех аспектов его жизнеустройства — внешности, анатомии, поведения и т. д. [11, с. 71, 72] — делает изображение убедительным, конкретным и точным. Анатомия животных отличается не меньшей сложностью, чем анатомия человека. Чтобы верно передать позу животного, его движение, необходимо знать соотношение основных частей скелета (череп, позвоночник, грудной клетки, переднего и заднего пояса конечностей и т. д.).

И.С. Ефимов признается: «Я очень много изучаю анатомию... Люблю скелеты и вижу в них большую красоту, в них — только самое необходимое, и видна в них мудрость создания» [13, с. 87, 94]. В.А. Ватагин считает полезным, изучив основное расположение частей скелета, проверить их на живой натуре, «найти основные точки, связывая их с различными положениями животного» [13, с. 78]. И.С. Ефимов видит смысл рисования скелета на



Рис. 1. В.М. Смирин. Детеныш северного морского котика. Командоры. 1976. Бумага, карандаш, акварель. Источник: <https://np-morozova.livejournal.com/245715.html>



Рис. 2. Е.И. Чарушин. Ворона. Иллюстрация // Вольные птицы. [Ленинград] : Государственное издательство, 1929. [8] с. Источник: <http://www.staratel.com/pictures/ruspaint/big/667-2.htm>

прозрачной бумаге, вписывая его в изображенную с натуры фигуру зверя [13, с. 87].

Знание системы мышц — второе существенное условие анатомически правильного изображения животного. От точного знания формы животного и расположения его мышц будет зависеть передача достоверности движения, реальность самого изображения.

Еще одним условием успеха работы художника-анималиста является точность передачи характера покрова животных. В.А. Ватагин рекомендует знакомиться со структурой меха у зверей на живой натуре (ибо шерсть на чучелах деформирована), а оперение птиц изучать на неподвижных объектах. Полученные знания анатомии животных необходимо учитывать в рисунке с живой натуры.

Каким образом реализовывались в прошлом две ключевые черты анималистики, рассмотренные выше? В XVIII в. тщательное наблюдение и из-

учение природных «натуралей» в России привело к тому, что художники научались изображению всех внешних сторон модели до степени скрупулезной фиксации каждой детали. Априорный, еще по сути натуралистический метод познания, базирующийся на внешнем описательном анализе, в итоге сыграл положительную роль для оценки натуры. Художники приучались видеть красоту изгибов форм, цветовых созвучий, ритмическую гармонию элементов и т. п. Наблюдая все это, они постигали науку изображения предметов и явлений.

В XIX в. тот же принцип заинтересованности касался по большей мере иппического образа (изображение лошади) и был успешно реализован в академической художественной системе, базирующейся на последовательном систематическом знании, серьезном изучении натуры.

Анималисты XX столетия, используя нарабатанный материал и опыт прошлых эпох, расширили границы постижения образа. Изображения животных «проникли» в разные виды искусства (станковая графика, книжная и научная иллюстрация, живопись, декоративное искусство, все разновидности скульптуры). В XX столетии в среде анималистов большой популярностью пользовались натурные наброски и зарисовки животных (рис. 1).

Рисунки явились не только средством познания и изучения зверей, но и послужили самостоятельным выставочным материалом. Теперь их можно было увидеть на персональных, тематических и иных выставках. Они акцентировали внимание на материалах, техниках, разных видах рисунка по степени их завершенности: от беглого краткосрочного наброска до более подробной зарисовки. Во всем ощущалась заинтересованность животным миром, а «рисуночная» манера активно проникала и в детскую книжную и научную иллюстрацию (рис. 2, 3).

Отметим, что скульптура также обрела новые формы выражения. Она стала разнообразной по видам и материалам. Наряду с традиционным станковым выставочным образом анималистика «вышла» в парковую среду, получив распространение в скульптуре малых форм (рис. 4, 5).

В каждом виде скульптуры акцент делался на пластических выразительных качествах образа. Монументально-декоративный вариант ярко продемонстрировал возможности анималистики в больших, иногда гиперболизированных формах. Расширились границы восприятия станковой скульптуры (в ее традиционном варианте), становившейся все более и более многообразной по содержанию, а пластика малых форм из области сугубо «кабинетной скульптуры» также превратилась в пленэрный образ. Очевидно, что в силу исторических условий на каждом этапе особенности анималистики проявляются по-разному, формируется свое понятие образа как носителя некоторых существенных черт, определя-

ющих концепцию жанра: выбор тем, персонажей, их трактовку. Однако качественным признаком жанра, свойственным любой эпохе, является наличие в его структуре черт, связанных с трактовкой образа животного в целом. Речь идет о признаках, которые позволяют назвать образ анималистическим.

В.А. Ватагин справедливо указывает на три важных положения. Первое: в композиционном варианте произведения анималистический персонаж обязан быть ведущим, а не занимать подчиненное положение. На нем фокусируется внимание зрителя, он изображается крупным планом. Второе: форма животного не должна сильно видоизменяться, превращаясь, например, в орнаментальный мотив. Третье: анималистический образ передает суть подвижного существа, живую выразительную индивидуальность. Так, коллекции причудливых форм бабочек, жуков, чучела зверей и птиц могут представлять интерес для зоолога или художника-иллюстратора, но не более того. Взгляд зрителя (и художника) может привлечь та или иная экзотическая форма, цветовая окраска, орнаментика деталей, однако говорить о живой натуре уже не приходится. Только подвижное существо демонстрирует эмоции, в своей изменчивости дает разные ракурсы, наконец, раскрывает интересную поведенческую область и в итоге предоставляет художнику богатый материал. Лишь тогда образ с полным основанием можно назвать анималистическим [11, с. 68].

Мысль о динамике и естественности развивает также И.С. Ефимов, говоря о «живом трепете жизни», о животных, которые не способны притворяться [13, с. 73, 122]. С его точки зрения, понимая особенности всего живого мироустройства, «будет радостно улавливать и гармонию высшего животного» [13, с. 12].

Таким образом, художники констатируют границы жанровой принадлежности анималистики. При этом мастера, работающие в разных видах скульптуры, не следуя натуре строго, готовы признать полноценность таких анималистических образов. В данном случае верным критерием «чистоты жанра» выступает неизменное чувство меры, причем подобная умеренность является ключевым качеством анималистики вообще.

РАБОТА ХУДОЖНИКА-АНИМАЛИСТА

График, живописец или скульптор всегда придерживается определенных этапов в процессе создания произведения — от зарождения замысла до его воплощения. В XX в. стало распространенным следующее явление: приоткрылись двери мастерских художников, и зритель получил



Рис. 3. А.Н. Комаров. Маньчжурский заяц : иллюстрация. Атлас охотничьих и промысловых зверей СССР : в 2 т. / под общ. ред. С.А. Зернова и Е.Н. Павловского. Т. 2. Звери. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1953. 293 с. Источник: <https://www.litfund.ru/auction/21/362/>

возможность наблюдать весь процесс рождения художественного произведения, а его отдельные этапы в виде набросков, зарисовок, эскизов, этюдов стали абсолютизироваться, наделяться эстетическими качествами и восприниматься как самостоятельные виды творчества. Наравне с законченными работами они все начали экспонироваться на выставках. Эта всеобщая тенденция, свойственная отечественному искусству XX столетия, в анималистике приобретает специфические черты.

Придерживаясь традиционной последовательности в работе, художник-анималист в ходе собственной практики вырабатывает и применяет особенные приемы, в частности большое значение придает рисованию с живой природы. Роль живой природы, ее изучение были важны для всех мастеров в процессе постижения законов материального мира, в том числе человека, природных явлений, предметного мира. Однако только анималист, как мы выяснили, всегда имеет дело с живой моделью. Именно она ориентирует на близкий контакт, «диалог» с натурой, ее анализ. В этом «диалоге» во многом формируются взгляды художника на мир флоры и фауны, мировоззренческие принципы мастера, отношение к животным с позиции этики и эстетики, особенный метод работы.

Изображение животного в графике и в скульптуре (предпочтительных для анималиста видах изобразительного искусства, в которых движение и пластика животных отражаются наиболее отчетливо), определяется несколькими принципами. Первый состоит в том, что животное предстает психологическим объектом со своими поведенческими качествами, поэтому прав был В.А. Ватагин, когда говорил о важности длительного наблюдения за



Рис. 4. И.С. Ефимов. Лани. Сквозной рельеф. Бронза. 1950. Санаторий в Цхалтубо. Источник: http://www.help-rus-student.ru/pictures_fail/26/135_1.htm



Рис. 5. Д.В. Горлов. Рысенок. Фарфор. 1950-е. Источник: https://auction.ru/offer/d_gorlov_1956_sovetskij_khudozhnik_rysenok_farfor-i156254530951720.htm

животными, чтобы изучать их внешность и повадки. Второй заключается в многократном рисовании зверей и птиц непосредственно на бумаге: в разных ракурсах и в движении, погруженных в природную среду и показанных крупным планом, с рассмотрением «физиономии», с постижением звериной мимики [15, с. 434]. Только прямое соприкосновение с живой природой, натурой даст художнику живое впечатление, позволит увидеть образ всеобъемлющим и конкретным.

В работе анималиста дистанция между натурой и рисующим сокращается. Чем теснее мастер использует метод наблюдения и натурального анализа, тем точнее будет изображение. Явления и образы, которые художник замечает, он фиксирует своей рукой на бумаге и закрепляет в памяти. Это — ценный опыт. Впечатления художника станут еще богаче, а творческая работа интереснее и плодотворнее [15, с. 433]. И.С. Ефимов в этом контексте называет главным развитие собственного глазомера: художник не должен расставаться с альбомом, но «неустанно делать наброски, отражая по мере сил все разнообразие окружающей жизни» [13, с. 94, 95]. В таком наблюдении хороши все графические средства, особенно наброски, выступающие мгновенным способом закрепления на бумаге первых впечатлений и поэтому исключительно важные в рисовании движущейся, не склонной к позированию модели.

Роль набросков наиболее отчетливо будет видна, если сравнить их с фотографией. В XX в. фотография становилась все более популярным видом искусства и давала возможность художникам и зри-

телям познакомиться с многообразным животным миром. Однако ее особенность состоит в том, что она фиксирует все подробности виденного и может отвлечь внимание мастера от главного. Фотография выступает вторичным воспроизведением природы, а значит, дистанция между натурной моделью и самим художником сокращается. Именно метод работы с натурой воспитывает глаз, помогает выделить существенное.

В этой связи назовем любимое и весьма полезное занятие для анималиста — посещение заповедников и зоопарков. В заповедной зоне художник получает возможность наблюдать зверя в среде обитания, максимально приближенной к естественной. Он может зарисовать его в панорамном виде, на фоне ландшафта и с близкого расстояния, подчеркнув свободу движений и естественность поз. Зоопарк открывает иной характер природы. Поскольку животное оказывается ограниченным в пространстве, процесс наблюдения, изучения и рисования тоже становится другим: мастер сосредотачивается на чем-то конкретном и длительно изучает облик, поведение зверя. Неслучайно В.А. Ватагин назвал зоопарк «школой мастерства» [15, с. 434].

Важность оценки натурального рисования, которая так ярко проявляется в графическом образе, во многом определяет характер анималистического персонажа в скульптуре. Натурный этап как основа пластического образа у художника-анималиста также имеет большое значение. Живые впечатления в традиционном виде всегда служат базой для этюдов и эскизов, определяют строй законченных произведений. В анималистической скульпту-

ре опора на реальность привела к выработке самостоятельного метода работы, который зачастую выполнялся от начала до конца самим автором. Такой путь позволяет художнику оценить свойства скульптурных материалов и добиться ощущения полноты и цельности образа. Мастера «всматриваются» и «прислушиваются» к каждому материалу. Первоначально угадав позу зверя в дереве, камне, анималист постепенно освобождает ее, все более и более конкретизируя образ. В этом отношении многие анималисты предпочитают работать в твердых материалах.

Скульпторы XX в. С.Д. Эрзя, С.Т. Коненков, В.А. Ватагин, С.М. Чураков, С.А. Лоик, Н.М. Фокин, А.С. Буров, А.С. Цветков, Б.Я. Воробьев хорошо знали данный метод. Каждый из них очень тщательно подходил к конечным этапам работы, заботясь о законченности своих произведений. Б.Я. Воробьев, например, считал, что зритель должен почувствовать «пространственность, глубину, напряженность формы, состояния и вес изображаемого» [16, с. 33, 34].

Таким образом, обозначенный подход позволяет художнику-анималисту видеть в природе гармонию, не стремясь к ее сильному видоизменению. Сам творческий замысел определяется пониманием скульптурного анималистического образа и процесса работы над ним. Натура и материал, выступая соавторами природы, определяют особенности процесса работы и в целом характер всего скульптурного произведения.

Мы рассмотрели натурно-воспроизводящую форму изображения, универсальную для анималиста. А как быть с образно-пластическим подходом, тяготеющим к декоративности? Ведь животное можно показать и с этой точки зрения, его форма может быть стилизована, конструктивно выражена. В этом подходе роль творческого воображения оказывается существенней, чем натурная фиксация. Художественное воображение приводит к изменению первообраза — натуры. Измененная модель часто наделяется новыми декоративными чертами. Декоративность становится основным принципом художественного образа, главным свойством скульптуры.

С этой точки зрения, исходя из натуры, природы, в экспериментах с формой анималист должен знать сущность животного, не нарушая его биологических признаков. Ему помогает знание материала, которое необходимо в работе скульптора любой тематики, в том числе анималистической, ориентированной на особое чутье в постижении сущности зверя. Точно подобранный материал В.А. Ватагин называет «эффектом скульптурного произведения» [11, с. 135]. О внутреннем понимании материала говорит и Д.В. Горлов. Его выражение «вытащить» из материала все, что мож-

но [17], означает абсолютное знание художником его структурных качеств и понимание сути анималистического образа. Все материалы, которые использует анималист, и особенно разнообразные в скульптуре малых форм, призван их эстетически оценивать: плотность, фактуру, цвет, соотносить со всем богатством жизненных проявлений флоры и фауны. Не случайно Д.В. Горлов сравнивает материал с музыкальными инструментами, обладающими каждый своим голосом, будет ли это скрипка, виолончель или фортепиано [16, с. 79].

Поскольку анималистика признавалась мастерами специфическим искусством, требующим соответствующих навыков в обучении, в кругу художников-анималистов XX в. назрел разговор об учреждении анималистического класса в Академии художеств. Уметь изображать флору и фауну должны не только анималисты, но и представители исторического, батального жанров. Так, Д.В. Горлов полагал, что отсутствие этой дисциплины в учебных заведениях отрицательно скажется на подготовке специалистов разных жанров [14].

Подобный класс уже существовал в Академии художеств (XVIII в.) как раз в то время, когда происходило формирование анималистики как жанра. Он назывался классом «зверей и птиц» и был организован в 1763 г. немецким художником-анималистом И.Ф. Гроотом [18]. Создание класса способствовало мобилизации и сплочению творческих сил в одном направлении — изображении животных. В то время анималистическое искусство уже имело распространение, и на фоне существующих произведений «охотной» тематики появление «зверописного» класса было естественным. Просуществовав до 1795 г., он, спустя более 30 лет, снова обрел жизнь в 1827 году. Однако теперь этот класс стал мастерской батальной анималистики: его возглавили художники-анималисты Н.С. Самокиш и Ф.А. Рубо, по большей части специализировавшиеся на изображении лошади.

Как было показано выше, потребность в организации анималистического класса вновь назрела во второй половине XX в. и вновь была продиктована расширением сферы интереса к этому направлению искусства, его актуализацией на новом этапе общественного развития и художественной культуры. Общая точка зрения анималистов на необходимость внедрения соответствующей образовательной дисциплины в учебные заведения понятна и оправдана, но до сих пор пока не получила реализации.

Сформулированные художниками идеи, отражающие их мировоззрение в целом и взгляды на мир живой природы (в определенной части — уникальные), позволяют говорить об анималистике как искусстве особого рода с рядом специфических закономерностей видения и изображения. Этот ком-

плекс идей позволяет также обозначить проблемы творческого подхода художника-анималиста и определить место жанра в общем процессе развития отечественного искусства XX века.

Список источников

1. Михайлов А.В. Языки культуры : учебное пособие по культурологии. Москва : Языки русской культуры : Кошелев, 1997. 909 с.
2. Werness H.B. Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art. New York ; London : A&C Black, 2006. 474 p.
3. Гура А. Символика животных в славянской народной традиции. Москва : Индрик, 1997. 910 с.
4. Kalof L. Looking at Animals in Human History. London : Reaktion Books, 2007. 222 p.
5. Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. Харьков : Гуманитарный центр, 2013. 592 с.
6. Храмова Н.М. Семантика зооморфных образов в современной европейской культуре // Второй всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры, 2015. Москва : Пробел-2000. 2016. С. 101–126.
7. Gross A.S., Vallely A. Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies. New York : Columbia University Press, 2012. 400 p.
8. Bekoff M., Allen C., Allen C.C., Burghardt G.M. The Cognitive Animal: Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition. London : MIT Press, 2002. 482 p.
9. Smith J.A., Mitchell R.W. Experiencing Animal Minds: An Anthology of Animal-Human Encounters. New York : Columbia University Press, 2012. 416 с.
10. Derrida J. The Animal That Therefore I Am. New York : Fordham University Press, 2009. 192 p.
11. Ватагин В.А. Изображение животного : записки анималиста. Москва : Искусство, 1957. 170 с.
12. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. Москва : Советский художник, 1980. 213 с.
13. Ефимов И.С. Об искусстве и художниках. Москва : Советский художник, 1977. 423 с.
14. Письма Горлова Д.В. Ватагину В.А. 1960–1968 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3022. Оп. 1. Ед. хр. 107.
15. Ватагин В.А. Зоопарк — школа художника-анималиста // Московский зоопарк. Москва : Московский рабочий, 1961. 440 с.
16. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964 : [сборник] / сост. В.А. Попов и К.Н. Пруслина. Москва : Искусство, 1971. 310 с.
17. Выступление на вечере, посвященном творчеству Горлова Д. 1945 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2780. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 15.
18. Маркина Л.А. Портретист Георг Христофор Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. Москва : Памятники исторической мысли, 1999. 296 с.

Russian Animalistic Art of the 20th Century as a Special Kind of Fine Art

Irina V. Portnova

Peoples' Friendship University of Russia,
6, Miklukho-Maklaya Str., Moscow, 117198, Russia
ORCID 0000-0002-9064-5288; SPIN 3007-3071
E-mail: irinaportnova@mail.ru

Abstract. *This article aims at analyzing the genre features of the 20th century animalistic art as a special, original phenomenon of Russian artistic culture. There are highlighted the aspects that make up its content basis. The author considers the issues of human perception of an animal, attitude to it, the system of views on the world of flora and fauna, the methods of interpretation of animals and birds. Together, they form the specific characteristics of animalistic art, which appeared in their organized and integral form in the 20th century. The article is relevant because the relationship between human and nature is being more and more re-evaluated, which is why the ideological fea-*

tures and the system of views of the 20th century artists are getting increasingly important (in particular, in the historical and artistic aspect).

Animalistic art, having become noticeable as a genre already in the 18th century, passed through the entire 19th century, and crystallized in the 20th century in the most characteristic, typical features in various types of fine arts (graphics, painting, sculpture and their varieties). There is no doubt that among other genres of fine art, animalistic art is an original visual and plastic phenomenon that is fundamentally different from the art that depicts a person. The article notes that the complexity of animalistic art lies in the properties of human perception, which is prone to subjective evaluation and, accordingly, gives an animal human traits. The principle of "imitation" of nature, the study of nature, being constantly followed by artists, pointed to the overcoming of the subjective moment and became the leading one in composing the figurative concept of an animal.

Key words: art studies, fine art, animalistic art, life, nature, technique, genre, drawing, sculpture, specificity, work process, perception.

Citation: Portnova I.V. Russian Animalistic Art of the 20th Century as a Special Kind of Fine Art, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 486–495. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-486-495.

Acknowledgements.

This article is supported by the Strategic Academic Leadership Program of the Peoples' Friendship University of Russia.

References

1. Mikhailov A.V. *Yazyki kul'tury: uchebnoe posobie po kul'turologii* [The Languages of Culture: textbook on cultural studies]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., Koshelev Publ., 1997, 909 p.
2. Werness H.B. *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*. New York, London, A&C Black Publ., 2006, 474 p.
3. Gura A. *Simvolika zhyvotnykh v slavyanskoi narodnoi traditsii* [Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997, 910 p.
4. Kalof L. *Looking at Animals in Human History*. London, Reaktion Books Publ., 2007, 222 p.
5. Orel V.E. *Kul'tura, simvol'y i zhyvotnyi mir* [Culture, Symbols and the Animal World]. Kharkiv, Gumanitarnyi Tsentrl Publ., 2013, 592 p. (Humanitarian Centre).
6. Khramova N.M. Semantics of Zoomorphic Images in Modern European Culture, *Vtoroi vserossiiskii konkurs molodykh uchenykh v oblasti iskusstv i kul'tury, 2015* [The Second All-Russian Competition of Young Scientists in the Field of Arts and Culture, 2015]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2016, pp. 101–126 (in Russ.).
7. Gross A.S., Valley A. *Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies*. New York, Columbia University Press Publ., 2012, 400 p.
8. Bekoff M., Allen C., Allen C.C., Burghardt G.M. *The Cognitive Animal: Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition*. London, MIT Press Publ., 2002, 482 p.
9. Smith J.A., Mitchell R.W. *Experiencing Animal Minds: An Anthology of Animal-Human Encounters*. New York, Columbia University Press Publ., 2012, 416 p.
10. Derrida J. *The Animal That Therefore I Am*. New York, Fordham University Press Publ., 2009, 192 p.
11. Vatagin V.A. *Izobrazhenie zhyvotnogo: zapiski animalista* [The Image of an Animal: Notes of an Animalist]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957, 170 p.
12. Vatagin V.A. *Vospominaniya. Zapiski animalista. Stat'i* [Memoirs. Notes of an Animalist. Articles]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1980, 213 p.
13. Efimov I.S. *Ob iskusstve i khudozhnikakh* [About Art and Artists]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1977, 423 p.
14. Letters from Gorlov D.V. to Vatagin V.A. 1960–1968, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 3022, aids 1, item 107 (in Russ.).
15. Vatagin V.A. The Zoo as a School of an Animal Artist, *Moskovskii zoopark* [Moscow Zoo]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1961, 440 p. (in Russ.).
16. Popov V.A., Pruslina K.N. (eds.) *Khudozhniki ob iskusstve keramiki. Sovetskaya khudozhestvennaya keramika 1954–1964* [Artists about the Art of Ceramics. Soviet Art Ceramics 1954–1964]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, 310 p.
17. A Speech at the Night Dedicated to the Work of Gorlov D. 1945, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2780, aids 1, item 64, p. 15 (in Russ.).
18. Markina L.A. *Portretist Georg Khristofor Groot i nemetskie zhivopistsy v Rossii serediny XVIII veka* [Portrait Painter Georg Christoph Groot and German Painters in Russia in the Middle of the 18th Century]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 1999, 296 p.

О.Ю. КУЛАКОВА

ГОЛЛАНДСКИЙ ЦВЕТОЧНЫЙ НАТЮРМОРТ XVII ВЕКА: ИНТЕРЕС И ЗАБВЕНИЕ НА ПРОТЯЖЕНИИ СТОЛЕТИЙ

Ольга Юрьевна Кулакова,

Санкт-Петербургская академия художеств
им. Ильи Репина,
факультет теории и истории изобразительного искусства,
кафедра зарубежного искусства,
соискатель
Университетская наб., д. 17,
Санкт-Петербург, 199034, Россия

ORCID 0000-0003-2860-2487; SPIN 9939-1968

E-mail: pp_olga@mail.ru

Реферат. На протяжении трех с половиной веков жанр цветочного натюрморта, созданного голландскими мастерами, переживал взлеты интереса и забвение: максимальную оценку общества в виде высоких гонораров художников в XVII в., критику ценителей и теоретиков искусств, пренебрежение в XIX в., взлет аукционных цен и пристальное внимание искусствоведов, проявившееся с середины XX в. до настоящих дней. В середине XVII в. уже существовала иерархия жанров, связанная и с сюжетом, и с размером картин, что отражалось на цене. Натюрморты вместе с пейзажами стоили дешевле аллегорических и исторических сцен, но были и исключения, например в творчестве Яна Брейгеля Старшего и Яна Давида де Хема. Теоретики искусства Виллем ван Хоогстраден и Арнольд Хоубракен, опираясь на академические вкусы, принижали значимость натюрморта, тогда как сами художники, определяя ценностные опоры своей живописи, стремились к максимальному натурализму, и такие картины прекрасно продавались. В XX в. этот жанр привлекал внимание коллекционеров Европы и США. Возрождение интереса к голландским натюрмортам вообще и цветочным в частности началось с XX в., картины дорожали на аукционах, а их коллекционирование стало почти мо-

дой. Художественными обществами и арт-дилерами Нидерландов и Бельгии было организовано несколько небольших выставок натюрмортов. Заданный Ингваром Бергстрёмом курс на изучение символических посланий в натюрмортах продолжает Эдди де Йонг и подчеркивает многообразный характер символизма в голландской живописи XVII века. Светлана Альперс, напротив, критикует иконологический метод и представляет живопись Нидерландов этого периода как пример визуальной культуры. Взгляд Нормана Брайсона на голландский натюрморт формируется на фоне развития общества потребления, экономического процветания и изобилия. Наконец, в исследованиях последних двадцати лет проявляется все больший интерес к естественно-научному аспекту натюрмортов. Любознательность, мастерство и восхищение природой — эти импульсы до сих пор чувствуются в изображениях букетов и фруктов.

Ключевые слова: голландский натюрморт, цветочный натюрморт, теория и история искусства, голландская живопись XVII века, натюрморт, изобразительное искусство.

Для цитирования: Кулакова О.Ю. Голландский цветочный натюрморт XVII века: интерес и забвение на протяжении столетий // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 496—505. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-496-505.

Голландский натюрморт — яркое и самобытное культурное явление XVII в., повлиявшее на дальнейшее развитие европейской живописи в целом. На сегодняшний день подобное утверждение не вызывает сомнений ни у западных, ни у отечественных искусствоведов. Но обретение натюрмортом именно такого места в истории ис-

куств, осознание художественной ценности этого жанра определилось не сразу. В статье предпринята попытка рассмотреть отношение художников, ценителей искусства и профессиональных искусствоведов к голландским цветочным натюрмортам XVII в. на протяжении всего времени их существования. Исследование ограничено цветочными натюрмортами, которые выделились в 1610-х гг. одними из первых в жанре и продолжали оставаться на рынке картин до начала XVIII века.

ХУДОЖНИКИ И ЗНАТОКИ ЖИВОПИСИ В XVII—XVIII ВЕКАХ

Оказавшись в реалиях художественного рынка, голландские живописцы отреагировали четкой системой дифференциации жанров и специализацией, которая позволяла добиться высокого мастерства в выбранном направлении. Среди большого количества художников можно выделить наиболее талантливых и знаменитых мастеров, работавших в жанре цветочного натюрморта по заказу не только обычных бюргеров, но и богатых и влиятельных покровителей. Так, фламандский живописец Ян Брейгель Старший, повлиявший на становление жанра в Голландии, имел покровительство кардинала, архиепископа миланского Федерико Борромео. Получив в подарок великолепный натюрморт с редкими цветами, собранными в глиняный горшок, и с изображенными монетами и драгоценностями на столешнице¹ (рис. 1), Борромео предположил, что таким изящным способом художник намекает на ценность картины: «Он сравнивает стоимость этой работы со стоимостью драгоценных камней — сумму, которую я фактически заплатил художнику» [1, р. 60]. Ян Брейгель Старший, обладая огромным живописным талантом, также понимал ценность своих работ и не стеснялся просить больших гонораров.

Голландский художник Рулант Саверей работал при дворе императора Рудольфа II в Праге; Виллему ван Алсту покровительствовал великий герцог Тосканский Фердинандо II Медичи; Рахель Рюйш получала заказы от Иоганна Вильгельма, курфюрста Пфальцского, в Дюссельдорфе; Мария ван Остервейк — от короля Франции Людовика XIV. В 1606 г. Якоб де Гейн Младший получил 600 гульденов от Генеральных штатов в Гааге за цветочный натюрморт, предназначенный в подарок Марии Медичи,

¹ Под описанный букет попадает несколько ранних натюрмортов Яна Брейгеля Старшего: в коллекции Пинакотекки Амброзиана в Милане и в Художественно-историческом музее Вены.



Рис. 1. Ян Брейгель Старший. Натюрморт. Около 1607 г. 50,3 × 40,6. Деревянная панель, масло. Художественно-исторический музей Вены

супруге французского короля. В 1621 г. Амброзиус Босхарт Старший получил от принца Морица Оранского 100 гульденов за цветочный натюрморт, написанный для кого-то из придворных. Приблизительно в 1670-х гг. художник Ян Давидс де Хем получил 2 тыс. гульденов за портрет Вильгельма III Оранского в обрамлении цветов и фруктов [2, р. 6]. Это были чрезвычайно высокие гонорары для того времени, но мастера, не имевшие доступа к высшим слоям общества, довольствовались более скромными ценами на свои картины: 100–200 гульденов. В целом в середине XVII в. существовала иерархия жанров, связанная и с сюжетом, и с размером картин, что отражалось на цене. Натюрморты вместе с пейзажами стоили дешевле аллегорических и исторических сцен, это связано не только с содержанием картин, но и с размерами холста [3, р. 304]. Материальная ценность цветочного натюрморта и внимание к этому жанру в обществе довольно очевидны. Обратимся к восприятию эстетической ценности цветочных букетов.

Кроме Федерико Борромео, большими ценителями живописи Яна Брейгеля были эрцгерцог Альберт VII Австрийский и инфанта Изабелла, штатгальтеры габсбургских Нидерландов. Они изображены на картине, показывающей любителей искусства в фантастическом интерьере, объ-



Рис. 2. Питер Кодде. Любители искусства. Около 1630 г. 38,3 × 49,3. Деревянная панель, масло. Государственная галерея Штутгарта

единяющем вид собственной кунсткамеры и мастерской художника (совместно с Иеронимом II Франкеном, из коллекции Художественного музея Уолтерс, США). Коллекционеры ценили свой частный музей, и их желание запечатлеть себя на фоне богатства и редкостей вполне понятно. Изображение ценителей искусства, которые обсуждают полотно художника, тоже было довольно распространенным сюжетом, например «Любители искусства» Питера Кодде 1630 г. из коллекции Государственной галереи Штутгарта (рис. 2). Их интерес связан скорее с радостью созерцания и, возможно, живым обсуждением.

В своей знаменитой книге о художниках 1604 г. голландский живописец Карел ван Мандер дает многочисленные оценочные комментарии по поводу качества картин, а также рассказывает о творчестве мастеров натюрморта, чьи работы не дошли до наших дней, например Людовика Янса ван ден Босха, писавшего цветочные натюрморты еще до Амброзиуса Босхарта Старшего: «Был еще некий Людовик Янс ван ден Босх, также родившийся в Хертогенбосе. Он весьма хорошо писал фрукты и цветы и последние часто изображал в стеклянном сосуде с водой, причем употреблял на это так много труда и времени, что достигал почти полного сходства с настоящими» [4, с. 128]. Мандер рассказывает и о харлемском живописце Корнелисе Корнелиссене, и о лейденском художнике Якобе де Гейне Младшем [4, с. 487].

Материальная оценка картин часто не совпадает с оценкой теоретиков искусства XVII в., которые

считали натюрморты художественной имитацией «мертвых» объектов. Так, Самуэль ван Хоогстратен в своей книге «Введение в искусство живописи» (*Inleyding tot de hooge schools der schilderconst, 1678*) помещает натюрморт на низшую ступень художественной иерархии, однако подчеркивает, что «лучше проявить себя лучшим в одной из низших “степеней”, чем быть посредственным художником исторической живописи» [5, р. 89]. В академических кругах оценка натюрморта также не была положительной. В 1667 г. французский историк искусства Андре Фелибьен вынес следующее суждение: «Тот, кто прекрасно рисует пейзажи, стоит над другим, не рисующим ничего, кроме фруктов, цветов или ракушек» [6, р. 50–51]. Голландский художник Герард де Лересс во второй части трактата «Большая книга для рисования» (*Groot schilderboek,*

1707) также говорит, что натюрморты не имеют существенного значения и вряд ли ценители будущего ими заинтересуются [7, р. 260]. Любопытно, что и Хоогстратен, и де Лересс сами работали в жанре натюрморта и весьма преуспели в нем.

Помимо споров об иерархии живописных жанров, в середине XVII в. были и размышления о качестве живописи, о границах ее ценности и месте среди других искусств, например в сравнении с поэзией. Художник Филипс Ангел ван Лейден выступил в гильдии живописцев на день святого Луки с речью, текст которой был опубликован в 1642 г. под названием «Похвала живописи» (*Lof der schilderconst*). Трактат Ангела весьма показательный, так как он является редким образцом внутрицехового самоопределения: эта речь была сказана художником для художников. Ангел не вводит никакой иерархии в живописи, уравнивая все жанры. Он постоянно подчеркивает необходимость точной имитации материальных вещей, чтобы они казались «почти настоящими». Созерцание природных объектов гарантирует, что художник точно воспроизведет оптические эффекты [8, р. 188–189]. Интересно, что тут Ангел, можно сказать, вторит Мандеру, не вникая в дидактические описания и толкования картин и не пускаясь в критику жанров. Ангел размышляет о том, что аллегорические сюжеты и натюрморты зритель или покупатель может интерпретировать с точки зрения своего интеллектуального, социального и религиозного происхождения, но художник не навязывает им свою концепцию, оставляя свободу личностному восприятию.

Арнольд Хоубракен пишет трактат «Большой театр голландских художников», изданный в 1718–1721 годах. Следуя академической традиции, он вводит иерархию жанров, преуменьшая ценность натюрмортов и пейзажей. Отсутствие в работе Хоубракена глав, посвященных признанным на сегодняшний день художникам, показывает изменения вкусов со времени его написания. Так, лишь мимоходом упомянуты Ян Вермеер, Юдит Лейстер, Рахель Рюйш. В 1750 г. Йохан ван Гоол опубликовал два тома своей книги «Новый театр голландских художников» (*De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*). Этот двухтомник был задуман как исправление и дополнение к книге Хоубракена. Гоол работает над своей книгой с 1747 или 1748 г. и издает ее в 1750 году. Он создал сдержанное, подробное, насыщенное проверенными фактами повествование, но одновременно высказал и оценочные суждения [9, р. 268]. Так, были высоко оценены художники-натюрмортисты Рахель Рюйш и Ян ван Хейсум [10, vol. 1, р. 210–233; vol. 2, р. 13–30]. Аукционные дома XVIII в. поддерживали идею «дорабатывания» картин, и, вторя им, Гоол считал, что добавление животных в натюрморты с фруктами создает дополнительный эффект, выразительность [9, р. 281]. По мнению Гоола, для создания натюрмортов с цветами и фруктами для художника не всегда достаточно житейского опыта, часто были необходимы специальные знания. Он приводит самый яркий пример живописца и энтомолога середины XVIII в. Йоханнеса Гударта [10, vol. 1, р. 40–43].

К началу XVIII в. остаются популярными натюрморты с цветами и фруктами, тогда как интерес к композициям *vanitas*, банкетов и завтраков постепенно угасает. В XIX в. картины голландцев считались скучными и не представляющими ценности.

XX ВЕК ОТКРЫВАЕТ НАТЮРМОРТЫ ВНОВЬ

Возрождение интереса к голландским натюрмортам вообще и цветочным в частности происходило в начале XX в., картины дорожали на аукционах, а коллекционирование натюрмортов стало почти модой. Художественными обществами и арт-дилерами Нидерландов и Бельгии было организовано несколько небольших выставок натюрмортов. Наиболее знаменитым собирателем цветочных натюрмортов стал Питер де Бур, открывший в 1922 г. в Амстердаме галерею старых мастеров (*Kunsthandel P. de Boer*). В 1939 г. великолепная коллекция нидерландских натюрмортов, принадлежавшая художнице Дейзи Линде Уорд, оказалась в Музее Эшмола в Оксфорде. Несколько позже, в 1966 г., значительная часть коллекции

Генри Роджерса Бротона попала в Музей Фицуильяма в Кембридже.

Одна из ранних публикаций о цветочном натюрморте, написанная в 1928 г. и переизданная в 1975 г., принадлежит Ральфу Уорнеру [11]. В 1955 г. в журнале «Старая Голландия» (*Oud Holland*) [12] голландский историк-искусствовед Лоренс Йоханнес Бол начал публикацию своего многочастного исследования, касающегося систематизации творчества художников, работавших в жанре цветочного натюрморта и пейзажа. Бол работал в архивах Мидделбурга, впервые обращаясь к документам XVII века. Считается, что открытие голландского художника Адриана Коорте принадлежит именно Болю. Кроме того, Бол впервые выяснил многие биографические данные художников рассматриваемого периода и представил обзор их творчества со стилистическим анализом ключевых работ. Следующая работа Бола, вышедшая в 1960 г. уже на английском языке, обобщает и систематизирует изученный ранее материал [13].

До наших дней труд Бола остается по многим вопросам изучения цветочного натюрморта опорным. Исследователи следующего поколения — Сэм Сигал, Ингвар Бергстрём и Фред Мейер сумели уточнить ряд важных событий из биографий художников, атрибуций и влияний, что значительно прояснило детали взаимодействия Фландрии и Голландии [14].

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТРАКТОВКИ: ИКОНОЛОГИЯ И ОПИСАТЕЛЬНОСТЬ

Необходимо обозначить методологические подходы, которые установились в 1950–1990-х гг. в западном искусствознании и задали основные перспективы изучения голландской живописи.

Шведский искусствовед Ингвар Бергстрём был одним из первых, кто охарактеризовал сюжеты голландского натюрморта как метафоры моральных и религиозных посланий. Надо отметить, что книга Бергстрёма [15] вышла на английском языке в 1956 г. — всего на несколько лет позже, чем книга Эрвина Пановского «Ранняя нидерландская живопись» [16]. Бергстрём объединяет натюрморты *vanitas* в три группы. В первой присутствуют реквизиты, связанные с земным существованием (книги, инструменты науки и искусства, документы, ценные вещи и предметы коллекционирования). Во второй группе объекты изображения символизируют кратковременность жизни и смерть: череп и кости человека или животных, механические и песочные часы, конфеты и масляные лампы, мыльные пузыри, цветы и стаканы. И третья группа включает символы



Рис. 3. Амброзиус Босхарт Старший.
Цветы в вазе. 1618 г. 64 × 46. Деревянная панель, масло.
Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага

возрождения жизни: пшеницу, лавр, плющ, которые часто находятся под черепом или венчают его. В этом ключе рассматриваются и цветочные натюрморты, так, первая глава книги посвящена четырем знаменитым живописцам цветочного натюрморта: Яну Брейгелю Старшему, Амброзиусу Босхарту Старшему (рис. 3), Якобу де Гейну Младшему и Бальтазару ван дер Асту; четвертая глава рассматривает творчество Яна Давидса де Хема.

Продолжает исследовать комплекс скрытых смыслов в жанровой и натюрмортной живописи Голландии XVII в. голландский искусствовед Эдди де Йонг. Иконологический подход де Йонга стремится «дешифровать пласты значений и скрытых аллюзий» [17, с. 392] в живописи. Де Йонг обращает внимание на лингвистичность голландской живописи, связывая ее визуальные сюжеты с литературными отсылками к голландской поэзии XVII века. В своем эссе «Интерпретация натюрмортной живописи: возможности и ограничения» [18, р. 129–149] де Йонг обращается к композиции Кристоффела ван ден Берге: «Мы встречаем хороший пример влияния изображенного черепа на другие элементы картины. Наблюдая композиционную согласованность, которой руководствуется художник, можно сказать, что

символическое значение роз и других цветов подчиняется символике черепа. Розы могут интерпретироваться по-разному, они ассоциируются с Венерой, с символами любви, а также могут быть связаны с весной или чувством обоняния. Но здесь они подчиняются символу смерти, и эта мысль обобщенно выражена в картине: «цветок вскоре увянет, жизнь человека — коротка и скоротечна» [18, р. 132]. Де Йонг обращает внимание на то, что символическое послание букета не отменяет и других мотивов его создания: интерес к цветам, тюльпаномания, развитие ботаники и садоводства — эти интерпретации могут сопутствовать друг другу. Но что совершенно бесосновательно, так это привязывание одного единственного символа к отдельному цветку, потому что только соседство цветов и других предметов дает совершенно уникальное, неповторимое послание.

Профессор Чикагского университета Светлана Альперс одна из первых обратилась к критике иконологического метода, настаивая на том, что голландское искусство XVII в. не было направлено на морализаторство или юмор. Оно стремилось максимально подробно передать свое знание о внешнем мире через наблюдение и реалистичное описание. В монографии 1983 г. Альперс утверждает, что воспроизведение образов мира несло в себе единый интеллектуальный заряд [19]. Художник не стремился изобрести специальную живописную технику и поразить ею зрителя, а лишь считывал окружающую действительность и максимально реалистично отражал ее в своих картинах, уделяя много внимания научным открытиям в области оптики, географии. Это повлияло на мировоззрение художников и на способы воспроизведения задуманных сюжетов. Альперс также противопоставляет повествовательность итальянской живописи изобразительности голландцев. Она подвергает критике усложненность иконологических толкований, пришедших, по ее мнению, из итальянской традиции восприятия и создания живописи: «Основной аспект голландского искусства XVII века и, конечно, северной традиции, частью которой оно является, — это изобразительность (descriptive pictorial mode), в отличие от повествовательного искусства Италии» [19, р. XX–XXI]. Критика иконологического метода в контексте голландской живописи XVII в. вообще и натюрмортов в частности обоснована. Иконологический метод изначально был разработан для интерпретации искусства XV–XVI вв., которое часто было тесно связано с текстовыми источниками. Нередко живопись этого периода зарождалась в контексте программных концепций, главным образом взятых из литературы и эмблем, и предназначалась для определенного социального круга и места. При использовании иконологического метода в отношении к искусству XVII в., в котором в значительной степени отсутствуют эти специфические аспекты, необходимо сохранять меру и ак-

кураторность, учитывая череду огромных изменений, произошедших к этому времени в самих картинах и в социально-культурном контексте, в котором они функционировали [8, р. 190–191].

СОЦИАЛЬНО- ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Профессор Гарвардского университета, англо-американский историк искусств Норман Брайсон в своей книге «Взгляд на упущенное» рассматривает голландские цветочные натюрморты как часть большой всемирной истории натюрмортов [20].

Брайсон выясняет, что именно объединяет жанр натюрморта в его целостности на протяжении стольких веков в совершенно разных культурах. Во введении он обосновывает свою позицию в трех культурных категориях: во-первых, жизнь вокруг стола, внутри интерьера, повседневность человека; во-вторых, знаковые системы, которые кодируют жизнь вокруг стола (идеология, сексуальность, экономика, классовость); в-третьих, технология живописи как материальной практики с ее собственными специфическими методами, экономическими ограничениями и семиотическими процессами [20, р. 105]. Изобилие букетов Амброзиуса Босхарта Старшего по своей сути не природное; оно связано с человеческим трудом, вмешательством и преобразованием природы. Голландские цветочные натюрморты — антипасторальны, для своего воплощения они требуют много труда, высокого уровня организации садоводства, освоения ботанических заимствований с колониальных территорий. Средневековые травники монастырей, справедливо отмечает Брайсон, всегда ограничены территориальным выбором растений, но натюрморты Босхарта обретают межконтинентальный масштаб [20, р. 105]. Хотя сложные ботанические описания Карла Линнея Старшего появились лишь в XVIII в., голландцы на век раньше сделали их визуальный аналог, разложив детали цветов в ясные схематические таблицы [20, р. 106].

Кроме того, Брайсон выделяет несколько экономических пространств, которые позволяют цветочным натюрмортам так интенсивно развиваться. Во-первых, это ботанические сады, подчас роскошные, достойные только императорского размаха, во-вторых, это спекуляция, искусственное накручивание ценности цветов на рынках, и, наконец, это сама живопись, столь сложная, требующая высочайшего мастерства и востребованная только тогда, когда спрос на цветы был на пике [20, р. 109–110].

В рамках социально-экономического развития общества рассматривает цветочный натюрморт ис-

кусствовед Пол Тейлор, обращаясь к ряду ранее не изученных документов, связанных с этапами создания картин и особенностями общения между заказчиками и художниками, исследуя экономический контекст: стоимость домов, садов и новых сортов цветов, тюльпаноманию, моду в области садоводства и флористики [21].

ИСТОКИ ЦВЕТОЧНОГО НАТЮРМОРТА

Необходимо выделить деятельность голландской исследовательницы Беатрис Бреннинкмейер-Де Рой, которая обращается к истокам формирования цветочного натюрморта. Она начинала свою карьеру как медиевист, опубликовав в 1970-х гг. ряд статей на тему миниатюр Эгмондовского Евангелия. В дальнейшем исследовательница перешла к изучению истоков и этапов формирования самостоятельного жанра цветочного натюрморта. К сожалению, из-за ранней смерти Бреннинкмейер-Де Рой не успела написать монографию. В 1996 г. коллегами была выпущена книга, объединяющая две ее работы: лекцию и статью о Яне Брейгеле Старшем [1]. Опубликованная лекция была прочитана в Институте искусства Курто в Лондоне и раскрывала своего рода иконографическую реконструкцию, этапы развития голландской цветочной живописи в XVII в.: особенности становления ботанической иллюстрации и изменяющиеся традиции изображения растений в XVI в. в книжных иллюстрациях, символическое толкование цветов в портретах английских и нидерландских художников. В статье рассматриваются натюрморты Йориса Хуфнагеля, Жака Ле Муана де Морга, гравюры Теодора де Бри, станковые натюрморты и рисунки Лудгера Тома Ринга Младшего. Исследовательский ракурс, заданный Бреннинкмейер-Де Рой, на наш взгляд, представляет особый интерес, потому что выводит на поверхность художественные традиции, на которые живописцы опирались часто бессознательно, так как привычные для XVII в. иконографические схемы со временем утратили свои истоки, символические смыслы и трансформировались.

ЕСТЕСТВЕННО-НАУЧНЫЙ АСПЕКТ НАТЮРМОРТНОЙ ЖИВОПИСИ

Голландский биолог, историк искусства Сэм Сегал в своих исследовательских интересах объединяет несколько тем: ботаника и экология, цветочный натюрморт и философия. Сегал пришел в искусствоведение из естествознания,

с 1960 по 1975 г. он руководил кафедрой ботанической экологии в Амстердамском университете и читал лекции в Утрехтском университете.

Необходимо выделить его выставочные проекты [22; 23], открытые совместно с галереей Бура в Амстердаме, Музеем герцога Антона Ульриха в Брауншвейге и Художественным музеем в Хертогенбосе в 1982–1983 годах. Основная заслуга Сегала в том, что он впервые в значительном объеме проанализировал ботанический и зоологический аспекты натюрмортной живописи, применив междисциплинарный подход. Проекты Сегала подверглись критике, в частности, за то, что в его исследовании большее внимание обращается не на сами картины, а на растения. Критикуются неточные атрибуции и упрощенные схемы анализа [24, р. 51–52]. Но все же его вклад в систематизацию и изучение наследия голландских мастеров велик. Старинный натюрморт во второй половине XX в. существенно вырос в цене и обрел небывалую популярность среди коллекционеров. Запросы на атрибуцию со стороны аукционистов и дилеров увеличивались, Сигал основал проект «Изучение натюрмортов» (Still Life Studies). Основная его цель заключалась в получении финансовых средств для создания обширного объема документации и библиотеки, которые служили бы базой для более глубоких исследований натюрмортной живописи.

Цветочный натюрморт исследуется в контексте ботанической науки и иллюстрации. Отдельные работы, посвященные этому вопросу, встречались и ранее [25], но именно к началу 2000-х гг. обозначено новое понимание сюжетов этого жанра. Растения в натюрмортах рассматриваются вне символической нагрузки, как самостоятельный объект. Искусствоведы исследуют взаимосвязь между коллекционированием, изображением предметов кунсткамер в натюрмортах и любознательностью, постепенно перерастающей в науку.

Исследование иллюстрации с точки зрения визуального документа эпохи отражено в сборнике статей западных искусствоведов, который вышел по итогам конференции, состоявшейся в Национальной галерее искусств в Вашингтоне в 2006 г. [26]. В данных статьях рассматриваются вопросы появления ботанической науки, садоводства и ландшафтного дизайна, включая иллюстративный контекст рисунков и гравюр художников. Необходимо выделить новаторский взгляд Клаудии Свон, профессора Северо-Западного университета в Чикаго. На примере творчества Якоба де Гейна II [27] Свон рассказывает о росте натурализма в голландском искусстве Раннего Нового времени, а также выясняет взаимосвязь между визуальным представлением и описанием. Свон приводит совершенно удивительное сопоставление: наря-

ду с подробным, достойным научной иллюстрации изображением растений и насекомых де Гейн создает ряд перьевых рисунков, воспроизводящих сцены с ведьмами и колдовством в той же натуралистической манере [28]. Тема сверхъестественного и реального выражена в творчестве де Гейна с одинаково подробным натурализмом и точностью. Автор ставит закономерный вопрос об особенностях восприятия реальности в то время и сочетания эмпирического и фантастического.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, голландский цветочный натюрморт представляет особый интерес для исследователей и зрителей. В XVII в. цветочные натюрморты были роскошным подарком и одновременно возможностью любоваться драгоценными тюльпанами, когда стоимость луковицы была в несколько раз дороже самой картины. Теоретики искусства того времени, опираясь на академические вкусы, принижали значимость натюрморта, тогда как сами художники определяли ценностные опоры своей живописи, стремясь к максимальному натурализму: именно такие картины хорошо продавались.

В XX в. заданный Ингваром Бергстрёмом курс на изучение символических посланий в натюрмортах продолжает Эдди де Йонг и подчеркивает многообразный характер символизма в голландской живописи XVII века. Светлана Альперс, напротив, критикует иконологический метод и представляет живопись Нидерландов этого периода как пример визуальной культуры. Взгляд Нормана Брайсона определяет феномен голландского натюрморта на фоне развития общества потребления, экономического процветания и изобилия. Наконец, в исследованиях последних двадцати лет проявляется все больший интерес к естественно-научному аспекту натюрмортов и видится некоторая критика идей Альперс: насколько реальность, которую создают художники в своих работах, реальна? Натуралистический метод изображения далеко не всегда совпадает с научным, объективным методом познания в современном понимании этого термина.

Голландский натюрморт можно изучать разными методами, учитывая различные междисциплинарные контексты. Так, цветочные букеты — это текст, несущий послание; результат изменения социально-экономических обстоятельств; зеркало мировоззренческих позиций; отраженный научный опыт и, главное, радость созерцания Божественного мира. Любознательность, мастерство и восхищение природой — эти импульсы до сих пор чувствуются в букетах и фруктах, заражая нас, зрителей,

своей живой силой не мертвой природы, а именно запечатленной жизни, как в поэтических строках голландского иллюстратора, гравера и поэта Яна Лейкена [29, с. 562]:

*Я верю, Господи, и выразить не смею,
Сколь велика Тебе земная похвала!
Возможно ли сыскать белейшую лилею,
Что в близне с тобой сравниться бы могла?*²

Список источников

1. *Brenninkmeijer-De Rooij B.* Roots of seventeenth-century flower painting: miniatures, plant books, paintings. Leiden: Primavera Pers, 1996. 96 p.
2. *Segal S., Alen K.* Dutch and Flemish flower pieces: paintings, drawings and prints up to the nineteenth century. In 2 vol. Leiden-Boston : Brill, 2020. 1232 p.
3. *Woude van der A.* The volume and value of paintings in Holland at the time of the Dutch republic // Art in history – history in art: studies in seventeenth-century Dutch culture / ed. by Freedberg D. and Vries de J. Issues & debates. USA : The Getty Center for the history of art and the humanities, 1991. P. 285–331.
4. *Мандер Карел ван.* Книга о художниках / [пер. с голланд. В.М. Минорского]. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 542 с.
5. *Weststeijn T.* The visible world Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimization of painting in the Dutch golden age / [transl. by B. Jackson and L. Richards]. Amsterdam University Press, 2008. 475 p.
6. *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII-e siècle / ed. établie par Mérot A.* Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, collection Beaux-arts histoire, 1996. 542 p.
7. *Lairesse de G.* Groot schilderboek. Haarlem, 1707. 400 p.
8. *Sluijter E.J.* Didactic and disguised meanings? Several seventeenth-century texts on painting and the iconological approach to northern Dutch paintings of this period // Art in history – history in art: studies in seventeenth-century Dutch culture / ed. by Freedberg D. and Vries de J. The Getty Center for the history of art and the humanities, 1991. P. 175–209.
9. *Vries de L.* Jan van Gool als kunscriticus // Oud Holland. Vol. 97, is. 4. Leiden : Brill, 1983. P. 266–283.
10. *Gool van J.* De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen: Waer in de Levens – en Kunstbedryven der tans levende en reets overleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden : In 2 vol. Hague, 1750. Vol. 1. XXII, 480 p.; Vol. 2. XVI, 576 p. [Reprint, 1971].
11. *Warner R.* Dutch and Flemish fruit and flower painters of the XVII-th and XVIII-th centuries. Amsterdam : Israel B.M., 2-nd edition, 1975. 250 p.
12. *Bol L.J.* Een Middelburgse Brueghel-groep // Oud Holland. 1955. Vol. 70, no. 1. P. 1–20.
13. *Bol L.J.* The Bosschaert dynasty, painters of flowers and fruit. Leigh-on-Sea : F. Lewis Publ., 1960. 108 p.
14. *Meijer F.G., Willigen van der A.* A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters in oils, 1525–1725. Leiden : Primavera Pers in cooperation with the RKD, 2003. 232 p.
15. *Bergström I.* Dutch still-life painting in the seventeenth century / transl. C. Hedstrom, G. Taylor. London : Faber and Faber Limited, 1956. 330 p.
16. *Panofsky E.* Early Netherlandish painting. Its origins and character. USA : Harvard University Press, 1953. 358 p.
17. Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории / [сост.: Т. Атнашев, М. Велижев]. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 632 с.
18. *Jongh de E.* Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting / transl. M. Hoyle. Leiden : Primavera pers, 2000. 296 p.
19. *Alpers S.* The art of describing: Dutch art in the seventeenth century. Chicago : University of Chicago Press, 1984. XXVII, 302 p.
20. *Bryson N.* Looking at the overlooked: four essays on still-life painting. London : Reaktion Books Ltd, 1990. 192 p.
21. *Taylor P.* Dutch flower painting, 1600–1720. Yale University Press, 1995. 240 p.
22. *Segal S.* A flowery past: a survey of Dutch and Flemish flower painting from 1600 until the present // Exhibition catalog Noordbrabants Museum, and Kunsthandel P. de Boer. Amsterdam : Gallery P. de Boer, 1982. 128 p.
23. *Segal S.* A fruitful past: a survey of the fruit still lifes of the northern and southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh // Exhibition catalog Herzog Anton-Ulrich – Museum Braunschweig, Kunsthandel P. de Boer. Amsterdam : Gallery P. de Boer, 1983. 147 p.
24. *Berger Hochstrasser J.* Still lively: recent scholarship on still-life painting // The Ashgate research companion to Dutch art of the seventeenth century / ed. W. Franits. London : Routledge, 2016. P. 43–73.
25. *Blunt W.* The art of botanical illustration. London : Collins, 1950. 304 p.
26. *Swan C.* The uses of botanical treatises in the Netherlands, c. 1600 // The Art of natural history: illustrated treatises and botanical paintings, 1400–1850 / ed. A.R.W. Meyers, National Gallery of Art. Washington : NGW-Stud Hist. Art, 2010. P. 63–82.
27. *Swan C.* Art, science, and witchcraft in early modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565–1629). Cambridge University Press, 2005. 272 p.
28. *Swan C.* The preparation for the Sabbath by Jacques de Gheyn II // Print Quarterly. Vol. 16. № 4. Print Quarterly Publications, 1999. P. 327–339.
29. Европейская поэзия XVII века / [сост. И. Бочкаревой и др.]. Москва : Художественная литература, 1977. 926 с. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 41).

² Перевод Е. Витковского.

Dutch Flower Still Life of 17th Century: Interest and Oblivion through the Centuries

Olga Yu. Kulakova

Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts, 17, Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID 0000-0003-2860-2487; SPIN 9939-1968
E-mail: pp_olga@mail.ru

Abstract. *Over three and a half centuries, the genre of flower still life created by Dutch artists experienced ups of interest and oblivion. There were the maximum assessment of society in the form of high fees of the 17th century artists; the criticism of connoisseurs and art theorists; the neglect in the 19th century and the rise of auction prices and close attention of art critics, manifested from the middle of the 20th century to the present day. In the middle of the 17th century, there was already a hierarchy of genres, based on both the subject and the size of the paintings, which was reflected in the price. Still lifes and landscapes were cheaper than allegorical and historical scenes, but there were exceptions, for example, in the works of Jan Brueghel the Elder and Jan Davidsz. de Heem. Art theorists Willem van Hoogstraten and Arnold Houbraken, resting upon academic tastes, downplayed the importance of still-life painting. Meanwhile, the artists themselves, determining the worth of their paintings, sought for maximum naturalism, and such paintings were sold well.*

In the 20th century, this genre attracted the attention of collectors in Europe and the United States. A revival of interest in Dutch still lifes in general, and in flower ones in particular, began in the 20th century, the paintings rose in price at auctions, and collecting them became almost a fashion. Art societies and art dealers of the Netherlands and Belgium organized several small exhibitions of still lifes. The course for studying symbolic messages in still lifes, presented by Ingvar Bergström, is continued by Eddie de Jong, who emphasizes the diverse nature of symbolism in Dutch painting of the 17th century. Svetlana Alpers, on the contrary, criticizes the iconological method and presents the Dutch painting of that period as an example of visual culture. Norman Bryson's view of Dutch still lifes is formed against the background of the development of a consumer society, economic prosperity and abundance. Finally, there has been an increasing interest in the natural science aspects of flower still-life painting in the researches of the last twenty years. Curiosity, skill, and admiration for nature are the impulses that can still be felt in the images of bouquets and fruits.

Key words: Dutch still life, flower still life, history and theory of art, Dutch painting of the 17th century, still life, fine art.

Citation: Kulakova O.Yu. Dutch Flower Still Life of 17th Century: Interest and Oblivion through the Centuries, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 496–505. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-496-505.

References

1. Brenninkmeijer-De Rooij B. *Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plant Books, Paintings*. Leiden, Primavera Pers Publ., 1996, 96 p.
2. Segal S., Alen K. *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*. In 2 vol. Leiden-Boston, Brill Publ., 2020, 1232 p.
3. Woude van der A. The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic, *Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. USA, The Getty Center for the History of Art and the Humanities Publ., 1991, pp. 285–331.
4. Mander Karel van. *Kniga o khudozhnikakh* [A Book about Artists]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2007, 542 p.
5. Weststeijn T. *The Visible World Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam University Press Publ., 2008, 475 p.
6. Mérot A. (ed.) *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, collection Beaux-arts histoire Publ., 1996, 542 p.
7. Lairesse de G. *Groot schilderboek*. Haarlem, 1707, 400 p.
8. Sluijter E.J. Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of This Period, *Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities Publ., 1991, pp. 175–209.
9. Vries de L. Jan van Gool als kunstcriticus, *Oud Holland*, vol. 97, issue 4. Leiden, Brill Publ., 1983, pp. 266–283.
10. Gool van J. *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen: Waer in de Levens – en Kunstbedryven der tans levende en reets overleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden: In 2 vol.* Hague, 1750, vol. 1, XXII, 480 p., vol. 2, XVI, 576 p.
11. Warner R. *Dutch and Flemish Fruit and Flower Painters of the XVII-th and XVIII-th Centuries*. Amsterdam, Israel B.M. Publ., 1975, 250 p.
12. Bol L.J. Een Middelburgse Brueghel-groep, *Oud Holland*, 1955, vol. 70, no. 1, pp. 1–20.
13. Bol L.J. *The Bosschaert Dynasty, Painters of Flowers and Fruit*. Leigh-on-Sea, F. Lewis Publ., 1960, 108 p.
14. Meijer F.G., Willigen van der A. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters in Oils, 1525–1725*. Leiden, Primavera Pers in Cooperation with the RKD Publ., 2003, 232 p.

15. Bergström I. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. London, Faber and Faber Limited Publ., 1956, 330 p.
16. Panofsky E. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. USA, Harvard University Press Publ., 1953, 358 p.
17. *Kembridzhskaya shkola: teoriya i praktika intellektual'noi istorii* [Cambridge School: Theory and Practice of Intellectual History]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018, 632 p.
18. Jongh de E. *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. Leiden, Primavera Pers Publ., 2000, 296 p.
19. Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1984, XXVII, 302 p.
20. Bryson N. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still-Life Painting*. London, Reaktion Books Ltd Publ., 1990, 192 p.
21. Taylor P. *Dutch Flower Painting, 1600–1720*. Yale University Press Publ., 1995, 240 p.
22. Segal S. A Flowery Past: A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present, *Exhibition Catalog Noordbrabants Museum, and Kunsthandel P. de Boer*. Amsterdam, Gallery P. de Boer Publ., 1982, 128 p.
23. Segal S. A Fruitful Past: A Survey of the Fruit Still Lives of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh, *Exhibition Catalog Herzog Anton-Ulrich – Museum Braunschweig, Kunsthandel P. de Boer*. Amsterdam, Gallery P. de Boer Publ., 1983, 147 p.
24. Berger Hochstrasser J. Still Lively: Recent Scholarship on Still-Life Painting, *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*. London, Routledge Publ., 2016, pp. 43–73.
25. Blunt W. *The Art of Botanical Illustration*. London, Collins Publ., 1950, 304 p.
26. Swan C. The Uses of Botanical Treatises in the Netherlands, s. 1600, *The Art of Natural History: Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400–1850*. Washington, NGW-Stud Hist. Art Publ., 2010, pp. 63–82.
27. Swan C. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge University Press Publ., 2005, 272 p.
28. Swan C. The Preparation for the Sabbath by Jacques de Gheyn II, *Print Quarterly*, vol. 16, no. 4, Print Quarterly Publications, 1999, pp. 327–339.
29. *Evropeiskaya poeziya XVII veka* [European Poetry of the 17th Century]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1977, 926 p.

НОВИНКА



Игумнова Н. П., Меньщикова С. П., Нерюева М. В. Национальные библиотеки стран СНГ: развитие партнерства : монография / Н.П. Игумнова, С.П. Меньщикова, М.В. Нерюева ; Российская гос. б-ка ; Междунар. акад. информатизации, отд-ние «Библиотекосведение» ; Библ. Ассамблея Евразии. Москва : Пашков дом, 2021. 274, [1] с. ISBN 978-5-7510-0821-5.

В монографии представлена история и современное состояние сотрудничества национальных библиотек стран СНГ. Изложены теоретические аспекты, условия, факторы, современные направления и тенденции развития национальных библиотек и системы межгосударственного партнерства. Раскрывается роль Российской государственной библиотеки — базовой организации по сотрудничеству в области библиотечного дела государств — участников СНГ и Библиотечной Ассамблеи Евразии, а также законодательная база развития сотрудничества и партнерства. Даны предложения по дальнейшему укреплению общего библиотечного пространства стран СНГ.

Справки и приобретение:

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

Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»

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

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

Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 78.03(3)"19"
ББК 85.313(3)509
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-5-506-519

К.С. КЕМОВА

СОНАТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ МУЦИО КЛЕМЕНТИ

Ксения Сергеевна Кемова,
Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке,
кафедра философии, истории, теории культуры
и искусства,
аспирант
Маршала Соколовского ул., д. 10,
Москва, 123060, Россия

ORCID 0000-0002-8647-5212; SPIN 4610-7072
E-mail: Mindyourgrammar@mail.ru

Реферат. В статье рассмотрены семь сонат для фортепиано в четыре руки Муцио Клементи. Актуальность исследования обусловлена вниманием концертирующих фортепианных дуэтов к четырехручному репертуару. В связи с этим необходимо теоретическое осмысление данной темы, которая до сих пор не разрабатывалась в музыковедческой науке. Цель статьи – проследить эволюцию сонат Клементи для фортепиано в четыре руки, обозначить исторический контекст их появления и выявить типические черты. В исследовании предлагается двойной подход к рассмотрению сонат: они проанализированы с точки зрения эволюции стиля композитора в период 1779–1786 гг., а также

в аспекте тематического процесса, воплощения сонатной структуры, четырехручной фортепианной фактуры.

Дуэтные сонаты Клементи (принадлежащие к числу первых четырехручных сонат, наряду с сонатами В.А. Моцарта, И.К. Баха, Ч. Берни) выстраиваются в линию, во многом отражающую его жизненные впечатления и репрезентирующую творческие искания. Первые три сонаты для фортепиано в четыре руки – как составной части ор. 3 – написаны и опубликованы в Лондоне в период становления Клементи как виртуоза и педагога. Соната, открывающая ор. 6, появилась в Париже, где он начал свое европейское турне; она отражает взаимодействие с корпусом современных музыкальных явлений. Ор. 14, состоящий из трех четырехручных сонат, воплотил романтические переживания молодого композитора во время пребывания в Лионе (посвящен Марии-Виктории Имбер-Коломе). В нем Клементи демонстрирует итоговые достижения в данном жанре. Исследователи относят сонаты ор. 14, являющиеся полноценными концертными сочинениями, к числу лучших произведений Клементи и ставят их в один ряд с четырехручными произведениями Моцарта. В сонатах проявляется типичное для Клементи стремление к целостности формы, общности тематизма внутри частей и между частями, разнообразию фактуры.

Можно утверждать, что сонаты для фортепиано в четыре руки, наряду с сонатами для фортепиано соло, стали для композитора полем эксперимента в области фортепиано — инструмента, которому он посвятил свою исполнительскую, педагогическую и впоследствии коммерческую деятельность. Темперамент и экспрессия сонат Клементи в сочетании с виртуозностью делают их концертными сочинениями, которые в современной ситуации способны эффектно прозвучать на большой сцене. В то же время они могут быть и прекрасным учебным материалом для исполнителей различного уровня.

Ключевые слова: теория и история искусства, музыкальное искусство, М. Клементи, фортепиано, соната для фортепиано в четыре руки, фортепианный дуэт, сонатная форма, четырехручная фактура, однотемность, контрапункт.

Для цитирования: Кемова К.С. Сонаты для фортепиано в четыре руки Муцио Клементи // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 506–519. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-506-519.

Сонаты для фортепиано в четыре руки Муцио Клементи (1752–1832) ранее не становились предметом отдельного исследования в отечественном и зарубежном музыковедении. Однако, воскрешение исполнительского интереса к фортепианному дуэту ставит вопрос о детальном изучении четырехручного репертуара XVIII–XIX веков. Это касается не только сочинений признанных мастеров, но и забытых четырехручных произведений, порой не уступающих в ценности известным шедеврам. В работах отечественных исследователей (Т.В. Шукиной [1], А.А. Николаева [2]), а также зарубежных (Й.А. Дипиазы [3], С.Л. Тиге [4], Л. Плантинги [5]) рассматриваются сонаты Клементи для фортепиано соло. В работах, посвященных фортепианному дуэту, сонаты Клементи лишь упоминаются (М.М. Поппен [6], В. Георги [7], М.Т. Вэн Лиэр [8]) и иногда получают краткую характеристику (Е.Г. Сорокина [9]).

В целом четырехручные сонаты трактуются как недифференцированная группа сочинений на периферии творчества композитора, несмотря на то что они «соответствуют по своей ценности его более известным сольным сочинениям для фортепиано» [10, р. 120]. Действительно, дуэтные сонаты Клементи не всегда известны даже профессионалам — этиopusы переиздавались лишь частично. Настоящая работа ставит целью проследить эволюцию сонат Клементи для фортепиано в четыре руки, обозначить исторический контекст их появления и выявить типические черты.

ИНТЕРЕС КЛЕМЕНТИ К ЧЕТЫРЕХРУЧНОЙ СОНАТЕ

Муцио Клементи прожил долгую насыщенную жизнь и реализовался не только как композитор, но и исполнитель, педагог, издатель. Им создано 74 сонаты и сонатины для фортепиано, шесть (сохранившихся) симфоний, две увертюры, множество камерных произведений, а также монументальный сборник этюдов *Gradus ad Parnassum*. Период, на протяжении которого он обращался к четырехручным сонатам (1779–1786), представляется достаточно кратким на фоне его продолжительного жизненного и творческого пути. Однако за семь лет Клементи возвращался к жанру трижды: в 1779 г., написав три дуэта в рамках ор. 3 (Лондон), в 1781 г., открыв ор. 6 четырехручной сонатой (Париж), а также в 1786 г., создав ор. 14 из трех четырехручных сонат (Лондон). Таким образом, за это время возникло семь четырехручных сонат, из них первые четыре были напечатаны вместе с другими произведениями, а последние три представляют собой отдельныйopus.

Необходимо отметить, что М. Клементи, как и В.А. Моцарт, проходил свой индивидуальный путь в области фортепианного дуэта, не имея большого разнообразия образцов, на которые можно было бы ориентироваться. К моменту появления у Клементи первогоopusа сонат в четыре руки (1779) этот формат оставался новым, а количество опубликованных сочинений было крайне мало. Так, известно, что итальянский композитор Н. Йомелли написал трехчастную сонату для клавичембало в 1760-х годах. Сонаты К. 358 и К. 321 Моцарта¹ были уже написаны (1772–1774), но еще не напечатаны. То же можно сказать и о произведениях для фортепианного дуэта И.К. Баха, опубликованных в 1778–1780 годах. Учебное сочинение «*Il maestro e scolare*» Й. Гайдна также увидело свет около 1778 г., в том же 1778 г. (за год до выхода из печати сонат Клементи) Ч. Берни, известный английский историк музыки и композитор, опубликовал первый сборник четырехручных сонат, появление которого привлекло внимание к дуэтному музицированию. В предисловии к сонатам композитор особо подчеркнул тот факт, что это первые опубликованные сочинения для двух исполнителей за одним инструментом [12].

В чем же причина интереса М. Клементи к четырехручному составу? Выскажем следующее предположение: в период 1779–1786 гг. происходит

¹ Авторство сонаты К. 19, предположительно написанной в Лондоне в 1765 г., подвергается сомнению. К. Айзен считает, что согласно письмам, источникам, документам, именно К. 381 является первой в творчестве Моцарта сонатой в четыре руки [11, р. 97].

постоянное обновление композиторского слышания — Клементи не только соприкасается с различными инструментами, но и впитывает стилистические влияния во время турне по континенту в 1780–1783 годах. Сонаты начала 1780-х гг. отражают поиски, сопряженные с определенными локальными тенденциями: ор. 3 написан, вероятно, не без влияния уже упомянутого И.К. Баха, ор. 6 воплотил парижские влияния, а сонаты ор. 14 написаны вскоре после «венских» сонат соло ор. 7, 9, 10. За эти семь лет стиль Клементи проходит несколько фаз развития, каждая из которых отмечена появлением четырехручного опуса. Возвращение к жанру каждый раз происходит на новой почве. Таким образом, представляется необходимым подробнее осветить музыкально-исторический контекст, в котором появились сонаты Клементи для фортепиано в четыре руки.

1779—1786 ГГ. В ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ КЛЕМЕНТИ

Первые сонаты Клементи в четыре руки появились в 1779 г., а в 1786 г. был создан финальный опус в этом жанре. В эти годы происходит становление Клементи как исполнителя и композитора. Ранний период (1771–1782) сменяется зрелым (1782–1804) — согласно периодизации, предложенной Т.В. Шукиной [1, с. 9]. Первое обращение к четырехручным сонатам приходится на начало творческой карьеры Клементи как пианиста в Лондоне в рамках раннего периода, а зрелый — открывается путешествиями в Париж и Вену и продолжается с 1784 г. активной деятельностью в Лондоне в качестве композитора, исполнителя, дирижера.

Лондон. После семи лет проживания у сэра Питера Бекфорда в Дорсете, в 1773 г. Клементи переехал в Лондон, но не вел активную концертную деятельность до 1779 года. В эти годы Клементи работал *maestro di cembalo* итальянской оперы в King's Theatre в Лондоне, что давало ему материальную возможность оттачивать свое мастерство и следить за главными событиями музыкальной жизни Лондона. По мнению некоторых исследователей, период работы с певцами в King's Theatre чрезвычайно важен в становлении композиторского стиля Клементи [13]. К прекрасному образованию, полученному в Риме, прибавилась возможность услышать лучшие вокальные сочинения, воплощенные именитыми итальянскими певцами.

Именно в этот период закладывается основа предромантического стиля, который проявился в большей степени в сочинениях 1780-х годов. Составленный из сонат соло и сонат с аккомпанементом ор. 2 демонстрирует, что автор знаком

с возможностями нового английского фортепиано, предполагавшего благородное певучее и мощное звучание. В то время в Англии сосуществовало два инструмента — фортепиано и клавесин². Л. Плантинга делает вывод о том, что будущий «отец фортепиано» все же предпочитал играть на английском клавесине, который отличался большим разнообразием звучания [5, р. 53]. Публикация ор. 2, вероятно, стала сенсацией: вопреки предназначению издания любителям (об этом свидетельствует включение сонат с аккомпанементом), эти сочинения обладают впечатляющим даже по сегодняшним меркам техническим уровнем. Возможно, расчет был сделан на то, чтобы таким образом привлечь на себя внимание как на педагога, способного вывести ученика на профессиональный уровень, т. е. задатки будущего успешного бизнесмена Клементи проявил уже тогда. Именно виртуозные сонаты ор. 2 композитор исполнял во время своих концертов в Лондоне в 1780 году.

Ор. 3 с первыми четырехручными сонатами был опубликован в 1779 г., в тот период, когда Клементи работал в театре, а его исполнительская карьера только набирала обороты. Двухчастные сонаты (три для дуэта и три с аккомпанементом) написаны для фортепиано или клавесина. Примечательно, что, как и первые четырехручные сонаты Ч. Берни, В.А. Моцарта, И.К. Баха, первые образцы жанра у Клементи появились в Лондоне — центре притяжения для музыкантов того времени. Здесь можно было проводить смелые музыкальные эксперименты и представить сочинения на суд публики: на концерты был спрос, их посещала постоянная категория слушателей, в общих чертах сформировалась концертная инфраструктура. Возможно, находясь в Лондоне, Клементи также воспринял актуальные тенденции и обратил внимание на новый жанр, который начинал пользоваться популярностью у английской публики.

Париж. В 1780 г. Клементи отправился в Париж, где он провел около года, удостоившись чести выступить перед королевой Марией-Антуанеттой. Помимо успеха в качестве исполнителя, ему удалось не только написать, но и издать в это время в Париже ор. 5, состоящий из трех сонат для фортепиано в сопровождении скрипки, и ор. 6., который включал один дуэт, обозначенный как *Duo*, две сонаты для фортепиано в сопровождении скрипки, а также две фуги. Издательский дом Байё (Bailleux) проявил большой интерес к сочинениям Клементи, напечатав не только опусы, созданные в Пари-

² С 1760 г. в Англии использовались фортепиано Й. Зумпе, в 1772 г. Дж. Бродвуд изобрел «английский механизм», а в 1777 г. Р. Штодарт построил первый инструмент в форме современного рояля, который он назвал *Grand Pianoforte*. Английские фортепиано отличались полнотой и силой звучания, их клавиатура требовала большей силы нажатия.

же, но и переработанные лондонские опусы 1–3. Во время пребывания во Франции Клементи испытал сильное влияние французских клавесинистов, театра, симфонических концертов. Исследователи отмечают очень сильное воздействие музыкального Парижа на Клементи, «последователь Кристиана Баха стал подлинным предвестником Бетховена» (перевод мой. — К. К.) [14, р. 355–356]. Клементи сохраняет верность английскому клавесину с полнокровным звучанием и, находясь в Париже, просит фирму Бродвуда отправить для него клавесин, на котором он выступал в течение года.

Вена. Воодушевленный приемом во французской столице, Клементи направился в Вену, где стал участником соревнования, в котором его соперником стал не кто иной, как Моцарт. Идея музыкального состязания виртуозов принадлежала императору Йозефу II, желавшего развлечь гостей из России, среди которых были великий князь (будущий царь Павел I) и великая княгиня Мария Федоровна. Моцарт и Клементи исполняли собственные сочинения и импровизировали. Для Клементи соревнование ознаменовалось первым знакомством с венским клавесином, кардинально отличавшимся от английского инструмента. Вполне вероятно, что этим объясняются впечатления Моцарта о механистичной, на его взгляд, игре Клементи, которому Моцарт отказал во вкусе и эмоциях [15, р. 308]. Данный факт, а также дату отъезда Клементи из Вены (9 мая 1782 г.) раскрывает переписка Моцарта с отцом, в которой чувствуется отношение Моцарта к Клементи как к сопернику [16, р. 55].

С Гайдном Клементи не довелось встретиться лично, но Гайдн высоко оценил сонаты Клементи, написанные в Вене (ор. 7–10), которые вышли из печати в издательстве «Артария» вскоре после их сочинения.

Лион. В 1784 г. Клементи предполагал вернуться в Лондон через Швейцарию, где были запланированы несколько концертов. По дороге он останавливается в Лионе, и в жизни Клементи происходит эпизод, повлиявший на его самосознание и, возможно, указавший на необходимость упрочить свое материальное положение. После одного из концертов богатый банкир Имбер-Коломе пригласил Клементи быть учителем его 16-летней дочери Марии-Виктории. Но впоследствии пресек возникшие между молодыми людьми романтические отношения, напомнив композитору о его нестабильном заработке. Роман продолжился в переписке, а Клементи, собиравшийся осесть в Лионе, вернулся в Лондон. Дуэтные сонаты ор. 14 и сольные сонаты ор. 15 Клементи посвятил возлюбленной вскоре после их расставания.

После европейского турне к славе Клементи как виртуоза добавилась востребованность в качестве педагога. Со смертью И. К. Баха английская столица потеряла не только ведущего педагога, но и ор-

ганизатора концертов: концерты Баха—Абеля перестали существовать. На смену им пришла серия Professional Concerts, в которых Клементи принимал активное участие до середины 1790-х годов. Известно, что любовная история, начавшаяся в Лионе, имела продолжение, но планам уехать с возлюбленной в Италию не суждено было сбыться. В 1784 г. он не выступает и находится в Берне, переживая личный кризис, давший, однако, толчок для творческого роста. В 1785 г. начинает работать издательский дом Клементи, а первыми напечатанными сочинениями стали ор. 13, 14, 15, написанные после драматических событий в Лионе.

Эти события завершают «клавирный» период творческой жизни Клементи, целиком связанный с исполнением на клавесине и фортепиано и сочинением для этих инструментов. 6 февраля 1786 года была исполнена первая симфония композитора, а через несколько дней — вторая. С этого момента открывается новая творческая глава в жизни Клементи-симфониста.

После ор. 14 Клементи не обращается к жанру четырехручной сонаты (его сонаты для двух фортепиано также были написаны в это время и стали частью ор. 1 и ор. 12). Только в поздний период творчества из-под пера Клементи выходит несколько небольших сочинений ор. 41, названные в рукописи *Duettini*, — легкие трехчастные сонаты инструктивного плана (из которых завершена только одна, а другие остались в виде отдельных частей), предназначенные для дочери Клементи — Сесилии Сюзанны.

ПОСВЯЩЕНИЯ

Клементи достаточно быстро публиковал свои произведения, в том числе четырехручные сонаты, в тех городах, где они создавались, видимо, он рассматривал этот вид деятельности как перспективный и способствующий упрочению его репутации. Очевидно, такая привычка сформировалась еще в начале карьеры — после успеха сонат ор. 2, опубликованных в 1779 г., имя Клементи начинается все чаще появляться в концертных программах [17]. Как и ор. 2, ор. 3 был издан в Лондоне. К сожалению, нет сведений, при каких обстоятельствах был сочинен опус с дуэтными сонатами и были ли он предназначен для исполнения конкретными музыкантами. Весьма вероятно, что сонаты были написаны Клементи в коммерческих целях [17]. На это может указывать и тот факт, что они задуманы как сборник, который помимо сонат в четыре руки включает сонаты с аккомпанементом. Сонаты посвящены некой Миссис Лей (Leigh) — в отличие от ор. 2, на котором посвящение отсутствует. Это неудивительно, ведь эти сольные сонаты, в частности



Рис. 1. Соната № 2 ор. 3, 1 часть, начало

знаменитый Octave Lesson (соната № 2 ор. 2), Клементи всегда исполнял сам, приводя слушателей в изумление своей виртуозностью.

Ор. 6, написанный и напечатанный в Париже, посвящен графине Зайн-Виттгенштейн, как и предыдущий ор. 5. Обычно Клементи посвящал свои сонаты женщинам-музыкантам, и венские ор. 7, 8, 10 продолжают эту тенденцию именами известных в то время пианисток Вены, среды которых — Мария Терезия фон Лепорини, Марианна фон Ауэнбруггер.

Ор. 14, опубликованный уже в издательстве самого Клементи в Лондоне, посвящен Марии-Виктории Имбер-Коломе. Неизвестно, играл ли композитор и его возлюбленная в четыре руки, однако, посвятив ей сонаты, Клементи словно заглядывает в следующее столетие — эпоху, когда четырехручное музицирование приобрело камерный, интимный характер и нередко служило способом объяснения в любви.

Технический уровень сонат варьируется от среднего до продвинутого. Последнее относится к сонате, включенной в ор. 6 и ор. 14 целиком. Парижская Соната до мажор является первой у Клементи по-настоящему виртуозной сонатой для фортепиано в четыре руки. Как и ор. 2, ее можно было бы отнести к категории «бравурных» сонат, согласно классификации Т. Шукиной [1]. Обращая внимание на техническую сложность, мощь звучания, исследователь отмечает, что именно от них ведет начало виртуозная романтическая соната. В применении к фортепианному дуэту то же можно сказать о дуэтной Сонате ор. 6, ставшей исторической предшественницей четырехручных сонат Я.Л. Дуссека, И.Б. Крамера, К. Плейеля, И. Мошелеса, И.Н. Гумеля, Ж. Онлова. Это не случайно, ведь многие из композиторов — представителей «блестящего стиля» были учениками М. Клементи. Некоторые из них включали его четырехручные сонаты в свой концертный репертуар. Соната № 3 ор. 14 ми-бе-

моль мажор исполнялась И.Б. Крамером и И. Мошелесом на вечере в честь Клементи в 1828 г., где присутствовал сам композитор.

ТОНАЛЬНАЯ СФЕРА, ОБРАЗНЫЙ МИР

Четырехручные сонаты Клементи написаны исключительно в мажорных тональностях. Согласно В. Ньюмену [18, р. 748], любимыми тональностями Клементи были (в порядке предпочтения): до мажор, ми-бемоль мажор, соль мажор, фа мажор, си-бемоль мажор, ре мажор (вполне классицистский выбор!). Сонаты для фортепиано в четыре руки написаны в четырех наиболее предпочитаемых Клементи тональностях: до мажор (№ 1 ор. 3, № 1 ор. 6, № 1 ор. 14), ми-бемоль мажор (№ 2 ор. 3, № 3 ор. 14), соль мажор (№ 3 ор. 3), фа мажор (№ 2 ор. 14). Каждый из опусов открывается до-мажорной дуэтной сонатой.

Семантический пласт избранных Клементи тональностей предполагает приподнятую, торжественную, светлую и радостную эмоциональную атмосферу. В ор. 3 это отражается в темповых обозначениях частей: сонатные аллегро первых двух сонат (до мажор и ми-бемоль мажор) обозначены как *Allegro Spiritoso* и *Allegro Maestoso* соответственно. Обозначения музыкального темперамента достаточно условны — «воодушевленность» присуща всем дуэтным сонатам Клементи, а «торжественности» второй сонаты в опусе свойственно лирическое преломление (рис. 1).

Звучание дуэтной сонаты из ор. 6 кардинальным образом отличается от изданных годом ранее четырехручных сонат ор. 3. Стиль сочинений парижского периода, основанный на воплощении оркестровых эффектов, сформировался под влиянием услышанных во французской столице симфонических концер-



Рис. 2. Соната № 1 ор. 3, 1 часть, начало

тов Concert Spirituel. Масштабная трехчастная соната ор. 6 впечатляет как выросшим уровнем сложности, так и эмоциональным тоном. Она превосходит сонаты не только Л. ван Бетховена, но и Р. Шумана, однако пылкость и масштаб у Клементи уравновешиваются «латинской» точностью [19, р. 86].

Очевидна зрелость ор. 14 по сравнению с предыдущими сочинениями. Клементи объединяет в единый сборник три сонаты, различные по содержанию и строению. Ж. Сен-Фуа причисляет эти сонаты к наиболее совершенным сочинениям Клементи с технической и выразительной точек зрения [19, р. 91]. Стилистически эти опусы воплощают новый виток развития (произошедший в ор. 7–10) так называемых венских сонат Клементи для фортепиано соло, которые относятся к «зрелым» сонатам композитора [1, с. 9].

СТРОЕНИЕ СОНАТНОГО ЦИКЛА

Практически все сонаты Клементи до 1780 г. были двухчастными, включая ор. 3. Соната в двух частях (также называющаяся *lesson* — англ. «урок») была типична для Англии того времени: около 80% клавирных сонат И.К. Баха в 1770-х гг. двухчастны [16, р. 57]. Обращение к трехчастным сонатам стало результатом континентальных влияний, возможно, даже необходимостью ради публикаций и продаж. Сонаты ор. 6 и ор. 14 — в трех частях, за исключением второй сонаты ор. 14, которая состоит из двух частей. Вероятно, такое решение объясняется тем, что Клементи мыслил этот опус как цикл, и компактная соната посередине цикла должна была выполнять роль «интермеди».

Основной принцип строения цикла в четырехчастных сонатах — контраст. В двухчастном ци-

кле после подвижной первой части в сонатной форме следует рондо в темпе, несколько медленнее или быстрее *Allegro*; в трехчастном — медленная средняя часть. Трактовка цикла у Клементи предполагает типичное тональное соотношение между частями: тоника—субдоминанта—тоника (T—S—T), что справедливо для трехчастных сонат ор. 6 и № 1 ор. 14. В тональности доминанты (D) написана средняя часть сонаты № 3 ор. 14.

ОСОБЕННОСТИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ. ТЕМАТИЗМ И ЕГО РАЗВИТИЕ

Творческая жизнь Клементи всегда была сосредоточена вокруг жанра сонаты, композитор прошел все ступени ее развития в рамках классического периода. По мнению У. Ньюмена, сонатная форма у Клементи получает личное, гибкое воплощение, ей свойственна сосредоточенность на одной идее [18, р. 750]. Стремление к целостности определило многие из особенностей формы. В сонатных аллегро Клементи главная и побочная партии часто построены на одном материале, разработка обычно не содержит нового материала, а грань между разработкой и репризой (которая не всегда предстает в основной тональности) зачастую стирается. В целом Клементи свойственно мышление мотивами, которые обновляются и видоизменяются на протяжении формы. В сонатах проявляется его любовь к неожиданным модуляциям и гармоническим «сюрпризам». Именно сонаты Клементи вызвали неподдельный интерес Бетховена, который ценил их не только за мелодическую свежесть, но и отточенность и гибкость формы [18, р. 759]. Эксперименты Клементи с тематизмом и сонатной формой опережают «бетховенское время» пример-



Рис. 3. Соната № 1 ор. 6, 1 часть, начало



Рис. 4. Соната № 1 ор. 14, 1 часть, начало

но на 20 лет. В этом смысле Клементи был если не предшественником Бетховена, то по крайней мере его предвестником. Главное, что роднит Клементи и Бетховена, — тенденция к тематическому единству, сквозному развитию и целостности формы. Продемонстрируем это свойство на нескольких примерах в процессе эволюции четырехручной сонаты у Клементи.

Сонату до мажор ор. 3 (рис. 2) отличает непосредственность образного воплощения, запоминающийся тематизм. Тональный план *Allegro Spiritoso* соответствует общепринятой практике: Т–Д в экспозиции, Т–Т в репризе. Экспозиция, как и реприза, заканчивается на *piano*, что прослеживается как общая тенденция и в других сонатах Клементи в четыре руки. Реприза проводится без первой побочной темы (впечатляет, насколько «бесшовно» Клементи словно «вырезает» эту тему), в остальном соотносясь с экспози-

цией. В разработке первой части особенно хорошо ощутим музыкальный темперамент Клементи, который находит выход в виртуозных приемах, например, арпеджио в различных вариантах, а также в удвоениях и имитациях.

Соната ми-бемоль мажор во многих аспектах повторяет модель первой сонаты. В репризе здесь не проводится связующая партия, т. е. так же, как и в предыдущей сонате, реприза воспроизводится не полностью. Прослеживается и еще одна устойчивая черта: экспозиция с развернутой заключительной партией, как и аллегро в целом, заканчивается на *piano*.

Соната соль мажор ор. 3, не обладая ярким тематизмом, как остальные сонаты, тем не менее обнаруживает показательную для композитора склонность к сквозному тематическому процессу. Речь идет об использовании общего элемента в главной и побочной партии. Таковым становится повторе-

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of Sonata No. 3, Op. 14, by Muzio Clementi. The score is written for four hands (Primo and Secondo) in E-flat major and 2/4 time. It is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 3. In measure 1, the Primo part begins with a forte (f) dynamic, while the Secondo part has a piano (p) dynamic. The dynamics shift to p and then cresc. in measure 2. The second system starts at measure 4, where both parts are marked with a forte (f) dynamic. The Primo part features a melodic line with slurs, and the Secondo part provides a rhythmic accompaniment with slurs.

Рис. 5. Соната № 3 ор. 14, 1 часть, начало

ние ноты восьмью длительностями, как в начале главной партии. Также области главной и побочной партии сближает общее направление мелодической линии после повторяющейся ноты: она постепенно движется вниз. Материал главной партии получает интенсивную разработку, а затем плавно переходит в побочную партию в тональность тоники.

Соната из ор. 6 — первая трехчастная соната Клементи для фортепиано в четыре руки — продолжает наметившиеся тенденции и дает начало новым. Основные темы первой части, начало которой напоминает по духу увертюру симфонии, проистекают из главной партии, имея общие с ней элементы (поступенное движение, схожие задержания), как видно в рис. 3.

В Сонате проявляется тенденция к тематическому единству, о которой шла речь выше. Также типичным для Клементи образом разработка плавно переходит в репризу.

Сольные сонаты ор. 7–10 закрепляют тенденции, обнаруженные в рассмотренных дуэтных сонатах. Это экономия тематического материала, выраженная в работе с мотивами, а также слияние областей разработки и репризы как проявление нетипичного подхода к трактовке сонатной формы. Наиболее иллюстративной в этом отношении является первая часть ор. 7 № 3 — *Allegro con spirito*, где можно наблюдать оба явления.

В Сонате до мажор ор. 14 общий тематизм объединяет не только темы сонатного аллегро, но и крайние части цикла. Нисходящее поступенное движение, зародившееся в партии Secondo, берется за основу в побочной партии первой части, а также для мотивных элементов рефрена в заключительной части. К особенностям формы можно отнести известную нам еще по ранним сонатам развернутость заключительной партии, которая в репризе приобретает значение второго драматического цен-



Рис. 6. Соната № 3 ор. 14, 1 часть, побочная партия

тра после разработки. Лежащий в ее основе начальный мотив главной партии — повторяющиеся ноты (рис. 4) — вырастает до грозного звучания.

Двухчастная Соната фа мажор (*Allegro — Allegro assai*) располагается посередине ор. 14. В первой части, как и в финале Сонаты ор. 6 (подробнее о нем см. ниже), темп кажется более медленным в силу лирического характера мелодии. Сонатная форма аллегро построена на тональном контрасте, но не на тематическом противопоставлении — соната однотемна. Тематическое и тональное наполнение разделов сонатной формы своеобразно. Сфера побочной партии в экспозиции представлена тональностью VI ступени доминанты — ля-бемоль мажором, а в репризе тональностью VI ступени тоники — ре-бемоль мажором. В репризе главная партия отсутствует, а смысловой и тональный акцент смещаются на побочную партию. Главная тема получает интенсивную разработку — ее драматизм раскрывается через плотную вязь шестнад-

цатых в аккомпанементе партии Secondo и секвенции, которые захватывают в том числе минорные тональности. Разработка открывается тональным сюрпризом: она начинается словно в тональности тоники (это впечатление поддерживает в течение двух тактов и партия Secondo), но на последней восьмой второго такта через *фа-диез* тема разворачивается в соль минор. В тональности тоники тема до окончания части не проводится.

Первая часть заключительной Сонаты ми-бемоль мажор ор. 14 обладает чертами, свойственными сонатным аллегро Клементи, — тематической цельностью, расширенной заключительной партией, отсутствием четких границ между разработкой и репризой (рис. 5).

Соната в целом и каждая из ее частей — более масштабны, чем предшественницы. Тематический материал вызывает ассоциации с бетховенскими темами: имеет мотивное строение и состоит из двух-тактовых «ячеек». Между мотивами одной темы



Рис. 7. Соната № 2 ор. 3, 2 часть, 2 эпизод



Рис. 8. Соната № 1 ор. 14, 3 часть, начало

и даже внутри мотивов часто имеется динамический контраст. К особенностям строения можно отнести вступление длиной в 8 тактов. Мотив на стыке тактов 1–2 в рис. 5 становится интонационно-тематическим зерном части — это общее ядро вступления и побочной партии (рис. 6) сонатного аллегро, которое звучит с бетховенской экспрессией. В нем кристаллизуется будущий «мотив судьбы».

Дальнейшее развитие материала в разработке приводит к основной тональности, в которой (уже в рамках репризы) появляется побочная партия, утверждая «мотив судьбы».

Бросив ретроспективный взгляд на предыдущие сонаты этого опуса, мы обнаружим, что мотив с повторяющимися нотами, в последней сонате приближенный к по-бетховенски драматическому звучанию, уже был использован Клементи в Сонатах № 1 и № 2 в главной и заключительной партиях, соответственно. Тонкость работы Клементи как раз проявляется в том, что тематический материал оказывается связанным не эксплицитно, а с помощью аллюзий, общих черт, что в итоге способствует прорастанию тематического сходства в музыкальный материал.

СРЕДНИЕ И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЧАСТИ

Заклучительная часть в двухчастных Сонатах ор. 3 написана в форме характерного для классицизма пятичастного рондо (за исключением финала ор. 6, где использована форма рондо-сонаты). Клементи проявляет мелодическую изобретательность в эпизодах, особенно минорных.

В рондо Сонаты № 1 ор. 3 (*Presto*) эмоциональный градус в целом ниже, чем аллегро, однако эту часть отличает динамическое разнообразие — она изобилует сопоставлениями *piano* и *forte*. Особый контраст с мажорной сферой первой части и рефрена создает минорный эпизод.

В рондо Сонаты № 2 ор. 3 (*Andante*) тематически и по настроению связано с первой частью. Оно обнаруживает романтические черты, проявляющиеся в эпизодах между рефренами. Первый из них трепетный, хрупкий, его основную часть приводит партия *Primo*. Тема второго эпизода (рис. 7),

напоминающая личное высказывание, оплетена романтической вязью шестнадцатых, вызывающих ассоциации с Ф. Мендельсоном, Ф. Шопеном, Р. Шуманом.

Фактура здесь поистине фортепианная, что свидетельствует о предназначении этих сонат в первую очередь для фортепиано, несмотря на клавишинные предпочтения Клементи-исполнителя. Схожее впечатление производит и минорный эпизод рондо (*Allegretto*) Сонаты № 3 ор. 3.

В трехчастной Сонате ор. 6 компактность подвижной средней части с темповым обозначением *Larghetto con moto* способствует целостному восприятию сонаты. Миниатюрная часть изобилует контрастами, а кульминация на *fortissimo* звучит в унисон в обеих партиях как назидательное высказывание. В финале (рондо-соната) можно услышать мажорный вариант лирического перпетуум мобиле финала классических сонат (как в Сонате ми минор Й. Гайдна (Ноб. XVI/34) или в ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена). В рефрене обнаруживаются тематические черты главной партии Аллегро. Мелодически насыщенные фрагменты чередуются с фигурационными, что характерно для концертного жанра.

Средние части сонат № 1 и № 3 ор. 14 отличаются мелодической гибкостью и напоминают по стилю Гайдна. В то время как в первой сонате до мажор адажио достаточно короткое, адажио последней сонаты наиболее масштабно из средних частей всех дуэтных сонат Клементи и обладает полнокровной фактурой.

Финал (рондо) № 1 ор. 14 подвижный, скерцозный, в размере 6/8. Клементи и здесь применяет принцип однотемности — тема рефрена (рис. 8) становится основной для тематического материала эпизодов (противопоставленных рефрену тонально, а также фактурно).

«Кружение» по тональностям также сопровождается многочисленными хроматическими ходами, что придает динамичность этой компактной, но очень насыщенной части. В двухчастной Сонате № 2 ор. 14 рондо также построено на одной теме по схожей с первой сонатой модели. Это рондо более контрастно, чем предыдущее. В хрупкий материал рефрена вторгаются инородные элементы, а второй эпизод становится кульминационным.



Рис. 9. Соната № 3 оп. 14, 3 часть, 2 эпизод

В финале Сонаты № 3 оп. 14 особенностью является проведение центрального рефрена в неполном варианте и расширение за счет этого второго эпизода. Последний становится драматическим центром рондо. Звучание этого эпизода напоминает фантастическое скерцо: короткие, отрывистые аккорды в сочетании с паузами и контрастной динамикой создают таинственный, ускользающий образ (рис. 9).

ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Клементи получил блестящее музыкальное образование, о чем напоминает «ювелирная тщательность в отделке деталей фактуры» [9, с. 44] в каждой из его сонат. Его учителями были такие именитые педагоги, как А. Бурони (ученик Дж.Б. Мартини), Кордичелли, Г. Карпани. Виртуозность Клементи-исполнителя нашла отражение и в фактуре сонат не только для фортепиано соло, но и для фортепианного дуэта. Если мелодизм Клементи отличается своеобразием, то пассажи приближаются к формам движения — это свойственно как самым первым дуэтным сонатам, так и более позднему оп. 14. Е. Сорокина подчеркивает, что динамика, изобилующая выписанными *crescendo* и *diminuendo*, и фактура сонат Клементи рассчитаны на особенности и возможности фортепиано [9, с. 44]. Среди типично фортепианных приемов в четырехручных сонатах встречаются, например, октавы, проведенные *legato*, и аккордовые репетиции на фоне выдержанных басов.

Фактура первых дуэтных сонат соответствует раннеклассическому (галантному) стилю. В целом первая партия наделена тематической функцией, а вторая партия осуществляет функцию аккомпане-

мента. Фактура Сонаты до мажор оп. 3 создает условия для радости общения исполнителей — она насыщена имитациями, переключками. Партии Сонаты достаточно равноправны по степени сложности. Вторая партия полноценно участвует в имитационных проведений, но тематический материал в основном сосредоточен в первой партии. В рондо, построенном, как отмечалось выше, на динамических контрастах, партия Secondo рефреном проводит мотив, изложенный восходящими октавами *na forte*, таким образом получая индивидуальную роль (помимо участия в многочисленных имитациях, начатых в первой партии, а также роли аккомпанемента).

В Сонате ми-бемоль мажор больше, чем в остальных сонатах опуса, заметна зависимость второй партии — в ее разреженной, по сравнению с партией Primo, фактуре в некоторых фрагментах первой части присутствует только один голос, периодически изложенный крупными длительностями. Во второй части партии более тесно сплетены.

Соната оп. 6 предъявляет достаточно высокие требования к технической оснащенности исполнителей. Здесь присутствуют разные гаммообразные пассажи, ломанные арпеджио, многие из которых исполняются обеими партиями одновременно. В финале ясно слышны переключки терциями в обеих партиях, а также пассажи, изложенные в некоторых местах октавами, таким образом, оба исполнителя имеют возможность блеснуть своими возможностями. Л. Плантинга полагает, что стилистические изменения, в частности уплотнение фактуры в оп. 5–6, связаны с тем, что в этот период Клементи изучал творчество И.С. Баха [5, р. 33]. Начиная с этих опусов и продолжая венскими сочинениями для фортепиано соло, из двухпластовой фактура сонат становится более разнообразной и дифференцированной, в ней можно выделить три или четыре пласта.

Ор. 14 отличается от предыдущих дуэтных сонат вниманием к средним голосам — они становятся более самостоятельными по сравнению с ор. 3 и ор. 6. Соната № 1 ор. 14 привлекательна своей грациозностью, в ней не перегруженная, упругая фактура. Прозрачности и подвижности фактуры способствуют мастерски вписанные в нее паузы, которые часто приходится на первую долю или на первую и третью доли (в размере $\frac{3}{4}$). Virtuозность Сонаты № 2 ор. 14 (здесь речь преимущественно идет о финале) способствует значительному художественному впечатлению от этого произведения. Технический уровень рондо достаточно высок — материал обеих партий содержит блестящие пассажи и фигуры, требующие филигранной мелкой техники, а также навыков синхронной игры.

Несмотря на то что заключительная Соната ор. 14 демонстрирует смелые эксперименты с формой, с точки зрения фактуры, напротив, первая часть представляется сильно связанной с ее предшественницей из ор. 6 (их роднит и акцент на виртуозность, и темперамент художественного содержания). Для Сонаты типично сосредоточение тематического материала главным образом в первой партии, частая игра в унисон, невысокая активность средних голосов. Таким образом, дуэтные характеристики Сонаты впечатляют меньше, чем ее интересная структура, яркая образность и наглядная реализация сформированных ранее тенденций в отношении мотивного развития. Адажио и финал компенсируют это впечатление — их фактура многопластовая, имитационно насыщенная.

ВЫВОДЫ

Сонаты Муцио Клементи для фортепиано в четыре руки различаются по сложности, содержанию, стилю. Они проходят определенную эволюцию и, как и сольные сонаты, становятся материалом для творческих экспериментов композитора. Четырехручные сонаты написаны в период освоения композитором фортепиано — инструмента, который в то время набирал популярность на фоне «стремительной эволюции в дизайне, конструкции и распространении» (перевод мой. — К. К.) [20], вытесняя клавесин. Если «дебютные» дуэтные сонаты ор. 3 могли быть адресованы дилетантам или служить педагогическим материалом, то сонаты ор. 6 и ор. 14 являются виртуозными концертными образцами. Ор. 14 вполне можно назвать концертным циклом, так как сонаты, обладая схожими структурными чертами (типичные особенности экспозиции, разработки и репризы в сонатном аллегро, а также строение рондо), противопоставлены по образному содержанию. Крайние

сонаты, значительные по размеру, отличаются по характеру. Грациозная Соната до мажор открывает опус, а завершает его экспрессивная Соната ми-бемоль мажор. Посередине — соната-«интермедия», отличающаяся компактными размерами и словно подготавливающая «бетховенский» характер последней сонаты.

В четырехручных сонатах Клементи очевидна тенденция к однотемной сонатной форме (существенный признак его стиля [1, с. 10]). К типичным чертам также относятся значительность заключительной партии в экспозиции и слияние разработки и репризы, когда главная партия оказывается словно поглощенной разработкой, а реприза начинается с побочной партии.

Фактура дуэтных сонат Клементи отточена и контрапунктически насыщена — партии часто взаимодействуют имитационно. Можно проследить эволюцию в подходе к дуэтной фактуре с ор. 3 до ор. 14 — в более позднем опусе унисон играет меньшую роль, Клементи использует больше возможностей дуэтной фактуры, выделяя средние голоса как отдельный пласт. Однако она не может конкурировать с изысканностью переплетений голосов в дуэтах Моцарта. Бас и средние голоса зачастую оказывают поддерживающую функцию для мелодического материала, сосредоточенного в партии *Primo*.

Четырехручные сонаты Клементи относятся к числу первых значимых сочинений для фортепиано в четыре руки в истории музыки. Они отражают индивидуальный, интенсивный путь композитора в этом жанре и разнообразие подходов к нему. Ученики Клементи — виртуозные пианисты, без сомнений, писали свои собственные дуэтные сонаты не без влияния учителя. Сонаты Крамера, Дуссека, Мошелеса развивают клементиевское звучание, отточенное в его сольных и дуэтных сонатах для фортепиано. «Прямым предшественником Черни выступает Клементи благодаря яркому пианистическому блеску, свойственному фактуре сонат» [9, с. 44]. Как и для Клементи, для композиторов-виртуозов «блестящей эпохи» четырехручная соната остается полем для экспериментов со звучанием рояля, исследования его динамических и фактурных возможностей.

Темперамент и экспрессия сонат Клементи в сочетании с виртуозностью делает их концертными сочинениями, которые в современной ситуации способны эффектно прозвучать на большой сцене. В то же время они могут быть и прекрасным учебным материалом для исполнителей различного уровня, своеобразным *Gradus ad Parnassum* в области фортепианного дуэта.

Список источников

1. Щукина Т.В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и ее историко-стилевые параллели : авторефе-

- рат дис. ... канд. искусствоведения. Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2006. 26 с.
2. Николаев А. Муцио Клементи. Москва : Музыка. 1983. 94 с.
 3. Dipiazza J.A. The Piano Sonatas of Clementi : DMA dissertation. Madison : University of Wisconsin, 1977. 116 p.
 4. Tighe A.E. Muzio Clementi and His Sonatas Surviving as Solo Piano Works : PhD dissertation. Ann Arbor : The University of Michigan, 1964. 261 p.
 5. Plantinga L. Clementi: His Life and Music. London : Oxford University Press, 1977. 346 p.
 6. Poppen M.M. A Survey and Analysis of Selected Four-Hand, One Keyboard, Piano Literature : DMA dissertation. Bloomington : Indiana University, 1977. 400 p.
 7. Georgii W. Klaviermusik, Geschichte der Klaviermusik zu zwei und vier Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zürich : Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1976. 652 S.
 8. Van Lear M.T. Four Hands at One Piano. Los Angeles : University of Southern California, 1962. 104 p.
 9. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт: история жанра. Москва : Музыка, 1988. 319 с.
 10. Macgraw C. Piano Duet Repertoire. Second Edition : Music Originally Written for One Piano, Four Hands. Bloomington : Indiana University Press, 2016. 734 p.
 11. Eisen C. Mozart and the Four-Hand Sonata K. 19d // Haydn, Mozart, & Beethoven : Studies in the Music of the Classical Period : Studies in Honor of Alan Tyson / ed. by S. Brandenburg. Oxford : Clarendon Press, 1998. P. 91–101.
 12. Burney Ch. Four Sonatas or Duets for Two Performers on One Piano Forte or Harpsichord. Farmington Hills : Gale Ecco, 2018. 50 p.
 13. Eskenazi J. Clementi's Life and Work // Muzio Clementi Society website. URL: <http://www.clementisociety.com/clementis-life-and-work/> (дата обращения: 27.07.2021).
 14. Saint-Foix G. de, Martens F.H. Muzio Clementi (1752–1832) // The Musical Quarterly. 1923. Vol. 9, no. 3. P. 350–382. URL: <https://www.jstor.org/stable/738494> (дата обращения: 27.07.2021)
 15. Plantinga L. Clementi, Virtuosity, and the “German Manner” // Journal of the American Musicological Society. 1972. Vol. 25, no. 3. P. 303–330.
 16. Brownell A. The English Piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences: Music Doctoral Theses. City University London, 2010. URL: <http://openaccess.city.ac.uk/12134/> (дата обращения: 27.07.2021).
 17. Plantinga L., Sala L. Clementi, Muzio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. 2nd ed. / ed. by S. Sadie. London : Macmillan, 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40033.
 18. Newman W.S. The Sonata in the Classic Era. 3rd Ed. New York : W.W. Norton & Company. 1983. 958 p.
 19. Saint-Foix G. de, Herter Norton M.D. Clementi, Forerunner of Beethoven // The Musical Quarterly. 1931. Vol. 17, no. 1. P. 84–92.
 20. Muzio Clementi and British Musical Culture: Sources, Performance Practice and Style / ed. by L.L. Sala, R. Stewart-MacDonald. New York : Routledge, 2019. 230 с.

Sonatas for Piano Four Hands by Muzio Clementi

Ksenia S. Kemova

Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke, 10, Marshala Sokolovskogo Str., Moscow, 123060, Russia

ORCID 0000-0002-8647-5212; SPIN 4610-7072

E-mail: Mindyourgrammar@mail.ru

Abstract. *The article considers seven sonatas for piano four hands by Muzio Clementi. The relevance of the research is accounted for by the attention paid by performing piano duos to the four-hand repertoire in its diversity. In this connection, there is a necessity of a theoretical analysis of this topic, which has not yet been discussed in music science. The article aims to trace the evolution of Clementi's sonatas for piano four hands, outline the historical context of their creation, and identify their typical features. The research suggests a two-aspect approach to the anal-*

ysis of the sonatas: they are looked at from the point of view of the evolution of the composer's style in the period 1779–1786, as well as in terms of the thematic process, sonata structure and four-hands piano texture.

Clementi's duet sonatas (belonging to the number of early four-hand works, together with the sonatas by W.A. Mozart, J.C. Bach, Ch. Burney) form a line reflecting his life impressions and representing his creative search. The first three sonatas for piano four hands – as an integral part of op. 3 – were written and published in London at the time when Clementi was gaining a reputation of a virtuoso and teacher. The sonata that opens op. 6 appeared in Paris, where Clementi started his European tour; it reflects his interaction with the contemporary music phenomena. Op. 14, which consists of three sonatas for piano four hands, was inspired by young composer's romantic experience during his stay in Lyon (it is dedicated to Maria-Victoria Imbert-Colomes); the work sums up his achievements in this genre. Researchers list the sonatas of op. 14, which are full-fledged concert works, among Clementi's best works and rank them on a par with four-hand sonatas by Mozart. In general, the sonatas

show a tendency towards the unity of form, common thematic features within a piece, diversity of texture.

It is fair to say that the sonatas for piano four hands, as well as the composer's solo sonatas, became for Clementi a field of experiments in the sphere of piano – an instrument to which he devoted his performing, teaching and, eventually, business activities. The temperament and expression of Clementi's sonatas, combined with their virtuosity, makes them concert compositions that can sound impressively on the big stage in the modern situation. At the same time, they can also be an excellent training material for performers of different levels.

Key words: theory and history of art, musical art, M. Clementi, piano, sonata for piano four hands, piano duet, sonata form, four-hand texture, monothematism, counterpoint.

Citation: Kemova K.S. Sonatas for Piano Four Hands by Muzio Clementi, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 506–519. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-506-519.

References

- Shchukina T.V. *Fortepiannaya sonata v tvorchestve Klementi i ee istoriko-stilevyye paralleli* [Piano Sonata in Clementi's Works and its Historical and Stylistic Parallels], cand. art. diss. abstr. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Muzyki imeni Gnesinykh Publ., 2006, 26 p.
- Nikolaev A. *Muzio Clementi*. Moscow, Muzyka Publ., 1983, 94 p. (in Russ.).
- Dipiazza J.A. *The Piano Sonatas of Clementi: DMA dissertation*. Madison, University of Wisconsin Publ., 1977, 116 p.
- Tighe A.E. *Muzio Clementi and His Sonatas Surviving as Solo Piano Works: PhD dissertation*. Ann Arbor, The University of Michigan Publ., 1964, 261 p.
- Plantinga L. *Clementi: His Life and Music*. London, Oxford University Press Publ., 1977, 346 p.
- Poppen M.M. *A Survey and Analysis of Selected Four-Hand, One Keyboard, Piano Literature: DMA dissertation*. Bloomington, Indiana University Publ., 1977, 400 p.
- Georgii W. *Klaviermusik, Geschichte der Klaviermusik zu zwei und vier Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Zürich, Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1976, 652 p.
- Van Lear M.T. *Four Hands at One Piano*. Los Angeles, University of Southern California Publ., 1962, 104 p.
- Sorokina E.G. *Fortepiannyyi duet: istoriya zhanra* [Piano Duet: The Genre's History]. Moscow, Muzyka Publ., 1988, 319 p.
- Macgraw C. *Piano Duet Repertoire. Second Edition: Music Originally Written for One Piano, Four Hands*. Bloomington, Indiana University Press Publ., 2016, 734 p.
- Eisen C. *Mozart and the Four-Hand Sonata K. 19d, Haydn, Mozart, & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period: Studies in Honor of Alan Tyson*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1998, pp. 91–101 (in Russ.).
- Burney Ch. *Four Sonatas or Duets for Two Performers on One Piano Forte or Harpsichord*. Farmington Hills, Gale Ecco Publ., 2018, 50 p.
- Eskenazi J. *Clementi's Life and Work*, *Muzio Clementi Society website*. Available at: <http://www.clementsociety.com/clementis-life-and-work/> (accessed 27.07.2021).
- Saint-Foix G. de, Martens F.H. *Muzio Clementi (1752–1832)*, *The Musical Quarterly*, 1923, vol. 9, no. 3, pp. 350–382. Available at: <https://www.jstor.org/stable/738494> (accessed 27.07.2021)
- Plantinga L. *Clementi, Virtuosity, and the "German Manner"*, *Journal of the American Musicological Society*, 1972, vol. 25, no. 3, pp. 303–330.
- Brownell A. *The English Piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences: Music Doctoral Theses. City University London*, 2010. Available at: <http://openaccess.city.ac.uk/12134/> (accessed 27.07.2021).
- Plantinga L., Sala L. *Clementi, Muzio*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols*. London, Macmillan Publ., 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40033.
- Newman W.S. *The Sonata in the Classic Era*. New York, W.W. Norton & Company Publ., 1983, 958 p.
- Saint-Foix G. de, Herter Norton M.D. *Clementi, Forerunner of Beethoven*, *The Musical Quarterly*, 1931, vol. 17, no. 1, pp. 84–92.
- Sala L.L., Stewart-MacDonald R. (eds.) *Muzio Clementi and British Musical Culture: Sources, Performance Practice and Style*. New York, Routledge Publ., 2019, 230 p.

УДК 001.89
ББК 72.47
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-5-520-530

Ю.В. ГУШУЛ

ИНСТРУМЕНТЫ ФИКСАЦИИ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА НАУЧНЫХ ШКОЛ

Юлия Владимировна Гушул,

Челябинский государственный институт культуры,
факультет документальных коммуникаций и туризма,
кафедра библиотечно-информационной деятельности,
доцент

Орджоникидзе ул., д. 36а, Челябинск, 454091, Россия

кандидат педагогических наук, доцент
ORCID 0000-0001-8749-3757; SPIN 7687-8556
E-mail: gushuljulia@gmail.com

Реферат. *Выработка актуального инструментария, позволяющего быстро и качественно оценивать эффективность функционирования научного пространства, своевременна для менеджмента научно-исследовательской деятельности. Обострились противоречия между новой индустрией научной коммуникации и традиционными формами сохранения и преумножения интеллектуального капитала, появились новые точки взаимодействия между институциональными структурами науки: научными школами, «невидимыми колледжами», экспертными и экспериментальными (реальными и виртуальными) лабораториями и пр. Изменились понятия о культурных кодах представления и трансляции субъектов (индивидуальных и коллективных) научной коммуникации, и появилась необходимость*

актуализировать требования к культуре их выявления и позиционирования в век цифровых технологий. Научная школа является многоцелевым коллективом, одновременно реализующим функции производства, распространения, защиты научного знания и воспроизводства ученых. Трансформируются культурные традиции ее функционирования, а также культурные нормы институционализации.

На материале библиографической фиксации становления и развития культурологической научной школы Южного Урала (центр – Челябинский государственный институт культуры) показаны возможности наукометрического и информационного анализов. Представлены для обсуждения и использования библиографические издания (каталог научной школы и библиографический навигатор), которые включают сведения об исследовательских темах, состоявшихся ученых, научных лидерах, аспирантах и соискателях, оппонентах, ведущих организациях коммуникативного поля культурологии Южного Урала, а также знаковых публикациях культурологов, инновационно выявленных методом самоанализа. Издания рассматриваются как инструменты в системе культурологических исследований позиционирования научной школы.

Выводы сформулированы на основе изучения и сопоставления конфигураций связей персон (научный руководитель, аспирант, оппонент), ведущих организаций, научных лидеров и их геолокации, предметных

рубрик: «соискатель — научный руководитель — оппонент», «предметная рубрика/тема — ведущая организация — оппонент, номер специальности» и др. Эти связи являются частными для связанных понятий: «управление — координация», «интерпретация коммуникативного вызова — адекватность коммуникативного ответа», «практический смысл — цель коммуникации». Подобные направления анализа функционирования научной школы дают видение пересечения коммуникативных полей научного взаимодействия, приращения и экспертизы научного знания, базы для принятия управленческих решений по организации науки.

Ключевые слова: культурология, научная школа, культурологическая научная школа Южного Урала, институционализация научной школы, верификация научной школы, культура социальной коммуникации, научная коммуникация, наукометрические исследования, библиографические методы исследования, Челябинский государственный институт культуры.

Для цитирования: Гушул Ю.В. Инструменты фиксации коммуникативного пространства научных школ // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 520–530. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-520-530.

Будущее научных коммуникаций зависит от многих факторов — объективных и субъективных. Не последнее место занимают выбор и применение организаторами науки средств выявления, оценки и представления субъектов коммуникации, иллюстрирующих качество научного коммуникативного пространства и коммуникационных полей. Не менее важным является канал самопрезентации, самоидентификации ученого с конкретными научными структурами, официальными и неофициальными, что может вносить коррективы в том числе в административное видение организационных связей научного сообщества.

Современная научная коммуникация характеризуется множеством социальных практик, разными типами связей между учеными. Центрами их могут выступать научные журналы, конференции (в том числе посвященные непосредственно институционализации научной коммуникации), издаваемые материалы, сборники научных трудов, библиографические документы и их совокупность, демонстрирующие информационный шлейф коллективного или индивидуального субъектов научной деятельности. Все они отражают, одновременно стимулируют и иницируют развитие новых научно-исследовательских направлений, участвуют в формировании научных институций, предоставляя доступ к открытой науке и сетевому взаимодействию.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Сегодня в мире развивается и крепнет новая индустрия научной коммуникации [1, с. 86], отличающаяся разнообразием каналов получения и распространения научных результатов. К этому процессу отношение неоднозначное: от нейтральной фиксации институциональной среды современной науки через изучение научной коммуникации как особого примера трансакции к определению перспектив «невидимых колледжей» и постановке новых вопросов (готова ли наука, в том числе российская, давать ответы на новые цивилизационные вызовы [2; 3]) и трагических восклицаний («Наука, которую мы можем потерять» [4]). Сегодня мы наблюдаем глобализационные и интеграционные процессы, охватывающие смену технологий, каналов и средств деятельности, кардинально меняющие закономерности регионального распределения научного потенциала, преемственности поколений ученых, миграции представителей научного сообщества (в том числе «утечки умов»), карьерных траекторий. А.Б. Антопольский называет дифференциацию и персонализацию одним из трендов развития инфосферы и уточняет, что «число научных информационных ресурсов в России в пределе аппроксимируется числом акторов инфосферы, т. е. сотнями тысяч единиц» [5, с. 2].

В этих условиях важно выработать культурные коды представления субъектов и институций научной коммуникации, назвать механизмы учета уровня акторов и их вклада в развитие науки, качества каналов научной коммуникации и содержащегося в них контента, определить требования к культуре выявления и позиционирования научных субъектов, определяющих потенциал и векторы коммуникации в мировом информационном пространстве. Движение к открытой науке актуализирует культурные основания выбора источников информации, критериев качества ресурсов, определения культуры организованного познания.

Можно рассуждать, что одним из параметров определения значимости актора научной коммуникации является его принадлежность к научной школе или весомому научному проекту, направлению. Определять это можно косвенно: отслеживая публикации, догадываясь по проблематике, к какой научной школе может относиться автор, либо выявляя редкие рассеянные публикации, фиксирующие и описывающие деятельность научной школы и перечисляющие некоторых ее представителей [6; 7]. Еще более редкими являются сборники научных трудов [8], сборники статей [9; 10] или тематические номера и/или разделы научных журналов [11; 12], которые в основном издаются к юбилей-

ной дате основателя научной школы. Мобильным и своевременно актуализируемым каналом демонстрации статуса ученого являются его персональные профили [13]. Однако в представлении авторов в перечисленных источниках почти никогда не указывается их принадлежность к той или иной научной школе (за исключением редких специально подготовляемых тематических сборников), хотя нередко знать это надо наверняка.

Конечно, можно возразить, что точно это узнать невозможно, так как нет единого, общепризнанного определения научной школы и отношение к ней во многом субъективно. Некоторые считают, что то, что сегодня мы определяем как научную школу, нередко представляет собой искусственную конструкцию. Другие отталкиваются от определения, зафиксированного в правилах предоставления грантов для государственной поддержки молодых российских ученых: «Ведущей научной школой Российской Федерации считается сложившийся коллектив исследователей различных возрастных групп и научной квалификации, связанных проведением исследований по общему научному направлению и объединенных совместной научной деятельностью» [14]; в результате этой деятельности формируются новые исследовательские группы. Третьи рассматривают институцию, акцентируя внимание на одной стороне ее функционирования, эмоционально экспрессивно, даже образно (неформальное объединение ученых, инкубаторы новых кадров для науки, разнопоколенческие коллективы ученых, экономические агенты, одна из форм самоорганизации научного сообщества, составной элемент различных социальных систем и пр.)¹.

Научные школы относят и к инструментам брендинга определенных групп научного сообщества или административного управления, к коммуникационной площадке, где процесс обмена знаниями, в первую очередь неявным, имеет огромное значение. Любой дискурс требует четкого определения и выделения критериев идентификации. В целом можно констатировать, что изучение проблематики научных школ «в настоящий момент находится в некой точке “бифуркации”, ожидая либо спада, либо прорыва, связанного с появлением работ, принципиально иначе рассматривающих феномен научных школ» [15, с. 353]. Более того, культурологи уже поставили вопрос, который, по нашему мнению, относится к любой научной школе: «Как позиционировать ее в системе отраслевых исследований?» [16, с. 7].

Проблема отсутствия общепринятой нормы и культуры институционализации научной школы

в целом становится ключевой для организаторов науки по мере количественного роста исследований и расширения междисциплинарных связей, появления новых научных направлений. Последствиями этого являются:

- ◆ затруднение (само)идентификации ученого, определения его исследовательской методологии;

- ◆ сложность корреляции результатов родственно-тематических исследований, выполненных в рамках разных наук;

- ◆ затруднение при определении качественного и количественного вклада в научный дискурс и результативности научно-исследовательской деятельности научных сообществ, позиционирующих себя как научные школы;

- ◆ сложность организации научных коммуникаций конкретных субъектов научно-исследовательской деятельности при выполнении требований Высшей аттестационной комиссии и диссертационных советов в части подбора оппонентов и ведущих организаций при вынесении на защиту диссертаций в силу несистемности и диффузности информации о компетентных коллегах.

В этом контексте преодоление инструментальной неопределенности в оформлении научной школы становится универсальной корпоративной задачей научного сообщества. Следует также уяснить закономерности организации и самоорганизации научных школ как сложных систем (синергетическая парадигма познания), а также принципы культуры управления ими и социального контроля (постмодернистская парадигма). Еще более подчеркивает актуальность исследования, возможно, третья современная научная парадигма (выделяемая А.Я. Флиером), еще только оформляющаяся в этом качестве, — культурологическая, исследующая культуру как язык социального взаимопонимания и коммуникации [17, с. 36–37]. И эту парадигму также следует изучить и рассмотреть более детально.

Есть и другой объективный фактор, катализирующий решение сформулированной проблемы. Это — глобализация науки и стандартизация процедур, обеспечивающих скорость и глубину (эффективность) взаимопонимания как самих ученых, так и менеджеров науки. Разработка понятных и максимально объективных культурных оснований для институционализации научной школы соответствует тенденции диалогичности и взаимодополняемости в современной науке. Под культурой в данном случае целесообразно понимать «сочетание объективно усвоенных, воспроизводимых и транслируемых норм мышления и деятельности и субъективно принятых ценностей, определяющее содержание общественной жизни» [18, с. 37]. Нормативным основанием в данном случае будет выступать сам предлагаемый метод (процедура) институционализации

¹ Анализ и сопоставление определений может стать темой отдельной статьи.

научной школы, принятый в качестве универсального научным сообществом. Ценностным основанием будут выступать, во-первых, наличие общего языка коммуникации, позволяющего быстро и легко обеспечить понимание сущности любой научной школы; во-вторых, сами результаты коммуникации, полученные благодаря использованию нормативно принятого метода.

ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА

Предлагаемый в настоящей статье метод (процедура) фиксации институционализации научной школы зиждется на опыте проведения (с 2016 г.) тематических научных конференций «Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века»; наблюдениях за самоидентификацией авторов (как обладателей ученых степеней, так и обучающихся); апробации уникальных изданий, выполненных нами: каталога культурологической научной школы, формирующейся на Южном Урале [19], который демонстрирует ее коммуникационную сеть, и библиографического навигатора [20], ориентирующего в ее информационном поле, внутренних и внешних связях.

Такой подход включает в орбиту исследовательских практик библиометрические, наукометрические, информационно-аналитические методы. Библиографические издания, отражающие деятельность научных школ (в том числе проблемно-ориентированные базы данных), могут стать мобильным «зеркалом» коммуникационных процессов, так как своевременно обновляются, фиксируют экспертную оценку права вхождения в научную школу, согласие членов школы с присутствием в ней конкретного ученого, демонстрируют аргументы — список публикаций актора, проблематика которых подтверждает право и честь нахождения в конкретной научной школе. Библиографические издания показывают и возможности цитирования, цитирования, оппонирования, рецензирования. Культура создания тематических и персональных библиографических ресурсов в настоящее время наполняется новыми культурными смыслами, которые следует фиксировать.

Целью данного исследования стало изучение возможностей использования названных и аналогичных изданий при определении уровня институционализации научных школ, процессов их функционирования, роли в научной коммуникации, а также для построения системы связей научного пространства (для последующих модернизации и оптимизации). Осуществлено наполнение конкретными смыслами «системы понятий: «управление — координация», «культура управления — культура доверия», «интерпретация коммуникативного вызова — адекватность комму-

никативного ответа», «практический смысл — цель коммуникации»» [21, с. 15].

Для каталога [19] информация выявлялась на основе анализа 113 диссертаций и сопровождающих документов представителей культурологической школы Южного Урала (центр — Челябинский государственный институт культуры, ЧГИК). В совокупности представлены: персоны (соискатели, аспиранты, научные руководители и/или консультанты, оппоненты), ведущие организации, геолокация (места защиты), тематические направления, положения научных прорывов в культурологических исследованиях (в персональные профили докторов наук включены фрагменты раздела «Введение» их докторских диссертаций, фиксирующие теоретическую новизну исследования). Также указаны круг научных интересов, фактическое место работы и должность.

В Библиографическом навигаторе [20] коммуникативные практики показаны через авторское представление знаковых для ученого публикаций (10 для докторов и 5 для кандидатов наук), которые, в свою очередь, демонстрируют внешние и внутренние связи коммуникативного пространства культурологической научной школы Южного Урала. Подчеркнем, что это наш инновационный прием — предложить самим авторам наполнить библиографические разделы своими значимыми работами (их число можно ограничить любым количеством, но, если меньшим — они почти наверняка будут входить в «золотой фонд» науки, в ядро публикационной активности). Такой выбор критерия качественного отбора в определенной степени отвечает на вызов времени — по каким параметрам оценивать научную деятельность. Одним из них и может быть самооценка, основанная на самоанализе, самоэкспертизе, саморегулировании (в целом ответственное самоопределение личности С.Б. Синецкий обозначил как одну из ключевых идей XXI в. [22, с. 50]). На самооценку влияют также понимание публичности и будущей широкой распространенности представления результатов в библиографических изданиях.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Определимся, что на данном этапе работы мы ориентируемся на определение научной школы, сформулированное в самом общем смысле О.Н. Астафьевой [23, с. 6]. В нем присутствуют три категории, которые важны для нас:

- ◆ наличие коммуникации (в наших изданиях отражается связями «научный руководитель — аспирант — оппонент», «место защиты — ведущая ор-

Таблица 1

**Количественные характеристики
культурологической научной школы ЧГИК**

Научные руководители	Число защитившихся аспирантов/соискателей
стоявшие у истоков научного знания	
В.С. Цукерман	18
И.И. Беспалько	6
С.С. Сокоиков	5
С.Б. Синецкий	1
из числа учеников	
Л.Б. Зубанова	8 канд.
Н.В. Долдо	5 канд.
С.Г. Фатыхов	2 (1 канд. + 1 док.)
М.Л. Шуб	2 канд.

ганизация», «ученый — научные конференции» (две последние связи можно картировать), «ученый — научное издание, в котором тот излагает свои идеи»);

◆ получение результатов и особый способ их достижения и признания (для нас — факт защиты диссертации, «аспирант — ученый — грант», «аспирант — научный руководитель — докторант — научный консультант», «место защиты — ведущая организация»);

◆ развертывание во времени.

Рассмотрим ряды этих связей. Коммуникативную роль во многом определяют личность основателя, авторитет его последователей, требования к аспирантам и соискателям, выражающиеся выбором ведущей научной организации, оппонентов, места защиты, интеллектуальной поддержкой, организацией экспериментальной базы исследований и пр. Их характеристика и анализ делают зримой зону бытия научной школы, а также зоны взаимодействия отдельных акторов. В обоих случаях формируются особые коммуникативные ситуации, субъектами которых являются основатель школы, последователи, аспирант/соискатель, научный руководитель, оппоненты, рецензенты. Зоны, вмещающие в себя конкретные коммуникативные ситуации, могут пересекаться, совмещаться, вбирать одна другую, накладываться друг на друга в большей или меньшей степени. Схемы зонирования показывают степень, глубину взаимодействия, направления коммуникативных стратегий. Одна из самых очевидных и видимых — связь «научный руководитель — соискатель». При количественном нарастании и выделении личности научного руководителя она демонстрирует процесс формирования научной школы: научный руководитель — соратники — молодые ученые — аспиранты/соискатели. При визуализации данных

становятся очевидными лидирующее положение и продуктивность работы лидера научной школы.

По исследовательским категориям будем приводить примеры из данных о культурологической научной школе Южного Урала (одновременно проверяя ее верифицируемость). Предоставить дополнительные аргументы в защиту формирования научной школы может связь «соискатель — стал кандидатом/доктором наук — стал научным руководителем кандидатской/докторской диссертации». Роль аспиранта или соискателя молодой ученый органично трансформирует в статус кандидата (в ряде случаев развивая до доктора) наук; более того, талантливые ученые уже на первой ступени становятся научными руководителями. Это второй уровень представителей культурологической научной школы ЧГИК — продуктивность учеников и соратников, ближайших сподвижников лидера (табл. 1).

Для определения глубины профессиональных связей научной школы важны и количественные характеристики: некоторые защитившиеся соискатели в течение последующих лет имели от двух до восьми (максимальное количество) и чуть менее аспирантов, прошедших защиты и ставших кандидатами культурологии. Это говорит о продуктивности представителей научной школы в роли научных руководителей и тем самым — о формировании традиций и воспроизводимости научного капитала школы. Для определения уровня расширения научной школы и качества научного пространства важны также линии «соискатель — научный руководитель/консультант — оппонент», которые показывают становление аспиранта, затем молодого кандидата наук в эксперта своего научного направления, который может оппонировать коллегам (табл. 2).

Качественные связи «кандидат наук — оппонент» как показатель развития и содержательного роста научной школы, определения нескольких самостоятельных тем становятся стержневыми и объединяющими ученых в отдельные независимые исследовательские группы. Это видно по количеству оппонируемых диссертаций одним ученым (табл. 3, 2-й столбец). Далее, защитившийся кандидат наук становится оппонентом коллеги (3-й столбец). Подчеркнем, что в табл. 3 показаны пределы культурологической научной школы Южного Урала (безусловно, ученые могут выступать и выступают, например М.Л. Шуб и др., оппонентами диссертаций, выполняемых в иных научных учреждениях, в рамках развивающихся иных научных школ; качество и глубина таких взаимодействий — продолжение наших исследований). Годы защит показывают скорость качественного роста акторов и их потенциал. В некоторых случаях переход из статуса только что защитившегося ученого в статус оппонента, который может оценивать стороннее исследование, занимает лишь два года. Протяженность периода пригла-

Таблица 2

Качественные связи «соискатель — кандидат/доктор наук — научный руководитель кандидатской/докторской диссертации» углубления научной школы

Аспирант/ соискатель	Кандидат наук, год защиты	Доктор наук, год защиты	Ученики — кандидаты наук, аспиранты/соискатели, год защиты
Н.В. Долдо	кандидат культурологии, 2000		П.А. Печенкин, 2006 К.Ю. Баннов, 2007 Л.И. Белова, 2009 А.А. Добрикова, 2012 А.А. Чивилев, 2017
Л.Б. Зубанова	кандидат социологических наук, 2002	доктор культурологии, 2009	А.В. Бетехтин, 2012 А.Ю. Павлова, 2012 Н.А. Терентьева, 2014 Д.О. Усанова, 2014 А.С. Точилкина, 2016 Г.В. Цукерман, 2018 М.А. Левченко, 2019 Н.И. Диска, 2019
М.Л. Шуб	кандидат культурологии, 2007	доктор культурологии, 2018	Н.Ю. Кособуцкая, 2018 С.А. Блинова, 2020
С.Г. Фатыхов	кандидат культурологии, 2006	доктор культурологии, 2011	Е.А. Каминская, 2017 М.В. Бубенкова, 2017
С.Б. Синецкий	кандидат педагогических наук, 1991	доктор культурологии, 2012	А.А. Чернышова, 2005

Таблица 3

Качественные связи «кандидат наук — оппонент» во временном развитии

Кандидат культурологии, год защиты	Год оппонирования кандидатской диссертации	Год оппонирования защитившимся последующей кандидатской диссертации
А.Н. Лукин, 1998	2003, М.П. Меняева	2006, А.Н. Тарасова
	2004, Т.А. Яковлева	2006, С.Г. Фатыхов 2010, Т.В. Иовлева
	2006, Э.М. Андросова 2009, П.Ф. Сумской	
М.В. Беликова, 1998	2000, И.В. Милицина	2007, Л.И. Бахтеева
	2003, Н.С. Южалина	2006, Б.С. Ишкин 2013, Н.С. Синецкий
	2005, М.О. Шамсутдинова	
И.В. Безгинова, 1999	2003, И.Н. Морозова	2005, Н.В. Игнатьева 2006, Е.А. Яблонская
	2006, Н.А. Ягодинцева	2009, Н.Ф. Герман
О.В. Конфедерат, 2000	2003, Е.Л. Сытых	2006, П.А. Печенкин 2009, Е.В. Девятова 2012, Е.В. Письменный
	2006, Е.Л. Трушникова	2007, К.Ю. Баннов 2009, А.Г. Лаврова 2009, И.Д. Тузовский 2012, А.А. Добрикова
Л.В. Русских, 2000	2007, М.Л. Шуб 2004, Ф.Х. Попова 2006, Е.А. Андреев 2012, А.Ю. Павлова	2009, Л.И. Белова

Таблица 4

Предметное поле диссертационных исследований во временном развитии

Рубеж XX—XXI вв.	Первое десятилетие XXI в.	Второе десятилетие XXI в.
Сущность культуры	Динамика культуры	Интеллектуальная культура
Кризис культуры	Цивилизационные процессы	Виртуализация
Социокультурная реальность	Социокультурная самореализация	Медиакультура
Социокультурные трансформации	Межкультурная коммуникация	Социокультурные практики
Интерактивная коммуникация	Интертекстуальность	Информационно-культурное пространство
Культурная самоидентификация	Социокультурная коммуникация	Публичные социокультурные практики
	Культурная стратификация	Смысловые трансформации культуры

Таблица 5

Предметные поля исследовательских стратегий культурологической научной школы Южного Урала

Аспирант/ соискатель (24.00.01)	Научный руководитель/ консультант	Предметное поле исследований	Ведущая организация	Оппонент
Т.Г. Терпугова	В.Ф. Мамонов, доктор <i>исторических наук</i> , Т.М. Синецкая, кандидат <i>педагогических наук</i>	культура просвещения	Тюменский гос. ин-т искусств и культуры	А.Б. Невелев, доктор <i>филологических наук</i> И.Ю. Камоцкая, кандидат <i>философских наук</i>
Е.А. Андреев	В.С. Цукерман, доктор <i>филологических наук</i>	культура восприятия культура понимания текст семиотика	Челябинский гос. ун-т	В.Я. Аскарова, доктор <i>филологических наук</i> Л.В. Русских, кандидат <i>культурологии</i>
И.Д. Борченко	Н.Г. Апухтина, доктор <i>филологических наук</i>	традиционная боевая культура	Челябинская гос. агроинж. академия	И.М. Быховская, доктор <i>филологических наук</i> А.Н. Терехов, кандидат <i>исторических наук</i>
Н.В. Суленёва	Н.А. Барабаш, доктор <i>искусствоведения</i>	видеотекст СМИ художественный текст культура восприятия текст семиотика	Санкт-Петербург. гос. ун-т кино и телевидения	А.А. Аронов, доктор <i>культурологии</i> , доктор <i>педагогических наук</i> С.С. Клитин, доктор <i>искусствоведения</i> В.Л. Цвик, доктор <i>филологических наук</i>
А.Г. Лешуков	А.М. Чеботарев, доктор <i>исторических наук</i>	история рекламы	Южно-Уральский гос. ун-т (нац. исслед. ун-т)	А.Д. Бородай, доктор <i>исторических наук</i> Л.Н. Кошетарова, кандидат <i>философских наук</i>
С.А. Блинова	М.Л. Шуб, доктор <i>культурологии</i>	пожар формы репрезентации	Санкт-Петербург. ун-т гос. противопожарной службы МЧС	В.В. Черных, доктор <i>исторических наук</i> , А.Ю. Евдокимов, доктор <i>технических наук</i> , кандидат <i>культурологии</i>

шений ученых к оппонированию составляет от одного до семи лет, что свидетельствует о наличии довольно продолжительных активных фаз в работе и коммуницировании большинства представителей научной школы. Факт вхождения в исследовательскую атмосферу научной школы, ее активное коммуникативное пространство стимулируют исследовательскую активность. Помощь коллег, выражаемая в оппонировании, дискуссионном взаимодействии, ускоряет научное становление.

Выделяющиеся в научной школе исследовательские группы проводят работы в разных направлениях, что создает кажущуюся неоднородность научной школы. Однако более пристальный анализ показывает: разнонаправленное остается единым благодаря векторной исследовательской теме, заявляемой научным руководителем, активно им разрабатываемой и транслируемой ученикам, которая определяет стратегию научной школы в целом (ее аспекты и находятся в поле зрения групп). Это подтверждает выполненный нами контент-анализ названий и аннотаций диссертаций представителей культурологической научной школы Южного Урала. Несмотря на однородность тематики и генерации идей научного руководителя В.С. Цукермана (социология культуры, аспекты социокультурной реальности), а также некую общность транслируемой им научной идеологии, в ней присутствует и развивается самостоятельная научная деятельность, проводимая последователями и уже их преемниками и учениками (табл. 4).

Исследовательский материал выводит нас на еще одно важное наблюдение, требующее дополнительных изысканий и размышлений: какова должна быть доля активных исследователей, самоидентифицирующих себя с конкретной научной школой, чтобы та качественно функционировала. Что касается культурологической научной школы Южного Урала (уверены, как и любых других), то мы наблюдаем самые разные векторы деятельности после активной включенности в работу именно этой научной школы и защиты диссертации:

- ◆ разработка принципиально иных научных проблем, защита докторской диссертации по иному научному направлению — 4%;
- ◆ предпочтение самостоятельной работы или в ином научном коллективе — 5%;
- ◆ активизация педагогических наклонностей и внимание к сфере образования — 5%;
- ◆ приоритет практической деятельности — 13%, в том числе уход из науки — 9% (сюда мы включили и явно случайных специалистов).

Тем не менее, несмотря на такой большой фактический отток ученых (36%) из активной деятельности в рамках проблематики культурологической научной школы Южного Урала, большинство (31%) настаивали (или не отказывались) на включении

своего имени в эту научную школу, видя в ней базу, основание своего старта в науке и реализации очень серьезных перспектив, научных или прикладных, тем самым подчеркивая готовность участвовать в жизни научной школы, из которой вышли (не проявление ли это новой, сетевой организации науки?).

Предстоит ответить на ряд вопросов. Какова критическая масса остающихся в науке последователей и учеников, готовых к продолжению и развитию идей зачинателя научной школы, чтобы она не просто не теряла способность к самовоспроизводству, но последовательно и органично развивалась именно в том направлении, которое сгенерировал организатор школы. Каково число остающихся в науке активных, постоянных последователей и учеников — зачинателей собственных научных направлений в общей генеральной теме? Сколько исследователей готовы к междисциплинарному эпизодическому сотрудничеству в рамках давшей им старт научной школы?

Для определения междисциплинарности и широты коммуникаций научной школы важны линии «научный руководитель, номер специальности — аспирант/соискатель научной степени кандидата/доктора культурологии», а также линии «кандидат наук, номер специальности — доктор наук, номер специальности». Так, что касается научной культурологической школы ЧГИК, то многие, защищавшиеся на соискание ученой степени кандидата культурологии, впоследствии защищались (преимущественно) на соискание ученой степени доктора философских наук, либо наоборот: первый шаг — на соискание ученой степени кандидата иных, например социологических, наук, но второй — на соискание ученой степени доктора культурологии (в частности, Л.Б. Зубанова).

Для этого же, т. е. для определения междисциплинарных связей научной школы, важны линии «соискатель — научный руководитель/консультант — предметная рубрика/тема — ведущая организация — оппонент, номер специальности» (табл. 5). Это дает более точное видение предметного поля культурологических исследований в их ретроспективе, решаемый научной школой круг научных проблем. Просматриваются уникальные междисциплинарные связи, обогащающие научное пространство: кандидату культурологии оппонировал доктор технических наук, научный руководитель — доктор исторических наук, а один из оппонентов — кандидат философских наук; либо кандидат претендует на ученую степень по культурологии, его научный руководитель — доктор философских наук, а оппоненты имеют степень исторических, филологических наук. Такая ситуация, ко всему прочему, характеризует непростой путь становления культурологии как науки (первые защиты культурологического направления проходили под руководством

кандидатов/докторов философских или педагогических наук, касательно последних — был особый номер специальности), а также ее всеобщность и всеохватность. Действительно, проблемы культуры стоят на первом месте при самоопределении человека, в его самости и действенности, что отражается в проблематике исследований и их оценке историками, филологами, философами, представителями технических специальностей, экономистами.

Наукометрические исследования, проводимые на источниковой базе (каталоги, библиографические указатели и др.), предопределяют качество управленческих решений по организации научной деятельности в организации, регионе. Собранные воедино управленческие решения способствуют формированию качественного научно-исследовательского пространства, разносторонней научной коммуникации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сегодня крайне важно формирование институциональных форм науки и их трансформаций от локальных до сетевых структур. Трансформируемая научная коммуникация рассматривается как инструмент не только информирования или диалога, но и создания более четкой и глубокой ответственности по вопросам исследований у различных акторов. Групповая или коллективная коммуникация имеет дополнительные инструменты для достижения и гарантии качества научной работы, в том числе определяемые ролью научного лидера, научных журналов, ведущих ученых-«академистов» в выполнении миссии [24]. Уже находящийся в цифровой среде новый тип коммуникации трансформирует научные взаимодействия, технологии сотрудничества. Как традиционные типы (научные школы), так и новые («невидимые колледжи») включены в эти процессы, которые в традициях культурологии системно не рассматривались.

Советская и российская наука акцентировала внимание на изучении стабильных научных коллективов и институций, которые достигли определенных результатов в научном мире, поэтому исследования носили и носят ретроспективный характер (однако в современном мире приоритетна мобильность). Но идентификация нового коллектива в качестве научной школы при таком подходе сложна, не предполагается, а сами исследования базировались на историографическом анализе, изучении межличностных и социальных компонентов. Поиск новых инструментов и подходов может дать уникальную возможность анализировать процесс генезиса и становления научных школ, что предполагает анализ оперативных коммуникаций среди всего дисциплинарного со-

общества, выявление наиболее продуктивных и «плотных» групп ученых, внимание к структуре знания, но не к социальному процессу производства знания. В этом контексте преодоление инструментальной неопределенности в оформлении научной школы становится универсальной корпоративной задачей научного сообщества.

Список источников

1. Засурский И.И., Трищенко Н.Д. Инфраструктура открытой науки в России и мире // Научные и технические библиотеки. 2019. № 4. С. 84–100. DOI: 10/33186/1027-3689-2019-4-84-100.
2. Наука в условиях глобализации : сборник статей / под ред. А.Г. Аллахвердяна, Н.Н. Семеновича, А.В. Юревича. Москва : Логос, 2009. 520 с.
3. Олейник А.Н. Научные трансакции: сети и иерархии в общественных науках : монография. Москва : ИНФРА-М, 2019. 300 с.
4. Коробкина З.В. Наука, которую мы можем потерять: размышления о судьбах ученых в современной России. Москва : Логос, 2003. 304 с.
5. Антопольский А.Б. Проблемы и перспективы российской научной инфосферы // Научно-техническая информация. Серия 1: Организация и методика информационной работы. 2020. № 8. С. 1–9. DOI: 10.36535/0548-0019-2020-08-1.
6. Ляпкина Т.Ф. От научного направления — к научной школе: формирование научной школы культурологии профессора С.Н. Иконниковой // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 4 (25). С. 9–13.
7. Рябинина Е.П. От библиографических ресурсов — к новому знанию // Библиография. 2017. № 3. С. 65–70.
8. Социокультурная реальность: спектр аналитических подходов (Научная школа доктора философских наук, профессора В.С. Цукермана). Челябинск : Гротеск, 2008. 304 с.
9. Научная школа Владимира Яковлевича Рушанина : Диалоги об истории. Челябинск, 2012. 270 с.
10. Современная действительность сквозь призму культурологического знания : сборник научных трудов. Челябинск, 2020. 123 с.
11. Петербургская культурологическая школа С.Н. Иконниковой: история и современность : к юбилею заведующей кафедрой теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры Светланы Николаевны Иконниковой // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 210. С. 7–284.
12. Культурологические школы России: В.С. Цукерману — 80 лет : [раздел] // Вопросы культурологии. 2012. № 9. С. 4–22.
13. Захарова С.С. Авторские библиографические профили Института математических проблем биологии РАН // Библиография. 2015. № 6. С. 42–46.

14. О внесении изменений в постановление Правительства Российской Федерации от 27 апреля 2005 г. № 260 : постановление от 17 окт. 2019 г. № 1340 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2019. № 42. Ч. I–III. Ст. 5929.
15. Свешников А. Научная школа как шуба // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 352–356.
16. Загребин С.С. Культурология и культурологи в контексте научной дискуссии // Вопросы культурологии. 2012. № 9. С. 7–11.
17. Флиер А.Я. Историческое развитие культуры познания // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 3 (39). С. 31–40.
18. Синецкий С.Б. Культурная политика XXI века: теоретико-методологические основания и условия осуществления : дис. ... доктора культурологии. Челябинск, 2012. 387 с.
19. Культурологическое пространство Челябинского государственного института культуры в лицах : каталог. Челябинск : ЧГИК, 2020. 163 с.
20. Научно-исследовательское пространство культурологической школы Челябинского государственного института культуры: 1994–2020 гг. : библиографический навигатор. Челябинск : ЧГИК, 2020. 94 с.
21. Каширина О.В. Практическая философия управления коммуникацией в контексте культуры времени // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 1. С. 13–20. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-13-20.
22. Синецкий С.Б. Личность как субъект ответственного цивилизационно-культурного выбора // Вестник культуры и искусств. 2019. № 3 (59). С. 47–55.
23. Астафьева О.Н. Формирование научных школ и научно-исследовательских направлений в современном вузе: коммуникативные стратегии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010. № 3 (23). С. 6–12.
24. Синецкий С.Б. Гуманитарные науки — от государственных стандартов к профессиональному саморегулированию // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 4 (44). С. 143–149.

Tools for Describing the Communicative Space of Scientific Schools

Yulia V. Gushul

Chelyabinsk State Institute of Culture, 36a, Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia
 ORCID 0000-0001-8749-3757; SPIN 7687-8556
 E-mail: gushuljulia@gmail.com

Abstract. *To manage research activities, it is necessary to develop up-to-date tools that allow to quickly and efficiently assess the effectiveness of the scientific space functioning. Contradictions between the new industry of scientific communication and traditional forms of preserving and multiplying intellectual capital have become more acute, new points of interaction between the institutional structures of science (scientific schools, “invisible colleges”, expert and experimental (real and virtual) laboratories, etc.) have appeared. The concepts of the cultural codes of representation and translation of the subjects (individual and collective) of scientific communication have changed, and there is a need to update the requirements for the culture of their identification and positioning in the age of digital technologies. A scientific school is a multi-purpose collective that simultaneously implements the functions of production, dissemination, protection of scientific knowledge and reproduction of scientists. The cultural traditions of its functioning, as well as the cultural norms of institutionalization, are being transformed.*

On the material of bibliographic description of the genesis and development of the cultural studies school of the Southern Urals (centered in the Chelyabinsk State Institute of Culture), the article shows opportunities for scientometric and informational analyses. The author offers to discuss and use two bibliographic publications (the catalog of the scientific school and the bibliographic navigator, which include information about research topics, successful scholars, scientific leaders, postgraduate students and applicants, opponents, leading organizations of the communicative field of cultural studies of the Southern Urals), as well as cultural researchers’ landmark publications, innovatively identified by the method of introspection. The publications are reviewed as tools in the system of cultural studies of the scientific school positioning.

The article draws conclusions based on the study and comparison of the configurations of connections between persons (academic advisor, postgraduate student, opponent), leading organizations and scientific leaders and their geolocation, subject headings: “applicant — academic advisor — opponent”, “subject heading/topic — leading organization — opponent, specialty number”, etc. These connections are individual for the related concepts: “management — coordination”, “interpretation of a communicative challenge — adequacy of a communicative response”, “practical meaning — purpose of communication”. These areas of analysis of the scientific school functioning provide a vision of the scientific interaction communicative fields’ intersection, the increment and examination of scientific knowledge, the basis for making managerial decisions to organize science.

Key words: cultural studies, scientific school, cultural studies school of the Southern Urals, institutionalization of scientific school, verification of scientific school, social communication culture, scientific communication, scientometrics, bibliometrics, Chelyabinsk State Institute of Culture.

Citation: Gushul Yu.V. Tools for Describing the Communicative Space of Scientific Schools, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 520–530. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-520-530.

References

- Zasursky I.I., Trishchenko N.D. The Open Science Infrastructure in Russia and the World, *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical Libraries], 2019, no. 4, pp. 84–100. DOI: 10/33186/1027-3689-2019-4-84-100 (in Russ.).
- Allakhverdyan A.G., Semenova N.N., Yurevich A.V. (eds.) *Science in the Current Context of Globalization: collected articles*. Moscow, 2009, 520 p. (in Russ.).
- Oleinik A.N. *Scientific Transactions: Networks and Hierarchies in Social Sciences: monograph*. Moscow, 2019, 300 p. (in Russ.).
- Korobkina Z.V. *The Science We Can Lose: Reflections on the Destinies of Scientists in Modern Russia*. Moscow, 2003, 304 p. (in Russ.).
- Antopolsky A.B. Problems and Prospects of the Russian Scientific Infosphere, *Nauchno-tekhnicheskaya informatiya. Seriya 1: Organizatsiya i metodika informatsionnoi raboty* [Scientific and Technical Information Processing], 2020, no. 8, pp. 1–9. DOI: 10.36535/0548-0019-2020-08-1 (in Russ.).
- Lyapkina T.F. From Scientific Direction to Scientific School: Formation of Scientific School of Culturology by Professor Svetlana N. Ikonnikova, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts], 2015, no. 4 (25), pp. 9–13 (in Russ.).
- Ryabinina E.P. From Bibliographic Resources to the New Knowledge, *Bibliografiya* [Bibliography], 2017, no. 3, pp. 65–70 (in Russ.).
- Socio-Cultural Reality: A Range of Analytical Approaches (The Scientific School by Doctor of Philosophical Sciences, Professor V.S. Tsukerman)*. Chelyabinsk, 2008, 304 p. (in Russ.).
- The Scientific School of Vladimir Yakovlevich Rushanin: Dialogues about History*. Chelyabinsk, 2012, 270 p. (in Russ.).
- Modern Reality through the Prism of Cultural Knowledge: collected scientific papers*. Chelyabinsk, 2020, 123 p. (in Russ.).
- The Saint-Petersburg Scientific School of Culturology by S.N. Ikonnikova: Its History and Modernity. To the Anniversary of Svetlana Nikolayevna Ikonnikova, Head of the Department of Theory and History of Culture of the Saint-Petersburg State Institute of Culture, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the Saint-Petersburg State Institute of Culture], 2015, vol. 210, pp. 7–284 (in Russ.).
- Cultural Studies Schools in Russia: V.S. Tsukerman – 80 Years, *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies], 2012, no. 9, pp. 4–22 (in Russ.).
- Zakharova S.S. Author's Bibliographical Profiles of the Institute of Mathematical Problems of Biology of the Russian Academy of Science, *Bibliografiya* [Bibliography], 2015, no. 6, pp. 42–46 (in Russ.).
- On Amendments to the Decree of the Government of the Russian Federation of April 27, 2005, № 260: Resolution of October 17, 2019, № 1340, *Collected Legislation of the Russian Federation*, 2019, no. 42, part I–III, art. 5929 (in Russ.).
- Sveshnikov A. A Scientific School as a Coat, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2014, no. 129 (5), pp. 352–356 (in Russ.).
- Zagrebin S.S. Cultural Studies and Culture Scholars in the Scientific Debate Context, *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies], 2012, no. 9, pp. 7–11 (in Russ.).
- Flier A.Ya. Cognition Culture Historical Development, *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv* [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], 2014, no. 3 (39), pp. 31–40 (in Russ.).
- Sinetsky S.B. *Cultural Policy of the 21st Century: Theoretical and Methodological Foundations and Implementation Conditions*, doct. cult. diss. Chelyabinsk, 2012, 387 p. (in Russ.).
- Persons of Cultural Area of the Chelyabinsk State Institute of Culture: catalog*. Chelyabinsk, 2020, 163 p. (in Russ.).
- Scientific and Researches Area of the Cultural Studies School of the Chelyabinsk State Institute of Culture: bibliographical navigator*. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2020, 94 p. (in Russ.).
- Kashirina O.V. Practical Philosophy of Communication Management in the Context of Time Culture, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 1, pp. 13–20. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-13-20 (in Russ.).
- Sinetsky S.B. Personality as a Subject of a Thoughtful Civilized-Cultural Choice, *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 2019, no. 3 (59), pp. 47–55 (in Russ.).
- Astafyeva O.N. Formation of Scientific Schools and Scientific-Research Directions in a Modern High School: Communicative Strategies, *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv* [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], 2010, no. 3 (23), pp. 6–12 (in Russ.).
- Sinetsky S.B. Liberal Arts – from State Standards to Professional Self-Regulation, *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv* [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], 2015, no. 4 (44), pp. 143–149 (in Russ.).

Т.В. МАХНАЧЕВА

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ СИСТЕМЫ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА: НАЧАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ

Татьяна Владимировна Махначева,

Нижегородская государственная консерватория
им. М.И. Глинки,
кафедра музыкальной журналистики,
преподаватель
Пискунова ул., д. 40, Нижний Новгород, 603950, Россия

Детская музыкальная школа № 15,
преподаватель
Старых производственников ул., д. 18,
Нижний Новгород, 603123, Россия

ORCID 0000-0001-6930-3542; SPIN 6028-3909
E-mail: mahn-a@mail.ru

Реферат. *Культура сегодня переживает состояние, определяемое большинством исследователей как «критичное», «пороговое», «нравственный или духовный апокалипсис». Одна из главных проблем — девальвация духовных ценностей, ведущая к разрушению связи между социумом и академической культурой. Все более определяющую роль в современном обществе стала играть многоканальная и всепоглощающая система массовых коммуникаций — медиа. Как альтернатива стихийному распространению потоков информации возникают понятия «медиакультура» и «медиаискусство», позволяющие соединить эстетические поиски с современными медиасредствами, лучшие возможности которых необходимо использовать и в сфере распространения академической культуры. Поэтому так актуальна сегодня проблема художественного просветительства, профессионального распространения академической культуры в новом информационном пространстве, средоточия духовно-нравственных и эстетических*

ориентиров, а также подготовки потенциальных музыкальных просветителей в рамках начальной профессиональной ступени. Предлагаемая экспериментальная модель детского музыкального просветительства направлена на обучение популяризации академической музыки, распространение полученных знаний о музыке в контексте смежных искусств на основе единой трехступенчатой образовательной музыкально-просветительской системы.

Цель проекта — разработка и внедрение такой модели на базе существующего государственного начального музыкального образования (дошкольного, школьного и послешкольного профессионально-ориентированного уровней) с использованием достигнутых медийных технологий. Представленная модель будет способствовать наиболее гармоничному развитию индивидуальных творческих способностей учащихся, формированию их активной жизненной позиции и обеспечению первичных профессионально-деятельностных компетенций в сфере музыкального просветительства, что может содействовать оптимизации начального художественного образования.

Ключевые слова: культура, медиакультура, медиаискусство, академическое мультимедиа, музыкальное просветительство, медиальное музыкальное творчество, начальное музыкальное образование, модель детской музыкально-просветительской системы, музыкальное искусство, теория и история культуры.

Для цитирования: Махначева Т.В. Экспериментальная модель системы детского музыкального просветительства: начальный уровень // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 531–537. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-531-537.

Культура сегодня переживает состояние, определяемое большинством исследователей как «кризисное», «критичное», «пороговое», «межэпохальное», «нравственный или духовный апокалипсис». Такое количество эпитетов свидетельствует, по мнению ученых, о «напряженных попытках осмысления социокультурного процесса в постсоветской России» [1, с. 147], а также об огромном количестве проблем, в нем накопившихся. Одна из главных — девальвация духовных ценностей, ведущая к разрушению связи между социумом и академической культурой. Стремясь сократить эту дистанцию, академическое искусство ищет новые пути и формы демократизации, направленные на широкого слушателя.

Однако, наряду с этим стремлением, постмодернизм, отрицающий эстетические идеи гармонии и красоты, декларирует «конец» академизма, «смерть автора», принцип «свалки», хаотичной эклектики. Соединяя прозаические реалии с фрагментами высокого искусства, постмодернизм демонстрирует потребительское отношение к классическому наследию. Его представители создают конструкции, в которых отражается социальный и духовный дисбаланс, а само понятие искусства утрачивает эстетические координаты. Иначе говоря, постмодернистская «демократизация» отнюдь не сокращает, а, скорее, увеличивает возникший разрыв высокого искусства с социумом и открывает простор поп-культуре, активно продвигаемой шоу-бизнесом с помощью арсенала массмедиа.

КУЛЬТУРА И МЕДИА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Многоканальная и всепоглощающая система массовых коммуникаций, основными характеристиками которой в наши дни, по мнению ученых, являются хаотичность, избыточность и беспределность, становится для человека способом познания мира. Как альтернатива стихийному распространению потоков информации возникает понятие «медиакультура», которую исследователи определяют как «совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности» [2, с. 8].

Сформировался и новый вид искусства — медиаискусство, произведения которого создаются и представляются с помощью современных инфор-

мационно-коммуникационных технологий (ИКТ), таких как видео, Интернет, мультимедиа. Признанный корифей отечественного музыковедения В.Н. Холопова вводит термин «академическое мультимедиа» [3, с. 5] в отношении комплексного (звук, музыка, свет, цвет, видеоарт) творчества молодого композитора Николая Александровича Попова. В работах последних лет она неоднократно признавала значительность и перспективность творческих опытов музыканта, подчеркивая уникальность и «нестандартность» его исканий в современных музыкальных реалиях. В целом классификация жанров и форм медиаискусства чрезвычайно разнообразна, поскольку оно интенсивно эволюционирует параллельно технологическому прогрессу. Хотя художественное значение медиакультуры, медиаискусства не может оцениваться однозначно (они недостаточно исследованы), в них, безусловно, есть некое позитивное начало в стремлении соединить эстетические поиски с современными медиасредствами, лучшие возможности которых необходимо использовать и в сфере распространения академической культуры.

Так называемая дигитализация (цифровизация) культуры, процессом которой сегодня озадачены в том числе и государственные структуры, с одной стороны, способствует развитию количества и качества коммуникаций в социуме (иллюзия «культурной включенности»), с другой — заменяет акт творения процедурой отбора и потребления. Поэтому так актуально в настоящее время постижение художественного просветительства, профессионального распространения академической культуры как «путеводителя» в новом информационном пространстве, средоточия духовно-нравственных и эстетических ориентиров.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Сегодня в научной литературе наблюдается значительный интерес к изучению феномена художественного просветительства. Вопросы его становления и современного существования в России и за ее пределами довольно подробно освещены в публикациях Л.Л. Мельниковой [4] и Н.Л. Савельевой [5]. В работах Е.В. Помеловой [6], А.А. Сметовой [7], Е.Н. Яковлевой [8] анализируется региональное преломление проблемы. Рассматривая музыкальное просвещение как систему общего музыкального воспитания и образования в социуме, включающую компози-торскую, концертно-филармоническую, педагоги-

ческую, критико-журналистскую деятельность [5], остановимся на музыкальном просветительстве как основной форме распространения и защиты академической культуры и, минуя исторический аспект, обратимся к новым формам его бытования.

Концепция «музыкального просветительства» как формы обучения в системе отечественного музыкального образования была разработана и внедрена в практику в лоне кафедры музыкальной журналистики Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Творческая деятельность кафедры направлена на широкую аудиторию не только с целью прямой коммуникативной связи — трансляции авторской мультимедийной музыкально-просветительской информации, но и получения обратной связи — пробуждения заинтересованности общественности в музыкальном искусстве. «Именно музыка, в силу ее предельной условности и множественности индивидуальных восприятий, дает наибольшие возможности для оригинального журналистского прочтения и преподнесения ее экспрессивным языком художественных импровизаций, ассоциаций, направленных на широкую публику» [9, с. 40].

Изучение и практическое создание студентами в процессе обучения пресс-, аудио-, телевизионных журналистских работ (информационных, аналитических, художественно-публицистических жанров) приближает их деятельность к художественному результату — эстетическому осознанию, адекватной оценке и новому прочтению идеи и образов музыкального первоисточника, т. е. к художественному творчеству. К сожалению, приходится констатировать, что творчество как одна из базовых человеческих ценностей, смысл и основа человеческой жизни в наш технологичный век становится редким.

Исследователи в области современной педагогики особенно подчеркивают приоритет социального престижа интеллекта и научного знания [10]. Эмоционально-духовная сущность ребенка остается сегодня почти не востребованной, поэтому современные дети значительно реже проявляют эмоции, привязанность; их интересы ограничены, а игры, часто запрограммированные гаджетами, не отличаются разнообразием. Для того чтобы вернуть ребенку возможность творческого развития, необходимо реформировать систему образования, прежде всего дошкольного и школьного, отказавшись от господствующей в общем образовании модели тестовой подготовки. Оптимальный путь творческого развития ребенка — возвращение к идеям духовного воспитания гармоничной творческой личности через систему комплексного художественного образования, в том числе с помощью современных средств и возможностей медиатехнологий.

МЕДИАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Использование ИКТ привело к возникновению понятия «медиаальное творчество», или «медиатворчество», которое рассматривается исследователями как инновационная деятельность в сфере средств массовой коммуникации, представляющая собой «необычные подходы к композиции, содержанию и способам коммуникации различных текстов и изображений» [11, с. 53].

Диапазон трактовки понятия «медиаальный» довольно широк: от анатомической терминологии (от *лат. medial* — медиаальный, средний, срединный), посреднической функции между материальным и духовным миром (от *лат. medium* — посредник) до общего названия современных СМИ (от *англ. media* — совокупность различных видов данных, содержащих дополнительную звуковую и визуальную информацию). Философский и научный подход к толкованию понятия рассматривает его не просто как «нейтральный транспортный канал для уже упакованных посланий, но как основополагающий фактор, определяющий общество, культуру, личность» [12, с. 176].

Понятие «творчество» понимается как создание нового, не существовавшего ранее, и эволюционирует вместе с развитием философской и научной мысли на протяжении различных исторических эпох. Технологичный XX в. провозглашает, с одной стороны, творчество как изобретательство и укрепление могущества человека над силами природы, с другой — как постоянное самосозидание в осознании конечности своего бытия [13, с. 369]. Представитель русского религиозного экзистенциализма Н.А. Бердяев, который исследовал современное искусство, полагал, что «творчество есть дело богоподобной свободы человека, раскрытие в нем образа Творца. <...> В творчестве сам человек раскрывает в себе образ и подобие Божье, обнаруживает вложенную в него божественную мощь» [14, с. 92].

Творчество, в том числе и детское, как высшая форма деятельности человека, способ его самореализации и проявления абсолютной свободы в созидательной силе искусства должно стать сверхзадачей художественного воспитания в целом и музыкального в частности. Поскольку мы говорим также о социальной опосредованности творчества, оно должно соотноситься с требованиями времени и проявляться в современных технологиях и видах искусства, порожденных ими. Медиаальное творчество в данном контексте понимается автором как созидательная музыкально-просветительская деятельность в сфере музыкально-журналистского творчества (пресса, радио, телевидение) с применением медиатехнологий и первоначально (на этапе первой ступени модели) используется педагогом как

составляющая часть музыкально-образовательной среды. На второй ступени дети активно привлекаются к этому виду творчества (участвуют в подготовке печатного издания, просветительских концертов, озвучивают радиоспектакли, создают афиши, пресс-релизы, аннотации и т. д.). На третьей ступени экспериментальной модели предполагается самостоятельное медиаторство учащихся в форме радио- и телеработ, лекторской практики, публикаций на сайте учреждения, ведения личных просветительских блогов в Интернете.

ОПТИМИЗАЦИЯ НАЧАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Современные федеральные государственные образовательные стандарты (ФГОС) предполагают преемственность «исполнительских» предпрофессиональных и профессиональных учебных программ в области музыкального искусства, что обеспечивает триединство системы «школа — ссуз — вуз» — основы отечественного музыкального образования. Но функционирует ли эта система в сфере музыкального просветительства? Еще в 2011 г. Министерство образования и науки РФ утвердило ФГОСы высшего и среднего профессионального образования, предусматривающие профессиональную музыкально-просветительскую деятельность выпускников музыкальных учебных заведений. Но первоначальное звено музыкального образования осталось не охвачено этим важным направлением деятельности. Детские музыкальные школы и детские школы искусств, реализующие предпрофессиональные образовательные программы, в основном ориентированы на получение исполнительских навыков, приобщение ребенка к искусству через обучение игре на инструменте. Просветительская деятельность учащихся сосредоточена на внеклассных и конкурсных выступлениях, которые случаются нечасто и доступны не всем. Так называемые межпредметные связи как формы системности прослеживаются далеко не всегда.

Сегодня приходится констатировать факт отсутствия подготовки потенциальных музыкальных просветителей в рамках начальной профессиональной ступени, разрозненность и бесплодность отдельных частных экспериментов. Предлагаемая экспериментальная модель детского музыкального просветительства направлена на обучение популяризации академической музыки, распространение полученных знаний о музыке в контексте смежных искусств на основе единой образовательной музыкально-просветительской системы.

Внедрение в систему начального музыкального образования теоретически обоснованной, концептуально целостной, разноуровневой (в зависимости от возраста обучающихся), обеспеченной практическим медиаматериалом музыкально-просветительской модели, ее дальнейшая коррекция может содействовать воспитанию детей как грамотных музыкальных слушателей, а по мере их дальнейшего обучения и как начинающих творцов, музыкантов-просветителей в сфере журналистики: пресса, радио, телевидение, Интернет.

СИСТЕМА ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА

Сложность создания целостной концепции музыкального просветительства детерминирована необходимостью комплексного подхода, синтеза достижений многих гуманитарных исследований прежде всего в области музыкального искусства: педагогики, психологии (общей, возрастной, психологии музыкального творчества и восприятия), музыкальной журналистики, теории содержания, герменевтики, семиотики. Первые исследования и учебно-методические разработки в области музыкальной журналистики (учебные пособия Т.А. Курышевой [15] и Л.А. Птушко [9]) стали методологической опорой предлагаемой концепции детского музыкального просветительства, учитывающей современные медиатехнологии.

Цель проекта связана с научным обоснованием, разработкой и внедрением целостной трехступенчатой музыкально-просветительской системы на базе существующего государственного начального музыкального образования (дошкольного, школьного и послешкольного профессионально-ориентированного уровней) с использованием достижений медийных технологий.

Отличительной особенностью данной образовательной системы является тесная связь теоретического материала с практикой популяризации академической музыки. Наша модель обучения проходит апробацию на отделениях «Школа будущего первоклассника» (начальная ступень), «Детская музыкальная журналистика» (вторая ступень) и отделения ранней профессиональной ориентации (третья ступень) Детской музыкальной школы № 15 Нижнего Новгорода. Преемственность предполагает синкретическое взаимопроникновение изучаемых тем, которые в дальнейшем становятся материалом для творческих журналистских работ, обеспечивая системность содержания рабочих программ учебных дисциплин цикла. Спиралеобразный способ построения учебного материала дает возможность формиро-

вать у школьников целостное представление о мире, его составляющих, о видах искусства, музыкальных направлениях и стилях. Психологически детям важна востребованность их творчества — она существует в виде социального резонанса от их творений в медиасреде. Все журналистские работы учащихся имеют просветительскую направленность, лучшие из них публикуются в самостоятельно издаваемом детском печатном издании и на сайте учреждения. Таким образом, медиасреда, столь популярная сегодня среди детей и подростков, приобретает лично создаваемый, динамичный, развивающийся, а главное — музыкально-просветительский характер. Отношение к ней как к уникальному средству культурной коммуникации становится адекватным и управляемым процессом.

Три уровня предлагаемой системы обусловлены возрастными психологическими особенностями музыкального восприятия ребенка и, выстраивая эволюцию образного мышления (от наглядно-действенного через наглядно-образное к словесно-логическому [16, с. 29–32]), подразумевают следующие уровни творческой деятельности:

Перцептивно-познавательный — предполагает развитие творческого потенциала ребенка дошкольного возраста на уровне коммуникации «педагог — ребенок». Педагог в интерактивном общении (эвристическая беседа, театрализация, задание, игровая диагностика) дает творческий импульс к формированию целостной картины мира ребенка через музыкальный образ с помощью академической музыки, ритмики, пения, сказочных сюжетов, медиасредств, художественного творчества, в котором музыка является основой. Ребенок же, эмоционально откликаясь, соучаствует в процессе как активный слушатель через перцептивные механизмы восприятия [17, с. 63] и дает первые вербальные характеристики музыкального образа и системы выразительных средств музыкального языка. В результате создаются предпосылки к будущей когнитивной деятельности, а также к формированию и зачаткам креативного потенциала ребенка.

Когнитивно-познавательный — предполагает развитие у ребенка школьного возраста способностей к репродуктивному индивидуальному и коллективному музыкально-просветительскому творчеству. На данном этапе он осваивает операционный механизм музыкального восприятия [17, с. 93], а также методы наблюдения, анализа, сопоставления, аналогии, умозаключения. Поддерживая и развивая мотивационную сферу, мы стимулируем творческую фантазию ребенка, подготавливая его к самостоятельной деятельности. В настоящее время психолого-педагогическая мысль ориентируется на проблемно-развивающее обучение, где деятельностный подход в формировании личности играет ведущую роль [18, с. 223]. Он признается основным в организации содержания, средств и методов обучения (уча-

стие в коллективных творческих проектах, самостоятельные эвристические исследования, творческие работы, практическое освоение медийных технологий) на данной ступени образовательной модели.

Репродуктивный и продуктивный уровень медиаторства в области музыкального просветительства предполагает активную самостоятельную деятельность обучающегося в области музыкальной журналистики (сотрудничество в научных обществах учащихся, публикации на сайте учреждения, ведение личных просветительских блогов), формирование его музыкально-просветительской позиции (лекторское сопровождение концертов, образовательных и просветительских проектов, музыкально-редакторская деятельность) и мотивацию к дальнейшему профессиональному обучению.

Таким образом, данный проект творческого обучения детей музыкальному просветительству актуален, соответствует вызовам времени и востребован обществом, которое нуждается в духовном воспитании подрастающего поколения, его образовании с помощью лучших достижений современных медиатехнологий. Он обеспечен практическим материалом: авторскими программами и мультимедийными пособиями, которые отвечают требованиям современной информационной среды. Проект может существовать как одна из дополнительных развивающих общеобразовательных программ в области музыкального искусства, преподаваемых в диапазоне детских музыкальных учреждений. Его реализация возможна на любой ступени параллельно с обучением по другим образовательным программам (инструментальные, вокальные отделения).

Представленная музыкально-просветительская модель художественного воспитания детей будет способствовать наиболее гармоничному развитию индивидуальных творческих способностей учащихся, формированию их активной жизненной позиции и обеспечению первичных профессионально-деятельностных компетенций в сфере музыкального просветительства, что может содействовать оптимизации начального художественного образования.

Список источников

1. Социология. Учебник и практикум для прикладного бакалавриата / под общей редакцией В.В. Глебова, А.В. Гришина, Г.В. Мартыановой. Москва : Юрайт, 2016. 307 с.
2. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Академический проект, 2006. 448 с.
3. Холопова В.Н. Композитор Николай Попов. Москва : Альтекс, 2019. 52 с.
4. Мельникова Л.Л. Музыкальное просветительство. История и современность : монография // Бесплатная электронная библиотека : сайт. URL: <http://nauka.x-pdf.ru/17istoriya/466212-1-melnikova-muzikalnoe>

- prosvetitelstvo-istoriya-sovremennost-monografiya-vvedenie.php (дата обращения: 16.07.2021).
5. Савельева Н.Л. Музыкальное просветительство в деятельности концертно-филармонических организаций : теория, история, практика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2013. 28 с.
 6. Помелова Е.В. Просветительство и его роль в развитии образования в Вятской губернии со второй половины XIX века по октябрь 1917 г. : автореф. дис. ... канд. педагогических наук. Киров, 2005. 18 с.
 7. Сметова А.А. История развития музыкального просвещения Павлодарского Прииртышья : учебное пособие. Павлодар, 2006. 160 с.
 8. Яковлева Е.Н. Возрождение традиций музыкального просветительства в молодежной среде: на материале региональной культуры Курской области : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2016. 59 с.
 9. Птушко Л.А. Музыкальная журналистика: теория и практика : учебное пособие. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2018. 328 с.
 10. Чурилова Э.Г. Методика и организация театрализованной деятельности дошкольников и младших школьников : программа и репертуар. Москва : ВЛАДОС, 2001. 159 с.
 11. Хилько Н.Ф. Аудиовизуальная культура : словарь : (учебное пособие для студентов и аспирантов высших и средних учебных заведений культуры и искусства). Омск : Омский государственный университет, 2000. 149 с.
 12. Кузнецова Е.И., Дорожкин А.М. Медиа и медиальное: социально-философский анализ // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 3 (11). С. 171–186.
 13. Кириленко Г.Г., Шевцов Е.В. Краткий философский словарь. Москва : СЛОВО : Эксмо, 2003. 479 с.
 14. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Москва : Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1916. 358 с.
 15. Курьшева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учебное пособие. Москва : ВЛАДОС-Пресс, 2007. 294 с.
 16. Немов Р.С. Психология : учебник для студентов высших педагогических учебных заведений : в 3 книгах. Книга 2 : Психология образования. Москва : Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2004. 606 с.
 17. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Классика-XXI, 2006. 350 с.
 18. Ефимова Ю.А. Из истории проблемно-деятельностного подхода. Его внедрение в практику иноязычного образования в сфере информационных и коммуникационных технологий // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. № 7 (51). С. 222–225.

An Experimental Model of the System of Children's Musical Enlightenment: The Initial Level

Tatiana V. Makhnacheva

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
40, Piskunova Str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia
Children's Music School № 15, 18, Starykh Proizvodstvennikov Str., Nizhny Novgorod, 603123, Russia
ORCID 0000-0001-6930-3542; SPIN 6028-3909
E-mail: mahn-a@mail.ru

Abstract. Culture today is experiencing a state defined by most researchers as “critical”, “threshold”, “moral or spiritual apocalypse”. One of the main problems is the devaluation of spiritual values, which leads to the destruction of the connection between society and academic culture. The multi-channel and all-consuming system of mass communications (media) has begun to play an increasingly decisive role in modern society. As an alternative to spontaneous dissemination of information flows, the concepts of “media culture” and “media art” arise, which makes it possible to combine aesthetic searches with modern media,

the best opportunities of which should be used in the field of academic culture dissemination. That is why the issues of artistic enlightenment, professional dissemination of academic culture in the new information space, the focus of spiritual, moral and aesthetic guidelines, as well as the training of potential musical educators within the initial professional stage are so relevant today. The proposed experimental model of children's musical enlightenment is aimed at teaching the popularization of academic music, disseminating acquired knowledge about music in the context of related arts, on the basis of a unified three-stage educational music enlightening system.

The purpose of the presented project is to develop and implement the model on the basis of the existing primary state music education (of preschool, school and post-school professionally-oriented levels) using the achievements of media technologies. The presented model will contribute to the most harmonious development of individual creative abilities of students, the formation of their active life position, and the provision of their primary professional and activity competencies in the field of musical enlightenment, which can help optimize primary art education.

Key words: culture, media culture, media art, academic multimedia, musical enlightenment, media music creativity, primary music education, model of a children's

music enlightening system, musical art, theory and history of culture.

Citation: Makhnacheva T.V. An Experimental Model of the System of Children's Musical Enlightenment: The Initial Level, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 531–537. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-531-537.

References

- Glebov V.V., Grishin A.V., Martyanova G.V. (eds.) *Sotsiologiya. Uchebnik i praktikum dlya prikladnogo bakalavriata* [Sociology. Textbook and Practical Course for the Applied Bachelor's Degree]. Moscow, Yurait Publ., 2016, 307 p.
- Kirillova N.B. *Mediakul'tura: ot moderna k postmodernu* [Media Culture: From Modern to Postmodern]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2006, 448 p.
- Kholopova V.N. *Kompozitor Nikolai Popov* [Composer Nikolay Popov]. Moscow, Al'teks Publ., 2019, 52 p.
- Melnikova L.L. Musical Enlightenment. History and Modernity: monograph, *Besplatnaya elektronnyaya biblioteka: sait* [Free Electronic Library: website]. Available at: <http://nauka.x-pdf.ru/17istoriya/466212-1-melnikova-muzikalnoe-prosvetitelstvo-istoriya-sovremennost-monografiya-vvedenie.php> (accessed 16.07.2021) (in Russ.).
- Savelyeva N.L. *Muzykal'noe prosvetitel'stvo v deyatel'nosti kontsertno-flarmonicheskikh organizatsii: teoriya, istoriya, praktika* [Musical Enlightenment in the Activities of Concert and Philharmonic Organizations: Theory, History, Practice], cand. art. diss. abstr. Saratov, 2013, 28 p.
- Pomelova E.V. *Prosvetitel'stvo i ego rol' v razvitií obrazovaniya v Vyatskoi gubernii so vtoroi poloviny XIX veka po oktyabr' 1917 g.* [Enlightenment and its Role in the Development of Education in the Vyatka Governorate from the Second Half of the 19th Century to October 1917], cand. ped. sci. diss. abstr. Kirov, 2005, 18 p.
- Smetova A.A. *Istoriya razvitiya muzykal'nogo prosveshcheniya Pavlodarskogo Priirtysh'ya: uchebnoe posobie* [The History of the Development of Musical Education in the Pavlodar Irtysh Region: textbook]. Pavlodar, 2006, 160 p.
- Yakovleva E.N. *Vozrozhdenie traditsii muzykal'nogo prosvetitel'stva v molodezhnoi srede: na materiale regional'noi kul'tury Kurskoi oblasti* [Reviving the Traditions of Musical Enlightenment in the Youth Environment: Based on the Material of the Regional Culture of the Kursk Region], doct. art. diss. abstr. Saratov, 2016, 59 p.
- Ptushko L.A. *Muzykal'naya zhurnalistika: teoriya i praktika: uchebnoe posobie* [Music Journalism: Theory and Practice: textbook]. Nizhny Novgorod, Nizhegorodskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. M.I. Glinki Publ., 2018, 328 p.
- Churilova E.G. *Metodika i organizatsiya teatralizovannoi deyatel'nosti doskol'nikov i mladshikh shkol'nikov: programma i repertuar* [Methods and Organization of Theatrical Activities of Preschoolers and Younger Schoolchildren: program and repertoire]. Moscow, VLADOS Publ., 2001, 159 p.
- Khilko N.F. *Audiovizual'naya kul'tura: slovar': (uchebnoe posobie dlya studentov i aspirantov vysshikh i srednikh uchebnykh zavedenii kul'tury i iskusstva)* [Audiovisual Culture: Dictionary: (textbook for students and postgraduates of higher and secondary educational institutions of culture and art)]. Omsk, Omskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2000, 149 p.
- Kuznetsova E.I., Dorozhkin A.M. Media and the Medial: A Social and Philosophical Analysis, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Lobachevsky University of Nizhny Novgorod], 2008, no. 3 (11), pp. 171–186 (in Russ.).
- Kirilenko G.G., Shevtsov E.V. *Kratkii filosofskii slovar'* [Brief Philosophical Dictionary]. Moscow, SLOVO Publ., Eksmo Publ., 2003, 479 p.
- Berdyaev N.A. *Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya cheloveka* [The Meaning of the Creative Act. An Experience of Justifying a Person]. Moscow, G.A. Leman i S.I. Sakharov Publ., 1916, 358 p.
- Kuryшева T.A. *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika: uchebnoe posobie* [Music Journalism and Music Criticism: textbook]. Moscow, VLADOS-Press Publ., 2007, 294 p.
- Nemov R.S. *Psikhologiya: uchebnik dlya studentov vysshikh pedagogicheskikh uchebnykh zavedenii: v 3 knigakh. Kniga 2: Psikhologiya obrazovaniya* [Psychology: textbook for students of higher pedagogical educational institutions: in 3 books. Book 2: Psychology of Education]. Moscow, Gumanitarnyi Izdatel'skii Tsentr "VLADOS" Publ., 2004, 606 p.
- Bochkarev L.L. *Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti* [Psychology of Musical Activity]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2006, 350 p.
- Efimova Yu.A. The History of Problem-Activity Approach and its Application in Foreign Language Teaching in the Sphere of Computer Science, *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Tambov University Review. Series: Humanities], 2007, no. 7 (51), pp. 222–225 (in Russ.).

УДК 7.031.2(091)
ББК 85.102г
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-5-538-548

И.И. КУРАКИНА

НАЧАЛЬНЫЕ ЭТАПЫ И ИСТОКИ СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Ирина Игоревна Куракина,

Высшая школа народных искусств (академия),
кафедра истории искусств,
доцент

Канала Грибоедова наб., д. 2, лит. А,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

кандидат педагогических наук
ORCID 0000-0001-9321-4515; SPIN 9487-1469
E-mail: ladybug90@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена осмыслению истоков становления и развития теории народного искусства. Актуальность темы детерминирована существующим противоречием: с одной стороны, позиционированием народного искусства и традиционных народных художественных промыслов как значимой части национальной художественной культуры, самостоятельной области искусствоведения, что прослеживается в нормативно-правовых документах, научно-популярной литературе и научных трудах XX в., и, с другой — ограниченностью круга современных исследований в этой сфере, недостаточной разработанностью теоретического аспекта проблемы.

На основании анализа широкого круга источников автором разработана периодизация становления

теории народного искусства. Выделено пять этапов: (начало XVIII в. — 1870-е гг.; 1870—1910-е гг.; 1917—1930-е гг.; 1930—1990-е гг.; 1990—2020-е гг.), дана их краткая характеристика, названы основные итоги исследований каждого из периодов. Положения теории народного искусства наиболее полно и системно были сформулированы и обоснованы М.А. Некрасовой в 1980-х годах.

Процесс формирования интереса к произведениям народного искусства в середине XVIII — последней трети XIX в. и в следующий период «начального накопления фактов» (до 1910-х гг.) рассматриваются как первый опыт складывания научных подходов к анализу специфики народного искусства. Отмечено значение петровских преобразований в области культуры для формирования общественного интереса к русским традициям; определен вклад исследователей русского фольклора (песен, обрядов, сказок) в привлечение внимания к проблемам сохранения национальных черт русской культуры и их интерпретации в произведениях словесности; охарактеризована деятельность художников, критиков, общественных деятелей по созданию первых коллекций произведений народного искусства, их анализу и описанию с научных позиций.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, изобразительное и декоратив-

но-прикладное искусство, народное искусство, крестьянское искусство, теория народного искусства, народные художественные промыслы, традиция, фольклор, русская художественная культура, М.А. Некрасова, произведения народного искусства.
Для цитирования: Куракина И.И. Начальные этапы и истоки становления теории народного искусства // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 538–548. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-538-548.

Одной из ключевых предпосылок научного изучения традиционных художественных промыслов в XX в. стало развитие общественного и исследовательского интереса к ним и «открытие» народного искусства. Народное искусство — значимый пласт национальной духовной и художественной культуры, объединяющий фольклор (обряды, сказки, песни, в т. ч. народная музыка и танец) и традиционные ремесла. Следует отметить, что источники XVIII—XIX столетий и первых десятилетий XX в. под «народным» фактически подразумевали «крестьянское». Обращение к истории изучения народного искусства XVIII—XX вв. позволило определить этапы и выявить истоки его теоретического осмысления.

В трудах исследователя второй половины XX в. М.А. Некрасовой [1; 2] понятие народного искусства раскрыто наиболее всеобъемлюще, с обоснованием его как особого типа культуры и художественного творчества, а понятие традиции рассмотрено на примере творчества конкретных школ и мастеров. Научные позиции М.А. Некрасовой получили развитие в трудах современных исследователей [4; 5]. Потребовалось почти столетие, чтобы выработать основные положения теории народного искусства, выявить его феноменологические черты и сущностные особенности относительно академического искусства (по определению М.А. Некрасовой, «профессионального»), оценить значение для развития и сохранения самобытности художественной культуры страны в XXI веке.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Можно выделить несколько этапов в истории собирания и изучения всего многообразия видов и произведений народного искусства, становлении его теории. Каждый из них характеризуется появлением качественно новых

исследовательских особенностей, подходов, принципов (см. таблицу). Временные границы каждого периода определяются на основании контент-анализа исторических источников и искусствоведческих исследований по данной теме.

Представляется значимым подробно охарактеризовать специфику первого и второго этапов становления теории народного искусства, непосредственно предшествовавших складыванию научных подходов к его осмыслению. Именно в их недрах зародился и начал развиваться первоначальный интерес к памятникам народного искусства, именно они стали «фундаментом» концепции его своеобразия как самостоятельной области искусствознания.

ПЕРВЫЙ ЭТАП СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Проявлению начального интереса к своеобразию произведений художественных промыслов предшествовал длительный период знакомства с традициями русского народного искусства — от фольклора до предметов крестьянского быта — и «открытия» их красоты. Важно подчеркнуть, что вплоть до конца XVII столетия формы царского и боярского быта были стилистически близки простонародным (крестьянским), что обусловлено устойчивостью жизненного уклада и историческим опытом развития русской национальной культуры. Это находило отражение в особенностях архитектуры жилища (его конструктивной основой являлся деревянный сруб); организации пространства и оформлении интерьера (красный угол, русская печь, по стенам — лавки и т. д.); формах мебели (столы, сундуки, шкафы-поставцы); специфике и крою костюма (базовая вещь — рубаха, одежда преимущественно цельнокроеная, верхняя — распашная); типологии предметов домашнего обихода (полотенец, подзоров, столешников, посуды и т. д.).

Таким образом, основополагающее различие художественного своеобразия произведений прикладного искусства у представителей различных социальных групп состояло не в формообразовании, декоративных мотивах, образах или техниках создания, а в стоимости самих предметов и материалов, богатстве и сложности декора. И.Е. Забелин, подробно исследовавший быт русских правителей, отмечал: «Одни и те же понятия и даже уровень образования, одни привычки, вкусы, обычаи, домашние порядки, предания и верования, одни нравы — вот что равняло быт государя не только с боярским, но и вообще с крестьянским бытом» [6, с. 22]. Подоб-

Этапы становления теории народного искусства

№	Период	Содержательная характеристика	Персоналии	Основные итоги исследований
I	Середина XVIII в. — 1870-е гг.	Возникновение интереса к народному искусству как компоненту русской традиционной культуры в <i>аспекте словесности (фольклор)</i> . Значение предметов быта на этом этапе второстепенно	В.Н. Татищев М.В. Ломоносов И.М. Снегирев П.В. Киреевский П.Н. Рыбников А.Ф. Гильфердинг В.Ф. Миллер В.И. Даль А.Н. Афанасьев и др.	Начало восприятия видов народного искусства как самобытных областей культуры в целом. Признание художественной ценности устного народного творчества. Формирование предпосылок к изучению других областей народного искусства (предметов крестьянского быта)
II	1870—1910-е гг.	«Начальное накопление фактов»: собирание и коллекционирование, в первую очередь, <i>предметов материальной культуры</i> ; осмысление эстетики и своеобразия произведений русского народного искусства в <i>материальном аспекте</i> (изделия кустарных промыслов и домашнего ремесла)	В.В. Стасов И.Е. Забелин И.Я. Билибин С.А. Давыдова М.К. Тенишева П.И. Щукин Н.Л. Шабельская Е.Д. Поленова М.Ф. Якунчикова И.А. Гольшев и др.	Складывание первых коллекций произведений народного искусства, ставших впоследствии базовым материалом для исследователей XX века. Общественное внимание к предметам крестьянского быта, демонстрация их самобытности и эстетики. Первые сведения (преимущественно — не систематические и зачастую разрозненные) о технологических, стилистических, семантических и региональных (коллекции чаще всего собирались по регионам) особенностях произведений различных видов художественных промыслов. Утверждение практики словоупотребления понятия «народное искусство» именно по отношению к предметам материальной культуры, причем преимущественно — крестьян, частично — мещан и купцов (но не духовенства и не дворянства)
III	1917—1930-е гг.	Разработка теоретических основ и понятийного аппарата народного искусства; осмысление его с позиций искусствоведения — как части <i>искусства</i>	В.С. Воронов А.И. Некрасов А.В. Бакушинский В.М. Василенко сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП)	Разработка понятия «народное искусство» и методологических подходов к его определению и специфике. Разграничение понятий «народное искусство» и «крестьянское искусство» (первое является более широким). Выявление феноменологических черт народного искусства (коллективность, вариантность, целесообразность, декоративность, орнаментальность). Постановка вопроса о месте и роли традиций в бытовании видов народного искусства, о значении личностного начала в его развитии. Анализ многообразия основных видов народного/крестьянского искусства и их классификация по материалам, техникам обработки и художественным особенностям. Формулировка проблем и перспективных направлений исследования народного искусства и его видов

IV	1930—1990-е гг.	Планомерное научное изучение истории и современного состояния, художественно-стилистических особенностей конкретных видов народного искусства и художественных промыслов. Разработка методики изучения произведений народного искусства. Исследование семантики орнаментальных форм и мотивов произведений народного искусства. Подготовка сводных трудов, обобщающих опыт теоретических исследований народного искусства. Складывание и развитие теории народного искусства.	В.М. Василенко А.Б. Салтыков Л.А. Динцес В.А. Барадудин Т.М. Разина М.А. Некрасова И.Я. Богуславская	Утверждение народного искусства как самостоятельного типа художественной культуры. Определение сущностных характеристик народного искусства (универсальность, традиции и оригинальность, коллективность и индивидуальность, канон, школа). Выявление четырех основных форм бытования народного искусства. Обоснование профессионализма мастеров народного искусства. Введение в научный оборот методики изучения и анализа произведений народного искусства. Появление фундаментальных трудов по теории народного искусства
V	1990—2020-е гг.	Разработка проблем онтологии народного искусства. Создание и развитие системы непрерывного профессионального образования в области традиционного прикладного искусства как значимого компонента сохранения народного искусства	М.А. Некрасова И.Я. Богуславская Б.И. Кошаев А.С. Максяшин В.Ф. Максимович	Определение перспективных направлений развития теории народного искусства с позиций современного состояния теории и практики народного искусства и образования. Система непрерывного профессионального образования в области традиционного прикладного искусства осмысливается как условие сохранения и развития традиций народного искусства. Формирование предпосылок к складыванию теории традиционного прикладного искусства как продолжения теории народного искусства

ное положение сохранялось вплоть до XVIII столетия, конкретнее — до эпохи Петровских реформ.

Новый век, ознаменованный правлением Петра I, принес в Россию глубокие жизненные перемены, ориентировав новое государство — Российскую империю — на западноевропейский путь развития. Наиболее широкое распространение обычаи светской культуры получили среди ближайшего окружения императора: дворянам предписывалось участвовать в ассамблеях, носить платье на немецкий манер, брить бороды и т. д. При этом народная среда претерпела наименьшее влияние этих новшеств, практически до революции 1917 г. сохраняя традиционный жизненный и бытовой уклад, формировавшийся веками и аккумулирующий в себе духовные и нравственные ценности.

В противовес приверженности Петра I формам культуры Западной Европы, в общественной мысли в середине XVIII в. возникает обратная тенденция, направленная на осмысление самобытности собственной истории. К этому времени относятся реформы русской словесности и литературного стиха В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова; призывы В.Н. Татищева к собиранию народных песен и былин, описанию обычаев и обрядов; включение фольклора в светские произведения А.Н. Радищевым и т. д.

К середине XVIII столетия появляются сборники фольклорных текстов — обрядовых, крестьянских, солдатских песен, сказок. Они, хотя и преследовали развлекательные цели (а записи нередко подвергались литературной обработке), все-таки являлись зримым воплощением внимания к народным традициям устного слова.

Практика обращения к традициям национальной культуры получила развитие и в следующем веке в связи с Отечественной войной 1812 года. Добровольное участие крестьян в военной кампании, организация отрядов самообороны демонстрировали мужество и красоту духа простого народа, но, по замечанию Е.В. Тарле, «никто не позаботился систематически, внимательно сохранить для истории память об этих народных героях, а сами они не гнались за славой» [7, с. 629].

Восстание декабристов 1825 г. продемонстрировало нарастание демократических умонастроений в обществе, усиление «духа народности», что проявилось в призывах к необходимости изображать русскую жизнь, самобытные черты культуры [8], а затем нашло яркое воплощение в течениях западников и славянофилов.

О народной словесности высокого мнения был А.С. Пушкин, нередко обращавшийся к ней

в собственных произведениях; В.Г. Белинский и А.И. Герцен видели в фольклоре проявление творческих сил народа; позднее Н.Г. Чернышевский и Н.А. Добролюбов способствовали утверждению в фольклористике принципов историзма. Знаковым событием в изучении традиций народной культуры стало создание в 1845 г. в Петербурге Русского географического общества с отделением этнографии, корреспонденты которого (сельские учителя и врачи, студенты, духовенство и даже крестьяне) способствовали формированию обширного архива Общества с записями многочисленных устных произведений, которые регулярно публиковались (ведущее издание — «Записки Русского географического общества по отделению этнографии»).

В трудах этнографов, фольклористов и собирателей 1830–1870-х гг. (И.М. Снегирев, П.В. Киреевский, А.Н. Афанасьев, В.И. Даль, П.Н. Рыбников, А.Ф. Гильфердинг, В.Ф. Миллер и др.) проявилась эволюция отношения к народному слову: если исследователи раннего периода вносили литературные правки, сводили тексты разных редакций в единый, то в дальнейшем происходит выработка научных критериев, стремление сохранить все особенности диалектов, зафиксировать информацию о респондентах, в чем очевидно внимание именно к самобытности слова, особенностям народного миропонимания.

Ценнейшие публикации разных жанров на рубеже XIX–XX вв. были оформлены в сводные издания, имевшие колоссальное значение для науки и культуры. Собираемые фольклорные материалы происходили непосредственно в российских губерниях и их отдаленных уголках, где исследователи имели возможность знакомиться с традиционным бытовым жизненным укладом и предметами крестьянской материальной культуры, что предвосхищало увлечение русским народным искусством во второй половине XIX столетия.

Таким образом, уже первый исторический этап обращения к народному искусству был ознаменован утверждением самобытности последнего, началом складывания методологических подходов к изучению *произведений народной словесности* с исследовательских позиций. Признание факта художественной ценности устного народного творчества и непосредственное его изучение в естественной среде бытования (записи былин и легенд, сказаний и песен в отдаленных уголках Российской империи, фиксирование информации о респондентах и т. д.) дало возможность «разглядеть» и специфику материальной культуры крестьянской жизни. Так были сформированы предпосылки для дальнейшего изучения предметов народного (крестьянского) быта с позиций осмысления их стилистического своеобразия и художественно-эстетического значения.

ВТОРОЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ ТЕОРИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Процесс собирания и изучения *предметов крестьянского искусства* происходил иначе. Так, как они представлены в музейных собраниях в настоящий момент — как произведения исполнительского мастерства высокого уровня, самобытной художественной традиции, богатого содержания, они стали оцениваться лишь в последней трети XIX века. Тогда же утверждается практика употребления понятия «народное искусство», применявшегося в основном по отношению к предметам крестьянского быта и изделиям народных художественных (кустарных) промыслов.

Первыми исследователями памятников народного искусства были историки, археологи, архитекторы, художники, которых привлекала эстетика этих вещей, что во многом было детерминировано позицией известного художественного критика В.В. Стасова, выраженной в ряде публицистических работ, в частности в статье «На выставке в Москве» [9]. В произведениях бытового жизненного уклада крестьян он видел высший уровень проявления национальности, духа народа, его вкуса, таланта и, таким образом, способствовал начинаниям передовой части русской интеллигенции в деле сохранения памятников народного искусства, оформления первых частных собраний [10].

Важной вехой в области изучения самобытных черт произведений народного искусства стало издание «Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева» [11], созданное совместно Обществом поощрения художников и В.В. Стасовым. Во вступительной статье к этому труду критик отметил: «Своеобразные формы и красота русского орнамента обратили, наконец, на себя то всеобщее внимание, в котором ему так долго отказывали» [11, с. 3]. Этот факт служит подтверждением того, что именно в 1870–1880-е гг. происходило осознание эстетики, духовной ценности и самобытности произведений художественных промыслов. Примечательно, что эта книга является не просто богато иллюстрированным альбомом, но изданием, содержащим глубокой анализ истоков происхождения и семантики орнаментальных форм и мотивов произведений русского текстиля. Тем самым оно предвосхищает труды видных археологов и искусствоведов середины XX столетия — Б.А. Рыбакова [12], В.А. Городцова [13], Л.А. Динцеса [14] и др., исследовавших сохранение и развитие древних черт в произведениях народного искусства.

И.Я. Билибин — художник, который в период своей активной творческой деятельности был изве-

стен не только как блестящий иллюстратор, но и как исследователь, способствовавший формированию коллекции этнографического отдела Музея памяти императора Александра III в Санкт-Петербурге и актуализации проблем сохранения традиций народной культуры и искусства, памятников старины.

На основании материалов, собранных в поездках в Вологодскую и Архангельскую губернии в 1902–1903 гг., он публикует статью «Народное творчество Русского севера» [15], основные идеи которой, сформулированные более столетия назад, не потеряли своей актуальности и в наши дни. Содержание статьи раскрывает тезис о том, что «русское народное творчество умирает, почти умерло» [15, с. 31]. Причины этого явления автор видит в петровских преобразованиях, извечном стремлении человека к лучшему, подражании инородному, отсутствии осознания самоценности образов, мотивов, пластического формообразования истинно народных произведений. Иными словами, по верному замечанию И.Я. Билибина, народ перестает быть творцом и «автором дальнейшего развития своих узоров и рукоделий» [15, с. 32].

Вместе с тем, как бы ни была прекрасна старинная Русь, вернуть ее невозможно, поскольку жизнь непрерывно меняется, однако задача исследователей — грамотное собирание, сохранение и изучение наследия прошлого, знакомство с ним художников и общественности, «чтобы и глухая провинция с удивлением увидела, что все брошенное, старое оказывается не смешно, а прекрасно» [15, с. 46]. Данный тезис созвучен профессиональному кредо современных апологетов народного искусства — М.А. Некрасовой и И.Я. Богуславской [16; 17].

Помимо деятельности передовой части русской интеллигенции второй половины 1880-х гг., стремящейся охватить в целом эволюцию развития и проблемы бытования народного искусства, существовал круг ученых, занимавшихся изучением обособленных видов или групп произведений этого пласта национальной художественной культуры.

Так, исследованию кружевоплетения как одного из направлений кустарной промышленности, выявлению специфики экономического состояния промысла, описанию художественного своеобразия его видов по губерниям посвящен труд С.А. Давыдовой «Русское кружево и русские кружевницы...» (1892), не потерявший своей актуальности и в наши дни [18].

Значительный пласт произведений русской художественной вышивки собран и исследован К.Д. Далматовым (являлся организатором первой выставки российского узорного шитья, 1883–1884 гг.), И.Я. Билибиным (анализировал традиции художественной вышивки северных регионов, рассматривал проблемы сохранения самобытности традиционных орнаментальных форм и мотивов),

М.К. Тенишевой (популяризировала образцы вышивки крестьянок Смоленской губернии), Н.Л. Шабельской (изучала произведения вышивки в контексте русского традиционного костюма).

Н.Н. Соболев [19; 20] выявил эволюцию черт русской набойки — от верховой к кубовой; им же были проанализированы традиции русской народной резьбы по дереву. К вопросам декоративного оформления произведений художественной резьбы и росписи по дереву обращался граф А.А. Бобринский, писавший в предисловии к одному из своих альбомов, что его цель — «наглядно ознакомить русское общество с народным русским искусством в одной из его наиболее обширной и близкой народу отрасли — деревянного производства предметов домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода» [21, с. 3].

Большое значение для формирования научного интереса к русской традиционной игрушке во всем ее многообразии имели труды искусствоведа Н.Д. Бартрама [22; 23]. Основатель первого в России Музея игрушки (ныне — Художественно-педагогический музей игрушки имени Н.Д. Бартрама в Сергиевом Посаде), он писал: «Надо торопиться собрать старые и народные игрушки, пока еще не все уничтожено и не все разошлось в виде сувениров и не затерялось в мусоре городов» [24, с. 7]. Существенным вкладом в сохранение и развитие традиций кустарных промыслов стало взаимодействие Н.Д. Бартрама с мастерами богородской художественной резьбы по дереву. Именно благодаря его участию в их творчестве, наравне с мелкой пластикой появляются самостоятельные крупные скульптурные композиции («Как мыши кота хоронили» Ф.Д. Ерошкина, «Медвежья свадьба» И.А. Рыжова, «Лестница жизни» А.Я. Чушкина и др.).

Доказательством того, что обращение к осмыслению традиций народного искусства и художественных промыслов было характерно не только для столиц, но и российской провинции, может стать деятельность уроженца Мстёры (Владимирская губерния), краеведа, этнографа, археолога, коллекционера И.А. Гольшева [25, 26].

Бывший крепостной, он много сделал для изучения вопросов истории, эстетического своеобразия и возможности сохранения памятников культуры и быта Владимирской губернии. Среди его работ наиболее интересны с научной точки зрения «Древности Богоявленской церкви XVII в. в слободе Мстёре» (1870), «Атлас рисунков старинных пряничных досок» (1874), «Памятники старинной русской резьбы по дереву» (1877), «Альбом русских древностей Владимирской губернии» (1881) и др.

И.А. Гольшев имел возможность публиковать свои изыскания и в периодике того времени. Так, первым исследованием вышивки Мстёры можно по праву считать статью в газете «Владимирские губернские ведомости», в которой он пишет об исто-

рии и причинах зарождения вышивки в слободе и анализирует произведения [27].

Особняком стоят работы П.И. Савваитова [28], В.А. Прохорова [29] — историков и археологов, сосредоточивших свой научный интерес в области изучения форм и орнаментальных решений русского традиционного костюма. Фундаментальные труды, посвященные не только анализу специфики царского костюма и предметов быта, но и описанию образа жизни, нравов, положения женщины в обществе, влияния византийской культуры на русскую, создал И.Е. Забелин [30].

В процессе изучения традиций русского народного искусства и их актуализации в культуре конца XIX в. значима роль неформального художественного объединения, созданного С.И. Мамонтовым в подмосковной усадьбе Абрамцево (Абрамцевский художественный кружок). Среди его участников были известные русские художники-станковисты и скульпторы. В контексте темы данной статьи наибольший интерес представляет деятельность Е.Д. Поленовой [31], Н.Я. Давыдовой и М.Ф. Якунчиковой — художников декоративно-прикладного искусства и специалистов по кустарным промыслам. Именно по их проектам в творческих мастерских Абрамцевского художественного кружка создавались произведения, воплощающие традиции неорусского стиля. Е.Д. Поленова и Н.Я. Давыдова, изучая образцы русской традиционной резьбы по дереву и выполняя зарисовки их форм и узоров, на их основе создавали изделия, востребованные в дворянской среде (некоторые из них представлены в собрании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства).

М.Ф. Якунчикова была связана в большей степени с текстильными промыслами: по ее образцам, с сохранением приемов и закономерностей народных вышивок, создавались элементы отделки для женских платьев; она же руководила вышивальной мастерской в Абрамцево; в 1924 г. совместно с Н.Я. Давыдовой организовала в Тарусе артель вышивальщиц (калужская цветная перевить).

Глубокое постижение и внимание к орнаментальному своеобразию произведений древнерусского декоративного и народного искусства, использование их элементов для оформления ансамблей и создания малых архитектурных форм нашло отражение в работах плеяды архитекторов XIX в. — В.А. Гартмана, И.П. Ропета, И.И. Горностаева, являвшихся последователями архитектурной традиции А.М. Горностаева.

Деревянное зодчество и традиционные художественные решения русской архитектуры (например, архитектурная керамика — изразцы) также привлекали В.В. Суслова [32], Н.В. Султанова [33], ставших проводниками идеи русского стиля в архитектуре в период правления Александра III. Привоза из

экспедиций не только обмеры, зарисовки и негативы памятников деревянного зодчества, но и подлинные произведения традиционного народного быта, архитекторы содействовали пополнению коллекции Музея христианских древностей Императорской Академии художеств, сыгравшего существенную роль в вопросе сохранения и изучения художественного наследия русской старины. Этот музей был создан в 1856 г. при Императорской Академии художеств по инициативе ее вице-президента Г.Г. Гагарина [34]. Его коллекцию, помимо икон и копий монастырских фресок, составляли предметы быта, костюмы, вышивки, впоследствии переданные в Русский музей. Их собиранию, изучению и введению в научный оборот способствовали хранители музея — архитектор и историк искусства И.И. Горностаев (до 1861 г.), археолог и преподаватель Петербургской Академии художеств В.А. Прохоров.

Помимо ведомственных, на рубеже XIX — начала XX в., было открыто много частных музеев, в основу которых были положены собственные коллекции: Музей старины Н.Л. Шабельской (начало 1890-х гг.) и Музей российских древностей П.И. Щукина в Москве (1895 г.), музей «Русская старина» в Смоленске княгини М.К. Тенишевой (1905 г.) и др.

Однако окончательным утверждением и признанием художественной ценности произведений, созданных народом, стало формирование государственных собраний: Музея кустарных изделий в Москве (в основе — коллекция, приобретенная С.Т. Морозовым на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве 1882 г.; в формировании кабинета образцов участвовала Н.Я. Давыдова) и Музея памяти императора Александра III в Санкт-Петербурге (1898 г.). Впоследствии часть собрания этнографического отдела второго музея стала базой для развития коллекции отдела художественных ремесел (сейчас — народного искусства) Государственного Русского музея и Российского этнографического музея.

Но этого было недостаточно: все многообразие предметов народного искусства воспринималось собирателями как «единое и неделимое художественное явление» [35], не имеющее собственных хронологических, географических и стилистических классификаций. Именно поэтому в тот период не было создано систематических исследований, посвященных изучению многообразия видов народного искусства, истории его развития и выявлению характерных особенностей: стилистических, технологических, региональных. Как отмечал впоследствии искусствовед А.И. Некрасов [36], исследования того периода немногочисленны, зачастую обзорны и «более отличаются меткими замечаниями любителей-знатоков, чем методичностью изучения» [36, с. 5].

Несмотря на отмеченные противоречия, второй этап стал знаковым в длительном процессе формирования теории народного искусства. Его значимость обусловлена изменением общественного отношения к произведениям крестьянского искусства и кустарных промыслов: благодаря активной гражданской позиции и инициативности русской интеллигенции, был начат и в общем виде завершен процесс формирования коллекций с позиций не только этнографических, но художественно-стилистических. Таким образом, в период 1870–1910-х гг. был впервые поставлен вопрос о художественном своеобразии и ценности произведений народного искусства в аспекте его материальной культуры, заложен фундамент для дальнейших научных исследований и теоретических обобщений в этой области.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ исторического опыта изучения и собирания образцов народного искусства во всем его многообразии — от устного народного творчества до предметов быта русского крестьянства — показывает, что период 1870–1910-х гг., соответствующий двум первым этапам становления теории народного искусства в нашей классификации, стал значимой вехой на пути научного осмысления художественного своеобразия произведений традиционных художественных промыслов.

Именно на первом и втором этапах были выработаны следующие постулаты, ставшие определяющими для формирования и развития теории народного искусства в рамках самостоятельного раздела искусствознания:

1. Народное искусство — составляющая часть художественной культуры страны, имеющая ярко выраженные национальные особенности, отраженные в художественном своеобразии произведений.

2. Произведения народного искусства не только отличаются высоким уровнем технического мастерства их создателей, но являются материальным выражением специфики народного миропонимания, что делает их образы, с одной стороны, универсальными (понятными людям разного возраста, образования, социального происхождения и т. п.), а с другой — вариативными в каждом новом предмете, что позволяет говорить об авторской манере мастера, его индивидуальности.

3. Художественная самобытность произведений народного искусства и традиционных народных промыслов определяется географической принадлежностью региона их бытования, «диктующей» художественно-стилистические, колористические, конструктивные особенности произведений.

Список источников

1. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры : теория и практика. Москва : Изобразительное искусство, 1983. 343 с.
2. Народное искусство России в современной культуре / авт.-сост., науч. ред. М.А. Некрасова. Москва : Коллекция М, 2003. 254 с.
3. Народные мастера. Традиции, школы [сборник]. Выпуск 1 / под ред. М.А. Некрасовой. Москва : Изобразительное искусство, 1985. 295 с.
4. Научная концепция народного искусства М.А. Некрасовой в практике работы Высшей школы народных искусств (академии) : коллективная монография / науч. ред. В.Ф. Максимович. Санкт-Петербург : Высшая школа народных искусств (академия), 2018. 164 с.
5. Куракина И.И. Методологические основания теории народного искусства как фундамент развития современной подготовки художников традиционных народных художественных промыслов // Традиционное прикладное искусство и образование. 2019. № 4 (31). С. 123–150. URL: http://dpi.ru/stat/2019_4/2019-04-16.pdf (дата обращения: 23.08.2021).
6. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Москва : Эксмо, 2008. 408 с.
7. Тарле Е.В. Нашествие Наполеона на Россию 1812 г. // Собрание сочинений : в 12 т. Т. 7. Москва : Издательство АН СССР, 1959. С. 435–732.
8. Мороз А. Фольклор и всплеск интереса к культуре простого народа // Arzamas. academy. История русской культуры. Лекция 4. От Николая I до Николая II. URL: <https://arzamas.academy/materials/1314> (дата обращения: 23.08.2021).
9. Стасов В.В. На выставке в Москве // Избранные сочинения : в 3 т. Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. Москва : Искусство, 1952. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1882_na_vystavkah_v_moskve.shtml (дата обращения: 23.08.2021).
10. Суворова Е.И. В.В. Стасов и русская передовая общественная мысль. Ленинград : Лениздат, 1956. 152 с.
11. Стасов В.В. Русский народный орнамент. Выпуск 1. Шитье, ткани, кружева / редколлегия: Е.Д. Стасова [и др.]. Санкт-Петербург : Издание Общества поощрения художников, 1872. 129 с.
12. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1948. 803 с.
13. Городцов В.А. Русская доисторическая керамика // Труды 11 Археологического съезда в Киеве 1899. 1901. Т. 1. С. 576–672.
14. Динцес Л.А. Древние черты в русском народном искусстве // История культуры древней Руси. Т. 2. Домонгольский период. Общественный строй и духовная культура / под ред. Н.Н. Воронина, М.К. Каргера. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1951. С. 465–491.
15. Билибин И.Я. Народное творчество Русского севера // Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоми-

- хания о художнике / ред.-сост. С.В. Голынец. Ленинград : Художник РСФСР, 1970. С. 31–46.
16. Творческие проблемы современных народных художественных промыслов : [сборник статей] / сост. И.Я. Богуславская. Ленинград : Художник РСФСР, 1981. 374 с.
 17. *Богуславская И.Я.* Значение местных традиций для развития современного народного искусства // Народное искусство России в современной культуре / авт.-сост., науч. ред. М.А. Некрасова. Москва : Коллекция М, 2003. С. 115–126.
 18. *Давыдова С.А.* Русское кружево и русские кружевницы [таблицы]: исследование историческое, техническое и статистическое Софии Давыдовой. Санкт-Петербург : Типография С.А. Суворина, 1892. 84 с. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/davyi/dova/#4> (дата обращения: 23.08.2021).
 19. *Соболев Н.Н.* Набойка в России: история и способ работы. Москва : Товарищество И.Д. Сытина, 1912. 107 с.
 20. *Соболев Н.Н.* Русская народная резьба по дереву / под общ. ред. А.В. Луначарского, А.М. Эфроса. [Москва] ; [Ленинград] : Academia, 1934. 240 с. (Искусствоведение / под общ. ред. А.В. Луначарского и А.М. Эфроса).
 21. *Бобринский А.А.* Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. Москва : Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, 1911. 2-е изд. 22 с.
 22. *Бартрам Н.Д.* Игрушечный промысел Московской губернии // Кустарная промышленность России. Разные промыслы : [в 2 т.]. Т. 1. Санкт-Петербург : Типо-литография «Якорь», 1913. С. 225–299.
 23. *Бартрам Н.Д.* Игрушечный промысел в деревне Богородское Владимирской губернии // Кустарная промышленность России. Разные промыслы : [в 2 т.]. Т. 1. Санкт-Петербург : Типо-литография «Якорь», 1913. С. 301–320.
 24. *Овчинникова Е.С.* Николай Дмитриевич Бартрам // Н.Д. Бартрам : избранные статьи. Воспоминания о художнике / сост. Е.С. Овчинникова, А.Н. Изергина. Москва : Советский художник, 1979. С. 5–11.
 25. *Голышев И.А.* Древности Богоявленской церкви в слободе Мстёре, Вязниковского уезда, Владимирской губернии [изоматериал] : [альбом]. Слобода Мстёра : Литография И. Голышева, 1870. 20 с.
 26. *Голышев И.А.* Альбом русских древностей Владимирской губернии. Голышевка, Владимирской губернии : Типография Владимирской губернии, 1881. 40 с.
 27. *Голышев И.А.* Материалы для статистики: Золотошвейная промышленность в слободе Мстёре, Вязниковского уезда // Владимирские губернские ведомости. 1875. № 5, 31 января. С. 1.
 28. *Савваитов П.И.* Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное. Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1896. 184 с.
 29. *Прохоров В.А.* Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной... : [в 4 т.]. Т. 1. Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1881. 86 с.
 30. *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. : [в 2 т.] Часть 1. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Москва : Ступин, 1918. 792 с.
 31. *Сомов А.И.* Елена Дмитриевна Поленова. 1850 † 1898 : [очерк жизни и творчества]. Москва : Товарищество типографии А.И. Мамонтова, ценз. 1902. 60 с.
 32. *Суслов В.В.* Очерки по истории древнерусского зодчества академика архитектуры В.В. Суслова. Санкт-Петербург : Типография А.Ф. Маркса, 1889. 124 с.
 33. *Султанов Н.В.* Древнерусские красные изразцы. Москва : Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1894. 22 с.
 34. *Гагарин Г.Г.* Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры. Санкт-Петербург : [б. и.], 1897. 52 с.
 35. *Воронов В.С.* Русское народное искусство и его собиратели // Среди коллекционеров : журнал для любителей искусства и старины. 1922. № 4. С. 23–27.
 36. *Некрасов А.И.* Русское народное искусство. Москва : Государственное издательство, 1924. 164 с.

Initial Stages and Origins of the Theory of Folk Art

Irina I. Kurakina

Higher School of Folk Arts (Academy), 2, Lit. A, Kana-la Griboedova Emb., Saint Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0001-9321-4515; SPIN 9487-1469
E-mail: ladybug90@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to understanding the origins of the formation and development of the theory of folk art. The relevance of the topic is determined by the existing*

contradiction: on the one hand, the positioning of folk art and traditional folk art crafts as an important part of the national artistic culture, an independent field of art criticism, which can be seen in legal documents, popular science literature and scientific works of the 20th century, and, on the other hand, the limited range of modern research in this area, insufficient development of the theoretical aspect of this issue.

Based on the analysis of a wide range of sources, the author identifies five stages of the formation of the theory of folk art (the beginning of the 18th century – 1870s; 1870–1910s; 1917–1930s; 1930–1990s; 1990–2020s), gives a brief description of them, and names the main re-

sults of studying each of the periods. The provisions of the theory of folk art were most fully and systematically formulated and justified by M.A. Nekrasova in the 1980s. The article considers the process of forming interest in works of folk art in the middle of the 18th – the last third of the 19th century, and in the next period of “initial accumulation of facts” (until the 1910s), as the first experience of developing scientific approaches to the analysis of the specifics of folk art. The author reveals the significance of Peter the Great’s transformations in the field of culture for the formation of public interest in the traditions of Russian culture; defines the Russian folklore researchers’ contribution (songs, rituals, fairy tales) to drawing attention to the problems of preserving national features of Russian culture and their interpretation in works of literature; describes the activities of artists, critics, and public figures in creating the first collections of folk art, their analysis and description from a scientific point of view.

Key words: theory and history of art, art studies, fine and decorative arts, folk art, peasant art, theory of folk art, folk art crafts, tradition, folklore, Russian art culture, M.A. Nekrasova, works of folk art.

Citation: Kurakina I.I. Initial Stages and Origins of the Theory of Folk Art, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 538–548. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-538-548.

References

1. Nekrasova M.A. *Narodnoe iskusstvo kak chast' kul'tury: teoriya i praktika* [Folk Art as a Part of Culture: Theory and Practice]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1983, 343 p.
2. Nekrasova M.A. (ed.) *Narodnoe iskusstvo Rossii v sovremennoi kul'ture* [Folk Art of Russia in Modern Culture]. Moscow, Kolleksiya M Publ., 2003, 254 p.
3. Nekrasova M.A. (ed.) *Narodnye мастера. Traditsii, shkoly* [Folk Masters: Traditions, Schools], issue 1. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1985, 295 p.
4. Maksimovich V.F. (ed.) *Nauchnaya kontseptsiya narodnogo iskusstva M.A. Nekrasovoi v praktike raboty Vysshoi shkoly narodnykh iskusstv (akademii): kolektivnaya monografiya* [The Scientific Concept of Folk Art by M.A. Nekrasova in the Practice of the Higher School of Folk Arts (Academy): collective monograph]. St. Petersburg, Vysshaya Shkola Narodnykh Iskusstv (Akademiya) Publ., 2018, 164 p.
5. Kurakina I.I. Methodological Foundations of the Theory of Folk Art as a Foundation for the Development of Modern Training of Artists of Traditional Folk Arts and Crafts, *Traditsionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie* [Traditional Applied Art and Education], 2019, no. 4 (31), pp. 123–150. Available at: http://dpio.ru/stat/2019_4/2019-04-16.pdf (accessed 23.08.2021) (in Russ.).
6. Zabelin I.E. *Domashnii byt russkikh tsarei v XVI i XVII stolyakh* [The Home Life of Russian Tsars in the 16th and 17th Centuries]. Moscow, Eksmo Publ., 2008, 408 p.
7. Tarle E.V. Napoleon’s Invasion of Russia in 1812, *Tarle E.V. Sobranie sochinenii: v 12 t. T. 7* [Tarle E.V. Collected Works: in 12 volumes. Vol. 7]. Moscow, AN SSSR Publ., 1959, pp. 435–732 (in Russ.).
8. Moroz A. Folklore and the Surge of Interest in the Culture of the Common People, *Arzamas. academy. Istoriya russkoi kul'tury. Lektsiya 4. Ot Nikolaya I do Nikolaya II* [Arzamas. academy. The History of Russian Culture. Lecture 4. From Nicholas I to Nicholas II]. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1314> (accessed 23.08.2021) (in Russ.).
9. Stasov V.V. At the Exhibition in Moscow, *Stasov V.V. Izbrannyye sochineniya: v 3 t. Zhivopis'. Skul'ptura. Muzyka. T. 2* [Stasov V.V. Selected Works: in 3 vol. Painting. Sculpture. Music. Vol. 2]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952. Available at: http://az.lib.ru/s/stasov_w_w/text_1882_na_vystavkah_v_moskve.shtml (accessed 23.08.2021) (in Russ.).
10. Suvorova E.I. V.V. *Stasov i russkaya peredovaya obshchestvennaya mysl'* [V.V. Stasov and Russian Advanced Social Thought]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1956, 152 p.
11. Stasov V.V. *Russkii narodnyi ornament. Vypusk 1. Shit'e, tkani, kruzheva* [Russian Folk Ornament. Issue 1. Sewing, Fabrics, Lace]. St. Petersburg, Obshchestva Pooshchreniya Khudozhnikov Publ., 1872, 129 p.
12. Rybakov B.A. *Remeslo Drevnei Rusi* [Craft of Ancient Russia]. Moscow, Akademii nauk SSSR Publ., 1948, 803 p.
13. Gorodtsov V.A. Russian Prehistoric Ceramics, *Trudy 11 Arkheologicheskogo s'ezda v Kieve 1899* [Proceedings of the 11th Archaeological Congress in Kiev 1899], 1901, vol. 1, pp. 576–672 (in Russ.).
14. Dintses L.A. Ancient Features in Russian Folk Art, *Istoriya kul'tury drevnei Rusi. T. 2. Domongol'skii period. Obshchestvennyi stroi i dukhovnaya kul'tura* [The History of the Culture of Ancient Russia. Vol. 2. The Pre-Mongol Period. Social System and Spiritual Culture]. Moscow, Leningrad, Akademii nauk SSSR Publ., 1951, pp. 465–491 (in Russ.).
15. Bilibin I.Ya. Folk Art of the Russian North, *Ivan Yakovlevich Bilibin. Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya o khudozhnike* [Ivan Yakovlevich Bilibin. Articles. Letters. Memories of the Artist]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1970, pp. 31–46 (in Russ.).
16. Boguslavskaya I.Ya. (ed.) *Tvorcheskie problemy sovremennykh narodnykh khudozhestvennykh promyslov* [Creativity Problems of Modern Folk Art Crafts]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1981, 374 p.
17. Boguslavskaya I.Ya. Significance of Local Traditions for the Development of Modern Folk Art, *Narodnoe iskusstvo Rossii v sovremennoi kul'ture* [Folk Art of Russia in Modern Culture]. Moscow, Kolleksiya M Publ., 2003, pp. 115–126 (in Russ.).
18. Davydova S.A. *Russkoe kruzhevo i russkie kruzhevnitsy: issledovanie istoricheskoe, tekhnicheskoe i statisticheskoe Sofii Davydovoi* [Russian Lace and Russian Lace-Makers: Historical, Technical and Statistical Research by Sofia Davydova]. St. Petersburg, Tipografiya S.A. Suvorina

- Publ., 1892, 84 p. Available at: <http://www.booksite.ru/fulltext/davyi/dova/#4> (accessed 23.08.2021).
19. Sobolev N.N. *Naboika v Rossii: istoriya i sposob raboty* [Printed Cloth in Russia: History and Method of Work]. Moscow, Tovarishchestvo I.D. Sytina Publ., 1912, 107 p.
 20. Sobolev N.N. *Russkaya narodnaya rez'ba po derevu* [Russian Folk Wood Carving], Academia Publ., 1934, 240 p.
 21. Bobrinsky A.A. *Narodnye russkie derevyannye izdeliya: predmety domashnego, khozyaistvennogo i otchasti tserkovnogo obikhoda* [Folk Russian Wooden Products: Home-ware, Household Items, and, in Part, Church Items]. Moscow, Tovarishchestvo Skoropechatni A.A. Levenson Publ., 1911, 22 p.
 22. Bartram N.D. Toy Industry of the Moscow Governorate, *Kustarnaya promyshlennost' Rossii. Raznye promysly* [Handicraft Industry of Russia. Different Crafts], vol. 1. St. Petersburg, "Yakor" Publ., 1913, pp. 225–299 (in Russ.).
 23. Bartram N.D. Toy Crafting in the Village of Bogorodskoye of the Vladimir Governorate, *Kustarnaya promyshlennost' Rossii. Raznye promysly* [Handicraft Industry of Russia. Different Crafts], vol. 1. St. Petersburg, "Yakor" Publ., 1913, pp. 301–320 (in Russ.).
 24. Ovchinnikova E.S. Nikolay Dmitriyevich Bartram, *N.D. Bartram: izbrannye stat'i. Vospominaniya o khudozhnike* [N.D. Bartram: Selected Articles. Memories of the Artist]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1979, pp. 5–11 (in Russ.).
 25. Golyshev I.A. *Drevnosti Bogoyavlenskoi tserkvi v slobode Mstere, Vyaznikovskogo uezda, Vladimirskoi gubernii* [Antiquities of the Bogoyavlenskaya Church in the Settlement of Mstyora, Vyaznikovsky Uyezd, Vladimir Governorate]. Sloboda Mstera, I. Golysheva Publ., 1870, 20 p.
 26. Golyshev I.A. *Al'bom russkikh drevnostei Vladimirskoi gubernii* [Album of Russian Antiquities of the Vladimir Governorate]. Golyshevka, Vladimir Governorate, Vladimirskoi Gubernii Publ., 1881, 40 p.
 27. Golyshev I.A. Materials for Statistics: Gold Embroidery Industry in the Settlement of Mstyora, Vyaznikovsky Uyezd, *Vladimirskie gubernskie vedomosti* [Vladimir Governorate Gazette], 1875, no. 5, January 31, p. 1 (in Russ.).
 28. Savvaitov P.I. *Opisanie starinnykh russkikh utvarei, odezhd, oruzhiya, ratnykh dospekhov i konskogo pribora, v azbuchnom poryadke raspolozhennoe* [Description of Ancient Russian Utensils, Clothing, Weapons, Military Armor and Horse Equipment, in Alphabetical Order Arranged]. St. Petersburg, Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1896, 184 p.
 29. Prokhorov V.A. *Materialy po istorii russkikh odezhd i obstanovki zhizni narodnoi...* [Materials on the History of Russian Clothing and the Environment of People's Life...], vol. 1. St. Petersburg, Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1881, 86 p.
 30. Zabelin I.E. *Domashnii byt russkogo naroda v XVI i XVII st. Chast' 1. Domashnii byt russkikh tsarei v XVI i XVII st.* [The Home Life of the Russian People in the 16th and 17th Centuries. Part 1. The Home Life of the Russian Tsars in the 16th and 17th Centuries]. Moscow, Stupin Publ., 1918, 792 p.
 31. Somov A.I. *Elena Dmitriyevna Polenova. 1850–1898.* Moscow, Tovarishchestvo Tipografii A.I. Mamontova Publ., 1902, 60 p. (in Russ.).
 32. Suslov V.V. *Ocherki po istorii drevnerusskogo zodchestva akademika arkhitektury V.V. Suslova* [Essays on the History of Ancient Russian Architecture by V.V. Suslov, Academician of Architecture]. St. Petersburg, A.F. Marksa Publ., 1889, 124 p.
 33. Sultanov N.V. *Drevnerusskie krasnye izraztsy* [Old Russian Red Tiles]. Moscow, Tovarishchestvo Tipografii A.I. Mamontova Publ., 1894, 22 p.
 34. Gagarin G.G. *Sobranie vizantiiskikh, gruzinskikh i drevnerusskikh ornamentov i pamyatnikov arkhitektury* [Collection of Byzantine, Georgian and Ancient Russian Ornaments and Architectural Monuments]. St. Petersburg, 1897, 52 p.
 35. Voronov V.S. Russian Folk Art and its Collectors, *Sredi kolleksionerov: zhurnal dlya lyubitelei iskusstva i stariny* [Among Collectors: A Magazine for Lovers of Art and Antiquity], 1922, no. 4, pp. 23–27 (in Russ.).
 36. Nekrasov A.I. *Russkoe narodnoe iskusstvo* [Russian Folk Art]. Moscow, Gosudarstvennoe Publ., 1924, 164 p.

О.А. ТУМИНСКАЯ

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ В 1940-Х ГОДАХ

Ольга Анатольевна Туминская,

Государственный Русский музей,
методический отдел,
сектор эстетического воспитания,
заведующая
Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, 191186, Россия

доктор искусствоведения
ORCID 0000-0003-0160-8299; SPIN 1794-9111
E-mail: olgmorgun@yandex.ru

Реферат. Актуальность статьи обозначена обращением к архивным первоисточникам, характеризующим формы и методы научно-художественной просветительской деятельности Государственного Русского музея (ГРМ) в 1940-х гг., в частности — во время Великой Отечественной войны (музейная экскурсия, занятие на экспозиции, лекция, беседа со слайдами). Это позволяет точнее выявить направление работы в последующие годы и в настоящее время, обозначить необходимость введения других форм работы с посетителем: лекции со слайдами, выставки-передвижки, концерты, цикловые абонементы, выезд в села и на предприятия, чтение лекций на радио, сотрудничество с издательством музея и печатными органами страны.

Влияние деятельности отдела научно-художественной пропаганды 1940-х гг. на последующую работу ГРМ в деле общения со зрителями выражается в пересмотре содержательного материала экскурсионно-лекционных курсов. Особенно востребованными в 1950–1970-х гг. стали сообщения на тему героического прошлого советского народа, презентация деятельности художников-воинов, связь с национальными союзами художников. ГРМ стал цен-

тром повышения квалификации экскурсоводов для периферийных художественных музеев.

Особая значимость в деле сохранения памяти принадлежит документальным источникам, к которым относим материалы архивов. Вместе с ними неоценимую роль в деле восстановления правды играют произведения искусства, созданные во время войны или в первые послевоенные годы.

Ключевые слова: Государственный Русский музей, ГРМ, пропаганда, просветительская деятельность, экскурсия, занятие на экспозиции, лекция, беседа со слайдами, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, музееведение, искусствоведение.
Для цитирования: Туминская О.А. Просветительская деятельность Государственного Русского музея в 1940-х годах // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 549–559. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-549-559.

Основные виды просветительской деятельности Государственного Русского музея (ГРМ) в 1940-е гг. характеризуются в статье. Акцент ставится на 1941–1945 годах. О жизни музея в военное время сохранились воспоминания очевидцев и участников событий П.К. Балтуна, В.В. Алексеевой, А.А. Харшака, Г.Е. Лебедева и др. Блокадный путь сотрудников ГРМ отражен в книге Е.Е. Куприяновой, написанной и изданной к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. Об истории просветительской службы ГРМ находим информацию в статьях А.К. Лазуко. Монографий по изучаемому вопросу не издано.

Цель статьи: охарактеризовать основные виды просветительской деятельности ГРМ в 1940-х гг., уделив внимание развитию коммуникативных форм работы музея.

Задачи: на основании анализа суждений, данных рядом авторов в своих публикациях, выстроить картину работы просветительской службы ГРМ в 1940-е годы. Считаем, что это время является переломным как в отношении идеологических установок художественных музеев, так и в отношении событийного контекста.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЯ

Просветительская деятельность ГРМ за 125 лет его существования (1895–2020) освещена в ряде публикаций. Первичную информацию о начальной стадии посещения зрителей музейной коллекции можно найти в сборнике трудов научных конференций, отрывочно – в путеводителях. И все же основной свод материалов не опубликован и находится в архивах. В частности, в Ведомственном архиве ГРМ сохранились документы, которые можно распределить по трем «папкам». Во-первых, статистические документы (журналы заседаний, планы и отчеты по работе отделов, справки, выписки, переписка с другими организациями, стенограммы конференций и съездов и др.), во-вторых, документы мемуарного характера (письма, мемуары, некрологи, статьи в газетах, дневники и др.), в-третьих, бумаги научного свойства (авторефераты, диссертации, черновики докладов и выступлений, гранки научных статей, макеты каталогов, сборники конференций и др.). Частично эти материалы вошли в сборник к 125-летию основания ГРМ, увидевший свет в 2019 г. [1]. Монографий по истории коммуникативной работы со зрителем на примере Русского музея на сегодняшний момент не издано.

Историческое развитие служб просвещения в ГРМ является малоисследованной темой. Об экскурсионно-просветительской деятельности писали сотрудники музея О.Ф. Петрова [2], А.Ф. Дмитренко [3], А.В. Губарев [4]. За годы существования ГРМ издана литература о его коллекциях, о русских художниках, об истории Михайловского дворца – здания и музея, о сотрудниках музея, о научных изысканиях. Это брошюры, каталоги, сборники конференций и литература частного характера: письма и архивные документы. К 100-летию юбилею ГРМ вышла книга по его истории, ставшая своеобразным бестселлером и библиографической редкостью [5]. Однако статьи сотрудников просветительской части в издание не вошли. Главными пропагандистами в печати специфики работы

с посетителями стали В.М. Ахунов [6] и А.К. Лазуко [7]. В книге Е.Е. Куприяновой размещены воспоминания сотрудников, в том числе и о просветительской работе ГРМ в блокаду Ленинграда [8]. Приведенный обзор литературы выявляет недостаток внимания к просветительским видам работы музея, очевидна актуальность проводимого автором исследования по истории просветительской службы ГРМ.

ПРЕДЫСТОРИЯ

Просветительская деятельность – разновидность дополнительного непрофессионального общекультурного образования, синтез информационно-образовательных программ по целенаправленному распространению научных знаний и иных социально значимых сведений, формирующих общую культуру человека, основы его мировоззрения. Формы просветительской деятельности в среде научного сообщества находятся в дискуссии, но следует выделить два дихотомных направления: пассивные и активные виды деятельности при восприятии визуальной информации. К традиционному направлению с обозначенной позицией пассивности посетителя при походе в музей можно отнести такие виды коммуникации, как экскурсия, лекция и консультация. К новаторским находкам указанного периода отнесем кружок или клуб, встречу с интересным человеком. Эти формы соответствуют нахождению активного начала в восприятии художественной информации. Но стоит отметить, что зритель первого десятилетия после Октябрьской революции был еще не слишком грамотен в вопросах музейного образования. Понадобилось время, чтобы этот пробел в знаниях основной массы населения советской страны ликвидировать.

Важное значение для жизни музеев новой эпохи стала I Всероссийская конференция по делам музеев, прошедшая в Петрограде в феврале 1919 года. Первый директор ГРМ А.А. Миллер в докладе «Основы деятельности и устройства большого музея» указал на необходимость соответствия основным положениям устройства музея, отметив его культурно-просветительскую деятельность первой среди основных. Для просвещения публики следовало в «показательной» части использовать вспомогательные материалы (указатели и каталог). Экскурсия и устройство временных выставок им определялись также как «действенные способы просветительского направления» [9, л. 4, 5, 31–31 об.].

В декабре 1930 г. провел свою работу Первый всероссийский музейный съезд. Как отмечает А.А. Сундиева, вместе с оценкой результатов музейного строительства (1917–1930 гг.) и определением перспектив дальнейшего развития

«бросается в глаза марксистская риторика и неологизмы, в частности, касающиеся просветительской работы: массовая политпросветработа в музее, просвещение в музее. Музеи рассматриваются теперь как “мощные центры массового просвещения”. В 1930 г. они сильно отставали “от темпов и требований социалистического строительства”. Это отставание необходимо было ликвидировать и превратить музеи в действенный “инструмент культурной революции”. Музейное дело из специфической области культурной деятельности становилось объектом государственной культурной политики. Отсюда термины “музейное дело”, “музейная работа”, “музейное строительство”, “музейная сеть”, “целеустановка музея”, появившиеся еще в 1920-е гг., но употребляемые с максимальной частотой на съезде 1930 г. и в последующие десятилетия)». Отметим, что лексика выступлений отразила преемственность, существовавшую между поколениями музейных работников 1920–1930-х гг., определенные сдвиги в формировании категориального аппарата в сторону его профессионализации и, конечно, (наверное, «конечно». — О. Т.) новые задачи, которые предстояло решать музейным специалистам в 1930-е гг. Музеи рассматриваются теперь как “мощные центры массового просвещения”» [10, с. 177]. Дополним важное наблюдение А.А. Сундиевой. В ГРМ организовано Методологическое бюро, «общее для всего Государственного Русского музея, его секций в отделах и методологических совещаний по отделам. Методологические совещания должны охватить всех научных сотрудников музея. Цель организации: пронизать методом диалектического материализма всю научную работу музея, начиная от подготовительных работ собирательского и научно-описательного порядка и кончая экспозиционной и экскурсионной работой» [11]. Следует создать «экскурсионный кабинет просветработника-групповода». В общении с публикой надо «держаться стержень экскурсии», анализируя содержание и сюжеты картин, «освещать идеологию» [9, л. 4 об.].

Для экспозиционной работы музеев 1920–1930-х гг. характерны поиски форм экспозиций, максимально доступных для пришедшего в музей массового посетителя. Музеи «мобилизовались» на участие в многочисленных политических кампаниях, на пропаганду индустриализации, колхозного строительства, атеизма. Был выдвинут один критерий эффективности — участие в массовой пропаганде. Начинается «политико-просветительная работа» и ведется она широким фронтом экскурсионной деятельности.

В довоенное время позиционировался стахановский дух советского народа в искусстве, в послевоенное время возникла новая тема — героический подвиг советских воинов и его отражение в произве-

дениях изобразительного искусства. Пропагандистский акцент экспозиционно-экскурсионной трактовки выставочного пространства ГРМ 1930-х гг. смягчился, что позволило в 1935 г. представить посетителям значимые памятники древнерусского искусства, а к 1939 г. открыть новую хронологическую экспозицию отечественного искусства и выстроить общий экскурсионный маршрут, выявляющий стилевые влияния пограничных эпох.

Позволим определить 1939 г. как начальный рубеж 1940-х гг. по той причине, что в ГРМ начатая в 1935 г. реэкспозиционная работа достигла точки бифуркации. Еще требовалось множество переделок, но уже наметилась основная демонстрационно-коммуникативная линия. Сформировавшиеся на тот момент отделы представили предметы своего хранения по хронологии, от раннего к более позднему времени. За каждым из отделов были закреплены выделенные залы. Последовательность переходов от раннего к более позднему этапу русского искусства позволяла экскурсоводам выстроить основную «проход по музею» — обзорную экскурсию, позволявшую посетителю за один раз получить общее представление об эволюции отечественного искусства феодальных формаций, капиталистического времени и советской эпохи. Вместе с обзорной экскурсией появилась потребность в обзорной лекции. Возникли абонементные занятия (в основном по четыре занятия в цикле), включающие темы по русскому искусству допетровского времени, XVIII–XIX вв. и начала XX века.

ПРЕДВОЕННОЕ ВРЕМЯ

Государственный Русский музей к началу 1940-х гг. стал наиболее посещаемым учреждением культуры, его «посетило 650 тыс. человек. Уже одна эта цифра свидетельствует об огромной роли советских музеев в деле коммунистического воспитания трудящихся» [12]. «Советский музей не кунсткамера, не хранилище диковинных вещей — в музей люди идут не развлекаться, а обогатить себя знаниями. В этих условиях неизмеримо вырастает роль экскурсовода как агитатора и пропагандиста, увеличиваются предъявляемые к нему требования» [13].

К началу Великой Отечественной войны от культпросветотдела ГРМ вели экскурсии О.В. Волкова, П.Е. Корнилов, Е.Н. Федорова, А.Н. Савинов, В.С. Яговкина [12]. Экскурсоводы (штатные единицы — научные сотрудники или внештатные, приглашенные на время, — З.Г. Познякова, Е.Л. Давидович, Е.А. Грейм, И.Л. Лауэнберг, Ф.Ф. Бецофен, О.Е. Шаповал, Н.Х. Виденская, Ф.А. Шварцман) участвовали в проведении «бесед со зрителями» на основной экспозиции и временных выставках.

Из архивных материалов узнаем, что планируемая на июнь 1941 г. конференция по вопросам художественной пропаганды не состоялась, но была разработана повестка проведения будущих мероприятий: 8 докладов, 6 экскурсий и 2 показательных лекции [14]. Газеты писали и об открытии новой экспозиции, и о новой обязанности экскурсоводов — консультировании зрителей [15]. О просветительской задаче — «раскрыть публике важность и ценность советского искусства» на примере выставок-передвижек в 1941 г. содержится информация в путеводителе В.А. Бойкова [16, с. 3].

ВОЕННОЕ ВРЕМЯ

Когда началась Великая Отечественная война, экспозиция ГРМ закрылась [17]. В музее находилось 166 тыс. экспонатов. Вывезти все было просто невозможно. 26 186 бесценных экспонатов покинули Ленинград в 1941 г. [18, с. 33–36]. Остальная часть собрания музея была надежно спрятана.

А.Н. Савинов оставался на должности старшего научного сотрудника и был переведен в филиал Русского музея — в Молотовскую художественную галерею. Являясь научным сотрудником, исполнял также обязанности хранителя и лектора. Он участвовал в организации, открытии и лекционной работе по знаменитой для военного времени юбилейной выставке И.Е. Репина в г. Молотове (1944).

С июня 1942 г. сотрудники ГРМ писали статьи и проводили лекции для госпиталей, например, для «эвакогоспиталя № 91 и участников боевых действий в частях фронта» [19, с. 80]. Помогала готовить слайды к лекциям и. о. ученого секретаря, заведующая библиотекой ГРМ В.В. Алексеева. Если учесть возраст лекторов, скудное питание, наличие признаков цинги у научных сотрудников, то можно представить, насколько трудным для них было проведение лекций для публики по сравнению с довоенным временем [20].

Все решения научного, хозяйственного, бытового или просветительского характера принимал заместитель директора ГРМ Г.Е. Лебедев по согласованию с представителями Совета народных комиссаров по делам искусств (СНК) РСФСР [21]. На время болезни Г.Е. Лебедева с марта по май 1942 г. на должность директора был назначен П.Е. Корнилов, который в основном занимался хозяйственными вопросами, но принимал участие и в чтении лекций по изучаемой им тематике — искусство графики. Оба директора были убеждены в необходимости общественной работы — чтении лекций, «чтобы войны черпали силы для будущих действий по спасению города в войне... На 18 июня 1942 г. было прочитано 12 лекций» [22; 23]. Выступления были подготовле-

ны во время работы в музее в конце 1941 — начале 1942 года. Отдельных заказных лекций не проводилось, темы были оговорены заранее и утверждены методическим советом. Длительность лекции 1 час, аудитория — в основном военные [8, с. 118]. В 1943 г. увеличилось количество семинарских выступлений, добавились новые темы. Всего за 1943 г. было прочитано 27 лекций и одна по радио (новая форма), определилась тематика, отсылающая слушателя к примерам героического прошлого нашей страны [24].

В молотовском филиале ГРМ в 1943 г., после прорыва советскими войсками блокадного окружения Ленинграда, была проведена выставка «Ленинград в дни блокады» и напечатан каталог под редакцией директора П.К. Балтуна [25]. Известно, что на выставке было представлено 52 произведения живописи, 91 — графики и 24 скульптуры, часть которых выполнена художниками во время знаменитых 900 дней противостояния Ленинграда врагу. Экскурсоводы в беседах со слушателями обращали внимание публики на мужество и стойкость жителей города.

Удачными были выставки произведений В.М. Конашевича, В.В. Пакулина, А.Ф. Пахомова, Е.И. Рудакова, А.А. Стрекавина [26–29]. Сохранились самые восторженные отзывы об их посещении. Учитывая малочисленность таких мероприятий, можно представить, что реакция слушателей была искренняя и правдивая, но встречались и строгие оценки. Например, «не ко всем произведениям, упоминаемым в лекции, были слайды, иногда слайды были плохого качества, иногда лекторы переходили на лозунги и личные примеры, отдаляясь от обозначенного в теме материала» [30, л. 2]. В 1943 г. сотрудниками ГРМ были прочитаны лекции на радио, в госпиталях и дивизиях Красной армии [30, л. 33 об.]. В отчете за 1944 г. сказано, что по выставкам «проведено 70 экскурсий и их посетило около 15 000 человек!» [30, л. 33–38]. Выездные лекции проводились сотрудниками ГРМ в течение 1942–1945 гг. систематически. После снятия блокады организовывались выезды в прифронтовые части недалеко от Ленинграда (например, в Колпино или в Волхов). Новыми темами на выставках стали работы художников — очевидцев страшных событий в блокадном городе, а условиями — выездные лекции на агитавтобусе или агитпоезде [30], в которых также могли проводиться беседы со слайдами для тружеников колхоза или частей армии.

Заседания художественного отдела были регулярными. Обсуждались научные статьи, посвященные творчеству советских художников. Создавалась военная летопись искусства Ленинграда [18, с. 60]. В 1945 г. Госпланом СССР «В связи с 5-летним планом восстановления и развития народного хозяйства РСФСР на 1946–1950 гг. было предусмотрено в Ленинграде восстановление Государственного Русского музея» [18, с. 38].

ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ

Эвакуированные коллекции из Молотова и Соликамска вернулись в ГРМ в октябре 1945 года. Музей еще был закрыт для посетителей, но велась напряженная работа по подготовке его открытия. С июня по декабрь 1945 г. культурно-просветительная работа музея проводилась в форме чтения лекций со слайдами в госпиталях, на боевых кораблях, в санитарных поездах. Научные сотрудники ГРМ в качестве экспертов работали в Государственной Комиссии по ущербу, по охране памятников старины и искусства [31].

В конце 1945 г. был организован отдел научно-художественной пропаганды. Для углубленного изучения русского и советского искусства в музее возобновилась деятельность лектория [32].

Вскоре после открытия музея возник и новый вид массовой работы: *культпоходы*, которые свидетельствовали о все возрастающем интересе к художественному наследию национального искусства. В 1945 г. под руководством Г.Е. Лебедева был создан научно-методический совет, входящий в отдел художественной пропаганды. Помимо проверки новых лекционно-экскурсионных курсов обязательным для сотрудников-методистов было написание и издание методических пособий для преподавателей школ и вузов по работе с картиной в музее. Написано 12 методических разработок, экскурсий общего и учебного плана (для школ): «Художники-передвижники и современная им литература». Важной частью работы научно-методического отдела стало написание методичек и обучение экскурсоводов. Был написан путеводитель по залам Русского музея [18, с. 40].

«В послевоенное время Русский музей вел большую культурно-просветительную работу среди различных социальных слоев населения — рабочих, военнослужащих, школьников, студентов и др., которая выражалась в организации экскурсий, лекций, методических занятий» [19, с. 216]. Основными методами просветительской деятельности музейных сотрудников являлись музейная и краеведческая экскурсия, занятие на экспозиции, лекция, беседа со слайдами. Разрабатывались методические пособия — «...это слабое место для периферийных музеев... готовились новые кадры экскурсоводов, организовывалась связь с печатью. Обслуживание зрителей со дня открытия музея (9 мая 1946 г.) по сентябрь с. г. составило 45 162 человек <...> За указанное время лекции посетило около 35 тыс. человек, эта цифра мизерная. Работа с организованными посетителями достигает только 75% довоенного уровня. Лекции читались по темам “Классики марксизма об искусстве”, “Русская живопись”, “Основные этапы русской ре-

алистической живописи”, а также лекции монографического плана» [33]. Со второй половины 1940-х гг. усилилось внимание к идеологической основе экскурсий и лекций. Эстетизирующее направление в трансляции идей визуально-пластических компонентов художественного языка не имело перспективы, необходимо было наращивать лекторский рассказ с опорой на историко-социологическое толкование фактов и идей. Аудитория, которая внимала рассказам экскурсовода, воспринимала его за учителя и наставника. Именно в пропаганде знаний марксизма средствами искусства ЦК КПСС видел цель и задачу работы советского экскурсовода.

Музей активно посещали организованные группы. Так, 28 июля 1946 г. написана благодарность за экскурсию от курсантов Ленинградского Военного училища связи, а 12 марта 1947 г. О.В. Волкову благодарили за ценные указания по осмотру сокровищ русского искусства в музее представители Парижской церковной делегации. 9 марта 1948 г. в ГРМ побывал патриарх Московский и всея Руси Алексей I. Были оставлены также письменные признательности от туристов из Германии, Франции, правительства Вьетнама, югославской делегации антифашистского фронта. В июле 1949 г. П.Е. Корнилову передали благодарности члены корейской делегации и чехословацкой киноделегации [34].

По состоянию на 1947 г. в штате Русского музея работало 58 научных сотрудников. Экскурсии водили и экскурсоводы, и научные сотрудники, и хранители отделов. С 16 по 23 июня 1947 г. в ГРМ было проведено Всероссийское совещание директоров и хранителей фондов художественных музеев, не имевшее аналогов до этого времени. На заседании присутствовали более 70 директоров и хранителей из ведущих художественных музеев СССР. В первую очередь звучали доклады о сохранении и учете ценностей, но не последними для обсуждения оказались вопросы, связанные с работой просветительской части. В новом масштабном проекте была намечена связь со школой и вузами и составление путеводителя, который бы имел сопряжение с каталогом.

21 декабря 1948 г. состоялось Республиканское Совещание об организации политико-просветительной работы. С расширением выставочной деятельности увеличилась лекционная работа художественных музеев. Проводились регулярные выезды в колхозы с лекциями (прочитано 284 лекции, на которых побывал 9791 посетитель). Резолюция Совещания такова: «Привлекать к работе в качестве пропагандистов изобразительного искусства представителей советских и партийных организаций» [35].

За 1948–1949 гг. посещаемость музея по плану — 350 тыс. человек, по факту — 418 945 человек. Экскурсии по плану — 4000, по факту 5104, лекции

по плану — 108, по факту — 265. К юбилею И.В. Сталина была разработана лекция «Образ И.В. Сталина в советском изобразительном искусстве», постоянно запрашиваемая для чтения внутри музея и вне его. Впервые проведен цикл лекций по советскому искусству. Работали 22 кружка с охватом 600 взрослых посетителей. В связи с открытием советского отдела проведен специальный семинар для экскурсоводов (19 занятий), а также семинар по марксистско-ленинской эстетике для научных работников музея. Вышел в свет справочник по культурно-просветительской работе музея [36].

Подводя итоги просветительской работы ГРМ в течение 1940-х гг., следует отметить его достижения. Победа советского народа проявилась не только в военном, но и в бытовом контексте. Так, все принятые меры по сохранению культурного наследия себя оправдали. На конец войны ГРМ получил полную сохранность картин, находившихся долгое время на валах в условиях эвакуации, а также и тех, которые хранились в Ленинграде во время его блокады немецко-фашистскими войсками. Комитет по делам искусств при СНК СССР в специальном приказе № 124 от 6 марта 1946 г. высоко оценил деятельность П.К. Балтуна, Г.Е. Лебедева и возглавляемого ими коллектива сотрудников ГРМ по сохранению и реэвакуации его художественных коллекций.

Впервые стали планироваться циклы занятий, рассчитанные на 4–6 посещений. Для студентов вузов и втузов были организованы кружки по системе два раза в месяц. Беседы для слушателей на предприятиях рассчитывались на время обеденного перерыва (30 мин.) и проводились в цехах и красных уголках. Появились тематические запросы. На предприятиях самыми востребованными темами для лекций стали «Образы В.И. Ленина и И.В. Сталина в изобразительном искусстве», «Государственный Русский музей — сокровищница национального искусства» и «Великий русский художник И.Е. Репин». Тема «Советское искусство» также стала востребованной. Наладилась систематическая связь со школой. Лекционный материал предлагался для последовательного изучения педагогам истории, литературы, рисования с тем, чтобы в школе была возможность рассматривать произведения изобразительного искусства как часть наследия отечественной культуры, а не только как иллюстрацию к литературному произведению или историческому факту.

Общий вывод заключается в том, что в 1940-х гг. в системе политико-просветительской работы художественных музеев произошли коренные изменения в стиле изложения материала, с акцентом на тезисе об изобразительном искусстве как поддержке патриотизма людей (воинов и жителей прифронтовых территорий и тыла) в годы Великой Отечественной войны и в пропаганде достижений советского искусства. В это время советский народ пережил военные

действия на территории своей страны, а Ленинград выстоял, вопреки планам гитлеровцев по его уничтожению, и пресек разграбление культурных ценностей. Сотрудники ГРМ спасли коллекцию произведений национального достояния ценой жизни и невероятных усилий.

Формы работы — *экскурсия, лекция, беседа* — сохранили свою актуальность, но дополнились рядом других, возникших в условиях военного времени. Так, с весны 1942 г. в Ленинграде стали проводиться выездные лекции со слайдами, передвижные выставки, печатались листовки с объяснениями к выставкам. В филиале ГРМ — Молотовской художественной галереи — на открытии юбилейной выставки И.Е. Репина в августе 1944 г. силами местных сотрудников и учащихся школ г. Молотова был подготовлен торжественный *концерт*. Сотрудники ГРМ, находившиеся в филиале, провели цикл лекций по творчеству И.Е. Репина. Форма работы — *встреча с интересными людьми* удачно зарекомендовала себя в Молотовской художественной галереи во время войны, а в послевоенное время — и в ГРМ в Ленинграде. В *клубы любителей искусства*, созданные в Государственном Эрмитаже и в ГРМ, неоднократно приглашались известные деятели культуры и искусства, в том числе воевавшие на фронтах Великой Отечественной войны художники, реставраторы, искусствоведы.

Переход к новым формам работы (*лекции со слайдами, выставки-передвижки, концерты, цикловые абонементы, выезды в села и на предприятия, чтение лекций на радио, сотрудничество с издательством музея и печатными органами страны*) обусловлен временем, задачами партийного и советского руководства в деле пропаганды ценностей искусства, а также новыми возможностями по привлечению посетителей в музей. Возобновилась работа лектория. Огромное значение имели совещания республиканского и всероссийского съездов директоров, хранителей фондов и пропагандистов художественных музеев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Влияние просветительской деятельности 1940-х гг. на последующую работу ГРМ в деле общения со зрителями выразилось в пересмотре содержательного материала экскурсионно-лекционных курсов. В 1950–1970-х гг. особенно востребованными были сообщения на тему героического прошлого советского народа, презентации деятельности художников-воинов, связь с национальными союзами художников. Русский музей стал центром повышения квалификации экскурсоводов для периферийных художественных музеев.

В 1970–1980-е гг. особенно заметна работа с детской и подростковой аудиторией. Экскурсии для учащихся были закреплены в планах сотрудничества ГРМ со школами города. Кружковая и студийная работа со школьниками воплотилась в выставках юных художников. Новым явилось увлечение студенчества историей культуры России, повысилась посещаемость молодыми слушателями лекций и концертов. Апробированная в послевоенное время форма встреч с интересными людьми в музее стала камерным дополнением ширококомасштабных экскурсий.

Тема жизни города в осаде была освещена недостаточно. Переосмысление этой страницы истории наступило лишь в 1990-е годы. Позднее временные выставки ГРМ на военную тему дополнились демонстрацией документальных фотографий и кинохроники из ранее закрытых архивов (раздел выставки «Портрет семьи», 2014 г.). На основе проанализированного материала можно отметить существование действующей линии преемственности форм и методов работы просветительских служб ГРМ. 1940-е гг. — переход содержательного наполнения экспозиционно-экскурсионного компонента музеологии ГРМ от марксистско-ленинской идеологической направленности к трансляции непосредственно художественных тем. Первая половина 1940-х гг. — военное время, которое не вписывается ни в одно из хронологических стилистических этапов художественного развития отечественного искусства, вызвало к жизни специфические формы просвещения аудитории: выезды с лекциями в прифронтовые части, работа на радио, чтение лекций со слайдами непосредственно в агитавтобусах и агитпоездах, эвакогоспиталях, на военных кораблях. Именно эти формы работы в послевоенное время остались невостребованными, развитие получили трансформированные, а именно: культпоходы, беседы со слушателями на селе, на производстве, встречи с интересными людьми в музее и на выезде, концерты, абонементная цикловая лекционная деятельность, вовлечение школьников в работу кружков, клубов и студий при ГРМ.

Основные аспекты работы со зрительской аудиторией не утратили актуальности и сегодня [37, с. 47–51]. Просветительская работа в ГРМ в XXI в. ведется с применением новых технических возможностей общения со зрителем, но до сих пор востребованы лекция, экскурсия и беседа (*консультирование*). Другое дело, что лекция сопровождается компьютерной презентацией, беседа может быть организована через Zoom, а в экскурсию внедряются дополнения, считываемые с музейных этикеток при помощи QR-кода. Самым явным разногласием апробированных и хорошо зарекомендовавших себя в XX в. форм работы с публикой является неподготовленность основной части современной аудитории к продолжительной монолекции и нево-

стребованность такой формы работы, как обзорная пешеходная экскурсия по залам музея, длящаяся более двух академических часов.

Память о событиях войны отражается в организации выставок. Так, в 2005 г. в ГРМ открылась экспозиция «Путь к Победе», в которой было представлено более 200 работ художников-фронтовиков и художников осажденного Ленинграда [38, с. 12]. Она стала прямым продолжением выставки работ ленинградских художников в 1942 году. Сотрудники ГРМ не останавливаются в изучении истории военного времени, основываясь на реализме созданных в те годы произведений искусства и архивных источниках [8; 39].

Весной 2020 г. в корпусе Бенуа открылась выставка «Память! К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне» [40]. В экспозиции в течение года были представлены произведения живописи, скульптуры и графики из собрания Государственного Русского музея, выполненные в 1940–2010-х годах. Работы художников разных поколений убедительно раскрывают восприятие событий войны и судеб ее рядовых участников в контексте исторической памяти как важнейшей нравственной категории человечества.

Список источников

1. Из истории просветительской службы Русского музея. К 125-летию основания Русского музея императора Александра III. Санкт-Петербург : Государственный Русский музей, 2019. 143 с.
2. Петрова О.Ф. Принципы, методы и формы пропаганды изобразительного искусства в художественном музее : (на материале Государственного Русского музея) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Ленинград : [б. и.], 1975. 27 с.
3. Петрова О.Ф., Дмитренко А.Ф. Государственный Русский музей. Живопись. Ленинград : Советский художник, 1969. 144 с.
4. Русский музей : путеводитель. Москва : Прогресс, 1981. 175 с.
5. Государственный Русский музей. Из истории музея : сборник статей и публикаций / сост.: И.Н. Карасик, Е.Н. Петрова. Санкт-Петербург : Советский художник, 1995. 309 с.
6. Ахунов В.М. Современные формы культурно-образовательной деятельности в художественном музее : Опыт Государственного Русского музея : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2006. 30 с.
7. Лазуко А.К. От именного указа императора до сегодняшнего дня. Просветительская деятельность в Русском музее // Музеология — музееведение в XXI веке. Проблемы изучения и преподавания : материалы Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 14–16 мая 2008 г.) / отв. ред. А.В. Майоров. Санкт-Петербург, 2009. С. 388–403.

8. Сквозь войну и блокаду с Русским музеем. Книга памяти. 1941–1945 / вступит. ст. Е.Е. Куприяновой. Санкт-Петербург : ЛД-ПРИНТ, 2020. 159 с.
9. Тезисы докладов научных работников по музееведению. Организация Государственных музеев культуры // Ведомственный архив ГРМ. Ф. РМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 139 (1919–1928 гг.). Л. 4, 5, 31–31 об.
10. Сундиева А.А. Формирование категориального аппарата музееведения первой трети XX в. // Академические и вузовские музеи: роль и место в научно-образовательном процессе. Томск, 2009. С. 172–180.
11. Культмассовый сектор. Планы, отчеты, статьи и методички // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 483 (1925–1932 гг.). Л. 2.
12. План работы Культпросветотдела ГРМ на 1940 г. // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1400. Л. 1.
13. Резолюция по докладу Комиссии по изучению зрителя // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 17. Ед. хр. 233 (1932 г.). Л. 101–105.
14. Краткая объяснительная записка к годовому отчету Государственного Русского музея // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1543 (1944 г.). Л. 33 об.
15. План работы ГРМ на 1941 г. // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1469 (1941 г.). Л. 3–4.
16. Бойков В.А. Путеводитель по передвижной выставке живописи Государственного Русского музея / Государственный Русский музей. Ворошиловск : Орджоникидзевская правда, 1941. 48 с.
17. Дмитриев Ю.Н. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство : путеводитель. Ленинград ; Москва : Искусство, 1940. 72 с.
18. Балтун П.К. Русский музей – эвакуация, блокада, восстановление: (Из воспоминаний музейного работника) / [вступит. ст. А.К. Лебедева]. Москва : Изобразительное искусство, 1981. 129 с.
19. Работа продолжалась: из воспоминаний В.В. Алексеевой // Подвиг века. Художники. Скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда / сост. Н.Н. Паперная. Ленинград : Лениздат, 1969. 390 с.
20. Планы и темы лекций, отчеты о шефской и лекционной работе // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1535 (1943 г.). Л. 2–4.
21. Списки представленных к награде медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», характеристики сотрудников, справки // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1618 (1946 г.). Л. 1–2.
22. Харшак А.А. Петр Евгеньевич Корнилов (1886–1981). Творческий путь. Восхождение // Новейшая история России. 2014. № 1. С. 212–247.
23. Харшак А.А. Петр Евгеньевич Корнилов (1886–1981). Творческий путь. Испытание // Новейшая история России. 2015. № 2. С. 152–191.
24. Планы и отчеты о работе главного хранителя и сотрудников ГРМ о состоянии коллекции и здания во время блокады. 1942–1943 // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1522 (1943 г.). Л. 37.
25. Ленинград в дни блокады : каталог выставки / под ред. П.К. Балтуна, вступит. ст. А.Н. Савинова. Молотов : Издательство ГРМ (филиал), 1943. 24 с.
26. Выставка произведений В.М. Конашевича / ред. П.Е. Корнилов. Ленинград : Ленинградский Союз советских художников, 1943. 16 с.
27. Переписка с управлением по делам искусства об организации и открытии выставки И.Е. Репина, посвященной 100-летию со дня его рождения // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1550 (02–10.1944 г.). Л. 2, 4–4 об.
28. Выставка пяти художников : каталог выставки произведений художников В.М. Конашевича, В.В. Пакулина, А.Ф. Пахомова, Е.И. Рудакова, А.А. Стрекавина / ред. Г.Е. Лебедев. Ленинград : ОГИЗ, 1944. 16 с.
29. Выставка пяти художников : каталог выставки произведений художников В.М. Конашевича, В.В. Пакулина, А.Ф. Пахомова, Е.И. Рудакова, А.А. Стрекавина / Главное управление учреждениями изобразительных искусств. Москва : Красный печатник, 1945. 18 с.
30. Отчет о работе по организации выставки Репина в ГРМ (август 1944 г.) // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1543 (1944 г.). Л. 2, 33–38.
31. Лебедев Г.Е. Государственный Русский музей. Типографские гранки. Обложка и титул В.М. Конашевича // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1660 (16.08.–20.08.1947 г.). Л. 23.
32. Лебедев Г.Е. Государственный Русский музей. 1895–1945. Ленинград ; Москва : Искусство, 1946. 103 с.
33. Всероссийское совещание директоров и хранителей фондов художественных музеев : стенограмма // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1668 (16.06.1947 г.). Л. 6–6 об.
34. Книга отзывов по экспозиции Государственного Русского музея // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1595 (28.07.1946–17.03.1952 гг.). Л. 5, 11, 17.
35. Республиканское совещание (об организации политико-просветительной работы). Стенографический отчет // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1721 (21.12.1948 г.). Л. 5–5 об., 8, 18.
36. Сведения об экспозиционно-выставочной и политико-просветительской работе Государственного Русского музея // Ведомственный архив ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1680 (1948–1949 гг.). Л. 2.
37. Туминская О.А. К юбилею Бюро просветительской службы : материалы по истории отделов научно-художественной пропаганды Государственного Русского музея. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин (ДБ), 2018. 142 с.
38. Путь к Победе : альманах. Вып. 112. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2005. 108 с.
39. Бахтияров Р.А. Живопись блокадного Ленинграда :

автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04.
Санкт-Петербург, 2008. 24 с.

40. Память! К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне : [о выставке] // Русский музей : Корпус

Бенуа : сайт. URL: <https://rusmuseum.ru/benois-wing/exhibitions/memory-for-the-75th-anniversary-of-the-victory-in-the-great-patriotic-war/> (дата обращения: 10.08.2021).

Educational Activities of the State Russian Museum in the 1940s

Olga A. Tuminskaya

State Russian Museum, 4, Inzhenernaya Str., Saint Petersburg, 191186, Russia

ORCID 0000-0003-0160-8299; SPIN 1794-9111

E-mail: olgmorgun@yandex.ru

Abstract. *The relevance of the article is indicated by referring to archival primary sources that characterize the forms and methods of scientific and artistic educational activities of the State Russian Museum in the 1940s, in particular — during the Great Patriotic War (a museum tour, an exhibition session, a lecture, a conversation with slides). This makes it possible to more accurately identify the direction of work in the following years and at the present time and indicate the need to introduce other forms of work with visitors: lectures with slides, traveling exhibitions, concerts, cycle subscriptions, trips to villages and enterprises, lectures on the radio, cooperation with the museum's publishing house and the country's press bodies.*

The influence of the Department of Scientific and Artistic Propaganda of the 1940s on the State Russian Museum's subsequent work on communication with the audience is expressed in the revision of the content of the excursion and lecture courses. In the 1950s–1970s, messages on the heroic past of the Soviet people, presentations of the activities of warrior artists, and communication with national unions of artists gained particular popularity. The State Russian Museum became a center for advanced training of tour guides for peripheral art museums.

Documentary sources, which include archive materials, are of particular importance in the preservation of memory. Together with them, works of art created during the war or in the first post-war years play an invaluable role in restoring the truth.

Key words: State Russian Museum, propaganda, educational activity, tour, lesson at the exhibition, lecture, conversation with slides, fine and decorative art, museology, art studies.

Citation: Tuminskaya O.A. Educational Activities of the State Russian Museum in the 1940s, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 549–559. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-549-559.

References

1. *Iz istorii prosvetitel'skoi sluzhby Russkogo muzeya. K 125-letiyu osnovaniya Russkogo muzeya imperatora Aleksandra III* [From the History of the Educational Service of the Russian Museum. To the 125th Anniversary of the Founding of the Russian Museum of Emperor Alexander III]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Russkii Muzei Publ., 2019, 143 p.
2. Petrova O.F. *Printsipy, metody i formy propagandy izobrazitel'nogo iskusstva v khudozhestvennom muzee: (na materiale Gosudarstvennogo Russkogo muzeya)* [Principles, Methods and Forms of Propaganda of Fine Art in an Art Museum: (Based on the Material of the State Russian Museum)], cand. art. diss. abstr.: 17.00.04. Leningrad, 1975, 27 p.
3. Petrova O.F., Dmitrenko A.F. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Zhivopis'* [State Russian Museum. Painting]. Leningrad, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1969, 144 p.
4. *Russkii muzei: putevoditel'* [Russian Museum: guidebook]. Moscow, Progress Publ., 1981, 175 p.
5. Karasik I.N., Petrova E.N. (eds.) *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Iz istorii muzeya: sbornik statei i publikatsii* [State Russian Museum. From the History of the Museum: collected articles and publications]. St. Petersburg, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1995, 309 p.
6. Akhunov V.M. *Sovremennye formy kul'turno-obrazovatel'noi deyatel'nosti v khudozhestvennom muzee: Opyt Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [Modern Forms of Cultural and Educational Activities in an Art Museum: The Experience of the State Russian Museum], cand. art. diss. abstr.: 17.00.09. St. Petersburg, 2006, 30 p.
7. Lazuko A.K. From the Emperor's Personal Decree to Today. Educational Activities in the Russian Museum, *Muzeologiya — muzevedenie v XXI veke. Problemy izucheniya i prepodavaniya: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Sankt-Peterburg, 14–16 maya 2008 g.)* [Museology — Museum Studies in the 21st Century. Issues of Studying and Teaching: Proceedings of the International Scientific Conference (St. Petersburg, May 14–16, 2008)]. St. Petersburg, 2009, pp. 388–403 (in Russ.).
8. Kupriyanova E.E. (ed.) *Skvoz' voinu i blokadu s Russkim muzeem. Kniga pamyati. 1941–1945* [Through the War and the Blockade with the Russian Museum. A Book of Memory. 1941–1945]. St. Petersburg, LD-PRINT Publ., 2020, 159 p.
9. Abstracts of Researchers on Museology. The Organization of Cultural State Museums, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. RM (I), aids 6, item 139 (1919–1928), pp. 4, 5, 31–31 back (in Russ.).

10. Sundieva A.A. Formation of the Categorical Apparatus of Museology in the First Third of the 20th Century, *Akademicheskie i vuzovskie muzei: rol' i mesto v nauchno-obrazovatel'nom protsesse* [Academic and University Museums: The Role and Place in the Scientific and Educational Process]. Tomsk, 2009, pp. 172–180 (in Russ.).
11. The Sector of Cultural Work among the Masses. Plans, Reports, Articles and Manuals, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 483 (1925–1932 gg.), p. 2 (in Russ.).
12. The Work Plan of the Cultural and Educational Department of the State Russian Museum for 1940, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1400, p. 1 (in Russ.).
13. Resolution on the Report of the Spectator Study Commission, *Arkhiv Gosudarstvennogo Ermitazha* [Archive of the State Hermitage Museum], coll. 1, aids 17, item 233 (1932), pp. 101–105 (in Russ.).
14. A Brief Explanatory Note to the Annual Report of the State Russian Museum, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1543 (1944), p. 33 back (in Russ.).
15. The Work Plan of the State Russian Museum for 1941, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1469 (1941), pp. 3–4 (in Russ.).
16. Boikov V.A. *Putevoditel' po peredvizhnoi vystavke zhivopisi Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [A Guidebook for the Traveling Exhibition of Paintings of the State Russian Museum]. Voroshilovsk, Ordzhonikidzevskaya Pravda Publ., 1941, 48 p.
17. Dmitriev Yu.N. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Drevnerusskoe iskusstvo: putevoditel'* [State Russian Museum. Old Russian Art: guidebook]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1940, 72 p.
18. Baltun P.K. *Russkii muzei — evakuatsiya, blokada, vosstanovlenie: (Iz vospominanii muzeinogo rabotnika)* [Russian Museum — the Evacuation, Siege, Restoration: (From the Memoirs of a Museum Employee)]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1981, 129 p.
19. Papernaya N.N. (ed.) *The Work Was Going On: From the Memoirs of V.V. Alekseeva, Podvig veka. Khudozhniki. Skul'ptory, arkhitektory, iskusstvovedy v gody Velikoi Otechestvennoi voiny i blokady Leningrada* [Feat of the Century. Artists. Sculptors, Architects, Art Critics during the Great Patriotic War and the Siege of Leningrad]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1969, 390 p. (in Russ.).
20. Plans and Topics of Lectures, Reports on Patronage and Lecture Work, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1535 (1943), pp. 2–4 (in Russ.).
21. Lists of Those Submitted for the Award of the Medal “For Valiant Labor in the Great Patriotic War”, Characteristics of the Employees, References, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1618 (1946), pp. 1–2 (in Russ.).
22. Kharshak A.A. Pyotr Yevgenyevich Kornilov (1886–1981). Creative Path. Ascending, *Noveishaya istoriya Rossii* [Modern History of Russia], 2014, no. 1, pp. 212–247 (in Russ.).
23. Kharshak A.A. Pyotr Yevgenyevich Kornilov (1886–1981). Creative Path. Testing, *Noveishaya istoriya Rossii* [Modern History of Russia], 2015, no. 2, pp. 152–191 (in Russ.).
24. Plans and Work Reports of the Chief Custodian and Employees of the State Russian Museum on the State of the Collection and the Building during the Siege. 1942–1943, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1522 (1943), p. 37 (in Russ.).
25. Baltun P.K. (ed.) *Leningrad v dni blokady: katalog vystavki* [Leningrad in the Days of the Siege: exhibition catalog]. Molotov, GRM (filial) Publ., 1943, 24 p.
26. Kornilov P.E. (ed.) *Vystavka proizvedenii V.M. Konashevicha* [Exhibition of V.M. Konashevich's Works]. Leningrad, Leningradskii Soyuz Sovetskikh Khudozhnikov Publ., 1943, 16 p.
27. Correspondence with the Department of Art Affairs about the Organization and Opening of the Exhibition of I.E. Repin Dedicated to the 100th Anniversary of his Birth, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1550 (02–10.1944), pp. 2, 4–4 back (in Russ.).
28. Lebedev G.E. (ed.) *Vystavka pyati khudozhnikov: katalog vystavki proizvedenii khudozhnikov V.M. Konashevicha, V.V. Pakulina, A.F. Pakhomova, E.I. Rudakova, A.A. Strekavina* [Exhibition of Five Artists: Catalog of the Exhibition of Works by the Artists V.M. Konashevich, V.V. Pakulin, A.F. Pakhomov, E.I. Rudakov, A.A. Strekavin]. Leningrad, OGIZ Publ., 1944, 16 p.
29. *Vystavka pyati khudozhnikov: katalog vystavki proizvedenii khudozhnikov V.M. Konashevicha, V.V. Pakulina, A.F. Pakhomova, E.I. Rudakova, A.A. Strekavina* [Exhibition of Five Artists: Catalog of the Exhibition of Works by the Artists V.M. Konashevich, V.V. Pakulin, A.F. Pakhomov, E.I. Rudakov, A.A. Strekavin]. Moscow, Krasnyi Pechatnik Publ., 1945, 18 p.
30. Report on the Organization of the Repin Exhibition in the State Russian Museum (August 1944), *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1543 (1944), pp. 2, 33–38 (in Russ.).
31. Lebedev G.E. State Russian Museum. Typographic Proofs. The Cover and Title by V.M. Konashevich, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1660 (16.08.–20.08.1947), p. 23 (in Russ.).
32. Lebedev G.E. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. 1895–1945* [State Russian Museum. 1895–1945]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1946, 103 p.

33. All-Russian Meeting of Directors and Curators of Collections of Art Museums: transcript, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1668 (16.06.1947), pp. 6–6 back (in Russ.).
34. A Book of Reviews on the Exposition of the State Russian Museum, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1595 (28.07.1946–17.03.1952), pp. 5, 11, 17 (in Russ.).
35. Republican Meeting (on the Organization of Political and Educational Work). Verbatim Report, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1721 (21.12.1948), pp. 5–5 back, 8, 18 (in Russ.).
36. Information about the Exposition and Exhibition and Political and Educational Work of the State Russian Museum, *Vedomstvennyi arkhiv GRM* [Departmental Archive of the State Russian Museum], coll. GRM (I), aids 6, item 1680 (1948–1949), p. 2 (in Russ.).
37. Tuminskaya O.A. *K yubileyu Byuro prosvetitel'skoi sluzhby: materialy po istorii otdelov nauchno-khudozhestvennoi propagandy Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [To the Anniversary of the Educational Service Bureau: Materials on the History of the Departments of Scientific and Artistic Propaganda of the State Russian Museum]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin (DB) Publ., 2018, 142 p.
38. *Put' k Pobede: al'manakh* [The Way to Victory: almanac], issue 112. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, 108 p.
39. Bakhtiyarov R.A. *Zhivopis' blokadnogo Leningrada* [Painting of the Besieged Leningrad], cand. art. diss. abstr.: 17.00.04. St. Petersburg, 2008, 24 p.
40. Memory! Celebrating the 75th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War, *Russkii muzei: Korpus Benua: sait* [Russian Museum: Benois Wing: website]. Available at: <https://rusmuseum.ru/benois-wing/exhibitions/memory-for-the-75th-anniversary-of-the-victory-in-the-great-patriotic-war/> (accessed 10.08.2021) (in Russ.).

НОВИНКА



Анисимова Т.В. Каталог славяно-русских рукописных книг из собрания Е.Е. Егорова. Т. 3. № 201–300 = Catalogue of Slavic-Russian manuscripts from the collection of E.E. Egorov. Vol. 3. No. 201–300 / Т.В. Анисимова ; под ред. Ю.С. Белянкина ; Российская гос. б-ка, Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе. Москва : Пашков дом, 2021. 491 с. : ил. (Коллекция Российской государственной библиотеки). ISBN 978-5-7510-0825-3.

В каталоге содержатся описания рукописей № 201–300 из собрания Е.Е. Егорова (ОР РГБ. Ф. 98), имеющего общероссийское значение. Среди них — лицевые рукописи, хронографы, переводная византийская книжность, памятники канонического права, книжные вклады патриарха Никона, именитых людей Строгановых и др. Научные описания включают подробную информацию о каждой рукописи: содержание, водяные знаки, художественные особенности, переплет, записи на книгах, сохранности.

Справки и приобретение:

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

Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»

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

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

Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

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.

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

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG 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 подписанием «Авторской оферты» на условиях «Приглашения делать оферты».

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.



Новинка издательства
«Пашков дом» Российской
государственной библиотеки

БИБЛИОТЕЧНО- БИБЛИО- ГРАФИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ. СОКРАЩЕННЫЕ ТАБЛИЦЫ

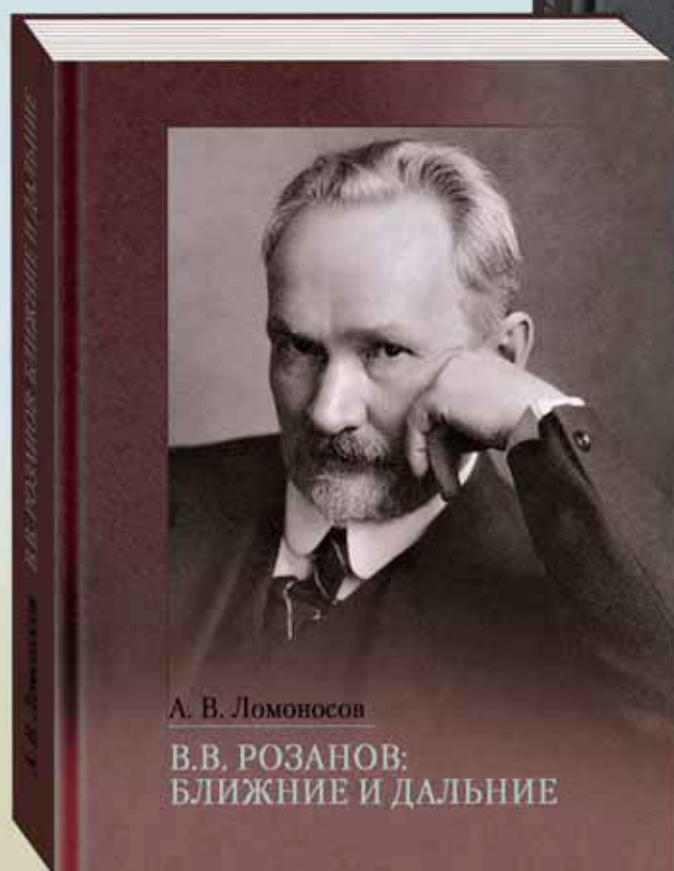
Новое издание Сокращенных таблиц содержит переработанные в соответствии с содержанием и структурой опубликованных выпусков Средних таблиц разделы естественных наук, новый отдел Междисциплинарное знание, дополненный и измененный раздел литературы универсального содержания, новую редакцию типовых таблиц общего применения.

Приобретение изданий:

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

Болит душа за Россию...

В. В. Розанов



*Издательство «Пашков дом»
Российской государственной
библиотеки выпустило в свет
книги, посвященные великому
русскому мыслителю
Василию Васильевичу
Розанову (1856–1919)*

**А. В. Ломоносов
В. В. РОЗАНОВ:
БЛИЖНИЕ И ДАЛЬНИЕ.
ПЕРЕПИСКА
В. В. РОЗАНОВА**

**А. В. Ломоносов
ЭПИСТОЛЯРНЫЙ
АРХИВ В. В. РОЗАНОВА
В РУМЯНЦЕВСКОМ
МУЗЕЕ**

Издания сочетают в себе несколько жанров: литературные портреты, обзорные статьи по различным аспектам общественно-политических воззрений В. В. Розанова, его переписку. Впервые публикуются наиболее полные версии переписки с А. Г. Достоевской, вдовой любимого писателя В. В. Розанова, а также с рядом литераторов и журналистов конца XIX – начала XX века. Представлен подробнейший именной указатель к эпистолярному наследию в архиве мыслителя, хранящемся в отделе рукописей РГБ.

*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

ПРИГЛАШАЕТ ПОДПИСЫВАТЬСЯ
НА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
ПО ИНТЕРНЕТ-КАТАЛОГУ «ПРЕССА РОССИИ»
ИЛИ В РЕДАКЦИИ



ПОДРОБНЕЕ О ПОДПИСКЕ
<https://bnp.rsl.ru/pages/view/how-to-buy>



Портал ISSN

предлагает набор основных услуг для мониторинга продолжающихся ресурсов от их создания до долгосрочного архивирования

Смотрите и загрузите бесплатные базовые данные ISSN

Библиотекари, издатели, поставщики контента, менеджеры баз данных, ученые, студенты могут получить бесплатный доступ к базовым данным ISSN через Портал ISSN и максимально использовать эту всеобъемлющую базу данных для идентификации печатных/электронных сериальных изданий и продолжающихся ресурсов, публикуемых по всему миру.

Получите больше данных ISSN, оформив подписку

Портал ISSN предоставляет подписчикам большой объем данных и услуг, а именно:

- опции расширенного и экспертного поиска для идентификации сериальных ресурсов, в том числе тех, которые будут опубликованы в ближайшее время;
- фасетный поиск, включая предметную классификацию и охват индексирования;
- новые функции отображения (временная шкала, геолокация публикаций, история заголовков и их взаимосвязь);
- данные ISSN доступны для загрузки в различных форматах, включая MARC 21, UNIMARC, MARC XML, RDF/XML, RDF turtle, JSON;
- уведомления о регулярных обновлениях информации о публикациях;
- загрузки API, которые можно интегрировать в локальные рабочие процессы;
- интерфейс на шести официальных языках ООН.

Следите за изменениями во владении журналом

Во время своего существования журналы и продолжающиеся ресурсы могут менять издателя. Международный центр ISSN участвует в NISO Transfer Group и управляет Расширенной системой оповещения о передаче (ETAS), которая позволяет издателям обмениваться информацией с библиотекарями и исследователями о передаче журналов.

Проверьте, какие сериальные ресурсы заархивированы и кем

Реестр хранителей (The Keepers Registry) объединяет метаданные, предоставляемые архивными учреждениями по всему миру. Выясните, существует ли опасность исчезновения электронных сериальных коллекций вашей библиотеки или они должным образом заархивированы.

portal.issn.org
journaltransfer.issn.org
keepers.issn.org



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, 3-й 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).

◆ 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.

Корректоры: Долманова Н.Н., 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 13.10.2021
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 № 4013-21

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 **5/2021** OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

